

ETHOS

KWARTALNIK
INSTYTUTU
JANA PAWŁA II KUL
LUBLIN

Nr 126
kwiecień-czerwiec 2019

MUZYCZNOŚĆ

W numerze m.in.

Krzysztof MORACZEWSKI

* Słuchanie muzyki
i jego społeczne a priori

Agnieszka DRAUS

* Słuchając sacrum

Miłosz ALEKSANDROWICZ

* Josepha Sauveura akustyczna
teoria dźwięku

Maciej T. KOCIUBA

* Fotokompozycje Ryszarda Horowitza

Jerzy WIŚNIEWSKI

* Co piszą poeci o słuchaniu muzyki?

Maciej NOWAK

* Miasto – jazz – fotografia



KOLEGIUM REDAKCYJNE KWARTALNIKA „ETHOS”

Michel BASTIT, Sergio BELARDINELLI, Gerald J. BEYER, Rocco BUTTIGLIONE
Stefan BÖHR, Barbara CHYROWICZ SSpS, John CROSBY, Aimable-André DUFATANYE
Krzysztof DYBCIAK, Tomasz GARBOL, Dariusz GAWIN, Piotr GUTOWSKI, Michael JAMES
Wojciech KACZMAREK, Karol KLAUZA, Stanislav KOŠČ, Hubert ŁASZKIEWICZ
Leszek MĄDZIK, Balázs M. MEZEI, Maciej NOWAK, ks. Sławomir NOWOSAD
Antonio PARDO CABALLOS, Furio PESCI, Adam POTKAY, Giovanni SALMERI
Stefan SAWICKI, ks. Jan SOCHOŃ, Manfred SPIEKER, Zbigniew STAWROWSKI
Konrad STUMP, William J. SULLIVAN, Andrzej SZOSTEK MIC, ks. Alfred M. WIERZBICKI
Linda ZAGZEBSKI, Ireneusz ZIEMIŃSKI

ZESPÓŁ REDAKCYJNY KWARTALNIKA „ETHOS”

Ewa Agnieszka LEKKA-KOWALIK – redaktor naczelny
Jarosław MERECKI SDS – zastępca redaktora naczelnego
Tomasz GÓRKA – sekretarz redakcji
Dorota CHABRAJSKA, Mirosława CHUDA, Patrycja MIKULSKA
Ferdinand MCDERMOTT (redaktor językowy), Wojciech KRUSZEWSKI (redaktor językowy)

RECENZENCI TOMU

ks. Jacek BRAMORSKI, Krzysztof GUCZALSKI, Alicja JARZĘBSKA, Janusz JUSIAK
Krzysztofa KOWALEWSKA-DĄBROWSKA, ks. Janusz KRÓLIKOWSKI, Dariusz KULESZA
Jarosław KUPCZAK OP, Krystyna LATAWIEC, Ewa MAJ, Teresa MAŁECKA
Sławomir MARZEC, Jarosław MERECKI SDS, Bogumiła MIKA, Andrzej MIŚKIEWICZ
Dariusz PAWELEC, Tomasz ROKOSZ, Magdalena SAGANIAK
Katarzyna STROIŃSKA-SIERANT, Zbigniew SKOWRON, Tomasz TOMASIK
Ewa WĄCHOCKA, Rafał WONICKI, Piotr ZAWOJSKI

Przygotowanie do druku
Dorota CHABRAJSKA, Mirosława CHUDA, Tomasz GÓRKA, Patrycja MIKULSKA

Przygotowanie komputerowe
Konrad NOWAKOWSKI

Projekt okładki
Leszek MĄDZIK

ETHOS jest kwartalnikiem filozoficznym o charakterze interdyscyplinarnym
publikowanym w wersji papierowej (jest to wersja pierwotna).
Fragmenty artykułów dostępne są na stronie www.ethos.lublin.pl

ISSN 0860-8024
www.ethos.lublin.pl
Nakład 700 egz.



ETHOS

Rok 32
2019 nr 2(126)

MUZYCZNOŚĆ

- * Od Redakcji – Muzyka i ethos (M.Ch.) **5**
- * From the Editors – Music and Ethos (M.Ch.) **11**
- * JAN PAWEŁ II – „Pieśń uwielbienia...” (Przemówienie do uczestników Międzynarodowego Kongresu Muzyki Kościelnej, Watykan, 27 I 2001) **19**
- * JOHN PAUL II – „The Hymn of Praise...” (Address to the Participants in the International Congress of Sacred Music, Vatican, 27 January 2001) **23**

SŁUCHANIE MUZYKI WARUNKI MOŻLIWOŚCI

- * Krzysztof MORACZEWSKI – Słuchanie muzyki i jego społeczne a priori **29**
DOI 10.12887/32-2019-2-126-05
- * Anna CHEŃČKA – Słuchanie jako modus myślenia – perspektywa melomana, wykonawcy i krytyka **56**
DOI 10.12887/32-2019-2-126-06
- * Maria MAŁANICZ-PRZYBYLSKA – Słuchanie uwarunkowane kulturowo i społecznie. O kontekstualnym odbiorze muzyki **74**
DOI 10.12887/32-2019-2-126-07

DŹWIĘK I OBRAZ DOŚWIADCZAJĄC DUCHA

- * Agnieszka DRAUS – Słuchając sacrum. O doświadczeniu ducha w muzyce dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku. Rekonesans, wybór, interpretacja **97**
DOI 10.12887/32-2019-2-126-08

- * Miłosz ALEKSANDROWICZ – Akustyczna teoria dźwięku muzycznego Josepha Sauveura **114**
DOI 10.12887/32-2019-2-126-09
- * Maciej T. KOCIUBA – Fotokompozycje Ryszarda Horowitza. Obraz jako struktura holistyczna **148**
DOI 10.12887/32-2019-2-126-10

W STRONĘ MUZYCZNOŚCI DZIEŁA LITERACKIEGO

- * Jerzy WIŚNIEWSKI – Poeci o słuchaniu muzyki. Trzy wybrane lektury **167**
DOI 10.12887/32-2019-2-126-11
- Wojciech KUDYBA – Eros i agape w liryce Janusza Stanisława Pasierba **198**
DOI 10.12887/32-2019-2-126-12
- * Joanna MICHALCZUK – Artura Pałygi dramaturgia niepokojących pytań **211**
DOI 10.12887/32-2019-2-126-13

KAROL WOJTYŁA–JAN PAWEŁ II INSPIRACJE

- * Dorota HAWRYLUK – „Bo w nas są korzenie Piękna przegłęboko”. O formie poetyckiej medytacji biblijnej Karola Wojtyły–Jana Pawła II **235**
DOI 10.12887/32-2019-2-126-14

MYŚLĄC OJCZYZNA...

- * Jerzy W. GAŁKOWSKI – Wyzwanie tej ziemi. Refleksje na kanwie poematu Karola Wojtyły *Myśląc Ojczyzna...* **271**

OMÓWIENIA I RECENZJE

- * Angelika MOSKAL – O wizualności rzeczywistości (rec. *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*, red. M.T. Kociuba, A. Sajur, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017) **283**

- * Mariusz ZEMŁO – System wartości współczesnej młodzieży. W poszukiwaniu przyczyn przemian społecznych (rec. J. Mariański, *Kondycja religijna i moralna młodzieży szkół średnich w latach 1988-1998-2005-2017 (raport z ogólnopolskich badań socjologicznych)*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2018) **290**
- * Propozycje „Ethosu” (Z. Zarębianka, *Bóg wpisany w wiersze. Teologia poetów obcych*, Pasaże, Kraków 2018; *Spotkania. Niezależne Pismo Młodych Katolików*, oprac. M. Sobieraj, Urząd do Spraw Kombatantów i Osób Represjonowanych, Warszawa 2019) **295**

PRZEZ PRYZMAT ETHOSU

- * Maciej NOWAK – Miasto – jazz – fotografia **299**
DOI 10.12887/32-2019-2-126-19

BIBLIOGRAFIA

- * Maria FILIPIAK – O duchu muzyki. Bibliografia wypowiedzi papieży Jana Pawła II, Benedykta XVI i Franciszka z lat 1978-2019 **313**
DOI 10.12887/32-2019-2-126-20
- * Noty o autorach **335**
- * Contents **339**

MUZYKA I ETHOS

Wpływ muzyki na ludzkie emocje pozostaje niekwestionowany od jej zara-
niania: można przypuszczać, że już człowiek prehistoryczny potrafił za pomocą
dźwięków wydobywanych z muszli czy prymitywnej piszczałki oddziaływać
na swoich pobratymców; w różnych kulturach rozmaite formy dźwiękowe
były i są wykorzystywane do wzbudzania uczuć pożądanych lub wyciszania
niepożądanych (na przykład podczas obrzędów religijnych i funeralnych, parad
czy choćby zawodów sportowych). Dyskusyjną kwestią pozostaje natomiast
wpływ muzyki na kondycję moralną i postawy etyczne człowieka – jednost-
ki, grupy czy społeczeństwa. Problem ten, podejmowany zwłaszcza przez
filozofów i muzykologów¹, znajduje też liczne egzemplifikacje w literaturze
pięknej. Teoretycy często dowodzą, że słuchanie muzyki klasycznej kształtuje
wrażliwość moralną, na przykład jako obcowanie z dobrem poprzez piękno.
Z bogactwa przykładów literackich przypomnimy jednak dwa, które pokazują,
że muzyka nie tylko „łagodzi obyczaje”², ale też może przywieść słuchacza
tam, gdzie wszelkie normy postępowania tracą znaczenie.

Pozdnyshzew, bohater noweli Lwa Tołstoja *Sonata Kreutzerowska*³, zie-
mianin, marszałek szlachty, podejrzewając żonę o romans ze znajomym
skrzypkiem, wyraża przekonanie, że za sprawą muzyki, uważanej za najszla-
chetniejszą ze sztuk, dochodzi do większości przypadków cudzołóstwa wśród
ludzi z jego środowiska. Twierdzi, że muzyka to „najbardziej wyrafinowana
zmysłowa chuć”⁴. Przypisuje jej niemal demoniczną moc: „Muzyka to strasza-
na rzecz – mówi – Co to jest? [...] Co ona robi? I po co robi to, co robi? [...] Nie
działa na duszę ani uszlachetniająco, ani poniżająco, lecz drażniąco [...] pod
wpływem muzyki wydaje mi się, że czuję to, czego właściwie nie czuję, że

¹ Zob. np. A. K o s z e w s k a, *Muzyka i etyka. Przegląd wybranych publikacji i stanowisk*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 16(2015) nr 3, s. 13-38.

² J. W a l d o r f f, *Muzyka łagodzi obyczaje*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982.

³ Zob. L. T o ł s t o j, *Sonata Kreutzerowska*, tłum. M. Leśniewska, w: tenże, *Sonata Kreu-
tzerowska. Opowiadania wybrane*, tłum. J. Dmochowska i in., Wydawnictwo Literackie, Kra-
ków 1995, s. 173-260.

⁴ Tamże, s. 243.

rozumiem, to czego nie rozumiem, że mogę to, czego nie mogę”⁵. Przypuszcza, iż dzieje się tak dlatego, że słuchacz utożsamia się ze stanem ducha kompozytora, w oderwaniu od przyczyn, które u twórcy stan ten wywołały, i od skutków, jakie powodował, a tym samym poddawanie się mu pozbawione jest sensu. Muzyka wojskowa, taneczna czy religijna ma określony cel, utwory klasyczne natomiast, wykonywane jedynie dla ich walorów estetycznych, budzą zdaniem Pozdnyshewa ekscytację, która nie znajduje rozładowania, dlatego słuchanie ich może okazać się zgubne. I w istocie okazało się zgubne dla bohatera opowiadania, doprowadzając do eskalacji namiętności – nie pożądania wprawdzie, lecz zazdrości. Spotęgownia owej namiętności doznaje on, słuchając pierwszej części tytułowej sonaty skrzypcowej Beethovena, wykonywanej przez żonę i jej domniemanego kochanka. Zazdrość zostaje wprawdzie – w miarę poddawania się urokowi utworu – wyciszona przez łagodne, „nowe nieznane uczucia”⁶, lecz po pewnym czasie, w innym miejscu, powraca, i ostatecznie przywodzi Pozdnyshewa do zbrodni.

W opowiadaniu Tomasza Manna *Z rodu Wälsungów*⁷ bliźniacze rodzeństwo o znaczących imionach Siegmund i Sieglinda, powrócisz z opery po przedstawieniu *Walkirii* Wagnera, dopuszcza się kazirodztwa. Młodzi ludzie z zamożnej mieszczańskiej rodziny Aarenholdów, wiodący powierzchowną egzystencję, tak dalece skoncentrowaną na tym, co zewnętrzne, że nie było w niej miejsca „na chcenie, nie mówiąc już o dokonaniu”⁸, niezdolni do głębszego zaangażowania, ulegają jednak przemożnej sile dramatu muzycznego. Siegmund pojmuję, że dzieło to – i twórczość w ogóle – „wywodzi się z namiętności i ponownie postać namiętności przyjmuje”⁹; słuchając, uświadamia sobie, że to, co „u góry”, na scenie, na poziomie słów i obrazów, ukazuje się jako wzniosłe, „niżej”, na poziomie orkiestry, czyli wykonywanej przez nią muzyki, ujawnia całą swą zmysłową moc. Podobnie jak Pozdnyshew, Siegmund doświadcza nieokreślonych, obcych mu dotąd uczuć, które w jego przypadku przyjmują postać bolesnej, „słodkiej tęsknoty”¹⁰, wiodącej ku niejasnemu celowi. Dominującym doznaniem jest jednak żar rozpalający oboje, brata i siostrę, wzbudzony przez „dziki, rozpasany i poządlivy” świat *Walkirii*, „który podziałł na nich czarodziejskimi sposobami, przyciągnął ich i wchłoniął”¹¹. Wobec owego żaru rodzeństwo pozostawało poniekąd bezbronne,

⁵ Tamże, s. 239n.

⁶ Tamże, s. 241.

⁷ Zob. T. M a n n, *Z rodu Wälsungów*, tłum. M. Kurecka, w: tenże, *Opowiadania*, tłum. M. Kurecka i in., PIW, Warszawa 1963, s. 268-297.

⁸ Tamże, s. 280.

⁹ Tamże, s. 291.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 293.

zwykły sposób bycia, oparty na dystansie wobec wszystkiego, co wykracza poza powierzchowność, zachowania utrzymywane w konwencji krytycyzmu i cynizmu okazały się nieadekwatne i bezużyteczne w obliczu zmiany, jaka w nich zaszła.

Nietrudno dostrzec pewne paralele między opowiadaniem Tołstoja i Manna. Bohaterom obu utworów muzyka jawi się jako siła zrodzona z namiętności i budząca namiętność w odbiorcy. W obu też pojawia się sugestia, że to, co w warstwie estetycznej zasłuchany człowiek odczuwa jako piękne i wzniosłe, „niżej”, w sferze popędów – może nim zawładnąć i doprowadzić do pogwałcenia podstawowych zasad moralnych i przekroczenia fundamentalnych zakazów społecznych¹².

Z tego też względu Pozdnyiszew, zabójca żony, opowiadając swe dzieje przypadkowemu towarzyszowi podróży, twierdzi, że muzyka powinna podlegać kontroli państwa: „W Chinach muzyka jest sprawą państwową. I tak powinno być. Czy można pozwolić, żeby każdy, kto chce, hipnotyzował innego lub wielu innych, a potem robił z nimi, co chce? I w dodatku żeby tym hipnotyzerem był pierwszy lepszy niemoralny człowiek?”¹³.

W słowach tych zdaje się pobrzmiwać echo myśli Platońskiej, grecki filozof traktował wszak muzykę właśnie jako „sprawę państwową”. Uważał, że pozostaje ona w ścisłym związku z porządkiem prawnym polis i z morale jego mieszkańców. Ma też istotny wpływ na wychowanie obywateli, a dzieje się tak dlatego, że „najbardziej w głąb duszy wnika rytm i harmonia i najmocniej się czepia duszy”¹⁴. Postulował zatem „oczyszczenie” miasta¹⁵ z wszystkich tych rodzajów muzyki, które nie służą kształtowaniu ludzi męźnych i rozważnych oraz rozwijaniu w nich cech pożądaných ze względu na pełnione funkcje (szczególnie strażnika, żołnierza). Przestrzegał zwłaszcza przed „nowościami w muzyce”¹⁶, które zagrażają ustrojowi państwa, niepostrzeżenie wiodąc do przewrotu politycznego¹⁷.

W obu przywołanych opowiadaniach muzyka pośrednio staje się zarzewiem swego rodzaju buntu przeciw panującym w państwie porządkom, a ściślej – przeciw obyczajowości sfer społecznych, do których należą główne postaci.

¹² Podobnie w powieści Marii Kuncewiczowej, nawiązującej do celtyckiej legendy, symfonia Césara Francka, niczym napój miłosny, rozpala w bohaterach namiętność prowadzącą do złamania zasad lojalności wobec przyjaciela i wierności małżeńskiej (zob. M. K u n c e w i c z o w a, *Tristan 1946*, Czytelnik, Warszawa 1977).

¹³ T o ł s t o j, *Sonata Kreutzerowska*, s. 240.

¹⁴ P l a t o n, *Państwo*, 401 D, tłum. i oprac. W. Witwicki, Wydawnictwo Akme, Warszawa 1991, t. 1, s. 153.

¹⁵ Por. tamże, 399 E, s. 149.

¹⁶ Tamże, 424 C, s. 191.

¹⁷ Por. tamże, 424 C-D, s. 191n.

Pożądanie seksualne nie jest wszak jedyną żądzą, jakiej ulegają bohaterowie *Z rodu Wälsungów*. W finale opowiadania z ust Siegmunda pada słowo „zemsta”¹⁸. Poprzez kazirodczy akt Aarenholdowie biorą odwet na mieszczańskej egzystencji, której warunki pozbawiły siostrę szans na małżeństwo z miłości, brata na rozwinięcie zdolności artystycznych, a oboje na autentyczne, twórcze życie. W *Sonacie Kreutzerowskiej* motyw odpłaty wobec środowiska społecznego nie został tak wyeksponowany, należy jednak uznać, że Pozdnyuszew, godząc nożem w ciało żony, zarazem dokonuje aktu agresji wymierzonego w moralność szlachecką, która nie tylko toleruje rozwiązłość, ale nawet jej sprzyja.

Filozofowie starożytnej Grecji przypisywali określonym rytmom i skalom muzycznym właściwy im *ethos* – szczególny wyraz, który oddziałuje na ludzką duszę w specyficzny sposób, kształtując charakter i wywierając wpływ na postępowanie człowieka. Z tego też względu Platon uznał, że pewne typy harmonii (a w konsekwencji również liczne instrumenty) należy usunąć z państwa jako szkodliwe. Teoria *ethosu*, stworzona przez Damona z Aten, uważanego za nauczyciela Sokratesa, rozwinięta przez Platona i obecna w pismach Arystotelesa, w czasach nowożytnych stała się anachroniczna, choć jej echa – w zmienionej już postaci – powracały w myśli chrześcijańskiej. Również obecnie spotkamy się niekiedy z poglądem, że muzyka może budować moralnie słuchaczy bądź skłaniać ich do zachowań moralnie nagannych. Nie zostało zapoznane stanowisko, że ona sama ma walor etyczny (współcześnie w Polsce prezentowane na przykład przez Krzysztofa Lipkę¹⁹), a także przekonanie, że poszczególne utwory w pewnym sensie mogą być poddawane ocenie również pod tym względem (tak twierdzi między innymi Roger Scruton²⁰). Przytoczone tu przykłady literackie zdają się jednak potwierdzać intuicję, że wpływ muzyki (dodajmy: dobry lub zły) na postawy moralne odbiorcy wynika nie tyle z jej wewnętrznych jakości, ile z jej percepcji, że etyczność muzyki rodzi się podczas jej doświadczania. Opowiadania Tolstoja i Manna poniekąd pokazują też, że w procesie słuchania powstaje między odbiorcą utworu a jego twórcą swoisty pomost emocjonalny – i że on także jest moralnie walentny.

*

Niniejszy tom kwartalnika „Ethos” stanowi poniekąd kontynuację tomu poprzedniego, zatytułowanego „Słuchanie”. O ile jednak tamten miał

¹⁸ Mann, *Z rodu Wälsungów*, s. 296.

¹⁹ Zob. K. Lipka, *W stronę nowoczesnej kalokagatii*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 16(2015) nr 3, s. 162-170.

²⁰ Zob. R. Scruton, *Understanding Music: Music and Morality*, <https://www.roger-scruton.com/about/music/understanding-music/182-music-and-morality>.

charakter swego rodzaju wprowadzenia – poświęcony był ogólnym ujęciom tytułowej kategorii i prezentował ją w szerokim kontekście, o tyle tom bieżący stanowi pewne uszczegółowienie podjętej wcześniej problematyki. Autorzy artykułów, które obecnie prezentujemy czytelnikom, w większości również przedmiotem swoich rozważań czynią zagadnienie słuchania, sytuując je jednak przede wszystkim w obszarze dwóch dziedzin: muzyki i twórczości literackiej.

Mirosława Chuda

FROM THE EDITORS

MUSIC AND ETHOS

The impact of music on human emotions has always been unquestionable and we might well suppose that even prehistoric man was capable of affecting his kinsmen by means of the sound of a shell or a primitive pipe. In the case of any culture, various forms of sound have been used to incite the desired emotions or to silence the unwelcome ones, in particular during religious or funeral rites, parades of all kinds, or sporting events. However, the impact of music on the moral condition of man and on the moral attitudes approved by particular individuals, groups or whole societies, remains debatable. The issue, addressed both by philosophers and by musicologists,¹ is abundantly exemplified by literary works. Authors frequently point out that listening to classical music shapes one's moral sensitivity, in particular by initiating contact with the good through beauty. Out of the many literary instances of insight into this problem, we shall scrutinize two chosen ones: both of them demonstrate that apart from having a 'civilizing effect,' music may also lead the listener towards the state which renders the norms regulating human conduct meaningless.

Posdnicheff, the protagonist of Leo Tolstoi's "Kreutzer Sonata," is the son of a rich gentleman of the steppes and an old marshal of the nobility. He suspects that his wife might have an affair with a violinist, a friend of the family. Posdnicheff believes that, among the people of his rank, music, which is otherwise considered as the noblest of all arts, turns out the direct cause of most cases of adultery. In his opinion, music is "the most refined form of sensual voluptuousness."² He even attributes a somewhat demonic power to it, "They say that music stirs the soul. Stupidity! A lie! It acts, it acts frightfully ... but not in an ennobling way. It acts neither in an ennobling nor a debasing way, but in an irritating way ... Music makes me forget my real situation. It transports me into a state which is not my own. Under the influence of music I really seem to feel what I do not feel, to understand what I do not understand, to have powers

¹ See e.g. Anna K o s z e w s k a, "Muzyka i etyka. Przegląd wybranych publikacji i stanowisk," *Miscellanea Anthropologica et Sociologica* 16, no. 3 (2015): 13–38.

² *Ibidem*, 123.

which I cannot have.”³ Posdnicheff seeks for the reasons of the phenomenon he criticizes so bitterly in the fact that a person listening to music becomes immediately transported into “the condition of soul in which he who wrote the music found himself at that time,”⁴ which, however, is detached from the original causes of that condition, as well as from the actual actions it inspired. Therefore, Posdnicheff concludes, becoming confounded with the successive states of the soul of the composer is meaningless. Military marches, dance music, and religious music serve specific purposes and, as such, are justified. Classical pieces, performed purely for their aesthetic value, merely provoke excitement which is not brought to a conclusion and may thus have pernicious effects. And indeed, it so happens in the case of the protagonist of the novella, whose affects—jealousy rather than physical passion, though—become uncontrolled as he is listening to the first movement of Beethoven’s *Kreutzer Sonata* performed by his wife and her alleged lover. While the protagonist’s jealousy steadily dies down replaced by “new sentiments,”⁵ as he gradually yields to the charm of the piece, it returns soon afterwards and ultimately drives him to crime.

In Thomas Mann’s novella “The Blood of the Walsungs,”⁶ twin siblings, meaningfully named Siegmund and Sieglinde, commit an act of incest after seeing Wagner’s *Walküre* at the opera. The youngsters, children of a well-off bourgeois family, whose daily life is superficial and focused on merely formal side of things to the point that there is “no time for a resolve, how much less then for a deed,”⁷ nevertheless yield to the profound impact of the musical drama. Siegmund realizes that Wagner’s opera—as well as any artistic creation—is “born of passion”⁸ and “reshaped anew as passion.”⁹ Following the plot, he grasps that what he can see on ‘top,’ so to speak, what can be seen on the stage, on the level of words and images, and what exudes the air of the sublime, ‘below,’ on the level of the orchestra and the music it plays, manifests a strong sensual power. Just like Posdnicheff, Siegmund shares in sentiments he has never experienced before. In his case, however, they assume the shape of “the burning, the drawing anguish”¹⁰ which, while leading to an undefined end, is nevertheless “sweet.”¹¹ Still, the prevailing emotion the twins expe-

³ Ibidem, 118.

⁴ Ibidem, 119.

⁵ Ibidem, 120.

⁶ See Thomas Mann, “The Blood of the Walsungs,” in Thomas Mann, *Death in Venice; And Seven Other Stories*, translated by Helen Tracy Lowe-Porter (Vintage International, 1989, Kindle Edition), 289–316.

⁷ Ibidem, 300.

⁸ Ibidem, 310.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

rience is heated rapture inspired by “that extravagant and stormily passionate world” of the *Walküre*, which “worked upon them with its magic power to draw them to itself.”¹² In the face of the rapture engulfing them, the twins remain vulnerable: their daily lifestyle, based on a distant approach to anything that goes beyond the superficial or, alternatively, beyond critique, or cynicism, turns out inadequate and useless in the situation of change they experience.

One can clearly see analogies between the two novellas. To the protagonists of both works, music appears to be a power born of passion and inspiring passion in the listener. Also, both Tolstoi and Mann seem to suggest that what the listener perceives as beautiful or sublime in the aesthetic layer of a musical piece may overpower him, or her, on the level of physical drives, which may result in violating the basic moral principles or fundamental social taboos.¹³

Precisely for that reason, Posdnicheff, the man who murdered his wife, while telling his story a man he accidentally meets on the train, claims that music should be subject to control by the State. “In China music is under the control of the State, and that is the way it ought to be. Is it admissible that the first comer should hypnotize one or more persons, and then do with them as he likes? And especially that the hypnotizer should be the first immoral individual who happens to come along?”¹⁴

Posdnicheff’s words seem to echo the ideas postulated by Plato, who considered music as a political issue significant to the polis as such and believed it bore direct influence on the legal system of the polis, as well as on the morality of its citizens. According to Plato, music also affects education of the citizens, „because rhythm and harmony most of all insinuate themselves into the inmost part of the soul.”¹⁵ Plato postulated “purging” the polis¹⁶ of all kinds of music which do not serve the purpose of rearing the young so that they become brave and thoughtful, or which do not help in developing in them desirable qualities, in particular when they are to perform significant social roles, for instance those of guardians or soldiers. In particular, he was wary about “a strange form of music,”¹⁷ which might threaten the polis, by causing a dangerous political change.¹⁸

¹² Ibidem, 311.

¹³ A similar case is described in a novel by Maria Kuncewiczowa which draws on a Celtic legend: César Franck’s symphony, as if love potion, awakens passion in the protagonists, leading to a violation of loyalty towards a friend on the one hand and to marital fidelity on the other. See Maria Kuncewiczowa, *Tristan 1946* (Warszawa: Czytelnik, 1977).

¹⁴ Tolstoi, “Kreutzer Sonata,” 119.

¹⁵ *The Republic of Plato*, transl. by Allan Bloom (New York: Basic Books, 1968), 401 d, 80.

¹⁶ See ibidem, 399 e, 78.

¹⁷ Ibidem, 424 c, 102.

¹⁸ See ibidem, 424 c–d, 102.

In both novellas music becomes an indirect source of rebellion against the accepted principles or, to be more precise, against the rules of conduct considered as absolute in the social circles in which the protagonists live. However, sexual desire is by no means the only drive to which the protagonists of “The Blood of the Walsungs” yield. In its concluding part, a remark about ‘revenge’ is made.¹⁹ Through their act of incest, the young Aarenholds take reprisal against their bourgeois lifestyle which has deprived Siegelinde of a possibility of marriage for love and made it impossible for Siegmund to develop his gift for art. Neither of them has had opportunity for an authentic, creative life. In “Kreutzer Sonata” the motif of the protagonist’s reprisal against his social sphere has not been put to the fore, but it seems obvious that, by stabbing his wife, Posdnicheff wants to violate the moral code of the nobility, which not only tolerates unrestraint, but is also conducive to it.

Ancient Greek philosophers attributed a specific ethos to particular musical rhythms and to musical scales, having believed that they significantly affect the human soul, in particular the character and the conduct of the human being. For that reason, Plato held that certain types of harmony (and, as a result, also some musical instruments) are harmful to the polis and, as such, should be removed from it. The theory of ethos created by Damon of Athens (apparently the teacher of Socrates) was developed by Plato and can be found also in the writings of Aristotle. In modern times, however, it has become anachronic, although it echoes (whilst in another shape) in the Christian thought. Also today the view that music is capable of building the morality of its listeners or, reversely, of engendering in them dispositions to morally deplorable behaviors, is not infrequent. Neither the view that music as such has a moral value (represented in Poland, for instance, by Krzysztof Lipka²⁰), nor the belief (held, for instance, by Roger Scruton²¹) that musical pieces may be subject to evaluation also in this particular respect have been generally rejected. However, the literary examples to which we have referred apparently confirm the insight which prompts that the (good or bad) influence of music on the attitudes of its listeners is a consequence of the way it is perceived rather than of its inner qualities: the moral nature of music appears only as it is being experienced by the listener. Both the “Kreutzer Sonata” and “The Blood of the Walsungs” in a way point to the existence of a specific emotional bridge between the composer and the listener: a morally significant structure which comes into being in the process of listening.

¹⁹ See M a n n, “The Blood of the Walsungs,” 315.

²⁰ See Krzysztof L i p k a, “W stronę nowoczesnej kalokagatii,” *Miscellanea Anthropologica et Sociologica* 16, no. 3 (2015): 162–170.

²¹ See Roger S c r u t o n, “Understanding Music: Music and Morality,” <https://www.roger-scruton.com/about/music/understanding-music/182-music-and-morality>.

*

The present volume of *Ethos* is in a way continuation of the previous one, which was entitled “On Hearing and Listening.” While the volume on hearing and listening comprised a general introduction to the study of the categories in question and aimed at their presentation in a broad context, the present issue comprises articles which scrutinize their chosen, particular aspects. The authors continue an insight into the theme of listening, but their areas of interest are primarily music and literary studies.

Mirosława Chuda

Translated by *Dorota Chabrajaska*

JAN PAWEŁ II
„PIEŚŃ UWIELBIENIA...”

JOHN PAUL II
“THE HYMN OF PRAISE...”

JAN PAWEŁ II

„PIEŚŃ UWIELBIENIA...”*

Księżę Kardynale, drodzy Przyjaciele!

Serdecznie pozdrawiam Was wszystkich, uczestników Międzynarodowego Kongresu Muzyki Kościelnej, i wyrażam głęboką wdzięczność instytucjom, które zorganizowały to spotkanie: Papieskiej Radzie do spraw Kultury, Akademii Muzycznej św. Cecylii, Papieskiemu Instytutowi Muzyki Kościelnej, Operze Rzymskiej oraz Papieskiej Akademii Sztuk Pięknych i Literatury Mistrzów przy Panteonie. Dziękuję zwłaszcza kard. Paulowi Poupardowi za uprzejme słowa powitania, które skierował do mnie w Waszym imieniu.

Cieszę się, przyjmując Was, kompozytorów, muzyków, specjalistów w dziedzinie liturgii i nauczycieli muzyki kościelnej, przybyłych z całego świata. Wasz kunszt nadaje temu kongresowi rzeczywistą wartość artystyczną i liturgiczną oraz wymiar niezaprzeczalnie uniwersalny. Witam wybitnych przedstawicieli Patriarchatu ekumenicznego Konstantynopola, Patriarchatu rosyjskiego Kościoła prawosławnego oraz Światowej Federacji Luterńskiej, których obecność inspirowuje i wzywa do dzielenia się skarbami naszej muzyki. Spotkania takie pomagają nam podążać ścieżką jedności w modlitwie, która znajduje w naszych dziedzictwach kulturowych i duchowych jedno ze swoich najpiękniejszych przejawów. Z szacunkiem i uznaniem witam wreszcie przedstawicieli wspólnoty żydowskiej, którzy zechcieli przedstawić swoje szczególne doświadczenie ekspertom z zakresu chrześcijańskiej muzyki sakralnej.

„Pieśń uwielbienia, rozbrzmiewającą w niebie przez całą wieczność i wprowadzoną na to nasze ziemskie wygnanie przez Jezusa Chrystusa, Najwyższego Kapłana, podejmuje Kościół od tylu już wieków w sposób stały i wierny, nadając jej wspaniałe i różnorodne formy”¹.

* Przemówienie do uczestników Międzynarodowego Kongresu Muzyki Kościelnej, (Watykan, 27 I 2001). Tytuł pochodzi od redakcji. Postawa przekładu: https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/2001/january/documents/hf_jp-ii_spe_20010127_religious-music.html

¹ P a w e ł VI, Konstytucja apostolska *Laudis canticum* wprowadzająca w życie Liturgię Go-dzin uchwaloną dekretem II Soboru Watykańskiego.

Konstytucja apostolska *Laudis canticum*, poprzez którą papież Paweł VI wprowadził w roku 1970 zmiany w Liturgii Godzin, wpisuje się w dynamikę odnowy liturgicznej zapoczątkowanej przez Sobór Watykański II i trafnie wyraża głębokie powołanie Kościoła do codziennej służby dziękczynienia jako nieustannego oddawania chwały Trójcy Przenajświętszej. Nieprzerwana pieśń Kościoła rozbrzmiewa w polifonii rozlicznych form sztuki. Jego tradycja muzyczna stanowi bezcenne dziedzictwo, zadaniem muzyki kościelnej jest bowiem wyrażanie tajemnicy celebrowanej w liturgii².

Nawiązując do starożytnej tradycji żydowskiej³, w której wzrastali Chrystus i apostołowie⁴, muzyka kościelna rozwijała się przez wieki na wszystkich kontynentach zgodnie ze specyficznym geniuszem danej kultury, stanowiąc wspaniałą wyraz twórczej energii różnych rodzin liturgicznych Wschodu i Zachodu. Ostatni sobór zebrał spuściznę przeszłości i wykonał cenną z duszpasterskiego punktu widzenia pracę porządkującą, poświęcając muzyce kościelnej jeden z rozdziałów Konstytucji o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium*. W czasie pontyfikatu Pawła VI Święta Kongregacja do spraw Obrzędów w instrukcji *Musicam sacram* doprecyzowała sposób wprowadzania w życie tej refleksji⁵.

Muzyka kościelna jest integralną częścią liturgii. Chorał gregoriański, uznany przez Kościół za „własny śpiew liturgii rzymskiej”⁶, stanowi wyjątkowe i uniwersalne dziedzictwo duchowe, które zostało nam przekazane jako najbardziej wyrazisty przykład muzyki kościelnej pozostającej w służbie Słowa Bożego. Chorał gregoriański wywarł znaczny wpływ na rozwój muzyki w Europie. Prace paleograficzne prowadzone w opactwie św. Piotra w Solesmes oraz wspierane przez papieża Pawła VI wydanie ksiąg śpiewu gregoriańskiego, a także powstanie licznych chórów gregoriańskich przyczyniło się do odnowy liturgii, a zwłaszcza do odnowy muzyki kościelnej.

Kościół, uznając wyjątkową rolę chorału gregoriańskiego, pozostaje jednak otwarty również na inne rodzaje muzyki, zwłaszcza na muzykę polifoniczną. Powinny one jednak zawsze odpowiadać „duchowi czynności liturgicznej”⁷. Z tego punktu widzenia szczególnie sugestywne jest dzieło Pierluigiego da Palestrina, mistrza klasycznej polifonii. Ze względu na swoją inspirację stanowi on wzór dla kompozytorów muzyki kościelnej pozostającej w służbie liturgii.

Wiek dwudziesty, a zwłaszcza jego druga połowa, stał się świadkiem rozwoju ludowego śpiewu kościelnego, zgodnie z pragnieniem wyrażonym przez

² Por. Sobór Watykański II, Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium*, nr 112.

³ Por. 1 Krn 16,2-9. 23; Ps 80.

⁴ Por. Mt 26,30; Ef 5,19; Kol 3,16.

⁵ Por. Sobór Watykański II, Instrukcja o muzyce w świętej liturgii *Musicam sacram* z 5 III 1967.

⁶ *Sacrosanctum Concilium*, nr 116.

⁷ Tamże.

Sobór Watykański II, by ten rodzaj muzyki był „troskliwie”⁸ pielęgnowany. W szczególności sprzyja on uczestnictwu wiernych zarówno w praktykach pobożnościowych, jak i w samej liturgii. Wymaga od twórców inwencji poetyckiej i kompozytorskiej, która pozwoliłaby odświeżyć sercom wiernych najgłębsze znaczenie tekstu, dla którego muzyka stanowi narzędzie. Dotyczy to także muzyki tradycyjnej, dla której Sobór wyraził wielki szacunek, wzywając, aby „przyznać jej odpowiednie miejsce w kształtowaniu zmysłu religijnego [...] ludów oraz w dostosowaniu kultu do ich charakteru”⁹.

Śpiew ludowy, tworzący więź jedności i stanowiący wyraz radości modlącej się wspólnoty, wspiera wyznawanie jednej wiary i nadaje zgromadzeniom liturgicznym niezwykle uroczysty i zaangażowany charakter. W czasie Wielkiego Jubileuszu mogłem z radością oglądać i słuchać licznych wiernych zebranych na placu św. Piotra, którzy wspólnie uczestniczyli w obchodach Jubileuszu: wykorzystanie zasobów muzyki kościelnej, zwłaszcza podczas celebracji papieskich, było wzorowe. Chorał gregoriański, polifonia klasyczna i współczesna, hymny ludowe, a zwłaszcza *Hymn Wielkiego Jubileuszu*, umożliwiły wiernym żarliwy udział w liturgii i zapewniły jej wysoki poziom. Również muzyka organowa oraz inne rodzaje muzyki instrumentalnej znalazły swoje miejsce w uroczystościach jubileuszowych i ogromnie przyczyniły się do zjednoczenia serc w wierze i w miłości, przekraczając różnice języków i kultur.

W Roku Jubileuszowym odbyły się też liczne wydarzenia kulturalne, a zwłaszcza koncerty muzyki religijnej. Ta forma ekspresji muzycznej, stanowiąca przedłużenie muzyki kościelnej w sensie ścisłym, ma szczególne znaczenie. Dzisiaj, wspominając stulecie śmierci Giuseppe Verdiego, wielkiego kompozytora, który tak wiele zawdzięczał dziedzictwu chrześcijańskiemu, pragnę podziękować kompozytorom, dyrygentom, muzykom, śpiewakom, a także osobom odpowiedzialnym za organizacje i stowarzyszenia muzyczne za ich wysiłki zmierzające do promowania kulturowo doniosłego repertuaru, wyrażającego wielkie wartości związane z objawieniem biblijnym, z życiem Chrystusa i świętych oraz z tajemnicami życia i śmierci celebrowanymi w liturgii chrześcijańskiej. Muzyka religijna buduje mosty, przekazujące nowinę o zbawieniu tym, którzy jeszcze nie w pełni przyjęli Chrystusa, lecz są wrażliwi na piękno, będące „kluczem tajemnicy i wezwaniem transcendencji”¹⁰. Piękno umożliwia owocny dialog.

Wprowadzenie w życie wskazań Soboru Watykańskiego II dotyczących odnowienia muzyki kościelnej i śpiewu liturgicznego – zwłaszcza w chórach,

⁸ Tamże, nr 118.

⁹ Tamże, nr 119.

¹⁰ J a n P a w e ł II, *List do artystów*, nr 16.

zespołach muzycznych i scholae cantorum – wymaga dzisiaj rzetelnej formacji duszpasterzy i wiernych na płaszczyźnie kulturowej, duchowej, liturgicznej i muzycznej. Wymaga również pogłębionej refleksji w celu ustalenia kryteriów tworzenia i rozpowszechniania repertuaru wysokiej jakości, pozwalającego muzyce służyć jej ostatecznemu celowi, którym jest „chwała Boża i uświęcenie wiernych”¹¹. Dotyczy to zwłaszcza muzyki instrumentalnej. Choć organy piszczałkowe pozostają *par excellence* instrumentem odpowiednim do wykonywania muzyki kościelnej, współczesne utwory muzyczne komponowane są na coraz bardziej zróżnicowane formacje instrumentalne. Mam nadzieję, że bogactwo to pomoże modlącemu się Kościołowi i sprawi, że jego symfonia chwały osiągnie „diapazon” Chrystusa Zbawiciela.

Drodzy muzycy, poeci i liturgiści, wasze zaangażowanie jest niezbędne. „Ileż utworów muzyki sakralnej zostało skomponowanych w ciągu stuleci przez twórców przenikniętych głębokim zmysłem tajemnicy! Tysiące wierzących umacniało swoją wiarę muzyką, która wypływała z serc innych wierzących i stawiała się częścią liturgii, a przynajmniej bardzo cenną pomocą w jej godnym sprawowaniu. Śpiew pozwala przeżywać wiarę jako żywiołową radość i miłość, jako ufne oczekiwanie na zbawczą interwencję Bożą”¹².

Jestem pewien, że będziecie wielkodusznie współpracować na rzecz zachowywania i powiększania kulturowego dziedzictwa muzyki kościelnej, pozostającej w służbie żarliwej liturgii, która jest uprzywilejowanym miejscem inkulturacji wiary i ewangelizacji kultur. Powierzam Was wstawiennictwu Maryi Dziewicy, która potrafiła wysławiać śpiewem cuda Boże, i udzielam Wam i Waszym bliskim apostołskiego błogosławieństwa.

Tłum. z języka włoskiego *Patrycja Mikulska*

¹¹ *Sacrosanctum Concilium*, nr 112.

¹² Jan Paweł II, dz. cyt., nr 12.

JOHN PAUL II

THE HYMN OF PRAISE...”*

Your Eminence, Dear Friends,

I cordially greet all of you who are attending the International Congress of Sacred Music, and I express my deep gratitude to the authorities that organized this meeting: the Pontifical Council for Culture, the National Academy of St. Cecilia, the Pontifical Institute of Sacred Music, the Rome Opera and the Pontifical Academy of Fine Arts and Letters of the Virtuosi at the Pantheon. I especially thank Cardinal Paul Poupard for his kind words of welcome on your behalf.

I am pleased to greet you, composers, musicians, specialists in liturgy and teachers of sacred music, who have come from all over the world. Your skill provides this congress with a real artistic and liturgical quality and an unquestionably universal dimension. I welcome the distinguished representatives of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople, the Patriarchate of the Russian Orthodox Church and the Lutheran World Federation, whose presence is a stimulating appeal to share our musical treasures. Such meetings will enable us to advance on the path of unity through prayer, one of whose most beautiful expressions is found in our cultural and spiritual heritages. Lastly, I greet with respect and gratitude the representatives of the Jewish community, who have wished to share their specific experience with specialists in Christian sacred music.

“The hymn of praise, which resounds eternally in the heavenly halls and which Jesus Christ the High Priest introduced into this land of exile, has always been continued by the Church in the course of so many centuries, with constancy and faithfulness, in the marvellous variety of its forms.”¹

* Address to the participants in the International Congress of Sacred Music, Vatican, 27 January 2001. The title was given by the editors. For the original text, see https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/en/speeches/2001/january/documents/hf_jp-ii_spe_20010127_religious-music.html.

Copyright © Libreria Editrice Vaticana 2001.

The Apostolic Constitution *Laudis Canticum*, by which Pope Paul VI promulgated the Divine Office in 1970 in the dynamic of the liturgical renewal inaugurated by the Second Vatican Council, well expresses the profound vocation of the Church, called to the daily service of giving thanks in continuous praise of the Trinity. The Church offers her perpetual praise in the polyphony of her many art forms. Her musical tradition is a priceless heritage, for sacred music is called to express the truth of the mystery celebrated in the liturgy.²

Following the ancient Jewish tradition³ in which Christ and the Apostles were raised,⁴ sacred music developed over the centuries on all the continents, in accordance with the special genius of various cultures, revealing the magnificent creative energy expended by the different liturgical families of East and West. The last Council gathered the heritage of the past and undertook a valuable systematic work with a pastoral vision, dedicating a whole chapter of the Constitution on the Sacred Liturgy *Sacrosanctum Concilium* to sacred music. At the time of Pope Paul VI, the Sacred Congregation of Rites detailed the implementation of this reflection in the Instruction *Musica Sacram*.⁵

Sacred music is an integral part of the liturgy. Gregorian chant, recognized by the Church as being “specially suited to the Roman liturgy,”⁶ is a unique and universal spiritual heritage which has been handed down to us as the clearest musical expression of sacred music at the service of God’s word. It had a considerable influence on the development of music in Europe. The learned palaeographic work of the Abbey of Saint-Pierre de Solesmes and the publication of collections of Gregorian chant encouraged by Pope Paul VI, as well as the proliferation of Gregorian choirs, contributed to the renewal of the liturgy and of sacred music in particular.

Although the Church recognizes the pre-eminent place of Gregorian chant, she has welcomed other musical forms, especially polyphony. In any case, these various musical forms should accord “with the spirit of the liturgical action.”⁷ From this standpoint, the work of Pierluigi da Palestrina, the master of classical polyphony, is particularly evocative. His inspiration makes him a model for the composers of sacred music, which he put at the service of the liturgy.

¹ P a u l VI, Apostolic Constitution *Laudis Canticum* Promulgating the Divine Office as Revised in Accordance with the Decree of the Second Ecumenical Council of the Vatican.

² Second Vatican Ecumenical Council, Constitution on the Sacred Liturgy *Sacrosanctum Concilium*, section 112.

³ See 1 Chr 16:4–9.23; Ps 80.

⁴ See Mk 26:30; 5:19; Col 3:16.

⁵ See Second Vatican Ecumenical Council, *Musica Sacram*. Instruction on Music in the Liturgy, 5 March 1967.

⁶ *Sacrosanctum Concilium*, section 116.

⁷ *Ibidem*.

The 20th century, particularly the second half, saw a development of popular religious music in line with the desire expressed by the Second Vatican Council that it be “intelligently fostered.”⁸ This form of singing is particularly suitable for the participation of the faithful, both in devotional practices and in the liturgy itself. It requires of composers and poets qualities of creativity, in order to open the hearts of the faithful to the deeper significance of the text of which the music is the instrument. This is also true of traditional music, for which the Council expressed great esteem and requested that it be given “its proper place both in educating people’s religious sense and in adapting worship to their native genius.”⁹

Popular singing, which is a bond of unity and a joyful expression of the community at prayer, fosters the proclamation of the one faith and imparts to large liturgical assemblies an incomparable and recollected solemnity. During the Great Jubilee, I had the joy of seeing and hearing large numbers of the faithful gathered in St. Peter’s Square celebrating with one voice the Church’s thanksgiving. I once again thank all those who contributed to the Jubilee celebrations: the use of the resources of sacred music, especially during the papal celebrations, was exemplary. Gregorian chant, classical and contemporary polyphony, popular hymns, particularly the *Hymn of the Great Jubilee*, made possible liturgical celebrations which were fervent and of high quality. Organ and instrumental music also had their place in the Jubilee celebrations and made a magnificent contribution to the uniting of hearts in faith and charity, transcending the diversity of languages and cultures.

The Jubilee year also saw the staging of numerous cultural events, particularly concerts of religious music. This form of musical expression, which is as it were an extension of sacred music in the strict sense, is of particular significance. Today, when we are commemorating the centenary of the death of the great composer Giuseppe Verdi, who owed much to the Christian heritage, I wish to thank the composers, conductors, musicians, performers, and also the heads of societies, organizations and musical associations for their efforts to promote a repertoire which is culturally rich and expresses the great values linked to biblical revelation, the life of Christ and the saints, and the mysteries of life and death celebrated by the Christian liturgy. Religious music likewise builds bridges between the message of salvation and those who, while not yet fully accepting Christ, are sensitive to beauty, for “beauty is a key to the mystery and a call to transcendence.”¹⁰ Beauty makes a fruitful dialogue possible.

The application of the Second Vatican Council’s guidelines on the renewal of sacred music and liturgical song—especially in choirs, sacred music groups

⁸ Ibidem, section 118.

⁹ Ibidem, section 119.

¹⁰ J o h n P a u l I I, *Letter to Artists* (Vatican, 4 April 1999), section 16.

and *scholae cantorum*—today requires of pastors and faithful a sound cultural, spiritual, liturgical and musical formation. It also calls for profound reflection in order to define the criteria for creating and disseminating a high-quality repertoire which will enable musical expression to serve its purpose, “the glory of God and the sanctification of the faithful,”¹¹ in an appropriate way. This is particularly true for instrumental music. Even if the organ is the instrument of sacred music *par excellence*, today’s musical compositions incorporate ever more diversified instrumental formations. I hope that these riches will help the Church at prayer, so that the symphony of her praise may be attuned to the ‘diapason’ of Christ the Saviour.

Dear friends—musicians, poets and liturgists—your contribution is indispensable. “How many sacred works have been composed through the centuries by people deeply imbued with the sense of the mystery! The faith of countless believers has been nourished by melodies flowing from the hearts of other believers, either introduced into the liturgy or used as an aid to dignified worship. In song, faith is experienced as vibrant joy, love and confident expectation of the saving intervention of God.”¹²

I am sure that you will work generously to preserve and increase the cultural heritage of sacred music in order to serve a fervent liturgy, the privileged place for the inculturation of the faith and the evangelization of cultures. I therefore entrust you to the intercession of the Virgin Mary, who knew how to sing of God’s marvels, as I affectionately impart my Apostolic Blessing to you and all your loved ones.

¹¹ *Sacrosanctum Concilium*, section 112.

¹² J o h n P a u l I I, *Letter to Artists*, section 12.

SŁUCHANIE MUZYKI
WARUNKI MOŻLIWOŚCI

Krzysztof MORACZEWSKI

SŁUCHANIE MUZYKI I JEGO SPOŁECZNE A PRIORI

Bez względu na to, jak wielką wagę przywiązalibyśmy do habitualnego aspektu słyszenia muzyki – od treningu kulturowego określającego podstawowe dyspozycje do rozróżniania muzycznych cech dźwięku po szerokie modele sposobów słuchania – nie można bagatelizować konceptualnej organizacji słuchania muzyki, to znaczy sposobu, w jaki słyszenie muzyki określone jest na poziomie aparatu pojęciowego i systemu świadomie przyjmowanych wartości, którymi dysponuje indywiduum i które cechują określone kultury muzyczne.

NATURALIZACJA KULTUROWYCH KATEGORII MUZYCZNYCH I BŁĘDNE KOŁO BADAŃ NAD MUZYKĄ

Do standardowego repertuaru etnomuzykologicznych anegdot należy apokryficzna być może opowieść o tureckim ambasadorze lub pośle, którego zaproszono w Paryżu na koncert symfoniczny i któremu najciekawszą i najpiękniejszą częścią koncertu wydało się strojenie instrumentów przez orkiestrę. Opowieść ta, która wcale nie jest dla nas przykładem tureckiego barbarzyństwa – sama myśl, że można by ją tak zrozumieć, stanowi dobry powód do zażenowania – stawia nas jednym gestem wobec kwestii społecznego i kulturowego charakteru słuchania muzyki. Dźwięk nie przekracza granicy między muzyką a nie-muzyką, gdy nie zostaje rozpoznane samo umiejscowienie tej granicy, gdy nie widać ograniczającej muzykę ramy. Turecki ambasador umieszcza tę ramę gdzie indziej niż społeczność, w której się znalazł, i staje się dla tej społeczności śmieszny. Śmieszność Turka bierze się z *qui pro quo*, które dla niego samego nie jest widoczne – z nieodpowiedniości sposobu, w jaki wyodrębnia on muzykę, z przypadkowości jego decyzji, z jego niekompetencji, a także z naszego poczucia absurdalności całej tej sytuacji. Turecki gość jest niczym barbarzyńca w ogrodzie. Śmieszność ta może się jednak ujawnić tylko wówczas, gdy ci, których jego niekompetencja rozbawia, nie wykazują woli przemyslenia zaistniałej sytuacji. Ambasador imperium otomańskiego jest bowiem śmieszny tylko wtedy, gdy kategorie, których nie rozpoznaje, mają charakter oczywisty i naturalny. Tymczasem to, co – i jak – usłyszał, ujawnia arbitralność samego wyodrębniania muzyki z dźwiękowego uniwersum. Ontologia muzyki, w jakiej tkwią rozbawieni paryżanie, okazuje się bowiem historycznie skonstruowana, okazuje się zespołem kategorii kulturowych i decyzji społecznych, które uległy naturalizacji i które wydają się jedynie – a złudzenia tego nie można

egzorcyzmować przez proste wyjaśnienie jego genezy – przynależeć do struktury samego świata. Jeśli Turek może być niekompetentny, to oznacza, że aby prawidłowo – z punktu widzenia paryżan – oddzielić muzykę od nie-muzyki, trzeba nabyć określonych kompetencji, trzeba nabyć pewnej kultury.

NATURALIZOWANIE KATEGORII MUZYCZNYCH

Pojawszy to wszystko, można śmiać się z Turka jedynie za cenę uznania, że cywilizacja muzyczna, do której należą paryżanie, jest prawidłowa, ta zaś, którą reprezentuje Turek, taka nie jest. Twierdzenie o prawidłowości i nieprawidłowości kultur muzycznych nie jest pustym frazesem i niesie z sobą ściśle określoną treść: pewna kultura muzyczna (elitarna kultura muzyczna Europy) zostaje odróżniona od całego uniwersum muzyki (które być może nawet nie jawi się jako muzyka, a jedynie jako modus privativum muzyki w ścisłym sensie) jako muzyka, której konstrukcja muzyczna nie nosi znamion arbitralności, gdyż jej historia to dzieje odkrywania właściwych reguł muzyki ustanowionych poza społeczeństwem. Reguły te umieszcza się wówczas w samej konstrukcji świata, a ich ustanowienie to wówczas element kosmogenezy¹. Aktywność liczby w kosmogonii pitagorejskiej jest jednocześnie ustanawianiem świata i ustanawianiem muzyki, Europa zaś utrzymała to przekonanie przynajmniej do czasu, gdy okazało się, że reguły faktycznie praktykowanej muzyki nie dają się wywieść z systemu pitagorejskiego, a być może przekonanie owo zachowało ważność jeszcze dłużej. W istocie system muzyki europejskiej stracił łączność z pitagorejską kosmogonią kwart i kwint w epoce Johna Dunstable’a i ostatecznego uznania tercji i seksty za konsonanse. Inercja myśli nie pozwoliła jednak na wyciąganie nazbyt pospiesznych wniosków z tego przewrotu i echa koncepcji pitagorejskiej odezwały się jeszcze w wieku siedemnastym w Leibnizjańskiej koncepcji muzyki jako „duszy przeliczającej samą siebie” (dokładniej: „exercitum arithmeticae occultum nescientis se numerare animi”²), koncepcji, która zdawała się na nowo łączyć muzykę – konkretną postać muzyki zastępującą wszelką muzykę – z *mathesis universalis*. Tego rodzaju naturalizacja reguł pewnej kultury muzycznej zyskała potwierdzenie poprzez sankcję teologiczną, kosmologiczna filozofia muzyki otwarła się zaś na taką sankcję, gdy tylko chrześcijaństwo sformułowało swoją teologię w języku filozofii greckiej, a więc najpóźniej wraz z dziełem Klemensa z Aleksandrii i – tuż poza chybliwą granicą ortodoksji – z dziełem Orygenesusa.

¹ Szerzej na temat historii przytaczanych koncepcji zob. E. F u b i n i, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997.

² G.W. L e i b n i z, *Epistolae ad diversos*, w: tenże, *Philosophische Werke*, t. 2, Teubner, Leipzig 1906, s. 132.

Dopiero wiek osiemnasty przyniósł przesunięcie podstawy naturalizacji muzyki. Wizję muzyki jako dźwiękowego rozwijania tego samego arche, które przekształca chaos w kosmos, zastąpiła wizja Natury zainicjowana już przez Hugona ze św. Wiktora; jej kontynuację można znaleźć w dziele Giordana Bruna, Galileusza i Newtona, a także francuskich encyklopedystów. Trudno by opisać tutaj wieloznaczność tej wizji, rozciągającej się pomiędzy przynajmniej czterema organizującymi ją stanowiskami: (1) rozróżnieniami „natura naturans” i „natura naturata”, (2) przyjęciem aktywności stawania się *physis* bądź regularności mechanicyzmu w ujęciu La Mettriego, (3) pojmowaniem natury jako istoty bądź jako przyrody, (4) Newtonowskim ujęciem natury, jako tego, co dane, a rozumieniem Natury jako ukrytej przeszłości cywilizacji i ideału myśli w sensie, o którym pisał Jean-Jacques Rousseau. W istocie naturalizacja muzyki nie dokonywała się bowiem w sposób świadomy w przestrzeni tych filozoficznych kategorii, lecz zamknęła się w rozróżnieniu prostszym (o ile było to rzeczywiście rozróżnienie i dopiero *ex post* nie rozróżnia się jego biegunów): między naturą samej muzyki a przyrodniczym ufundowaniem jej podstaw; między ufundowaniem go albo w przyrodzie „zewnętrznej” (stanowisko to reprezentowane jest przez tradycję myślową przebiegającą od *Traktatu o harmonii wywiedzionej z zasad naturalnych* Jeana-Philippe’a Rameau po dzieło Hermanna von Helmholtza i jego koncepcję naturalności skali chromatycznej), albo też w przyrodzie „wewnętrznej”, wyrażającej się jako neurofizjologiczne zasady słyszenia, do których powinny dać się sprowadzić odpowiednie reguły psychologiczne.

BŁĘDNE KOŁO BADAŃ NAD MUZYKĄ

Naturalizacja pewnej postaci muzyki, a ponadto muzyki tej samej warstwy społeczeństwa, która stworzyła naukę, wywołała prawdziwie błędne koło badań: przyjmując równość artystycznej muzyki Europy i muzyki we właściwym sensie w ogóle, uczeni mogli badać tę właśnie muzykę i doświadczenie jej słuchaczy, czyniąc to w uczciwym przekonaniu, że odnajdują uniwersalne, przyrodnicze podstawy muzyki jako takiej. W efekcie odnajdywali poprzedzające ich badania reguły kulturowe jako odkryte w badaniu fakty przyrodnicze. Innymi słowy, niewypowiedziane i nieuświadomione uprzywilejowanie jednej postaci muzyki zniosło konieczność odróżniania w odkrytych jej prawidłowościach tego, co uniwersalne, od tego, co przygodne, brak więc było kryterium pozwalającego odróżnić w tym, co odkryte, uniwersalne uwarunkowania przyrodnicze, akustyczne i neurofizjologiczne od partykularnych (co nie znaczy, że dowolnych) reguł kultury. W tym błędnym kole utkwili zresztą nie tylko badania przyrodnicze, ale – częściowo – nawet badania transcendentalne. Pułapki tego koła uniknęło jedynie transcendentalne badanie dźwięku, które – jak na przykład Husserlow-

skie badanie słyszenia dźwięku, retencji i czasowości słyszenia – nie wymaga kategorii muzyki. Nie bez racji rozważania Husserla stały się dla Paula Ricoeura punktem wyjścia w budowie filozofii pamięci i czasowości, nie zaś filozofii muzyki³. Już jednak estetyka Romana Ingardena⁴ w dobrej wierze zakłada zrównanie muzyki z jej partykularną postacią, a nie odróżniając ich od siebie, stoi przed ryzykiem utożsamienia tego, co kulturowe, z tym, co transcendentalne. Czym jest dziś dla nas estetyka muzyczna Ingardena? Fenomenologią muzyki czy filozofią pewnej kultury muzycznej? Pytanie to nie dezawuuje bynajmniej estetyki Ingardena, lecz jedynie problematyzuje jej status. Kofi Agawu, uczulony na tę właśnie ogólną kwestię, dokonał podobnej reinterpretacji muzycznej koncepcji znaczenia stworzonej przez Derycka Cooke'a⁵. Zdaniem Agawu teoria ta, uwięziona w tym samym błędnym kole, zawodzi jako ogólna semiotyka muzyki, ale stanowi udaną teorię społeczno-kulturowego i historycznego kształtowania się znaczenia muzycznego w pewnej wyodrębnionej wspólnotie.

Błędne koło badań nad muzyką można było jednak przezwyciężyć już wdziewiętnastym stuleciu. Badania fizyka Alexandra Johna Ellisa, ucznia Hermanna von Helmholtza, wykazały bowiem empiryczną fałszywość przekonania o uniwersalności wielu reguł muzyki. Pracując z muzykami indonezyjskimi i japońskimi i zastępując własne doświadczenie słuchowe precyzyjnym pomiarem wysokości dźwięku przy wykorzystaniu opracowanego w tym celu systemu centowego, Ellis wykazał, że trening słuchowy Europejczyka powoduje, iż jego słuch „zaokrągla” słyszane interwały do znanych mu odległości. Precyzyjny pomiar wykazuje, że odległości między dźwiękami w muzyce indonezyjskiej nie odpowiadają pozornie uniwersalnym odległościom skali chromatycznej. Wyniki eksperymentalnych badań Ellisa opublikowano sto kilkadziesiąt lat temu i znane są one każdemu etnomuzykologowi⁶.

W roku 1999 Robert Gjerdingen, specjalista z zakresu eksperymentalnej psychologii muzyki, przeprowadził dogłębną i dość bezlitosną krytykę innych eksperymentalnych badań tego rodzaju przedsięwziętych wcześniej przez Nicholasa Cooka⁷. Gjerdingen postawił Cookowi wiele zarzutów, ale mimo to nie zaniepokoił go fakt, że grupa, którą badał Cook, była jednolita

³ Zob. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1-3, tłum. M. Frankiewicz, J. Jakubowski, U. Zbrzeźniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

⁴ Zob. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.

⁵ Zob. K. Agawu, *The Challenge of Semiotics*, w: *Rethinking Music*, red. N. Cook, M. Everist, Oxford University Press, Oxford–New York 1999, s. 138-160.

⁶ Zob. A.J. Ellis, *On the Musical Scales of Various Nations*, „The Journal of the Society of Arts” 33(1885) nr 1688, s. 485-527.

⁷ Zob. R. Gjerdingen, *An Experimental Music Theory?*, w: *Rethinking Music*, s. 161-170.

kulturowo. Tymczasem tego rodzaju wybór grupy poddanej eksperymentom pociąga za sobą znaną już nam sytuację. Jednolity trening kulturowy badanych powoduje, że ostatecznie nie wiadomo, co zostało w badaniach stwierdzone: uniwersalne prawidłowości percepcji czy też efekty kulturowego treningu. Jak dotąd, eksperymentalne badania nad muzyką, które wprowadzałyby grupę kontrolną o odmiennym treningu kulturowym stanowią raczej wyjątek niż regułę. Nie opuściliśmy zatem jeszcze błędnego koła naturalizacji muzyki. Powiedzmy jednak, że znajdujemy się na jego okręgu i niektórzy zdołali się już odeń oderwać, ale siła dośrodkowa trzyma jeszcze koło w wyszczerbionej całości.

NIEZGODNE ETNOCENTRYZMY

Europa nie jest zresztą w swej skłonności do uniwersalizacji własnej muzyki wyjątkiem. Tradycje indyjskiej teorii muzyki dokonują podobnego utożsamienia zasad muzyki z zasadami religijnymi i zasadami kosmosu, a w dawniejszych Chinach utożsamienie kosmogonii i muzyki było zapewne mocniejsze niż kiedykolwiek w Europie. Zasada istnienia pozahistorycznego, doskonałego wzoru zasad muzyki, znalazła najdoskonalszą zapewne artykulację nie na zachodzie Europy, lecz w świecie bizantyjskim, w koncepcji odślaniającego ów wzór hymnu, który preegzystuje w Bożym umyśle i w Bożej stwórczości). Koncepcję tę sformułowano w kręgu myśli Maksyma Wyznawcy⁸. Aby utrzymać kosmologiczne uzasadnienie muzyki o tak różnych regułach, jak zachodnia muzyka liturgiczna, hindustańska raga czy muzyka dworska cesarskich Chin, trzeba by zatem zakorzenić je w rozmaicie ustrukturuowanych wszechświatach. Etnocentryzmy te nie mogą się bowiem spotkać.

Zachodni etnocentryzm muzyczny ma jednak status wyjątkowy i chociaż nie jest konsekwencją samej muzyki europejskiej, prowokuje dwa istotne problemy. Nie należy do nich sam ów etnocentryzm jako taki, jako codzienne i potoczne nastawienie. „Każdy naród mówi swoim językiem dobra i zła: nie rozumie sąsiad mowy tej” – pisał Nietzsche⁹. Problemem staje się natomiast przeniesienie etnocentryzmu na poziom wiedzy o muzyce, która to wiedza przypisuje sobie miano nauki, a posługując się nim, zgłasza pretensje do statusu episteme. Tymczasem podtrzymywanie znaturalizowanych kategorii

⁸ Szerzej na temat tych koncepcji zob. E. W e l l e s z, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, tłum. M. Kaziński, Wydawnictwo Hoini, Kraków 2006.

⁹ F. N i e t z s c h e, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Wydawnictwo Tenet, Gdynia 2000, s. 54.

historyczno-kulturowych jako kategorii naturalnych oznacza uwięzienie na poziomie doksy, a zatem na poziomie humanistyki przedteoretycznej¹⁰, która, nie dysponując teoretycznymi narzędziami autorefleksji i autokrytyki, pozostaje skazana na uogólnianie i porządkowanie wiedzy potocznej. Pierwszy problem ma zatem charakter poznawczy. Istnieje też jednak problem etyczny i polityczny. Muzyka uznana za „właściwą” – co jest faktem – to muzyka warstwy historycznie dominującej w Europie, która w dobie kolonializmu zdołała eksportować swą władzę na skalę globalną. W tej sytuacji inne etnocentryzmy okazały się bezsilne i struktura przeciwstawiająca sobie „muzykę we właściwym sensie tego słowa” oraz modi privati muzyki (muzykę „ludową”, „etniczną”, „pozauropejską” czy „popularną”) stała się strukturą podwójnej – zapożyczmy termin Antonia Gramsciego¹¹ – hegemonii, skierowanej zarówno ku wnętrzu własnego społeczeństwa, jak i ku jego zdominowanemu otoczeniu. Naturalizujący kategorie kulturowe etnocentryzm elitarnej muzyki europejskiej przestał być zatem jednym z nierozumiejących się nawzajem muzycznych etnocentryzmów i nabrał charakteru narzędzia przemocy symbolicznej w znaczeniu, jakie wyrażeniu temu nadał Pierre Bourdieu¹². Dopiero uwzględniając tę sytuację można zrozumieć, dlaczego stwierdzenie Johna Blackinga, że muzykę artystyczną Europy należy badawczo traktować jak każdą inną muzykę, jako, by się tak wyrazić, „muzykę etniczną białych elit”¹³ – stwierdzenie, w którym nie ma nic dyskusyjnego, nic prowokacyjnego, żadnej polemicznej przesady ani najmniejszego posmaku skandalu – stało się wyzwaniem rzuconym porządkowi władzy. Tyle tylko, że to koło także zgrzyta: kiedy Zachód traci zdolność do rzeczywistej dominacji, a dawne elity muszą dokonywać ustępstw na rzecz demokratyzacji i żyć w świecie „buntu mas”, reprodukcja kulturowa przestaje być w oczywisty sposób pożądana, a hegemonia – usprawiedliwiona. Nie oznacza to jednak, że poza błędnym kołem nie miejsca dla akustycznego, neurofizjologicznego czy też transcendentnego rozważania muzyki. Rozważania te jednak muszą wyznaczać pole tego, co muzycznie możliwe: pole, wewnątrz którego powinny zmieścić się niepodobne do siebie postaci muzyki.

Dla rozważań nad słuchaniem muzyki sytuacja ta ma znaczenie fundamentalne. Nie mogą one popaść w błędne koło naturalizacji kategorii kulturowych,

¹⁰ Por. G. B a n a s z a k, J. K m i t a, *Spoleczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 102-105.

¹¹ Por. A. G r a m s c i, *Zeszyty filozoficzne*, tłum. B. Sieroszewska, J. Szymanowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991, s. 145.

¹² Por. P. B o u r d i e u, L.J.D. W a c q u a n t, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 162.

¹³ J. B l a c k i n g, *How Musical Is Man?*, University of Washington Press, Seattle-London 1973, s. 3-7.

nie mogą roztopić się w doksie. Turecki ambasador w Paryżu przestał być zabawny. Sposób, w jaki usłyszał on symfoniczny koncert, kiedy to nie-muzyka, jaką jest strojenie orkiestry, przyjęła na siebie funkcje muzyki, a nawet okazała się muzyką najbardziej interesującą, ujawnia rzecz podstawową: to, co słyszeli paryżanie, i to, co usłyszał ottomański dyplomata, nie daje się wyprowadzić z czysto fenomenologicznej lub neurofizjologicznej analizy słyszenia. Paryżanie wyposażeni byli w conceptualne narzędzia formowania i kategoryzacji tego, co słyszane, były one jednak inne niż narzędzia, którymi dysponował Turek. Odmienność owego muzycznego outillage mental jednoznacznie wskazuje na jego społeczno-kulturowe pochodzenie i na jego historyczny charakter. Rozważania dotyczące odbioru muzyki zostają zatem umieszczone przed słuchaniem, na poziomie uprzedniej ramy, która umożliwia dopiero czynność słuchania muzyki, wytwarza jej konkretną postać. „Uprzedniość” oznacza tutaj pierwszeństwo w porządku analizy i zarazem fakt społecznej preegzystencji ramy słuchania, która niemal zawsze jest czymś, co chronologicznie wyprzedza słuchające indywiduum – niemal, gdyż istnieją przecież skuteczne poetyki awangardy, w których to sama rama słuchania może być przedmiotem destrukcji i ponownej konstrukcji. Czy uprzedniość ta pojawia się także w biograficznym porządku kształtowania się dowolnej słuchającej jednostki? Być może tak, z góry jednak należy założyć istnienie interakcji między społecznym wpajaniem ramy muzycznego słuchania a jednostkowym doświadczeniem słyszenia dźwięków – interakcji, w wyniku której wyłania się dopiero doświadczenie muzyki. Interakcję tę mogłyby dokładnie opisać badania eksperymentalne uwolnione od błędnego koła naturalizacji muzyki.

MUZYCZNY HABITUS

Jeśli jednak przykład tureckiego ambasadora na paryskim koncercie symfonicznym prawidłowo umieszcza nasze rozważania nad słuchaniem muzyki w miejscu uprzednim względem samego aktu słuchania, to zarazem plasuje je – przedwcześnie – „zbyt wysoko”, od razu na poziomie kognitywnym, poziomie rozstrzygnięć pojęciowych, kategoryalnych i aksjologicznych. Wcześniej jednak ma miejsce przygotowanie do czynności słuchania muzyki pojęte jako trening słuchającego ciała, jako wdrożenie do pewnej praktyki. Chcielibyśmy wiedzieć, jaką pozycję przybrał, siadając, turecki ambasador (bo i pozycja ciała podczas słuchania muzyki nie jest pozbawiona znaczenia) i jak – cielesnie – reagował na muzykę. Chcielibyśmy wiedzieć coś, czego wiedzieć nie możemy, a co wyrazić można w pytaniu: Co usłyszał? Analiza musi więc mieć charakter stopniowy, a jej przedmiot ulegać zmianie: powinna ona przechodzić od ciała

ku czynności i od czynności ku kognitywnemu opracowaniu tego, co słyszane. Musi ona wyróżniać poziomy ramy słuchania.

Rozpoczynając od skupienia uwagi na kształtowaniu słuchającego ciała, zapożyczmy od Pierre'a Bourdieu i zmodyfikujemy pojęcie habitusu¹⁴. Cieleśny i praktyczny wymiar habitusu podkreślał Bourdieu wielokrotnie: określmy za nim habitus jako zestaw dyspozycji do pewnych sposobów posługiwania się ciałem, w jakie wyposażona jest jednostka. Organiczna niepowtarzalność ludzkiego indywiduum i wariabilność w realizacji przez człowieka jakiegokolwiek wzoru nie stoi w sprzeczności z faktem, że między habitusami występują „rodzinne podobieństwa” na kształt podobieństw między gramami językowymi, opisywanymi przez Ludwiga Wittgensteina. Istnieje też pewna empirycznie stwierdzalna społeczna dyspozycja owych rodzin habitusów. Nie powtórzymy wprost za Bourdieu, że dystrybucja habitusów ma charakter klasowy. Oczywiście tak też może być, ale nie łączmy kategorii habitusu tylko ze społeczeństwami klasowymi. Społeczeństwa zbudowane inaczej – społeczeństwa stanowe, społeczeństwa podzielone na warny i kasty, społeczeństwa rasowego apartheidu i społeczeństwa o wielu nakładających się na siebie zasadach hierarchizacji – także dystrybuują wzory habitusów. Dystrybucja ta ma bowiem charakter społeczny: habitus jest wynikiem gry między niepowtarzalnością indywiduum a procesami socjalizacji i enkulturacji, jest tworzony przez zarazem nauczanie i uczenie się zbiorowych, wedle określenia Marcela Maussa, sposobów posługiwania się ciałem¹⁵.

Bez wątplenia można też mówić o habitusach muzycznych, o ich rodzinach i społecznej dystrybucji. Gdyby sam Bourdieu nie zakładał specyficznego udziału muzykalizacji w kształtowaniu habitusu, nie mógłby uznać gustu muzycznego za tak potężny znak społecznej, a w pierwszym rzędzie klasowej dystynkcji. Lektura *Dystynkcji* nie pozostawia przecież wątpliwości, że francuski socjolog przekonany był o potężnej dystynktywnej mocy muzyki. Pod pojęciem muzykalizacji rozumiemy tutaj będziemy ów specyficznie wyodrębniony zestaw procesów socjalizacyjnych i enkulturacyjnych, który – w połączeniu ze wszystkim zmiennymi czynnikami indywidualnymi – odpowiada za ukształtowanie się muzycznych dyspozycji jednostki. Sam zespół dyspozycji jednostki do reagowania na muzykę czy też szerzej: na sytuację muzyczną, określimy jako habitus muzyczny. Poszerzenie to jest o tyle istotne, że pod pojęciem habitusu rozumiemy nie tylko dyspozycje słuchowe, ale też zespół dyspozycji do takich, a nie innych sposobów zachowania (na przykład do pozostawiania w ciszy, skupienia, tańca czy pewnej

¹⁴ Zob. P. B o u r d i e u, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2005; P. B o u r d i e u, J.C. P a s s e r o n, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

¹⁵ Zob. M. M a u s s, *Sposoby posługiwania się ciałem*, tłum. M. Król, w: tenże, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 391-424.

określonej pozycji ciała) w sytuacji społecznie określonej jako muzyczna, a nawet w antycypacji takiej sytuacji (począwszy od wyboru ubrania, aż po zachowanie się, na przykład przed koncertem). Kształtowanie habitusu muzycznego, którego, jak widać, nie sposób zredukować do świadomie żywionych przekonań na temat muzyki, stanowi zapewne najgłębszy poziom muzykalizacji, decydujący między innymi o odczuwaniu przyjemności z kontaktu z muzyką pewnego rodzaju i o odruchowym niemal odrzuceniu, a wręcz wstręcie (w odniesieniu do reakcji na muzykę słowo to nie jest zbyt mocne) do muzyki innego rodzaju oraz o poczuciu komfortu i dyskomfortu w określonej sytuacji muzycznej czy też o poczuciu przynależności doń bądź też o obcości względem niej. Reakcje tego rodzaju jedynie częściowo dają się wytłumaczyć przez formułowane *explicite* sądy o muzyce. Należałoby pytać, ale czynić to uczciwie – „w C-dur”, jak mawiają muzycy – na ile nasze przekonania na temat muzyki wyznaczają naszą reakcję na jej określony rodzaj i na ile deklarowane przez nas przekonania stanowią racjonalizację reakcji habitualnych. Należałoby też wziąć pod uwagę sytuację dysonansu poznawczego, w której nabyte w toku enkulturacji przekonania na temat muzyki i muzycznej wartości pozostają w niezgodzie z dyspozycjami habitualnymi jednostki.

Podkreślenie pozasłuchowych elementów składowych habitusu muzycznego nie powinno oczywiście przesłaniać fundamentalnej wagi dyspozycji do określonych reakcji słuchowych, począwszy od słyszenia interwałów i słyszenia tonalnego, po koncentrację na takich, a nie innych warstwach muzycznego tworu czy zdolność do rekonstrukcji złożonych struktur rytmicznych. Nie ulega zatem wątpliwości, że muzyczny habitus jednostki jest efektem gry między predyspozycjami o charakterze biologicznym danego indywiduum, w tym predyspozycjami gatunkowymi, a społecznymi procesami muzykalizacji. Dostrzeżenie tego faktu pozwala nam zatem wyróżnić dwie pierwsze warstwy tego, co wydarza się przed słuchaniem muzyki, a więc przedkulturową warstwę uwarunkowań neurofizjologicznych i kognitywnych, która wyznacza zakres tego, co w ogóle muzycznie możliwe – warstwę tę można badać na różne sposoby poprzez eksperymenty neurofizjologiczne oraz dociekania transcendentalne pod warunkiem uwolnienia ich z błędnego koła naturalizacji muzyki – oraz warstwę efektów społecznej muzykalizacji. Dopiero łącznie decydują one o muzycznym habitusie jednostki. Łatwość czysto pojęciowego odróżnienia tych warstw nie gwarantuje niestety podobnej łatwości empirycznego przypisywania do nich poszczególnych składników habitusu.

HABITUS I HETEROGENICZNOŚĆ KULTUR MUZYCZNYCH

Kilka jeszcze komentarzy potrzebnych jest w odniesieniu do muzycznego habitusu. Po pierwsze, możliwe, a w wielu społeczeństwach współczesnych

typowe, jest kształtowanie habitusu wielostronnego, zawierającego dyspozycje do reakcji skutecznych w odmiennych sytuacjach muzycznych. Tak ukształtowany habitus muzyczny stanowi podstawę dla zróżnicowanych form muzycznej wielokulturowości, która nie musi okazać się zrozumiała dla indywidualów o habitusie jednorodnym ani przez nie akceptowana – tak, jak jednostce w całości jednoznacznie przynależnej do świata elitarnej muzyki artystycznej niezrozumiała może wydawać się fakt, że wielbiciel muzyki Josquina des Prés i Antona Weberna może być zarazem równie szczerym wielbicielem The Clash i Sex Pistols i czuć się równie przynależny sytuacjom koncertu filharmonicznego i rockandrollowego. Po drugie, habitus muzyczny kształtowany jest we wczesnym okresie życia jednostki, a decydują o tym ogólne zasady procesów socjalizacyjnych i enkulturacyjnych. Kwestią otwartą pozostaje, jaki stopień trwałości należy mu przypisać. Rozstrzygnąć mogłyby ją odpowiednio zaprojektowane badania, ale badań takich – o ile mi wiadomo – dotąd nie podjęto. Badania samego Bourdieu wskazują jednak, że przynajmniej ogólnemu, nieograniczonemu do zakresu muzycznego habitusowi można przypisać względną trwałość, skoro nosi on trwałe ślady swej społecznej, a zwłaszcza klasowej genezy. Po trzecie, habitus muzyczny nie powinien być oddzielany inaczej niż tylko pojęciowo od całości habitusu, a więc procesy muzykalizacji muszą być traktowane nie jako zjawiska odrębne, lecz jako analitycznie wyróżniony aspekt ogólnego procesu socjalizacji-enkultuacji. Nabywanie dyspozycji do życia w określonym społeczeństwie oraz nabywanie kultury stanowi ramę dla muzykalizacji, która może dokonywać się poprzez życie obrzędowe, udział w liturgii religijnej, formy życia politycznego czy towarzyskiego i w wielu przypadkach jedynie zewnętrzny obserwator może wydzielić właściwy jej zakres. Po czwarte, choć przynależny jednostce i uzależniony nie tylko od gatunkowych, ale też od osobniczych dyspozycji biologicznych, habitus w ogóle – a więc i habitus muzyczny – posiada społeczną genezę. Muzykalizacja, jako aspekt socjalizacji-enkultuacji nie ma charakteru abstrakcyjnego, lecz dokonuje się zawsze w określonej pod wieloma względami grupie społecznej. W odniesieniu do współczesnych społeczeństw europejskich grupa ta określona jest pod względem etnicznym i wyznaniowym, pod względem swego miejsca w hierarchicznej strukturze społeczeństwa, w pierwszym rzędzie więc pod względem klasowym, pod względem dominujących orientacji światopoglądowych, politycznych i estetycznych; będzie też określona mikro-strukturalnie, w zależności od typu więzi rodzinnej czy sąsiedzkiej począwszy, poprzez sposób międzypokoleniowego przekazu doświadczeń aż po cechy osobnicze jednostek tworzących grupę. Grupa taka ma także własną historię i pamięć oraz własne, przekazywane w niej tradycje, w tym zazwyczaj również tradycje muzyczne. Habitus jednostki, w tym jej habitus muzyczny, jest więc nieuchronnie „naznaczony” przez swą genezę, a zatem cechując się domnie-

maną względną trwałością, potrafi – jako zespół dyspozycji cielesnych, a nie świadomie wybieranych i wygłaszanych przekonań – ujawniać w odpowiednich okolicznościach społeczne pochodzenie jednostki. Dla Pierre’a Bourdieu mamy w tym wypadku do czynienia w pierwszym rzędzie z kwestią warunków i ograniczeń mobilności społecznej oraz procesów dystynkcji. Pożądany w określonych warunkach społecznych habitus jednostki stanowi element jej kapitału, umożliwiającego awans w hierarchicznej strukturze społeczeństwa, podczas gdy habitus nieodpowiedni, to znaczy noszący znamiona nieodpowiedniej do danej sytuacji genezy społecznej, może stanowić poważną przeszkodę, a także element umożliwiający natychmiastową identyfikację jednostek, które w toku biografii zmieniły przynależność klasową. Uwagi te, należące do sedna rozważań Bourdieu, dotyczą w całej rozciągłości habitusu muzycznego. Eliminacja habitusów niepożądanych, czy to poprzez nacisk nowej grupy społecznej, czy to poprzez praktyki edukacyjne, nosi wszelkie znamiona przemocy symbolicznej i służy kulturowej reprodukcji. Może być także odpowiedzialna za powstanie wspomnianej już sytuacji dysonansu poznawczego, kiedy to deklarowane przekonania na temat muzyki, zgodne z oczekiwaniami nowej grupy społecznej, pozostają w niezgodzie z habitualnymi reakcjami na muzykę określonymi przez muzykalizację w odmiennym środowisku społecznym (a więc i muzycznym). Po piąte wreszcie, wytwarzanie habitusu we współczesnych, złożonych społeczeństwach zachodnich nie da się sprowadzić do prostego modelu spójnej grupy enkulturującej. Wskażmy przynajmniej cztery środowiska, niejednokrotnie konfliktowe, odpowiedzialne za proces muzykalizacji, a więc zarazem za ukształtowanie się habitusu muzycznego. Procesy określone na poziomie mikrostrukturalnym, a więc wciąż w pierwszym rzędzie na poziomie grupy rodzinnej, zderzają się z efektami muzykalizacji w środowisku rówieśniczym, muzykalizacji za pośrednictwem formalnych systemów edukacyjnych oraz za pośrednictwem muzycznych przekazów medialnych. Nie sposób ad hoc określić proporcji oddziaływania tych środowisk i ich wzajemnej zależności, nie ma też powodu, by zakładać, że proporcje te są stałe i podobne w różnych grupach społecznych.

SPOSOBY SŁUCHANIA MUZYKI

Wyróżniliśmy zatem pierwszy element społecznego a priori słuchania muzyki (określenie „społeczne a priori” zapożyczamy z żargonu austromarkсистów) – element, który wydaje się mieć decydujące znaczenie. Pamiętajmy jednak, że habitus muzyczny nie jest zbiorem konkretnych zachowań ani przekonań, lecz zestawem dyspozycji do zachowań i reakcji. Sam z siebie nie odpowiada w sposób samodzielny za aktualizację takich czy innych dyspozycji. Aktualizacja (zawsze) potencjalnych elementów habitusu dokonuje się

bowiem nie w sytuacji abstrakcyjnej, lecz zawsze w społecznie wyznaczonej ramie behawioralnej i kognitywnej. Jeśli habitus danej osoby zawiera na przykład dyspozycję do pełnej koncentracji słuchowej na muzyce, to dyspozycja ta z reguły aktualizowana jest dopiero w odpowiedniej ramie społecznej, jaką może stanowić na przykład sytuacja koncertu, lub w warunkach, w których jednostka może samodzielnie określić behawioralne zasady kontaktu z muzyką (na przykład w sytuacji odsłuchu nagrań fonograficznych w warunkach domowych). W wielu innych kontekstach społecznych dyspozycja do słuchania skoncentrowanego nie musi być aktualizowana. Ta sama jednostka może nie aktualizować owej dyspozycji w kontakcie z muzyką na przykład podczas prowadzenia samochodu czy robienia zakupów. Jeśli jednak dyspozycja do słuchania skoncentrowanego stanowi zasadniczą dyspozycję habitusu jednostki, a zwłaszcza gdy dyspozycja ta wiąże się z silną sankcją aksjologiczną, której źródłem jest świadomie przyjęty światopogląd estetyczny, wówczas kontakt z muzyką w ramie społecznej wykluczającej słuchanie skoncentrowane może wiązać się z psychologicznym uczuciem dyskomfortu lub irytacji, a także z odczuciem pogwałcenia wartości samej muzyki – przede wszystkim, gdy w owej niesprzyjającej koncentracji ramie wykorzystywana jest muzyka, dla której słuchanie skoncentrowane jest dyspozycją macierzystą (wyobraźmy sobie *Kwartet cis-moll* Beethovena rozbrzmiewający w hipermarkecie).

Można się pokusić o typologię behawioralnych ram słuchania w zależności od pożądanego zachowania słuchacza. Elementy takiej typologii wyłaniają się jako pary przeciwieństw z wszelkich rozważań nad muzyką i jej społecznym tłem prowadzonych w okresie ostatnich stu lat humanistyki, zwłaszcza z zakresu krytyki kultury uprawianej w duchu choćby Adornowskim. Wskażmy tylko przykładowe przeciwstawne sobie pożądane typy słuchania, których odróżnienie przynależy już do naukowego *sensus communis*. Rysują się tutaj wyraźnie zwłaszcza dwa typy przeciwieństw: słuchanie skoncentrowane a słuchanie rozproszone oraz słuchanie kontemplacyjne a słuchanie współuczestniczące. W opozycjach tych brakuje miejsca dla dobrze znanej etnomuzykologom postaci społecznej konstrukcji aktu muzycznego, w której w ogóle nie istnieje wyodrębniona funkcja słuchacza. Nawet jednak pomijając tę kwestię, nie sposób poprzestać na tego rodzaju rozróżnieniach. Po pierwsze, operują one nazbyt czystymi modelami biegunowymi, nie uwzględniając całej gamy rzeczywiście zachodzących stopni pośrednich, a nawet wewnętrznej dynamiki sytuacji biegunowych. Każdemu słuchaczowi muzyki artystycznej znana jest z doświadczenia swoista fluktuacja koncentracji, w której poszczególne fragmenty utworu muzycznego percypowane są z nierównym stopniem uwagi, a która ma podstawę nie tylko w charakterze samych procesów kognicji muzycznej, ale też w czynnikach okazjonalnych. Z tego też względu rzeczywiste słuchanie skoncentrowane angażuje zwykle czynniki pomocnicze: słuchanie wielokrotne, które wyrównuje

niejako nierówności koncentracji, wsparcie pamięci, pozwalające na rekonstrukcję miejsc, w których nastąpiła dekoncentracja słuchacza, a przede wszystkim wykorzystanie notacji, której lektura pozwala nie tylko na kompensację momentów nieuwagi, ale też na analogiczną kompensację niedokładności słyszenia. Popularny niegdyś zwyczaj słuchania muzyki z partyturą w rękę można zresztą interpretować jako remedium na naturalne nierówności koncentracji i niewystarczającą selektywność fizjologicznego słyszenia.

Konsekwencje przeciwstawiania sobie typów słuchania sięgają dzięki wszystkim tym elementom bardzo głęboko, aż po ontologiczny status muzyki. Nie ma powodu, by rozstrzygać genetyczne pierwszeństwo słuchania skoncentrowanego i koncepcji muzyki jako przedmiotu kontemplacji – wystarczy konstatacja ich współzależności. Pojawienie się notacji, choćby tylko jako uzupełnienia aktu słuchania, powoduje zresztą, że muzyka – przynajmniej każda muzyka zawierająca notację – nie może być dłużej redukowana w planie ontologicznym do wymiaru słyszalności i zaczyna wymagać odwołania do tak lub inaczej artykułowanej ontologii idealistycznej, bez względu na to, czy będzie to idealizm interpretowany – zgodnie z terminologią Kazimierza Ajdukiewicza – immanentnie, transcendentalnie¹⁶, czy też, co dzisiaj najczęstsze, konstruktywistycznie. Ta sama sytuacja powoduje, że właściwości repertuaru wytworzonego w ramach kultury muzycznej zawierającej notację, które nie są uchwytnie słuchowo, nie ulegają bynajmniej anihilacji. Wynika z tego jednoznacznie, że analiza słuchania ma różną doniosłość dla różnie skonstruowanych kultur muzycznych, a dla niektórych form muzyki – przychodzi na myśl w pierwszym rzędzie skrzydło awangardy muzycznej powiązane z Miltonem Babbitem – może to być wręcz analiza marginalna lub nawet myląca. Konsekwencje ontologiczne różnorodności behawioralnych ram słyszenia są jeszcze bardziej uderzające w przypadku opozycji między słuchaniem kontemplacyjnym a słuchaniem współuczestniczącym, przy czym drugi człon tej opozycji rozumieć możemy szeroko, włączając weń zarówno sytuację, gdy normą jest współuczestnictwo wykonawcze przy słabo wyodrębnionej osobnej funkcji słuchacza, jak i sytuację, gdy słuchanie stanowi element innego zespołu czynności, najczęściej tańca i (lub) czynności obrzędowych. Rozróżnienie to pokrywa się z rozróżnieniem muzyki wyodrębnionej i muzyki wplecionej w inne praktyki społeczne, w przekonaniu Philipa V. Bohlmana należącym do szeregu podstawowych opozycji, określających możliwe ontologie muzyki¹⁷.

¹⁶ Por. K. A j d u k i e w i c z, *Zagadnienia i kierunki filozofii. Teoria poznania. Metafizyka*, Czytelnik, Warszawa 1949, s. 71-82.

¹⁷ Zob. Ph.V. B o h l m a n, *Ontologies of Music*, w: *Rethinking Music*, s. 17-34.

KOGNITYWNE RAMY SŁUCHANIA MUZYKI

Bez względu na to, jak wielką wagę przywiązalibyśmy do habitualnego aspektu słyszenia muzyki – od treningu kulturowego określającego podstawowe dyspozycje do rozróżniania muzycznych cech dźwięku po szerokie modele sposobów słuchania – nie można bagatelizować konceptualnej organizacji słuchania muzyki, to znaczy sposobu, w jaki słyszenie muzyki określone jest na poziomie aparatu pojęciowego i systemu świadomie przyjmowanych wartości, którymi dysponuje indywiduum i które cechują określone kultury muzyczne. Zagadnienia te stanowią tradycyjny już obszar zainteresowania kognitywnej antropologii muzyki, wywodzącej się z tradycji zapoczątkowanej w pierwszym rzędzie przez Warda Goodenougha¹⁸. Nacisk, jaki sam Bourdieu kładł na cielesny, nie zaś intelektualny wymiar habitusu, jest zrozumiały. Wiązał się on zarówno z wagą owej cielesności dla procesów dystynkcji i reprodukcji kulturowej, jak i z intencją polemiczną, kierowaną przez francuskiego socjologa przeciw swoistemu redukcjonizmowi intelektualistycznemu, wynikającemu z bezkrytycznego przyjmowania modelu ludzkiego działania, który tworzony jest w ramach teorii decyzji, zwłaszcza w jej zastosowaniach w ekonomii. Ta intencja polemiczna nie należy już do współczesnej sytuacji poznawczej – raczej przeciwnie, polemiki domagałyby się tendencje odwrotne, wiodące ku bagatelizowaniu pojęciowej i aksjologicznej orientacji działania.

DYSTRYBUCJA WIEDZY MUZYCZNEJ

Procesy dystynkcji i reprodukcji kulturowej, których część stanowią praktyki muzyczne, pozostają zresztą widoczne na poziomie kognitywnym nie mniej niż na poziomie habitualnym. Pierwszym aspektem tego zagadnienia, jaki nasuwają wyniki osiągnięte w badaniach antropologicznych, jest nierównomierność społecznej dystrybucji aparatu pojęciowego związanego z praktykami muzycznymi. Wystarczy nam modelowe rozróżnienie społeczeństw, w których enkulturacja muzyczna obejmuje na identycznych lub niemal identycznych zasadach całość społeczeństwa, oraz społeczeństw, w których wiedza muzyczna ma charakter specjalistyczny i dystrybuowana jest wewnątrz wyspecjalizowanej podgrupy. Rozróżnienie to należy do kręgu badawczego wyznaczonego przez klasyczne pytanie Alana Lomaxa o relację między stylem muzycznym a całością kultury¹⁹ –

¹⁸ Zob. W.H. Goodenough, *Componential Analysis and the Study of Meaning*, „Language” 32(1956) nr 1, s. 195-216.

¹⁹ Zob. A. Lomax, *Folk Song Style and Culture*, Transaction Publishers, New Brunswick–London 1968.

pytanie, któremu podporządkowana była metoda kantometryczna. Możliwości stylistyczne pewnego świata muzycznego zależą bowiem bez wątpienia od stopnia specjalizacji, a więc i ekskluzywności muzycznej, te zaś warunkowane są równie niewątpliwie przez charakter i zasięg społecznego podziału pracy w ramach interesującej nas całości. Specjalistyczność wiedzy muzycznej wydaje się bowiem wprost proporcjonalna do wyrazistości wyodrębnienia profesji muzycznych w obowiązującym w danym społeczeństwie podziale pracy. Tam, gdzie podział pracy zarysowuje się słabo i wiąże się głównie z funkcjami obrzędowymi i podziałem pracy między płcie, tam też wiedza muzyczna stanowi z zasady element powszechnej enkultracji, co oznacza, że indywidua z reguły dysponują podobnym zasobem bogatej zresztą i szczegółowej wiedzy muzycznej (przywołać w tym kontekście można badany przez Stevena Felda przykład nowogwinejskich Kaluli²⁰). Z kolei w społeczeństwach o złożonym i hierarchicznym podziale pracy z dobrze wyodrębnionymi profesjami muzycznymi – na przykład w Europie Zachodniej, w Chinach czy w Stanach Zjednoczonych) zaobserwować można dwie cechy charakterystyczne. Po pierwsze, wyodrębnienie profesji muzycznych i stopniowe ograniczanie zasięgu dystrybucji wiedzy muzycznej nadaje praktykom muzycznym charakter elitarny, co oznacza, że jedynie wąska część społeczeństwa zostaje wyposażona w narzędzia pojęciowe niezbędne dla kompetentnej interpretacji wytworów muzycznych. Podział pracy przenika zresztą głębiej, gdyż powoduje nierówną dystrybucję wiedzy także wewnątrz samej grupy profesjonalnych muzyków, w wyniku czego na przykład wokalistów przestaje się wyposażać w wiedzę z zakresu kompozycji i teorii muzyki w zakresie przekraczającym wymogi ich funkcji. Nie należy widzieć w tym jedynie „upadku”, jak określają to publicyści, szkolnictwa muzycznego oraz nauczania muzyki w szkolnictwie powszechnym, w pierwszym rzędzie dostrzegać bowiem należy konsekwencję niewypowiedzianej reguły, wedle której zadaniem edukacji jest dostarczanie repertuaru wiedzy niezbędnej do spełnienia przez daną jednostkę przewidzianej dla niej funkcji społecznej, uzupełnionego przez zakres wiedzy enkultrującej do modelu aksjologicznego pożądanego przez projektantów edukacji, czyli przede wszystkim przez władze państwowe. Oznacza to, że dla „reszty społeczeństwa”, a zatem dla jego większości, której nie dostarcza się wiedzy muzycznej – pomijamy tutaj istotny indywidualnie, ale marginalny ilościowo przypadek autodydaktycznego nabycia wysokich kompetencji muzycznych przez jednostki usytuowane zawodowo poza praktykami muzycznymi – muzyka produkowana przez kompetentne elity staje się nieuchronnie czymś innym niż dla owych elit, podlega ona bowiem recepcji w ramach muzycznego

²⁰ Zob. S. Feld, „Flow Like a Waterfall”: *The Metaphors of Kaluli Musical Theory*, „Yearbook for Traditional Music” 13(1981), s. 22-47.

outillage mental, odmiennego niż w kręgu elitarnym. Recepja ta może obejmować wykorzystanie muzyki jako znaku dystynkcji wedle modeli opisanych przez Bourdieu, reinterpretację w ramach estetyk odmiennych niż estetyki genetycznie powiązane z daną muzyką – co może pociągać za sobą wartościowania skrajnie odmienne niż dokonane w elitarnym obiegu muzycznym, gdy na przykład twory muzyczne powstałe w zasięgu oddziaływania estetyki muzyki absolutnej lub poetyk awangardowych zostają umieszczone w obcym im kontekście potocznej koncepcji autoekspresji lub w ramach muzycznego hedonizmu – oraz, co dla nas najbardziej zajmujące, zmianę modelu słuchania, który pierwotnie powiązany był z określoną muzyką.

Jeśli bowiem nieuchronnym skutkiem włączenia praktyk muzycznych w zaawansowany podział pracy i powiązany z nim model społecznej dystrybucji wiedzy jest elitaryzm muzyczny, to skutkiem równie nieuchronnym wydaje się powołanie ekwiwalentnej sfery tego, co „popularne” – sfery tak szerokiej i wewnętrznie zróżnicowanej, że samo słowo „popularne” zdaje się raczej zakrywać heterogeniczność zjawisk, niż nazywać jakąś spójną całość. Sfery społeczne nienależące do muzycznej elity, wyposażanej w muzyczną wiedzę, nie zaprzestają przecież praktyk muzycznych, zarówno odbiorczych, jak i twórczych. Sfera „popularnego” wydaje się zatem obejmować przynajmniej trzy charakterystyczne podsferesy: (a) podsferę popularnej reinterpretacji wytworów elitarniej praktyki muzycznej; (b) podsferę własnych, popularnych praktyk muzycznych z właściwymi im formami wiedzy muzycznej, odmiennymi niż w obiegu elitarnym, własnymi kanonami wartościowania czy własnymi wzorami słuchania muzyki i (c) podsferę alternatywnej profesjonalizacji muzyki, obejmującą przekształcanie praktyk popularnych w nowe postaci praktyk profesjonalnych (tak na przykład współczesne społeczeństwa typu zachodniego zawierają przynajmniej dwie odrębne sfery profesjonalizacji muzyki: tradycyjną sferę muzyki artystycznej oraz sferę przemysłowej produkcji muzyki). Nie będziemy tutaj kontynuować tego wątku, należy on bowiem do powiązanego z naszym tematem, lecz odrębnego kręgu pytań. Zaznaczamy jedynie pewne jego elementy, aby uwypuklić związek między ogólną strukturą społeczeństwa a charakterem i dystrybucją elementów kognitywnych kultury muzycznej.

Powyższe, poczynione na marginesie uwagi wystarczają jednak, by unaocznić konieczną heterogeniczność muzycznego outillage mental i powiązanych z nim sposobów słuchania muzyki w każdym wystarczająco zróżnicowanym społeczeństwie (przy czym pomijamy wariabilność indywidualną zachowań muzycznych, koncentrując się jedynie na rozpoznawalnych modelach grupowych). Heterogeniczność ta może zostać przedstawiona – w sposób oczywiście nazbyt czysty w sensie teoretycznym – jako rozgrywająca się w dwóch wymiarach. Pierwszy z tych wymiarów można nazwać aksjologiczną orientacją słuchania. W kontakt z muzyką – pomijając bardzo wczesne etapy dzie-

cięcej muzykalizacji – nie wchodzi bowiem nigdy abstrakcyjny podmiot, lecz konkretny podmiot „hermeneutyczny”. „Hermeneutyczny” to słowo, które w sposób wystarczający wydobywa nieomijalny aspekt kulturowej uprzedniości kategorii, którymi posługuje się myślenie, względem tego, co myślane. Kategorie te, podobnie jak język, którym jednostka mówi, należą do świata przez nią zastanego, i choć mogą ulec i ulegają przebudowie w toku indywidualnych dziejów jednostki, wyprzedzają jej świadomość zarówno genetycznie, jak i logicznie, formując sferę, którą Martin Heidegger w epoce *Bycia i czasu*²¹ oraz Hans-Georg Gadamer²² badali pod nazwą „przedrozumienia” (niem. Vorverstehen). Kategorie pojęciowe i wartości związane ze sferą muzyki nie są pod tym względem wyjątkiem: także i one, chociaż wrażliwe na biografię jednostki i na jej moc krytycznego myślenia, są w punkcie wyjścia czymś otrzymanym i odziedziczonym, należą do sfery określanej w różnych tradycjach myślowych terminami już tutaj używanymi: „Vorverstehen”, „outillage mental”, „społeczne a priori”, „kultura”.

AKSJOLOGICZNA ORIENTACJA SŁUCHANIA

Jednostka nie przystępuje więc do słuchania muzyki jako „relatywna tabula rasa”, wyposażona jedynie w neurofizjologiczne wyznaczniki tego, co słuchowo możliwe oraz uniwersalne, w transcendentalne sposoby organizacji doświadczenia (nie rozstrzygamy tutaj oczywiście, jaka może być między nimi relacja). Nawet poziom habitualny i poziom behawioralnych wzorów słuchania nie wystarczają. Mamy przede wszystkim pewne wyobrażenie o tym, czym jest wartość muzyczna, gdzie tej wartości poszukiwać, a nawet dość dokładne oczekiwania co do tego, jakie formy muzyki są w stanie określonej wartości realizować. Wyobrażenia i oczekiwania tego rodzaju stanowią uprzednią względem samego słuchania orientację aksjologiczną tego aktu: objaśnijmy to za pomocą przykładu pochodzącego z centrum sporów o społeczny charakter muzyki.

Adornowskie rozróżnienie typów słuchania melodycznego i rytmicznego jako podstawy słuchania indywidualistycznego i regresyjnego, zaproponowane w eseju *O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania*²³, zachowuje wartość

²¹ Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

²² Zob. H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

²³ Por. T.W. Adorno, *O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania*, w: tenże, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 116-127.

także poza kontekstem krytycznej teorii społeczeństwa, choć traci wówczas właśnie swój krytyczny wymiar. Nazywa ono jednak nie tylko ścieżkę „regresji słuchania” – takie jego rozumienie wymaga od nas podzielenia nie tylko Adornowskiej aksjologii, ale przede wszystkim Adornowskiej wizji obiektywnej zawartości społecznej dzieła muzycznego, która to wizja pozostaje dziś równie nieoczywista, jak w czasie powstawania *Filozofii nowej muzyki*²⁴ – ale także opozycję między dwoma aksjologicznymi orientacjami słuchania: nastawieniem poszukującym wartości muzycznej w warstwie organizacji procesów harmonicznym i melodycznym oraz nastawieniem na poszukiwanie decydującej wartości muzycznej w metrycznej organizacji utworu. Powiązanie tych nastawień przez Adorna z tradycją reinterpretowanej w duchu Hanslickowskim muzyki niemieckiej, od muzyki instrumentalnej Johanna Sebastiana Bacha począwszy, po muzykę Arnolda Schönberga (zwłaszcza z okresu tak zwanej atonalności swobodnej, czyli sprzed *Suite für Klavier*) oraz – dla modelu „rytmicznego” – ze skrzydłem muzycznego modernizmu związanego w pierwszym rzędzie z twórczością Igora Strawińskiego oraz z ekspansją jazzu, nie jest oczywiście bezpodstawne, nawet jeśli stanowi uproszczenie pod nazbyt wieloma względami – tak, jakby kontrapunkt Bacha lub Brahmsa nie wiązał wartości muzycznej z rytmem, jakby słuchanie „melodyczno-harmoniczne” było jakoś „zbędne” w przypadku muzyki Strawińskiego lub Bartoka, jakby nie było centralne dla takiej formy jazzu jak bebop (którego istnienie Adorno pomija milczeniem), tak jakby nie było muzyki przekraczającej to przeciwstawienie. Przeciwstawienie to wciąż może mieć wartość modelu, i to nie tylko dlatego, że odpowiada pewnemu etapowi sporu o Neue Musik (zauważmy, że podobne Adornowskim wartościowania przeprowadzał Heinrich Schenker²⁵). Należałoby oczywiście – aby zachować wartość tego modelu – model ów uhistorycznić, wprowadzając na przykład problematykę motetu izorytmicznego do sfery słuchania rytmicznego, oraz uwolnić go od bezkrytycznego etnocentryzmu, który przenika wszystkie rozważania Adorna o muzyce. Trudniej byłoby bronić powiązań dalszego rzędu: modelu „melodyczno-harmonicznego” z autoekspresją podmiotowości (tutaj istnieje przynajmniej wsparcie w formie dziewiętnastowiecznej, niemieckiej filozofii idealistycznej), a zwłaszcza powiązania modelu rytmicznego z „destrukcją podmiotowości” (która to „destrukcja” też jest pojęciem nazbyt szerokim, gdyż nie odróżniając form destrukcji podmiotowości, takich jak unicestwienie jednostki poprzez totalne panowanie zbiorowości oraz unio mystica, Adorno może z przerażającą łatwością zrównywać wszelkie doświadczenie ekstatycz-

²⁴ Zob. t e n ż e, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

²⁵ Zob. H. S c h e n k e r, *Free Composition*, tłum. E. Oster, Pendragon Press, Hillsdale 2001.

ne, także muzyczne doświadczenie ekstazy rytmicznej, z „totalitaryzmem”). Adorno może więc jedynie naprowadzić nas na problem, który trzeba dalej podjąć samodzielnie. Nawet bowiem nastawienie na poszukiwanie wartości muzycznej w rytmicznej warstwie utworu w przeciwieństwie do poszukiwania tej wartości na przykład w procesie tematyczno-harmonicznym – a więc biorąc uproszczenie Adorno za dobrą monetę – oznacza wystawienie na dalsze różnicowania.

Wartość muzyczna – przyjmijmy na chwilę – tkwi w pierwszym rzędzie w organizacji rytmicznej – jaki jednak rytm jest wartościowy? Złożony w ustruktrowany sposób, jak w rytmach nieodwracalnych Oliviera Messiaena lub pozbawionych repetycji konstrukcjach Karlheinz Stockhausena czy też złożony, ale w nieprzewidywalny sposób, jak indyjska improwizacja perkusyjna? A może wprost przeciwnie, nie rytm abstrakcyjnie złożony, ale repetytywny i zgodny z rytmem ludzkiego ciała? Czy zaś taki rytm powinien być sprowadzony do ekstatycznej prostoty, jak w tanecznej muzyce house, czy też powinien stanowić wyrafinowaną grę z metrum, jak w jazzowym groove lub w tanecznej muzyce kubańskiej? Jeśli natomiast wartość tkwi w organizacji procesów motywicznych, to czy wartościowe są związki czytelne i jawne, organizujące doświadczenie słuchowe odbiorcy, jak w tradycyjnych kompozycjach „z jednego jądra”, takich jak pierwsza część *Symfonii g-moll* Mozarta lub fuga es-moll z pierwszej części *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha, czy też związki bardziej „tajemne”, „ezoteryczne”, uchwytnie dopiero na poziomie analizy partytury, jak związki organizujące *Symfonię kameralną* Schönberga i *Młot bez mistrza* Pierre’a Bouleza? Czy w muzyce opartej na notacji słyszalność ma rozstrzygające znaczenie? Ogólniej: czy wartością jest innowacja, czy też perfekcyjna realizacja kulturowego wzoru muzycznego? Ciąg znaków zapytania kończący wszystkie te zdania nie ma znaczenia retorycznego: uwypukla on brak bezstronnej odpowiedzi, podkreśla charakter wypytywania o decyzje aksjologiczne, które podlegają uzasadnieniu jedynie do tego stopnia, do jakiego decyzje aksjologiczne można w ogóle uzasadniać, aż więc do momentu osiągnięcia – wedle określenia Richarda Rorty’ego – naszego „słownika finalnego”²⁶, wewnątrz którego uzasadnienia wartości tworzą nieuchronnie błędne koło. Wewnątrz swego „muzycznego słownika finalnego” jednostka jest tak wolna, jak wewnątrz każdego układu, który Bourdieu nazywał zależnością „sprawczości” i „struktury”, a Bruno Latour – mutatis mutandis – zależnością „aktora” i „sieci”²⁷: ani autonomiczna, ani bezwolna,

²⁶ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W.J. Popowski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1996, s. 24.

²⁷ Zob. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.

wystawiona na grę między możliwościami własnych posunięć oraz zastanymi regułami strukturalnymi. Jeśli więc nastawienia aksjologiczne stanowią a priori słuchania, a przynajmniej ważną (może najważniejszą) część tego a priori, to jako element gry między własną sprawczością jednostki, a tym, co przez nią zastane i na co pozwala struktura kultury, stanowią one a priori społeczne.

ŚWIATOPOGLĄDOWY KONTEKST AKSJOLOGII MUZYCZNYCH

Adornowska typologia sposobów słuchania muzyki jest jednak najbardziej pouczająca właśnie tam, gdzie staje się najbardziej wątpliwa: w swoim powiązaniu ich z postawami etycznymi i politycznymi. W tym aspekcie niczego ona nie wyjaśnia, ale sama domaga się wyjaśnienia: czy wartości muzyczne są jakoś stowarzyszone z wartościami innego rodzaju? Między pełnym uświatopoglądowaniem wartości muzycznej w skrajnych wizjach autonomistycznych – gdy wartość muzyczna sama staje się wartością światopoglądową sensu stricto, a więc wartością nieinstrumentalną, niesłużącą już realizacji wartości wyższego rzędu – a pełną funkcjonalizacją muzyki rozciąga się olbrzymie spectrum możliwości i odcieni, które przynajmniej częściowo są także prefigurowane społecznie. Podejmowana dzisiaj lektura *Filozofii nowej muzyki* – książki, której główną regułą jest stałe stowarzyszenie wartości muzycznych z wartościami innego rodzaju – ujawnia zasadniczą różnicę między pozostającą do dziś w dyskusji częścią poświęconą Schönbergowi, a rażącą już, arbitralną niesprawiedliwością części poświęconej muzyce Strawińskiego²⁸. Różnica między tymi częściami wydaje się jednak polegać na tym, że stowarzyszenie koncepcji muzyki opartej na prymacie procesów motywiczych i harmoniczych z filozofią podmiotu i jego autonomii przygotowywane było przez całą tradycję dziewiętnastowiecznej filozofii muzyki i myśli muzycznej w ogóle, ma więc sankcję kulturową, podczas gdy za skojarzeniem ekstazy rytmicznej *Święta wiosny* z totalitaryzmem nie odnajdujemy żadnej tradycji, żadnej obowiązującej decyzji kulturowej (przyjmując rozpoznanie Marcela Maussa, że decyzje takie wyznaczają sferę społecznej obligatoryjności). Powiązanie to razi więc arbitralnością, stanowiąc przykład owych nieuzasadnionych „krótkich spięć”, które zdaniem Milana Kundera przenikają myśl Adorna²⁹. Pozostaje nam z tej lekcji świadomość możliwości trwałego stowarzyszenia wartości muzycznych z wartościami innego rodzaju – świadomość wyłożona chyba po raz pierwszy w sławnej mowie Damona przed

²⁸ Zob. A d o r n o, *Filozofia nowej muzyki*.

²⁹ Por. M. K u n d e r a, *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1996, s. 74.

ateńskim areopagiem o etycznych efektach muzyki i z całą mocą potwierdzona w drugiej księdze Platónskich *Praw*³⁰.

Równie pouczający jest beztroski i uprawiany w epoce w pełni rozbudzonej świadomości antropologicznej etnocentryzm Adorna: choćby brak podejrzenia, że potępiany jazz może należeć do odmiennej tradycji muzycznej, że słuchanie oparte na prymacie rytmu dotyczy tyleż Strawińskiego, co indonezyjskiej tradycji gamelanowej. Nie będziemy bronić ani atakować tego etnocentryzmu, mówiąc z równą słusnością, że problemy Adorna są wewnętrznymi problemami tradycji artystycznej Zachodu oraz że relacja muzyki i społeczeństwa to problem, którego nie da się przemyśleć w oparciu o materiał pochodzący z jednego społeczeństwa. Podkreślimy natomiast obecny u Adorna element prefiguracji słyszenia muzyki (ale i myślenia o muzyce): miejscem prawomocnego poszukiwania wartości muzycznej jest artystyczna tradycja Zachodu. Prefiguracja ta nie jest własnością Adorna, ale należy do konstrukcji pewnej kultury muzycznej, pewnego społecznego a priori słuchania, które każe szukać wyrafinowanej harmoniki u Skriabina, ale nie w *A Small Plot of Land* Davida Bowie i wyrafinowanej tonalności u Wagnera, ale nie u Johna Coltrane'a. Ma ona naprzeciw siebie inne społeczne a priori, które każą szukać organicznego groove w zbiorowej improwizacji Count Basie Orchestra i w *Under My Thumb* The Rolling Stones, ale nie w *Koncertach brandenburskich* Bacha. Nie są to po prostu błędy ignorancji, ale procesy dystynkcji prefigurujące słyszenie muzyki. Dystynkcja ta nie jest pozbawiona elementu merytorycznego, gdyż niewątpliwie włącza wstępne rozpoznanie różnych form muzyki pod względem ich zdolności do realizacji określonych wartości muzycznych, które to rozpoznanie opiera się na definicyjnych właściwościach stylu. Zawiera jednak w sobie także pewną mapę mentalną całości pola muzyki, hierarchizującą wstępnie możliwe jej postaci wedle przyjmowanej przez daną grupę aksjologii.

SŁUCHANIE POZA ESTETYKĄ

Możliwe są wreszcie pewne tryby słuchania, które w ogóle nie uwzględniają kwestii wartości muzycznej czy też szerzej: kwestii wartości estetycznej. Wiąże się to z sytuacją nieobecności w pewnej konstrukcji kulturowej kategorii sztuki lub z rozdzieleniem kategorii sztuki i muzyki. Pojęcie sztuki – i muzyki jako sztuki – które definiuje sztukę jako praktykę, której celem jest ustanawianie wartości estetycznych, bez względu na to, jak by tę wartość definiować, jest późnym historycznie konstruktem rodzącej się nowoczesności i znajduje swą pełną artykulację dopiero w pismach Charlesa Batteaux.

³⁰ P l a t o n, *Prawa*, ks. II, tłum. M. Maykowska, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1997, s. 54-87.

Dokonując świadomie anachronicznej reinterpretacji wcześniejszych dzieł sztuki i wcześniejszych koncepcji teoretycznych, można oczywiście napisać atrakcyjną z naszej perspektywy myślowej wielusetletnią prehistorię takiego rozumienia sztuki, w ten sam sposób, w jaki posługując się podobną reinterpretacją, można napisać – i wyklądać – historię estetyki przed Baumgartem. Użyteczność, atrakcyjność, a nawet niezbędność takich konstrukcji dla dzisiejszej świadomości estetycznej – świadomości głęboko zakorzenionej w takich płodach anachronicznej reinterpretacji, jak „estetyka Arystotelesa” czy „sztuka bizantyjska” – nie może jednak przesłaniać zasadniczej obcości tych pojęć względem nazywanej rzeczywistości historycznej. Muzyka, tak jak i malarstwo lub literatura, może odbywać się w całości poza kontekstem estetycznym, poza pojęciem sztuki, a nawet poza pojęciem muzyki. Rozpoznać tę różnicę można jedynie poprzez utrzymanie tradycyjnej i uważanej za „przebrzmiałą” opozycji między interpretacją historyczną i adaptacyjną, bez względu na niemożliwość realizacji którejkolwiek z nich w modelowo czystej postaci.

Różnica, o której mowa, dzieli na przykład „muzyczne” – z naszego punktu widzenia – elementy tradycyjnej sufickiej adaptacji dikhr i ich artystyczną reinterpretację w dokonaniach artystów takich, jak pakistański śpiewak Nusrat Fateh Ali Khan. Dikhr w ścisłym rozumieniu to akt niemej recytacji, „rozpamiętywania” lub „wspominania”, wedle znaczenia samego słowa, krótkich, fundamentalnych fraz określających Boga i jego Proroka, czasem fragmentów Koranu, często z pomocą różańca. Dla podejmującego tę czynność muzułmanina (arab. *dākir*) oznacza ona w pierwszym rzędzie poszukiwanie pogłębienia wiary. Sufici w wielu kręgach nadali dikhr ceremonialną postać zwaną sama: rozbudowanego rytuału, włączającego elementy teatralne i taneczne, a zwłaszcza muzyczne. Ceremonia ta stanowi źródło dla qawwali z subkontynentu indyjskiego, miejscowej sufickiej, muzycznej (dla naszej świadomości) formy pobożności. Qawwali praktykowana jest dziś nie tylko w północnych Indiach i w niektórych okolicach Bangladeszu, ale przede wszystkim w Pakistanie, zwłaszcza w regionie Sidh i w Pendźbie³¹. Jeszcze kilka dekad temu qawwali było – pozostawało od około siedmiu wieków – najściślej powiązane z kręgiem sufizmu i praktykowane w dargh, kaplicach budowanych na grobach świętych sufickich mędrców i derwiszy. Qawwali nie było wówczas muzyką, lecz modlitwą, jak każda forma dua, czyli inwokacji: było formą praktykowania pobożności. Kategorie estetyczne nie miały do niej dostępu: zapewne nie kategorie „muzycznej” sprawności technicznej, ale estetyczne kryteria

³¹ Zob. H. Zia d, *Qawwali Devotional Music: Prayer and Performance Interwoven*, w: *Words to Live By: Sacred Sources for Interreligious Engagement*, red. O. Rose, S. Hessler, H. Ziad, Orbis Press, Maryknoll 2018.

wartościowania – tak, jak nie mają one żadnego znaczenia dla oceny muzyki w obrzędzie magicznym, który dąży do skuteczności, a nie „estetyczności” lub dla oceny śpiewu wiernych w katolickim kościele (przypomnijmy sobie Augustyna, czyniącego sobie w *Wyznaniach* wyrzuty, gdyż zachwycił się śpiewem w kościele). Qawwali, jak każda forma dua nie tylko nie jest muzyką, ale wręcz stanowi jej przeciwieństwo. W islamie, przynajmniej w kręgu oddziaływania języka arabskiego, istnieje przecież pojęcie muzyki. Zostało ono zaczerpnięte z greki i w swych całkowicie świeckich, a czasem wręcz satanicznych powiązaniach stanowi religijne przeciwieństwo względem praktyk pobożności w rodzaju qawwali. Nazwanie takich praktyk „muzyką” to świętokradztwo.

Jak mają się wszystkie nasze dotychczasowe uwagi do słuchania czegoś takiego, jak qawwali? Muzyka czy nie, jest to praktyka posługiwania się dźwiękiem, wrażliwa na te jego cechy, które my uważamy za muzyczne: wysokość, czas trwania, barwę, artykulację. Rozstanie z naszym pojęciem muzyki – i z naszymi strategiami słuchania – następuje dopiero na poziomie pojęciowym i poziomie posługiwania się dźwiękiem jako relacji mającej na celu realizację innych praktyk społecznych. Praktyki takie są zresztą podatne na interpretację wewnątrz obcego im genetycznie aparatu conceptualnego, której to reinterpretacji nie musi dokonywać koniecznie obserwator zewnętrzny. Kiedy wspomniany wyżej Nusrat Fateh Ali Khan wykonuje elementy qawwali na poświęconym Nelsonowi Mandeli koncercie w Birmingham lub w czasie festiwalu WOMAD w Yokohamie, wymusza natychmiastowe ich przesunięcie w conceptualną sferę muzyki, a więc zarazem w sferę muzycznych, a nie religijnych strategii słuchania. Przesunięcia te, dokonane przez niego i kilku innych śpiewaków pod koniec wieku dwudziestego, zdołały zmienić status qawwali nawet w Indiach i Pakistanie, radykalnie zbliżając tę praktykę do opozycyjnego dotąd pola muzyki.

Przykład i losy qawwali w ostatnich dziesięcioleciach unaocniają jednak nie tylko możliwość słuchania niewrażliwego na wartościowania estetyczne – wyrażmy to radykalniej i dokładniej: możliwość pozamuzycznego słuchania tego, co jawi się nam jako muzyka – ale przede wszystkim ujawnia wagę rozstrzygnięć poznawczych co do tego, czym właściwie jest muzyka, jakie jest jej miejsce i jakie są jej cechy. Nazwijmy ów zespół przekonań, nawiązując do terminologii antropologii historycznej Aarona Gurevicha³², „kulturowym obrazem muzyki” i przypiszmy obrazowi temu jednoznacznie pojęciowy, a nie habitualny charakter oraz kulturową, a więc społeczną genezę.

³² Por. A. Gurevich, *Historical Anthropology of Middle Ages*, University of Chicago Press, Chicago 1992, s. 3-20.

KILKA PYTAŃ

Rozciągnęliśmy więc akt słuchania muzyki między tym, co habitualne, a tym, co pojęciowe, starając się przy okazji pokazać na różnych poziomach słuchania ich różnicowanie się, przenikanie z procesami społecznej dystynkcji oraz – zbyt słabo, ale to osobny temat – sposób, w jaki sposoby słuchania i różne postacie muzyki wzajemnie się warunkują. Staraliśmy się wydobyć społeczny i uprzedni względem samego aktu słuchania charakter owej ramy. Nasza analiza nie wystarcza, gdyż nie zdołaliśmy nawet dotknąć sprawczości ani możliwości ruchu indywiduum w społecznym a priori słuchania muzyki, możliwości oporu, innowacji, kontestacji i zmiany. Nie możemy więc pokusić się o podsumowanie. Zastąpmy je zatem dalszymi domagającymi się odpowiedzi pytaniami.

Po pierwsze, jeśli słuchanie muzyki opisujemy jako „warstwowe” czy „komponentowe”, to jak uchwycić i w jakim języku opisać jego integralność, rozciągającą się między koniecznością tego, co biologiczne, a przygodnością tego, co kulturowe, oraz syntetyzującą te bieguny? Czy nie potrzebujemy w tym celu (i czy nie jest to największe wyzwanie wiedzy o muzyce?) języka rozgrywającego się poza opozycją kultury i natury? Czy kategorie próbujące nazwać takie zintegrowane formy słuchania muzyki, jak analizowane przez Rose Rosengard Subotnik „słuchanie strukturalne”³³, mogłyby stracić swą problematyczność, gdybyśmy znaleźli taki język?

Po drugie, jak oddać sprawiedliwość nieprzystawalności form słuchania muzyki i nieporównywalności powiązanych z nimi różnych jej postaci, a zarazem uniknąć tego rodzaju banalnego relatywizmu, który uznając wszystko za „kulturowe”, bagatelizuje obligatoryjność kultury i gatunkowość uwarunkowań biologicznych oraz dokonuje anihilacji samej wartości muzyki? Jak wyjść z takiego relatywizmu i nie ześlizgnąć się z powrotem w błędne koło etnocentryzmu?

Po trzecie, jeśli słuchanie muzyki rozciąga się nieuchronnie między tym, co habitualne, a tym, co pojęciowe, to gdzie kończy się słuchanie muzyki, a zaczyna jej myślenie? Czy słuchać muzyki już oznacza myśleć ją, choćby przedfilozoficznie? Czy w takim razie antropologiczne i kulturoznawcze badanie muzyki – badanie kultury muzycznej – nie napotyka granicy, gdzie musi ustąpić pola filozofii muzyki? Czy filozofia muzyki nie okazuje się wewnętrzną koniecznością jej słuchania?

³³ Zob. R.R. Subotnik, *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky*, w: *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, red. E. Narmour, R.A. Solie, Pendragon Press, Hillsdale 1988, s. 87-122.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Adorno, Theodor W. "O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania." In Adorno, *Sztuka i sztuki: Wybór esejów*. Translated by Krystyna Krzemień-Ojak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- . *Filozofia nowej muzyki*. Translated by Fryderyka Wayda. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Agawu, Kofi. "The Challenge of Semiotics." In *Rethinking Music*, edited by Nick Cook and Mark Everist. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999.
- Ajdukiewicz, Kazimierz. *Zagadnienia i kierunki filozofii. Teoria poznania. Metafizyka*. Warszawa: Czytelnik, 1949.
- Banaszak, Grzegorz, and Jerzy Kmita. *Společno-regulacyjna koncepcja kultury*. Warszawa: Instytut Kultury, 1994.
- Blacking, John. *How Musical Is Man?* Seattle and London: University of Washington Press, 1973.
- Bohlman, Philip V. "Ontologies of Music." In *Rethinking Music*, edited by Nick Cook and Mark Everist. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*. Translated by Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Scholar, 2005.
- Bourdieu, Pierre, and Jean-Claude Passeron. *Reprodukcja: elementy teorii systemu nauczania*. Translated by Elżbieta Neyman. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Bourdieu, Pierre, and Loïc J. D. Wacquant. *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Translated by Anna Sawisz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2001.
- Ellis, Alexander John. "On the Musical Scales of Various Nations." *The Journal of the Society of Arts* 33, no. 1688 (1885): 485–527.
- Feld, Steven. "'Flow Like a Waterfall': The Metaphors of Kaluli Musical Theory," *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981): 22–47.
- Fubini, Enrico. *Historia estetyki muzycznej*. Translated by Zbigniew Skowron. Kraków: Musica Iagellonica, 1997.
- Gadamer, Hans-Georg. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Translated by Bogdan Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Gjerdingen, Robert. "An Experimental Music Theory?" In *Rethinking Music*, edited by Nick Cook and Mark Everist. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999.
- Goodenough, Ward H. "Componential Analysis and the Study of Meaning." *Language* 32, no. 1 (1956): 195–216.
- Gramsci, Antonio. *Zeszyty filozoficzne*. Translated by Barbara Sieroszevska and Joanna Szymanowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991.
- Gurevich, Aaron. *Historical Anthropology of Middle Ages*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Translated by Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.

- Ingarden, Roman. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973.
- Kundera, Milan. *Zdradzone testamenty*. Translated by Marek Bieńczyk. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1996.
- Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii akto-ra-sieci*. Translated by Aleksandra Derra and Krzysztof Abriszewski. Kraków: Universitas, 2010.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Epistolae ad diversos*. In Leibniz, *Philosophische Werke*. Vol. 2. Leipzig: Teubner, 1906.
- Lomax, Alan. *Folk Song Style and Culture*, New Brunswick and London: Transaction Publishers, 1968.
- Mauss, Marcel. "Sposoby posługiwania się ciałem." Translated by Marcin Król. In Mauss, *Socjologia i antropologia*, translated by Marcin Król, Krzysztof Pomian, and Jerzy Szacki. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *Tako rzecze Zaratustra*. Translated by Wacław Berent. Gdynia: Wydawnictwo Tenet, 2000.
- Platon, *Prawa*. Translated by Maria Maykowska. Warszawa: Wydawnictwo Alfa, 1997.
- Ricoeur, Paul. *Czas i opowieść*. Volume 1–3. Translated by Mirosław Frankiewicz, Jarosław Jakubowski, and Urszula Zbrzeźniak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Rorty, Richard. *Przygodność, ironia i solidarność*. Translated by Wacław Jan Popowski. Warszawa: Wydawnictwo Spacja, 1996.
- Schenker, Heinrich. *Free Composition*. Translated by Ernst Oster. Hillsdale: Pendragon Press, 2001.
- Subotnik Rose, Rosengard. "Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky." In *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, edited by Ruth A. Solie and Eugene Narmour. Hillsdale: Pendragon Press, 1988.
- Wellesz, Egon. *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*. Translated by Maciej Kaziński. Kraków: Wydawnictwo Homini, 2006.
- Ziad Homayra. "Qawwali Devotional Music: Prayer and Performance Interwoven." In *Words to Live By: Sacred Sources for Interreligious Engagement*, edited by Or Rose, Homayra Ziad, and Soren M. Hessler. Maryknoll: Orbis Press, 2018.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Krzysztof MORACZEWSKI – Słuchanie muzyki i jego społeczne a priori
DOI 10.12887/32-2019-2-126-05

Artykuł poświęcony jest rozpatrzeniu społeczno-kulturowych wyznaczników aktu słuchania muzyki. Wyznaczniki te analizowane są na czterech zasadni-

czych poziomach: (1) poziomie habitusu muzycznego jako efektu społecznego procesu muzykalizacji; (2) poziomie behawioralnie określonych sposobów słuchania; (3) poziomie aksjologicznego zorientowania aktu słuchania oraz (4) poziomie pojęciowej organizacji aktu słuchania.

Słowa kluczowe: kultura, muzyka, kultura muzyczna, słuchanie, socjalizacja, enkulturacja, habitus

Kontakt: Zakład Badań nad Kulturą Artystyczną, Instytut Kulturoznawstwa, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Szamarzewskiego 89a, 60-568 Poznań

E-mail: kmoracz@amu.edu.pl

Tel. 61 8292130

https://usosweb.amu.edu.pl/kontroler.php?_action=katalog2/osoby/pokazOsobe&os_id=2333

Krzysztof MORACZEWSKI – Listening to Music and Its Social *a priori*

DOI 10.12887/32-2019-2-126-05

The essay aims at a specification of socio-cultural characteristics of listening to music. The characteristics in question are considered on four interdependent levels: (1) the one of musical habitus as an effect of the social process of musicalisation; (2) the one of behaviorally organized ways of listening; (3) the one of the axiological orientation of an act of listening; (4) the one of the conceptual organization of the act of listening.

Keywords: culture, music, musical culture, listening, socialization, enculturation

Contact: Zakład Badań nad Kulturą Artystyczną, Instytut Kulturoznawstwa, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Szamarzewskiego 89a, 60-568 Poznań, Poland

E-mail: kmoracz@amu.edu.pl

Phone: +48 61 8292130

https://usosweb.amu.edu.pl/kontroler.php?_action=katalog2/osoby/pokazOsobe&os_id=2333

Anna CHEĆKA

SŁUCHANIE JAKO MODUS MYŚLENIA Perspektywa melomana, wykonawcy i krytyka¹

Naturalnym stanem wirtuoza – na scenie czy w studiu nagrań – jest trwanie w myśli bezsłownej. Oskarżenie go o bezmyślność może natomiast przybrać postać etycznie niepokojącego nadużycia. Ujawnia się w nim niezrozumienie natury milczącego zasluchania, które nie musi wspierać się na żadnej uczonej egzegezie ani na „manifeście” dodanym przez wykonawcę do występu. Muzyk podczas samotnego recitalu na scenie jest wyjątkowo bezbronny – zwłaszcza wtedy, gdy gra ascoltando, gdy nie kontroluje mimiki i zapomina się w dźwiękach.

Wielu lingwistów i filozofów traktuje język jako jedyny model myśli. Jestem przekonana, że rola muzyki w życiu człowieka jest pomniejszana właśnie poprzez dominację lingwistycznego modelu myślenia².

Kathleen Marie Higgins

„Nie wymkniemy się z kręgu tego, co słyszalne. Świat muzyki jest jedynie częścią świata słyszalnego, świata ucha”³ – pisał jeden z najwybitniejszych muzykologów dwudziestego wieku, Victor Zuckerkandl, sygnalizując, jak wieloma rozmaitymi tropami może podążać refleksja nad słuchaniem. Nie wszystkie z nich mają charakter muzyczny, wydaje się jednak, że to właśnie dzięki muzyce uświadamiamy sobie bogactwo kontekstów, jakie wiążą się ze słuchaniem pojmowanym w sposób nie tylko estetyczny, ale także etyczny i egzystencjalny. George Steiner, zafascynowany ideą „muzyki myślenia”,

¹ W niniejszym artykule rozwijam kilka wątków podejmowanych przeze mnie wcześniej na łamach „Ruchu Muzycznego” w esejach z zakresu filozofii muzyki (zob. A. Chęćka, *Sluchacza portret własny*, „Ruch Muzyczny” 61(2017) nr 11, s. 12-14; t a ż, *Muzyka i ekstaza albo strach przed lataniem*, „Ruch Muzyczny” 60(2016) nr 1, s. 100n. Wątek słyszenia prenatalnego pojawił się także w mojej książce *Ucho i umysł*, nie był on jednak wówczas powiązany z zagadnieniami neurobiologii (por. t a ż, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 8-10, 106-109). Na temat słyszenia w kontekście filozoficznym zob. t a ż, *Słyszenie czyste. Doświadczenie muzyki w refleksji Pascala Quignarda*, „Konteksty” 67(2013) nr 4(303), s. 40-47; t a ż, *O słyszeniu wewnętrznym. Trzy wariacje na temat Platona*, „Bliza. Kwartalnik Artystyczny” 2013, nr 4(17), s. 23-35.

² K.M. Higgins, *The Music Between Us: Is Music a Universal Language?*, University of Chicago Press, Chicago–London 2012, s. 79. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów prac obcojęzycznych – A.Ch.

³ V. Zuckerkandl, *Man the Musician*, tłum. N. Guterman, Princeton University Press, Princeton 1973, s. 84.

która przezwycięża „kontury mowy”⁴, formułuje radykalny apel o zawierzenie muzyce jako narzędziu poznania człowieka: „Żadna epistemologia – czytamy w *Poezji myślenia* – nie umiała przekonująco odpowiedzieć na proste pytanie, czemu służy muzyka [...]. Ta kluczowa niezdolność wyraźnie sugeruje organiczne bariery w języku, podstawowe dla przedsięwzięcia filozoficznego. Zrozumiałe wypowiedziany, a tym bardziej spisany dyskurs stanowi zjawisko wtórne. Może ucieleśniać zanik pewnych pierwotnych zespołów psychosomatycznej świadomości nadal czynnych w muzyce. Nader często mówienie «źle chwytą». Na krótko przed śmiercią Sokrates śpiewa”⁵.

Dlaczego Sokrates śpiewa i śni o byciu muzykiem?

Ta nieobojętna dla filozofii kwestia stanowi wyzwanie, podejmowane pośrednio przez muzykologów, filozofów muzyki, estetyków, literatów, a także przez przyrodoznawców, którzy – choćby na gruncie prężnie rozwijającej się ostatnio neuroestetyki – próbują odpowiedzieć na pytanie, czym jest muzyka. Niektórzy z zafascynowanych muzyką badaczy – jak Steiner, filozof literatury – wierzą, że rozwiązanie tej zagadki zbliży nas do odpowiedzi na pytanie, kim jest człowiek. Wymaga to przełamania wielu barier, także metodologicznych, w imię wiary w jedność nauk.

Trop, którym będę podążać w tych rozważaniach, zakłada możliwość pogodzenia ścieżki humanistycznej (perspektywy infinitystycznej) z neurobiologią, która opiera się na faktach i zasadniczo dąży do osiągnięcia celu poznania (z perspektywą finitystyczną). W tym miejscu muszę poczynić dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, mimo odniesień do wiedzy opartej na faktach, w refleksji nad słyszeniem należy się uzbroić w poznawczą pokorę. Zasłuchany umysł wciąż skrywa wiele tajemnic. Po drugie, „wsluchiwanie się” w wypowiedzi filozofów, muzykologów, muzyków-wykonawców, neuroestetyków czy psychologów muzyki uświadamia nam bogactwo współczesnego dyskursu o słyszeniu. Zgoda na ten metodologiczny wielogłos wcale nie musi oznaczać chaosu. Jednym z nadrzędnych celów tego tekstu jest ukazanie harmonijnego współistnienia tych uzupełniających się wątków.

SŁUCH METAFIZYCZNY ASCOLTANDO

Na początku spróbujmy opisać typ zasłuchania, które może symetrycznie dotyczyć profesjonalisty (muzykologa, wirtuoza) i zwykłego melomana. W ramach doświadczenia muzyki ujawnia się niekiedy władza poznawcza,

⁴ Steiner, dz. cyt., s. 9.

⁵ Tamże, s. 18.

którą nazywam słuchem metafizycznym. Nie należy go utożsamiać ze słuchem muzycznym, z absolutnym słuchem wysokościowym, słuchem harmonicznym czy wybitną pamięcią muzyczną ani z żadnym innym, podlegającym obiektywnym pomiarom „narzędziem”, które warunkuje pracę muzyka, muzykologa czy krytyka muzycznego. Można bowiem sprawnie i profesjonalnie zajmować się muzyką i być zarazem pozbawionym tego narzędzia. Można też uważać siebie za muzycznego ignoranta (tak pisze o sobie George Steiner), który nie włada terminologią muzykologiczną, a jednak dostrzegać, że dzięki muzyce „wszystko się łączy”⁶. Autorem, który wskazuje na taką możliwość, jest Daniel Barenboim, dyrygent i pianista, autor książki o wymownym tytule *Everything is Connected: The Power of Music*⁷. Gdy Barenboim wsłuchuje się w muzykę (i kieruje słuchaniem swoich czytelników), traktuje dźwięki i ciszę jako metaforę życia. Z początków kilku fortepianowych sonat Beethovena wyczytuje filozoficzną lekcję „bycia” i „stawania się”⁸. Oto wyrazisty przykład takiej lekcji słuchania: „Otwarcie *Sonaty patetycznej* op. 13 jest oczywistym przypadkiem przerwania ciszy. Zdecydowany akord przecina ciszę i daje początek muzyce. Tymczasem początek Preludium do *Tristana i Izoldy* [Wagnera] jest równie oczywistym przykładem dźwięku ewoluującego z ciszy. Muzyka nie rozpoczyna się tam od przejścia z dźwięku A na F, ale rozpoczyna się od ciszy, która dąży do dźwięku A. Podobnie, w *Sonacie* op. 109 [Beethovena] można mieć wrażenie, że muzyka zaczyna się wcześniej – zupełnie, jakby ktoś wszedł do pociągu, który już jest w ruchu”⁹.

⁶ W przełożonym na język polski fragmencie książki *Errata: An Examined Life* George Steiner ubolewa, że nie umie grać na żadnym instrumencie (zob. t e n e, *Errata: An Examined Life*, tłum. M. Trzęsiok, http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Steiner%20-%20AnExamined%20Life.pdf).

⁷ Należałoby w tym miejscu zwrócić uwagę polskiego czytelnika także na książkę napisaną przez Daniela Barenboima wspólnie z Edwardem W. Saidem (zob. D. B a r e n b o i m, E. W. S a i d, *Paralele i paradoksy. Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, tłum. A. Laskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008). Ukazuje ona łączność muzyki z życiem nie tylko w wymiarze filozoficzno-egzystencjalnym, ale także w aspekcie społecznym i politycznym. Wspólnym dziełem Barenboima i Saida jest również West-Eastern Divan Orchestra, zespół, którego zadanie stanowi przypomnienie światu, że konflikt bliskowschodni nie uzyska militarnego rozwiązania; jedyną nadzieją pozostaje w tym kontekście sztuka, a ściślej – jedność osiągnięta w muzyce. W projekcie tym muzyka jak najściślej łączy się z ideami równości i solidarności oraz z pragnieniem pokoju. Wspominam o tym jedynie na marginesie, dla moich rozważań kluczowa jest bowiem postać Barenboima jako muzyka, który podążając za dźwiękami, uczy słyszenia metafizycznego, uwrażliwia słuchacza na związki niewerbalnej sztuki dźwięków z samym „byciem” i „stawaniem się”. Czytelników zainteresowanych taką niewytkaną w polityczne i ideologiczne wątki lekcją filozofii odsyłam także do kursów mistrzowskich Barenboima dotyczących sonat Beethovena (zob. BBC. *Barenboim on Beethoven – Masterclass on the Sonatas*, www.youtube.com/watch?v=14dwegniNg).

⁸ Por. D. B a r e n b o i m, *Everything is Connected: The Power of Music*, Phoenix, London 2008, s. 9.

⁹ Tamże.

Opis dokonany przez Barenboima wskazuje na jego ogromną wrażliwość muzyczną i zdolność do pojęciowego uchwycenia tego, co w muzyce wydaje się niewyraźne. Czytelnik może bez trudu sięgnąć po nagrania omawianych sonat i połączyć teoretyczny wywód pianisty z praktycznym zaśłuchaniem samego muzyka, a także (dzięki kanałowi YouTube) ujrzeć go i usłyszeć „w akcji”. Artystyczne działania Barenboima to oczywiście jeden z wielu możliwych przykładów takiego podążania za logiką dźwięków, które angażuje całego artystę, tak w wymiarze duchowym, jak i cielesnym. Barenboim jest bez wątpienia zanurzony w myśli bezsłownej; to w nią się wsłuchuje. W tym kontekście warto zacytować wypowiedź francuskiego filozofa, Jean-Luca Nancy’ego, który ukuł celne określenie obejmujące – jak się wydaje – warunki konieczne zaśłuchania się wykonawcy. „*Ascoltando* jest sekretnym nakazem każdego wykonania muzycznego”¹⁰ – pisze Nancy, wskazując na pochodzenie nowego terminu muzycznego od włoskiego czasownika „*ascoltare*” („słuchać”).

Muzycy przyzwyczajeni są do odczytywania z zapisu nutowego sugestii wykonawczych, takich jak: „*cantando*” („śpiewając”), „*morendo*” („zamiarając”) czy „*ritardando*” („zwalniając”). Wyjątkowość terminu „*ascoltando*”, który proponuje Nancy, miałaby polegać na poszerzeniu jego znaczenia o konteksty intelektualne i sensualne, filozof mówi bowiem o „wsłuchiwanie się w partyturę”, „smakowaniu jej znaczeń”, „doświadczeniu muzyki, która rezonuje w grającym i czującym ciele”¹¹.

Grać (czy śpiewać) *ascoltando* można tylko wtedy, gdy uszy są jednym z wielu aktywnych receptorów dźwięku, rezonansu i ciszy. Powiedzmonko: „słuchaj uchem, a nie brzuchem”, nabiera w tym kontekście zupełnie innego wydźwięku. Można by je odwrócić, aby ukazać potrzebę słuchania „trzewnego”, którego doświadcza i odbiorca, i wykonawca. „Słuchaj brzuchem, a nie uchem” mogłoby być radą skierowaną do zbyt analitycznie usposobionego wykonawcy, który nie zespala się cieleśnie z wykonywanym utworem i pozostaje „na zewnątrz” muzyki.

Każdy przykład wskazujący na szczegół anatomiczny muzyka zaangażowanego w grę *ascoltando* byłby niesprawiedliwą redukcją doświadczenia sensualnego do powierzchniowej warstwy naskórka, wewnętrznej strony policzka albo grupy pracujących mięśni. Ciało wiolonczelisty, skrzypka, oboisty czy śpiewaka realizuje postulat *ascoltando* w sobie tylko właściwy, odmienny sposób. Dla zewnętrznego obserwatora niebagatelne znaczenie mogą mieć wizualne aspekty takiej przemiany wirtuoza w wytwarzaną przez niego muzykę. W niektórych przypadkach estetyczne piękno osoby odmienionej przez

¹⁰ J.L. N a n c y, *Ascoltando*, w: P. Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2001, s. 7.

¹¹ Tamże.

muzykę może jednak stanowić element burzliwych dyskusji, na przykład na forum krytyki muzycznej. Ilustruje to doskonale opisany przez Etienne Bariliera w książce *Chiński fortepian*¹² fikcyjny pojedynek dwóch wybitnych krytyków. Jednym z podstawowych przedmiotów ich sporu jest wizualne piękno pianistki, które – paradoksalnie – staje się przeszkodą uniemożliwiającą pełne rozsmakowanie się w jej sztuce wykonawczej. Być może, poszukując przykładów gry ascoltando, warto zatem przywoływać artystów pozytywnie odmienionych przez muzykę, którzy jednak ani nie są obdarzeni hollywoodzką urodą, ani nie budzą podejrzeń, że poddano ich wyrafinowanym strategiom marketingowo-upiększającym: „Ci którzy, poznali Clare Haskil – czytamy w książce Bariliera – byli najpierw rozczarowani, widząc, jak na scenę wchodzi biedna ułomna kobieta, a potem, po trzech nutach, widzieli już tylko jej piękno”¹³.

Krytyk negatywnie nastawiony do fikcyjnej pianistki, Mei Jin, widzi w niej wyrafinowane narzędzie manipulacji, którym wrogie mocarstwo próbuje omanić umysły ludzi Zachodu. I wyobraża sobie, co należałoby zaanonsować publiczności przed recitalem młodej gwiazdy: „My, Chińczycy, by wam dorównać i prześcignąć waszych znakomitych atletów, wysyłamy sprytną pchełkę, która was czaruje, szeleści suknią, trzepocze rzęsami [...]. A w strugach potu, który wylaliście nad tymi monumentalnymi dziełami, zgrabnie obmywa kapryśne dłonie lub posługuje się nimi, by usunąć plamkę ze swej czerwonej, wydekoltowanej sukni”¹⁴.

W takim kontekście Daniel Barenboim, dojrzały mężczyzna, który z widocznym wysiłkiem wykonuje sonatę *Hammerklavier* Beethovena (dostrzegamy pot na jego czole), wydaje się dobrym przykładem wolnego od podejrzeń o manipulację zasłuchania, ascoltando. Trzeba podkreślić, że zaciekle ironia wspomnianego wyżej, negatywnie nastawionego do Chinki krytyka ufundowana jest na przekonaniu, iż artystka kpi sobie z „metafizycznych rozterek [...] czasów globalizacji”¹⁵, jest „sprytną pchełką”, gra jak sprawny automat, który potrafi imitować najszlachetniejsze emocje. Krytyk nie zauważa jej ascoltando, nie wierzy jej zasłuchaniu, nie daje mu się prowadzić. Sądzi, że jest pozorowane, wytresowane, nieautentyczne. Oceniając wykonanie sonaty Chopina, pisze o *agitato* – „zbyt szybkie”¹⁶, a o *sostenuto* – „zbyt zmanierowane”¹⁷. Wielokrotnie traci dystans, delektując się własną złośliwością, stwierdzając: „pianistka

¹² Zob. E. Barilier, *Chiński fortepian. Pojedynek wokół pewnego recitalu*, tłum. J. Giszczak, Noir sur Blanc, Warszawa 2014.

¹³ Tamże, 57.

¹⁴ Tamże, s.18n.

¹⁵ Tamże, s. 22.

¹⁶ Tamże, s. 26.

¹⁷ Tamże.

[...] krąży po harmonicznym labiryncie jak po supermarkecie w pierwszym dniu wyprzedaży”¹⁸.

Czy taki sceptyk kiedykolwiek uwierzy w ascoltando? Może uwierzyłby tylko w pot, łzy i zmęczenie starszego i doświadczonego wirtuoza. Pianistyczna zwinność, lekkość, z jaką chińska artystka radzi sobie z trudnościami muzycznej materii, zaślepia sceptyka lub przynajmniej w istotny sposób utrudnia mu dotarcie do innych niż czysto techniczne walorów wykonania. Stereotypowość tej sytuacji jest uderzająca. Zewnętrzne piękno kobiety budzi w tym przypadku niepokojącą, zabarwioną intelektualną wyższością zawiść.

Metafizyczne *z a s ł u c h a n i e* – podobne do tego, o którym pisał Barrenboim w *Everything is Connected* – wiąże się ściśle z refleksją wykonawcy, próbującego przeniknąć materię muzyczną i zrozumieć jej strukturę. Różnica między pianistką ze zgrabnie napisanej opowieści Bariliera a Danielem Barrenboimem polega nie tylko na różnicy płci, wieku, pochodzenia i urody, ale między innymi także na tym, że drugi, realnie istniejący pianista, podejmuje publicznie wysiłek werbalizacji doświadczenia muzycznego. Trzeba jednak podkreślić, że to rzadki fenomen i w żadnym razie nie należałoby oczekiwać od każdego wykonawcy pisania rozpraw filozoficznych na temat muzyki (ani nawet popularyzatorskich poradników, „jak słuchać”).

Naturalnym stanem wirtuoza – na scenie czy w studiu nagrań – jest trwanie w myśli bezsłownej. Oskarżenie go o bezmyślność może natomiast przybrać – jak w *Chińskim fortepianie* – postać etycznie niepokojącego nadużycia. Ujawnia się w nim niezrozumienie natury milczącego zasłuchania, które nie musi wspierać się na żadnej uczonej egzegezie ani na „manifeście” dodanym przez wykonawcę do występu. Muzyk podczas samotnego recitalu na scenie jest wyjątkowo bezbronny – zwłaszcza wtedy, gdy gra ascoltando, gdy nie kontroluje mimiki i zapomina się w dźwiękach.

MYŚL BEZSŁOWNA CASUS MUZYCZNEGO MYŚLENIA

Refleksja nad zasłuchaniem wirtuozów (i publiczności) powinna zostać poszerzona o próbę odpowiedzi na pytanie, czy zanurzenie w dźwiękach wymaga uruchomienia innego niż werbalny modusu myślenia. W tym kontekście głównym przewodnikiem będzie dla nas filozof Jerrold Levinson, który analizuje sposoby myślenia muzycznego odmienne od myślenia powiązanego z werbalizacją.

¹⁸ Tamże.

Zdaniem Levinsona powinniśmy wziąć pod uwagę dwa rodzaje myślenia – oba wiążą się z podążaniem za dźwiękami. Pierwszy rodzaj stanowią struktury przybierające postać procesów myślowych, szczególnie zaś te naśladujące pytania, formułowanie konkluzji czy poszukiwanie odpowiedzi (typowym przykładem relacji pytanie–odpowiedź w muzyce byłyby struktury nazywane poprzednikiem i następnikiem, znane z budowy okresowej utworu muzycznego). Drugi rodzaj to struktury muzyczne stanowiące świadectwo procesów myślowych, które zachodzą w umysłach samych kompozytorów¹⁹. Pierwszy rodzaj myślenia wydaje się więc ucieleśniony (ang. embodied) w muzycznym procesie – to myślenie, w które zaangażowana jest sama muzyka, stawiająca pytania, szukająca rozwiązań, dążąca do celu. To ona, jak czytamy też w przywoływanej wcześniej książce Barenboima, stanowi ucieleśnienie bycia (trwania) lub kreatywnego stawania się. Drugi rodzaj myślenia przypisywany jest przez Levinsona kompozytorowi zaangażowanemu w proces muzyczny: przedmiot myślenia stanowi w tym przypadku ewoluujące dzieło muzyczne. Dobrą ilustracją tego typu myślenia może być wprowadzenie techniki kontrapunktu do utworu, który jak *Nokturn E-dur* op. 62 Chopina jest kantylenowy, homofoniczny, lecz jego środkowa część, *agitato*, zaskakuje melodią prowadzoną w polifonicznym wielogłosie. Chopin w odcinku *agitato* – zdaje się mówić Levinson – „myśli polifonicznie” w ramach utworu homofonicznego. Wielu czytelników pism tego wybitnego myśliciela pamięta zapewne, że Levinson eksploatował pierwszy typ muzycznego myślenia już wcześniej, w słynnym eseju *Hope in The Hebrides*²⁰. Dokonał tam przekonującej muzykologicznie analizy ewoluowania nadziei w tematach uwertury Felixa Mendelssohna. Choć na gruncie filozofii analitycznej rozumowaniu Levinsona można zarzucić wiele nieścisłości, to jednak potwierdza je praktyka i intuicja wykonawcza. Oto przykład „z życia wzięty”: muzycy, prowadząc kursy mistrzowskie, często przypisują frazie czy motywom muzycznym rozmaite dążenia, chcenia bądź twierdzenia. Także na gruncie zaprojektowanej przez Eera Tarastiego semiotyki egzystencjalnej²¹ struktury muzyczne dążą do celu, egzemplifikują wolę i chcenie. W relacji krytyka muzycznego narracja w nokturnie Chopina może być logiczna, koherentna, przekonująca, szczerza albo przeciwnie, chaotyczna, bałamutna, fałszywa. Możemy oczywiście odrzucać te metafory, uznając je za semantyczne nadużycia, jednak praktyka opisu muzyki wykazuje, że w dużej mierze jesteśmy na nie skazani.

¹⁹ Por. J. L e v i n s o n, *Musical Thinking*, „Midwest Studies in Philosophy” 27(2003) nr 1, s. 63n.

²⁰ Zob. t e n ż e, *Hope in The Hebrides*, w: tenże, *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca 1990, s. 336-375.

²¹ Zob. E. T a r a s t i, *Existential Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2000.

Wydaje się, że w swojej interesującej klasyfikacji Jerrold Levinson nie potrafił jednak uniknąć najpowszechniejszego „grzechu” popełnianego w większości opisów muzyki. Jest nim częsta zmiana podmiotu, który „myśli” w muzyce. W pierwszym typie myślenia podmiotem jest sama struktura dźwiękowa (motyw, który „pyta” bądź „dąży do celu”), w drugim jest nim kompozytor, który na przykład przeprowadza modulację z Des-dur do odległej tonacji²². Można byłoby sprawę uprościć i ograniczyć działający podmiot do samej struktury muzycznej: poprzez modulację z Des-dur do odległej tonacji w muzyce dokonuje się zmiana, którą Levinson nazywa myśleniem. Wskutek tej czysto muzycznej operacji mamy wrażenie ruchu, dążenia, osiągnięcia celu, et cetera.

Kompozytor lub wykonawca staje się posłuszny wewnętrznym prawidłom muzycznej materii. W praktyce angażuje go proces myślenia strukturami muzycznymi, bardzo często tożsamy z trwaniem poza słowami, w relacjach czasowych, przestrzennych, w napięciach emocjonalnych i abstrakcyjnych wyobrażeniach. Podczas wielogodzinnego ćwiczenia utworu wykonawca przyswaja sobie pewne automatyczne zachowania motoryczne, które mogą zostać w istotny sposób zakłócone poprzez pojęciowe myślenie o nich („nie trafię w klawisz, zaraz się pomylę”), zupełnie jak w przypadku nadmiernego wysiłku mentalnego przy stawianiu pojedynczych kroków. Kiedy muzyk, najczęściej w wyniku tremy, zbyt intensywnie kontroluje swoje pojedyncze ruchy, zwiększa prawdopodobieństwo popełnienia błędu. Podpowiedź, jaką w takich sytuacjach formułują mądrzy nauczyciele muzyki, sprowadza się do prostej rady: „słuchaj, podążaj za muzyką”. Ujmując rzecz nieco inaczej, można powiedzieć: na analizę poszczególnych gestów był czas wcześniej, podczas wstępnej pracy nad utworem. Teraz trzeba po prostu podążać za dźwiękiem, a inne zmysły podporządkować słyszeniu.

Neurobiolodzy podkreślają rolę niewerbalnego myślenia o strukturze muzycznej znacznie bardziej rozciągniętej w czasie niż myślenie o syntaktycznej strukturze komunikatu językowego. W książce *Brain and Music* Stefan Koelsch buduje hipotezę szczególnego przetwarzania przez mózg informacji strukturalno-hierarchicznych, takich jak muzyka i matematyka, w obszarach mózgowia powiązanych z myśleniem przestrzennym, emocjami i obszarami pamięci krótko- i długotrwałej (między innymi w układ limbiczny, odpowiedzialny za pamięć i emocje)²³. Nie jest to co prawda gotowy argument przeciwko teorii opowiadamącej się za językową naturą muzyki, ale należałoby

²² Por. L e v i s o n, *Musical Thinking*, dz. cyt., s. 63.

²³ Zob. S. K o e l s c h, *Brain and Music*, Wiley-Blackwell, Chichester 2012; S. K o e l s c h i in., *Processing of Hierarchical Syntactic Structure in Music*, „PNAS” 110(2013) nr 38, s. 15443-15448.

go brać pod uwagę, szukając specyficzności muzycznego modusu myślenia. Ma ono wiele wspólnego ze stanem medytacji, ze skupieniem nad dowodem matematycznym – powraca tutaj pitagorejskie pokrewieństwo muzyki i matematyki, którego sens tak często umyka współczesnym umysłom.

NEUROESTETYKA MUZYKI

Badacze uprawiający nauki przyrodnicze często zarzucają humanistom niewiarę w możliwość poznania sztuki za pomocą narzędzi nauk biologicznych. I rzeczywiście, humaniści z dystansem traktują naturalistyczny rys w badaniach nad kulturą. Chociaż coraz śmielej i częściej wspomina się o interdyscyplinarności dyskursu o sztuce, to jednak po obu stronach (humanistycznej i przyrodznawczej) wyczuwalne są obawy, choćby o metodologiczną czystość wyводу i o jego profesjonalizm. Dlatego też godnym wyróżnienia zwiastunem budowania dialogu między przedstawicielami humanistyki i nauk przyrodniczo-biologicznych w duchu promowanej przez Edwarda Osborne’a Wilsona „konsilencji wiedzy”²⁴ jest rozwijający się od kilkunastu lat program badawczy neuroestetyki. Na gruncie polskojęzycznym jedną z pionierskich prac z tej dziedziny była wydana przez Laboratorium Myśli Muzycznej *Neuroestetyka muzyki*²⁵. Jeden z wyróżników neuroestetyki stanowi symetryczny namysł nad muzyką jako sztuką i jako komunikatem. Spotykają się tutaj naturalistycznie (i zasadniczo finitystycznie) zorientowana psychologia poznawcza muzyki, muzykologia kognitywna i neurobiologia z sympatyzującą z infinityzmem estetyką i filozofią muzyki.

Jedną z dystynktywnych cech neuroestetyki muzyki jest poszukiwanie związków pomiędzy umysłem muzycznym a mózgiem. Badania nad rolą określonych struktur mózgu w przetwarzaniu bodźców muzycznych mają oczywiście dłuższą historię niż sama neuroestetyka; wystarczy wskazać w tym miejscu na rozmaite próby naukowego i popularnonaukowego opisu obserwacji osób cierpiących z powodu chorób neurodegeneracyjnych, urazów czy nowotworów mózgu. Ciekawym przykładem, stanowiącym pomost między wywodem naukowym a popularyzatorskim „zagajaniem”, jest książka Roberta Jourdaina *Music, the Brain, and Ecstasy*²⁶. Ten bestseller opowiadający o mózgu i muzyce zawiera, często spotykane w pracach amerykańskich autorów,

²⁴ Zob. E.O. Wilson, *Konsilencja. Jedność wiedzy*, tłum. J. Mikos, Zysk i S-ka, Poznań 2011.

²⁵ Zob. *Neuroestetyka muzyki*, red. M. Bogucki i in., Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.

²⁶ Zob. R. Jourdain, *Music, the Brain, and Ecstasy: How Music Captures Our Imagination*, Harper Collins, New York 2008.

opisy przypadków medycznych. Ich wykorzystanie sprawdziło się w popularnej *Muzykofili*²⁷ Oliviera Sacksa, podobnie jak w jego *Przebudzeniach*²⁸. Z tej drugiej książki (która doczekała się ekranizacji ze znakomitymi rolami Robina Williamsa i Roberta De Niro²⁹) czerpie przykłady Robert Jourdain, czyniąc z nich materiał dowodowy. Tak dzieje się w przypadku cierpiącej na chorobę Parkinsona pacjentki, która dzięki dźwiękom muzyki płynącej z gramofonu odzyskiwała płynność ruchów, a wszystkie destrukcyjne objawy choroby zniknęły. Aby chwilowy powrót do normalności stał się możliwy, pacjentka musiała słuchać dość starannie dobranej repertuaru muzyki klasycznej: utworów utrzymanych w umiarkowanym tempie, nienachalnie miarowych, najlepiej w artykulacji legato, z wyraźnymi łukami frazowania. Można podejrzewać, że Jourdain manipuluje czytelnikami, ukazując muzykę jako odpowiednik prekursora dopaminy, neuroprzekaźnika, który odgrywa ważną rolę w patogeniezie choroby Parkinsona, i być może zapominając dodać, że pacjentce Sacksa podawano także lewodopę, właśnie prekursor dopaminy. Trzeba jednak przyznać, że Jourdain nie czyni z muzyki leku uniwersalnego. Przyznaje, że pomaga ona tylko w wybranych przypadkach: współdziała z muzykalnością i estetycznymi gustami pacjenta, domagając się od niego odpowiedzi intelektualno-afektywnej. Wyjaśnienie tego współdziałania koresponduje z teorią emocji i znaczenia w muzyce zaproponowaną przez Leonarda B. Meyera³⁰. Klucz do zrozumienia koncepcji Meyera stanowi hasło „oczekiwanie”. Afektywna odpowiedź na muzykę zależy od tego, czy prawidłowo antycypujemy zdarzenia dźwiękowe. Nasza orientacja w ramach danego stylu muzycznego powoduje, że z jednej strony przeczuwamy, co w muzyce może się wydarzyć, a z drugiej – dajemy się dźwiękom zaskakiwać. Według Meyera spełnianie oczekiwań i ich zawieszanie w sytuacji zaskoczenia wywołują odpowiedź afektywną. W tym kontekście sformułowana zostaje ciekawa hipoteza dotycząca analogii między muzyką, życiem i codziennym działaniem. Wspólnym mianownikiem staje się tutaj ruch. Przypomnijmy przy okazji, że ruch (ang. motion) i emocja (ang. emotion) współlistnieją w większości tych teorii znaczenia muzycznego, które szukają w muzyce analogii do świata afektów. Aby wywód Jourdaina uczynić przekonującym, trzeba więc zgodzić się na dość szerokie i elastyczne rozumienie relacji między bodźcem muzycznym (sekwencją uporządkowanych dźwięków w ruchu) a zmysłową odpowiedzią na ten bodziec. Brakuje nam jeszcze jednego elementu układanki: jest nim antycypowanie wywoływanych przez bodziec odczuć. Pisał o tym w roku 2006

²⁷ Zob. O. S a c k s, *Muzykofilia*, tłum. J. Łoziński, Żysk i S-ka, Poznań 2009.

²⁸ Zob. t e n ż e, *Przebudzenia*, tłum. P. Jaskowski, Żysk i S-ka, Poznań 1997.

²⁹ *Awakenings*, 1990, USA, reż. P. Marshall.

³⁰ Zob. L. B. M e y e r, *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. A. Buchner, K. Berger, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.

David Huron w książce *Sweet Anticipation*³¹, dokonując tym samym rewizji teorii Meyera. Oczekiwanie buduje nie tylko afektywną odpowiedź na muzykę, ale i to, co w słuchaczu dzieje się bezpośrednio po zadziałaniu bodźca (reakcję behawioralno-fizjologiczną oraz kognitywne oszacowanie trafności przewidywania). Słodycz muzycznej ekstazy jest więc pochodną spełnianych oczekiwań, przewidywań, antycypacji tego, co ma się wypełnić. Dziewięć lat przed ukazaniem się pracy Hurona – udokumentowanej wynikami badań eksperymentalnych – Jourdain napisał: „Mózg zarządza ruchem nie tylko poprzez wysyłanie impulsów nerwowych, lecz także poprzez antycypowanie odczuć, które są wynikiem działania tych impulsów. Projektujemy takie antycypowane odczucia wynikające z każdego z naszych działań, niejako testując to, co nas czeka. Jeśli działanie i wyobrażone odczucie zmysłowe nie harmonizują ze sobą, zacinamy się w tym działaniu podobnie jak osoby z chorobą Parkinsona”³². Aby uzmysłowić nam, jak działa ten mechanizm „chwilowej petryfikacji”, autor książki o mózgu, muzyce i ekstazie posługuje się następującym przykładem: Degustujemy piwo. Spodziewamy się, że będzie ono smakowało jak piwo. Jeśli zamiast piwa ktoś poda nam sok jabłkowy, nie odczujemy jego słodkiego smaku, lecz w pierwszym kontakcie z napojem pocujemy smak kwaśny. Zdezorientowanie wynikające z podstawienia smaku soku w miejsce smaku piwa ma nam uświadomić, jak mocno zrosnięte są ze sobą wrażenia zmysłowe i ich antycypacje. Zaburzenia na tej linii powodują – trwające zazwyczaj krótko jak okamgnienie – „zawieszenie systemu”, które może przypominać charakterystyczne dla choroby Parkinsona spowolnienie i zubożenie ruchów.

Jourdain twierdzi, że muzyka jest przykładem idealnie zaprojektowanego strumienia ruchu. Trudno byłoby szukać do niego analogii w codziennych działaniach. Jako cudowna – lecz niestety nietrwała terapia – strumień uporządkowanego ruchu dźwięków mobilizuje mózg do pracy na wyższym niż zwyczajny poziomie integracji. Koordynuje i ożywia jego aktywność, niekiedy przywracając mu zdolność do antycypowania wrażeń zmysłowych. W przypadku pacjentów muzycznych można mówić o przywróceniu melodii kinetycznej ruchom ciała czy zaburzonej mowie. Zaskakująca jest konkluzja autora: „Nie ma różnicy w magicznym działaniu muzyki na słuchaczy z chorobą Parkinsona i na słuchaczy zdrowych. Muzyka wyzwala nas z naszych zamrożonych, skostniałych przyzwyczajęń mentalnych i sprawia, że nasze umysły działają według schematów niedostępnych na co dzień. Kiedy oddajemy się działaniu

³¹ Zob. D. H u r o n, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.

³² R. J o u r d a i n, *Music, the Brain, and Ecstasy: How Music Captures Our Imagination*, Harper Collins, New York 2008, s. 302.

dobrze skomponowanej muzyki, dostępujemy przywileju takiego rozumienia rzeczywistości, które nie jest nam w codzienności dane i do którego zazwyczaj tracimy dostęp, gdy dźwięki wybrzmiewają. Gdy muzyka milknie, wracamy na nasze mentalne wózki inwalidzkie”³³.

SCHEMATY POZNAWCZE A POSŁUSZEŃSTWO DŹWIĘKOM

„W macicy, zanurzony w płynie owodniowym, płód słyszy dźwięki. Słyszy bicie serca matki, czasami przyspieszone, a czasami spowolnione. Słyszy też muzykę, co odkryła niedawno Alexandra Lamont z angielskiego Uniwersytetu Keele, która wykazała, że roczne dzieci rozpoznają i najbardziej lubią muzykę, z którą miały do czynienia przed urodzeniem”³⁴ – pisze Daniel J. Levitin w książce *Zasłuchany mózg*. „Okazuje się, że w przypadku muzyki w pamięci zapisane są nawet doświadczenia z okresu przed narodzinami, które można wydobyć pomimo braku umiejętności komunikacji werbalnej i wyraźnej świadomości własnej pamięci”³⁵.

Skąd wiadomo, co preferuje dziecko na przedwerbalnym etapie rozwoju? „W laboratorium ustawia się dwa głośniki, a niemowlę umieszcza się (zwykle na kolanach matki) między nimi. Gdy dziecko patrzy na jeden z głośników, z tego głośnika zaczyna dobiegać muzyka lub dźwięk, a gdy spogląda na drugi głośnik, z owego drugiego głośnika rozlega się inna muzyka lub inny dźwięk. Niemowlę szybko uczy się, że może wpływać na to, jakie dźwięki słyszy, patrząc w określoną stronę; uczy się, że może panować nad warunkami eksperymentu [...] Gdy Lamont zastosowała tę metodę u badanych dzieci, zauważyła, że niemowlęta zwykle dłużej patrzyły na głośnik, z którego płynęła muzyka, której słuchały przed narodzinami”³⁶.

Wątek prenatalny wykorzystują badacze reprezentujący rozmaite metodologie. Neuroestetycy sięgają po argumenty z zakresu neurobiologii ewolucyjnej, by wykazać, że dźwięki jako komunikat były niezbędne do przetrwania ludzkiego gatunku. Pewne zjawiska muzyczne, takie jak tonalność, mogą natomiast zostać uznane za powszechniki (zjawiska doświadczane intuicyjnie przez wszystkich zdrowych ludzi, niezależnie od czasu historycznego i szerokości geograficznej). Muzyka obecna jest zarówno w rozwoju filogenetycznym, jak i ontogenetycznym człowieka. Zdaniem Élisabeth Gérard dźwięki stają się pierwotnym i właściwym medium kształtowania się samoświadomości. Dla-

³³ Tamże, 303n.

³⁴ D.J. L e v i t i n, *Zasłuchany mózg*, tłum. M. Szymonik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 241.

³⁵ Tamże, s. 242.

³⁶ Tamże, s. 242n.

tego francuska socjolożka wprowadza koncepcję tatuażu muzycznego, który determinuje nasze upodobania, nie tylko w zakresie muzyki. „W życiu wewnątrzmacicznym – twierdzi Gérard – nie percypujemy wyznaczanych przez materię, kolory czy zapachy granic naszej cielesności. Pierwszymi formami, pierwszymi strukturami, które ciało mogło uchwycić jako zorganizowane i odrębne całości, były drgania i fale. Były one wytwarzane przez ruchy wewnątrz i na zewnątrz pęcherza płodowego, lecz także przez dźwięki i hałasy, które w tej postaci docierały do naszego ciała, będącego na etapie konstrukcji”³⁷. Fale dźwiękowe i ruch konstytuowały coś, co autorka nazywa „archaicznym Ja”³⁸. Nasza afektywna i muzyczna tożsamość kształtowała się w ścisłej łączności z tożsamością cielesną. Niezależnie od dokonywanych w ciągu całego późniejszego życia prób racjonalizacji doświadczenia muzyki, pozostaje ona dla człowieka czymś w rodzaju ośrodka zmysłowego zanurzenia. Tak sugeruje Gérard, a niezależnie od niej – wielu innych myślicieli, wśród których szczególne miejsce zajmuje francuski eseista Pascal Quignard, wielokrotnie formułujący sądy o przedrefleksyjnym charakterze ulegania dźwiękom³⁹. Naturalistycznie zorientowani badacze traktują takie wypowiedzi jako retoryczne popisy pozbawione jakichkolwiek racjonalnych przesłanek. Zapytajmy więc, zbliżając się do końca naszych rozważań, czy istnieją podstawy do uzasadnienia upodobań muzycznych.

Daniel J. Levitin odpowiada: „Kiedy słuchamy muzyki, tworzą się schematy poznawcze gatunków i form muzycznych, nawet jeśli słuchamy biernie i nie próbujemy analizować słuchanych utworów. Już w bardzo młodym wieku wiemy, jakie działania są dopuszczalne w muzyce naszej kultury. U wielu ludzi preferencje muzyczne wynikają z tego, jakie rodzaje schematów poznawczych w odniesieniu do muzyki ludzie ci wykształcili, słuchając muzyki w dzieciństwie. Nie oznacza to, że muzyka, której słuchaliśmy jako dzieci, bezwzględnie kształtuje nasz gust muzyczny na całe życie; wiele osób ma styczność z muzyką różnych kultur i stylów lub zajmuje się nią naukowo, przez co oswaja się z daną kulturą i przyswaja charakterystyczne dla niej schematy poznawcze. [...] Na preferencje muzyczne składa się również istotny czynnik społeczny, który obejmuje naszą wiedzę na temat danego wykonawcy, znajomość upodobań muzycznych naszych krewnych i znajomych, a także świadomość tego, co reprezentuje dana muzyka”⁴⁰.

³⁷ É. G é r a r d, *Le tatouage musical. Un analyseur de l'incorporation musical*, „Prétentaine” 2007, nr 22, s. 224.

³⁸ Tamże.

³⁹ Por. P. Q u i g n a r d, *La haine de la musique*, Gallimard, Paris 1997, s. 109. Myśl ta rezonuje jednak w całej twórczości Quignarda. Ilekroć pisze o muzyce, podkreśla, że jest ona wcześniejsza od języka (zob. t e n ż e, *Boutès*, Galilée, Paris 2008; t e n ż e, *Wszystkie poranki świata*, tłum. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002).

⁴⁰ L e v i t i n, dz. cyt., s. 264n.

Powróćmy do pojedynku krytyków opisanego w książce Etienne Barilliera. „Nie jestem antysemitą ani antysinoitą. Mówię tylko, że warto by się zastanowić nad zbyt wielką perfekcją tych cywilizacji, które mogłyby stać się naszą. Kochać bliźniego nie znaczy nim zostać”⁴¹ – tłumaczy się krytyk ze swojej ksenofobii, a może z nabytych w młodości schematów poznawczych. Jego dawny mistrz i nauczyciel warsztatu krytycznego ubolewa: „Ten człowiek dał się zaślepić najbardziej absurdalnym przesądom. Nie słucha już pianistki, lecz krytykuje kraj, jeśli nie całą cywilizację! Oto Orient nie jest w stanie zrozumieć naszych wielkich kompozytorów, umie tylko małpować! Jak człowiek obdarzony tyloma zaletami mógł nabrać takich prostackich, pospolitych uprzedzeń, jak może wygłaszać tego rodzaju kolonialne banały?”⁴²

Jeśli przywołamy w pamięci (nie wymieniając nazwisk) wypowiedzi krytyków i komentatorów minionych konkursów pianistycznych im. Fryderyka Chopina w Warszawie – zwłaszcza tych sprzed co najmniej dziesięciu, dwudziestu lat – to trzeba uczciwie przyznać, że podobne „kolonialne banały” pojawiały się dość często w odniesieniu do większości pianistów z Azji. Wpisywały się w pewien schemat poznawczy, bezkrytycznie przyjmowany przez wielu młodych ludzi śledzących konkursowe rozgrywki. Zaslugą autora *Chińskiego fortepianu* – francuskiego krytyka, filozofa i powieściopisarza – jest przenikliwa diagnoza tego stanu rzeczy.

Inne wyjaśnienie muzycznych preferencji zaskakująco celnie nawiązuje do formuły Pascala Quignarda „słuchać to być posłusznym”⁴³: „W wyborach muzycznych wielu z nas kieruje się bezpieczeństwem. W pewnym sensie poddajemy się muzyce, której słuchamy – pozwalamy sobie na to, by w głębi serca i duszy całkowicie zaufać kompozytorowi i muzykom”⁴⁴. Poczucie bezpieczeństwa zależy od schematów poznawczych, lecz także – co opisywał przywoływany wcześniej Meyer – od związku między oczekiwaniami, ich spełnieniem oraz apetytem na to, by być zaskoczonym przez muzykę. Chcemy wiedzieć, że mamy kontrolę nad tym, co nas porusza, choć zarazem liczymy na pewien element zaskoczenia. Znając zasady gry odtwarzanej z wszystkimi zwrotami akcji, nawet dziecko wie, że opiekun znika mu z oczu tylko na chwilę. Kathleen Marie Higgins ma rację, twierdząc, że większość repertuaru muzyki zachodniej nawiązuje do zasady powtarzalności materiału dźwiękowego (dlatego też Peter Kivy w jednej ze swoich książek określa muzykę klasyczną mianem sztuki powtórzeń, a ściślej: „fine art of repetition”⁴⁵). Słuchacze są

⁴¹ Barillier, dz. cyt., s. 81.

⁴² Tamże, s. 31.

⁴³ Quignard, *La haine de la musique*, s. 108.

⁴⁴ Levin, dz. cyt., s. 261.

⁴⁵ Zob. P. Kivy, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

jak dzieci, które znając zasady gry, oddają się jej świadomie, z przyjemnością i bez lęku, bo wiedzą, jak ta gra działa.

Źródło owej ufności można odnaleźć w związkach muzyki z przedjęzykowym etapem naszego istnienia. „Wrażliwość muzyczna – pisze Higgins – jest nie tylko wcześniejsza od wrażliwości na język; można nawet powiedzieć, że kompetencji językowych nabywamy poprzez wrażliwość na muzyczne cechy języka, takie jak kontur melodyczny, rejestr brzmienia i rytm zdania”⁴⁶.

W ten sposób posłuszeństwo muzyce staje się intrygującym zagadnieniem neurobiologii ewolucyjnej, prowokując dalsze pytania o istnienie muzycznych powszechników oraz instynktu muzycznego jako elementów sprzyjających rozwojowi poznawczemu i duchowemu człowieka. Na zakończenie warto zauważyć, że konsiliencja wiedzy – związana ze zgodą na metodologiczny wielogłos – doprowadziła do spotkania artystycznej eseistyki Pascala Quignarda z inspirowaną neuroestetyką i psychologią poznawczą refleksją Kathleen Marie Higgins, a nawet z filozofią analityczną Petera Kivy’ego. Każdy z tych autorów wierzy, że muzyka może być nie tylko sztuką piękną oraz komunikatem, ale także strategią porozumiewania się między ludźmi, a w perspektywie jednostkowej – strategią „samorozumienia”. Istnieje tylko jeden warunek: należy słuchać, niekiedy po wielokroć, w znużeniu, aż dotrzemy do punktu, w którym pozornie niezrozumiały muzyczny motyw czy fraza zrosną się z rytmem naszego oddechu. Ten moment zaśłuchania może być zachętą do zgłębiania podstawowych zasad muzyki czy do studiowania jej historii nawet dla tych osób, do których wcześniej przylgnęła etykieta „niemuzykalnych”.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Barenboim, Daniel. *Everything is Connected: The Power of Music*. London: Phoenix, 2008.
- Barenboim, Daniel, and Edward W. Said. *Paralele i paradoksy: Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*. Translated by Aleksander Laskowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008.
- Barilier, Etienne. *Chiński fortepian: Pojedynek wokół pewnego recitalu*. Translated by Jacek Giszczak. Warszawa: Noir sur Blanc, 2014.
- “BBC. Barenboim on Beethoven: Masterclass on the Sonatas.” YouTube. April 8, 2012. www.youtube.com/watch?v=14dwegqniNg.
- Bogucki, Marcin, et al., eds. *Neuroestetyka muzyki*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2013.

⁴⁶ Higgins, *The Music Between Us*, Chicago–London 2012, s. 87.

- Chęćka, Anna. "Muzyka i ekstaza albo strach przed lataniem." *Ruch Muzyczny* 60, no. 1 (2016): 100–1.
- . "O słyszeniu wewnętrznym: Trzy wariacje na temat Platona." *Bliza: Kwartalnik Artystyczny* no. 4(17) (2013): 23–35.
- . "Słuchacza portret własny." *Ruch Muzyczny* 61, no. 11 (2017): 12–4.
- . "Słyszenie czyste: Doświadczenie muzyki w refleksji Pascala Quignarda." *Konteksty* 67, no. 4 (303) (2013): 40–7.
- . *Ucho i umysł: Szkice o doświadczeniu muzyki*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012.
- Gérard, Élisabeth. "Le tatouage musical. Un analyseur de l'incorporation musical." *Prétontaine* no. 22 (2017): 217–59.
- Higgins, Kathleen Marie. *The Music Between Us: Is Music a Universal Language*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2012.
- Huron, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.
- Jourdain, Robert. *Music, the Brain, and Ecstasy: How Music Captures Our Imagination*. New York: Harper Collins, 2008.
- Kivy, Peter. *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Koelsch, Stefan. *Brain and Music*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- Koelsch, Stefan, et al. "Processing of Hierarchical Syntactic Structure in Music." *PNAS* 110, no. 38 (2013): 15443–8.
- Levinson, Jerrold. "Musical Thinking." *Midwest Studies in Philosophy* 27, no. 1 (2003): 59–68.
- . "Hope in The Hebrides." In Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Levitin, Daniel J. *Zasłuchany mózg*. Translated by Michał Szymonik. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Meyer, Leonard B. *Emocja i znaczenie w muzyce*. Translated by Antoni Buchner and Karol Berger. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974.
- Nancy, Jean-Luc. *Ascoltando*. In Peter Szendy, *Écoute: Une histoire de nos oreilles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- Quignard, Pascal. *Boutès*. Paris: Galilée, 2008.
- . *La haine de la musique*. Paris: Gallimard 1997.
- . *Wszystkie poranki świata*. Translated by Krystyna Szeleżyńska-Maćkowiak. Warszawa: Prószyński i S-ka 2002.
- Sacks, Oliver. *Myzkofilia*. Translated by Jerzy Łoziński. Poznań: Zysk i S-ka, 2009.
- . *Przebudzenia*. Translated by Piotr Jaśkowski. Poznań: Zysk i S-ka, 1997.
- Steiner, George. *Poezja myślenia: Od starożytnych Greków do Celana*. Translated by Bogdan Baran. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2016.
- . "Errata: An Examined Life." Translated by Marcin Trzęsiok. http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Steiner%20-%20AnExamined%20Life.pdf.

- Tarasti, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- Wilson, Edward O. *Konsiliacja: Jedność wiedzy*. Translated by Jarosław Mikos. Poznań: Zysk i S-ka, 2011.
- Zuckerlandl, Victor. *Man the Musician*. Translated by Norbert Guterman. Princeton: Princeton University Press, 1973.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Anna CHEĆKA – Słuchanie jako modus myślenia. Perspektywa melomana, wykonawcy i krytyka

DOI 10.12887/32-2019-2-126-06

Artykuł jest próbą interdyscyplinarnej refleksji nad słuchaniem muzyki. W najczystszej formie słuchanie ujawnia się w podążaniu za muzycznym dyskursem, który wymyka się werbalizacji. Niekiedy jednak – na przykład wykonując zawód krytyka – słuchacz zmuszony jest relacjonować innym swoje doznania, a także poddawać muzykę wartościowaniu. Słuchanie powiązane z wartościowaniem nieuchronnie wiąże się również z odpowiedzialnością (jak ujmuje to George Steiner, z zaangażowaną „odповідzią” na dzieło). Interesujące może być także poszukiwanie neurobiologicznych uwarunkowań naszych fascynacji słuchowych. Takie badanie wpływu muzyki na mózg wymaga przyjęcia postawy poznawczej pokory.

Słowa kluczowe: słuchanie, muzyka, umysł, doświadczenie, wykonanie, krytyka, poznanie

Kontakt: Zakład Estetyki i Filozofii Kultury, Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet Gdański, ul. Jana Bażyńskiego 4, 80-309 Gdańsk
E-mail: anna.checka@ug.edu.pl
https://ug.edu.pl/pracownik/523/anna_checka

Anna CHEĆKA – Listening as a Modus of Thinking: The Perspective of a Music Lover, Performer, and Critic

DOI 10.12887/32-2019-2-126-06

The article offers an interdisciplinary reflection on the act of listening, in particular on the act of listening to music. In its purest form, listening consists in following a musical discourse that escapes verbalization. However, listeners are occasionally (e.g. when acting as professional critics) expected not only to describe, but also to value music and musical performances. In such instances, an act of listening entails passing a judgement of the value of a particular musi-

cal piece, as well as of the performance in question, and thus involves responsibility (or answerability, as George Steiner put it). Another interesting theme related to the main focus of the article is that of the neurobiological conditions of our auditory fascinations. However, addressing this issue properly requires, on the one hand, specialist research of the influence of music on the human brain and, on the other, cognitive humility.

Keywords: listening, music, mind, experience, performance, criticism, cognition

Contact: Division of Aesthetics and the Philosophy of Culture, Institute of Philosophy, Sociology, and Journalism, Faculty of Social Sciences, University of Gdańsk, ul. Jana Bażyńskiego 4, 80-309 Gdańsk, Poland

E-mail: anna.checka@ug.edu.pl

https://ug.edu.pl/pracownik/523/anna_checka

Maria MAŁANICZ-PRZYBYLSKA

SŁUCHANIE UWARUNKOWANE KULTUROWO I SPOŁECZNIE O kontekstualnym odbiorze muzyki

Czy w ogóle jesteśmy w stanie rozumieć i badać muzykę – albo po prostu świadomie jej słuchać – która nie należy do naszego kręgu kulturowego? U podstaw tej wątpliwości znajdują się tezy głoszące, że muzyka jest szczególnym rodzajem języka, którego uczymy się, podlegając procesom socjalizacji i akulturacji. Język ten staje się dlań naturalny i oczywisty, nie wymaga refleksji. Wpływa on nie tylko na sposób percepcji muzyki, ale też na czysto fizyczne możliwości słyszenia i odtwarzania dźwięków, rytmów, interwałów.

Niełatwo jest pisać o doświadczeniu muzycznym. Niewątpliwie muzyka stanowi tę dziedzinę sztuki, z którą współcześnie obcujemy najczęściej. W wielu miejscach świata muzyka jest wszechobecna – słysząc ją w sklepach, restauracjach i kawiarniach, płynie z głośników samochodowych. Słuchamy jej w domu – z radia, komputera, audiofilskiego sprzętu stereo lub oldschoolowego gramofonu. Telewizja też pełna jest muzyki, która króluje nie tylko w stacjach muzycznych typu MTV, ale towarzyszy każdemu niemal programowi, filmowi, serialowi czy serwisowi informacyjnemu. Możemy muzykę zabrać ze sobą, gdziekolwiek się udajemy, umieszczając w uszach słuchawki podłączone do odtwarzacza mp3 albo po prostu do telefonu. Większość z nas przynajmniej od czasu do czasu uczestniczy też w różnego rodzaju imprezach muzycznych: w koncertach kameralnych i masowych, amatorskich i profesjonalnych, w festiwalach i konkursach, w zabawach tanecznych. Niektórzy angażują się w muzykę praktycznie, i to nie tylko wtedy, gdy zajmują się nią zawodowo. Muzyka wreszcie wciąż towarzyszy nam podczas wydarzeń świątecznych: rodzinnych, państwowych i religijnych.

Niełatwo jest również pisać o kulturowym i społecznym znaczeniu muzyki. Po pierwsze dlatego, że muzykę jako zjawisko wszechobecne i łatwo dostępne często postrzega się jako coś oczywistego. To zaś, co wydaje się oczywiste na poziomie potoczności, nie wymaga wyjaśnień, uzasadnień, legitymizacji¹ – po prostu jest. Oczywistość muzyki pozbawia ją także w pewnym sensie aury niezwykłości, świętości. Naturalnie nie zawsze tak się dzieje – wyjście na koncert nadal może być traktowane jako wydarzenie niecodzienne, jednak

¹ Por. C. G e r t z, *Wiedza lokalna*, tłum. D. Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 11-26.

większość muzyki, która dociera do naszych uszu, nie jest postrzegana jako coś niezwykłego. Po drugie, choć filozoficzny namysł nad muzyką, nad jej funkcjami indywidualnymi i społecznymi, nad estetyką i wartościowaniem ma długą i bogatą tradycję, sięgającą czasów starożytnych (jednym z pierwszych myślicieli zajmujących się społecznymi funkcjami muzyki był Platon²), warto jednak pamiętać, że do połowy dwudziestego wieku we wszystkich nowożytnych pracach naukowych dotyczących muzyki przyjmowano perspektywę zachodniej (europejskiej, a później amerykańskiej) artystycznej muzyki klasycznej. W myśli humanistycznej i społecznej muzyka była synonimem uczonej, komponowanej sztuki Zachodu. W tym sensie za muzykę nie uważano muzyki wiejskiej (chyba, że traktowano ją jako źródło inspiracji dla muzyki „prawdziwej”) ani muzyki pochodzącej z innych kontynentów niż Europa i Ameryka Północna (z wyjątkiem niektórych kultur Azji, które także posiadały muzykę tworzoną i konceptualizowaną intelektualnie³), ani też muzyki popularnej. Podejście takie nadawało wyraźny kierunek myśleniu o estetyce muzycznej, wpisywało muzykę w ramy i kategorie przynależne sztuce zachodniej, narzucając tym, którzy chcieli się na ten temat wypowiadać, hegemonistyczny dyskurs zachodni⁴. Dyskurs ów długo wyznaczał myślenie o muzyce w kategoriach dzieła sztuki i ujmowanie utworu muzycznego jako samodzielnej, autonomicznej wypowiedzi. Należało ją kontemplować, analizować logicznie i strukturalnie, poddawać badaniu jej wewnętrzną strukturę⁵. Aspekty: społeczny, psychologiczny czy nawet użytkowy, muzyki pojmowanej jako zjawisko uniwersalne przez długi czas w niewielkim tylko stopniu interesowały muzykologów, estetyków i krytyków muzycznych, rzadko również omawiali je socjologowie i filozofowie (jeśli nawet podejmowali te tematy, to przede wszystkim w odniesieniu do zachodniej muzyki artystycznej).

O muzyce nie pisze się łatwo również dlatego, że choć jest ona zjawiskiem stricte społecznym, równie intensywnie oddziałuje na poziomie indywidualnym. Nasze uczestniczenie w muzyce angażuje wiele różnych przestrzeni i związane jest z kwestiami społecznymi (takimi jak budowanie własnego wizerunku, przynależność do jakiejś grupy czy społeczności, walka o prestiż i miejsce w hierarchii społecznej), ale też z kwestiami psychologicznymi, osobistymi upodobaniami estetycznymi oraz sprawami fizycznymi, cielesnymi.

² Zob. P l a t o n, *Państwo*, 396 A-502 E, w: *Platona „Państwo” z dodaniem siedmiu ksiąg „Praw”*, tłum. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1958, t. 1, s. 150-340.

³ Por. S. Ż e r a ń s k a - K o m i n e k, *Muzyka w kulturze*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1995, s. 233-287.

⁴ Por. B. D e s c h ê n e s, *Toward an Anthropology of Music Listening*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 29(1998), nr 2, s. 141n.

⁵ Por. S. F r i t h, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 49-52, 354-360.

Bardzo trudno jest oddzielić te sfery, znaleźć granice, na mocy których dokonujemy konkretnych wyborów muzycznych i angażujemy się w działania muzyczne.

Nasze uczestnictwo w muzyce jest również zawsze aktem złożonym. Nie da się pisać na przykład o samym słuchaniu. Christopher Small twierdzi, że nie ma czegoś takiego, jak muzyka sama w sobie. Muzyka to proces, który podlega bezustannym zmianom, angażujący na wielu różnych płaszczyznach człowieka jako jednostkę oraz ludzkie zbiorowości. „Jeśli da się odnaleźć jakikolwiek pewnik dotyczący muzyki, jej tworzenia, wykonywania i słuchania, to jest nim fakt, że wszystkie te zjawiska są działaniami, są czymś, co ludzie robią. [...] muzyka nie jest rzeczą, jest właśnie działaniem, w związku z czym słowo «muzyka» nie powinno być używane jako rzeczownik. Powinno być czasownikiem”⁶. Small proponuje termin „to music”, który oznaczałby „zwracanie uwagi na jakiekolwiek muzyczne zdarzenia, na jakimkolwiek poziomie czy jakości naszej uwagi”⁷. Warto przy tym zauważyć, że jedynie część muzyki, którą słyszymy, dociera do naszych uszu w wyniku naszego intencjonalnego działania. Tapety dźwiękowe w windach i centrach handlowych, impreza u sąsiada za ścianą, muzyka płynąca z głośnika stojącego w pobliżu samochodu – jeśli tylko zwrócimy na te dźwięki uwagę, również one stają się (choć wcale o to nie zabiegaliśmy) częścią naszego doświadczenia słuchowego.

Mając na uwadze przedstawiony wyżej krótki przegląd tematów, w jakie musi być uwikłane współczesne pisanie o muzyce w kontekście społecznym i kulturowym, w niniejszym eseju postaram się zarysować w skrócie perspektywę antropologiczną dotyczącą procesów słuchania, angażowania się w różne aktywności muzyczne i dokonywania muzycznych wyborów. Odwołam się do teorii i tekstów badaczy muzyki reprezentujących różne dziedziny nauki. Przytoczę też kilka przykładów z własnych badań oraz obserwacji poczynionych przeze mnie – antropolożkę muzyki i aktywną uczestniczkę życia muzycznego.

UWARUNKOWANY KULTUROWO ODBIÓR MUZYKI

Niemal do połowy dwudziestego wieku większość pism dotyczących muzyki skupiała się wyłącznie na artystycznej muzyce Zachodu. Inne „muzyki”, choć zauważane – stanowiły bowiem egzotyczną ciekawostkę – najczęściej

⁶ C. S m a l l, *Musicking – The Meanings of Performing and Listening: A Lecture*, „Music Education Research” 1(1999) nr 1, s. 12. Jeśli nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów prac obcojęzycznych – M.M.P.

⁷ Tamże.

traktowane były z pogardą i nie podejmowano prób ich zrozumienia. Oczywiście pojawiały się wyjątki od tej reguły, takie jak teksty Charlesa Russella Daya⁸ o muzyce indyjskiej czy Francisa Taylora Piggota⁹ o muzyce japońskiej. Warto jednak zauważyć, że dotyczyły one muzyki azjatyckiej, która, jak już wspomniałam, także była muzyką mającą instytucjonalne i intelektualne, utrwalone w piśmie tradycje – dlatego też od dawna stanowiła przedmiot badań orientalistyki muzycznej. Wynikało to z faktu, że niezachodnie działania muzyczne nie były uważane za muzykę sensu stricto w rozumieniu zachodnim. W wieku dziewiętnastym prawdopodobnie nikogo nie oburzyły słowa wybitnego francuskiego kompozytora Hectora Berlioza: „Chiński śpiew jest jak wycie psa lub miauczenie kota, który połknął ropuchę. Ich instrumenty muzyczne są prawdziwymi narzędziami tortur”¹⁰. Za Berliozem stał autorytet wielkiego kompozytora, a także hegemonistyczny dyskurs filozoficzny i estetyczny Zachodu. Jeszcze w roku 1959 badacz muzyki jawańskiej, Jaap Kunst, pisał, że „ludzi Zachodu cechuje skłonność do traktowania wszelkiej muzyki egzotycznej, nawet w najbardziej wyrafinowanych formach artystycznych, jako odzwierciedlenia niższych, bardziej prymitywnych cywilizacji lub jako rodzaju perwersji muzycznej”¹¹. Nawet jeśli pochylano się nad muzyką kultur obcych, zawsze porównywano ją do muzyki europejskiej: „Nie można zaprzeczyć, że muzyka chińska wypada niekorzystnie w porównaniu z muzyką europejską. Z naszego punktu widzenia wyda się ona z pewnością monotonna, nawet hałaśliwa i nieprzyjemna; lecz jakie to ma znaczenie, jeśli sami Chińczycy ją lubią?”¹². Czyż nie jest to Saidowski orientalizm w czystej postaci – orientalizm, opierający się na poczuciu wyższości, „która pozwala człowiekowi z Zachodu traktować Orient z góry”¹³?

Przełomu w myśleniu o muzyce nieeuropejskiej dokonali po drugiej wojnie światowej przede wszystkim badacze amerykańscy (między innymi David P. McAllester, Alan P. Merriam, Bruno Nettl, a także, nieco później, Charles Seeger i John Blacking). Nazwali się oni antropologami muzyki i badając

⁸ Zob. C.R. Daya, *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*, Novello, Ewer & Co., London 1891.

⁹ Zob. F.T. Pigot, *The Music and Musical Instruments of Japan*, B.T. Batsford, London 1893.

¹⁰ Cyt. za: Żerańska-Kominek, dz. cyt., s. 16; por. R. Wallaschek, *Primitive Music: An Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instrument, Dances, and Pantomimes of Savage Races*, Longmans, Green, and Co., London 1893, s. 17.

¹¹ Cyt. za: Żerańska-Kominek, dz. cyt., s. 16; por. J. Kunst, *Ethnomusicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to Which Is Added a Biography*, Martinus Nijhoff, The Hague 1959, s. I.

¹² Cyt. za: Żerańska-Kominek, dz. cyt., s. 39; por. J.A. Van Alst, *Chinese Music*, The Statistical Department of the Inspectorate General of Customs, Shanghai 1884, s. 84.

¹³ E. Said, *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, PIW, Warszawa 1991, s. 31.

muzykę społeczności nieeuropejskich, chętnie korzystali z osiągnięć współczesnej im antropologii kulturowej¹⁴. W swoich pracach wysunęli na plan pierwszy pojmowanie muzyki w kontekście konkretnej kultury. „Dźwięk muzyczny jest rezultatem ludzkich zachowań kształtowanych przez wartości, postawy i wierzenia składające się na daną kulturę. Dźwięk muzyczny może być tworzony jedynie przez ludzi i dla ludzi i choć możemy intelektualnie rozdzielić te dwa aspekty, dźwiękowy i kulturowy, to jednak każdy z nich jest niekompletny bez drugiego” – napisał w roku 1964 antropolog muzyki Alan P. Merriam¹⁵. Jego słowa przyniosły przełom w nowoczesnych badaniach nad muzyką. Coraz więcej badaczy ujmowało ją jako immanentny element kultury, pełniący ważne funkcje w danej grupie, nie zaś za pomocą kategorii autonomicznego dzieła sztuki cechującego się własną, wewnętrzną logiką. Samego dźwięku, muzyki nie można już było traktować autonomicznie, lecz należało ją postrzegać w powiązaniu z całym systemem kulturowym: kwestiami religijnymi, społecznymi, obrzędowymi, politycznymi, związanymi z domem czy zabawą, ale też estetycznymi i światopoglądowymi.

Te podstawowe założenia są już dzisiaj powszechnie akceptowane, aktualnie pozostaje jednak pytanie, które zadawali sobie – i wciąż zadają – psychologowie muzyki, behawioryści i kognitywiści: Czy w ogóle jesteśmy w stanie rozumieć i badać muzykę – albo po prostu świadomie jej słuchać – która nie należy do naszego kręgu kulturowego? U podstaw tej wątpliwości znajdują się tezy głoszące, że muzyka jest szczególnym rodzajem języka, którego uczymy się, podlegając procesom socjalizacji i akulturacji¹⁶. Każdy człowiek, przychodząc na świat i wzrastając w konkretnym otoczeniu dźwiękowym, również muzycznym, nieświadomie internalizuje język muzyczny, który jest właściwy jego grupie. Język ten staje się dlań naturalny i oczywisty, nie wymaga refleksji. Wpływa on nie tylko na sposób percepcji muzyki, ale też na czysto fizyczne możliwości słyszenia i odtwarzania dźwięków, rytmów, interwałów: „Na przykład [...] muzyka Zachodu opiera się na systemie półtonowym, podczas gdy muzyka indyjska bazuje na systemie ćwierćtonowym. Muzycy zachodni często są zdumieni, z jaką łatwością muzycy hinduscy potrafią zaśpiewać interwały mniejsze niż pół tonu. Społeczeństwa te rozwijały się w ramach innych modeli kulturowych, które narzucają akulturację muzyczną właściwą danemu modelowi”¹⁷. Kontekst kulturowy wpływa także na społeczne i emocjonalne możliwości rozumienia dźwięków. Muzyka jako sztuka z zasady asemantyczna (choć

¹⁴ Por. Żerańska-Kominek, dz. cyt., s. 138-177.

¹⁵ A.P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston 1964, s. 6.

¹⁶ Por. Deschênes, dz. cyt., s. 141; zob. też: P.J. Martin, *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester University Press, Manchester 1995.

¹⁷ Deschênes, dz. cyt., s. 142.

nie wszyscy są co do tego zgodni¹⁸) niesie jednak ze sobą znaczenia: społeczne, kulturowe i emocjonalne. Jak pokazują przykłady z całego świata, znaczenia owe nie zawierają się w samej muzyce, lecz są konstruowane i odczytywane kulturowo. Kiedyś podczas zajęć z antropologii muzyki poprosiłam studentów (niemających muzycznego wykształcenia), by posłuchali dwóch przykładów muzycznych i spróbowali nazwać zawarte w nich emocje. Najpierw odtworzyłam nagranie *Preludium e-moll* op. 28, nr 4 Fryderyka Chopina, a następnie afrykańskiej pieśni pogrzebowej z Konga. O ile wszyscy bez trudu określili nastrój i emocje płynące z kompozycji Chopina, o tyle w nagraniu drugim każdy ze studentów usłyszał co innego: radość, smutek, zabawę, szaleństwo, nostalgię. Moim zdaniem przestały w tym przypadku działać zinternalizowane kody kulturowe, w związku z czym każdy z uczestników eksperymentu zaczął odnosić słyszane dźwięki do swoich indywidualnych doświadczeń, wspomnień, upodobań i emocji. Do podobnych wniosków doszła Pandora Hopkins, która poprosiła trzech muzyków – indyjskiego skrzypka, greckiego etnomuzykologa, który grał na lirze, i skrzypka amerykańskiego, żeby wysłuchali tradycyjnego utworu norweskiego wykonanego na tamtejszej odmianie skrzypiec (norw. *hardingfele*) i podzielili się z nią swoimi wrażeniami. Ci trzej mężczyźni zostali wybrani nieprzypadkowo – wszyscy zawodowo zajmowali się grą na instrumencie strunowym. Jak się okazało, każdy z nich zrozumiał utwór norweski inaczej – jak pisała Hopkins – odpowiednio do własnych doświadczeń kulturowych i społecznych, które warunkują percepcję słuchową. Niektórych ważnych cech tego utworu – na przykład wzorów rytmicznych, które są kluczowe dla obcej im tradycyjnej muzyki norweskiej – nie zauważył żaden z nich¹⁹.

Badania antropologów i psychologów muzyki oraz kognitywistów zdają się jednoznacznie wskazywać, że odbiór muzyki zawsze uwarunkowany jest kulturowo, a procesy socjalizacyjne wpływają zarówno na nasze sposoby rozumienia muzyki, jak i na czysto psychofizyczne zdolności słyszenia i odtwarzania konkretnych struktur dźwiękowych. Jednakże, jeden z największych współcześnie psychologów muzyki John Sloboda pisał: „Kwestie międzykulturowe należą w dalszym ciągu do zaniedbywanych obszarów badań w dziedzinie poznawczej psychologii muzyki [...]. W istocie rzeczy nawet badania muzyki zachodniej wykazują niepokojąco wąski zakres, skupiający się na percepcji i wykonawstwie muzyki klasycznej wielkiego formatu, wykluczając niemal zupełnie inne formy”²⁰.

¹⁸ Por. B. J a b ł o ń s k a, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2014, s. 21-26.

¹⁹ Zob. P. H o p k i n s, *Aural Thinking*, w: *Cross-Cultural Perspectives on Music*, red. R. Falck, T. Rice, University of Toronto Press, Toronto 1982, s. 143-161.

²⁰ J. S l o b o d a, *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, tłum. A. Białkowski, E. Klimas-Kuchtowa, A. Urban, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2002, s. XVIII.

SPOŁECZNE WYZNACZNIKI WYBORÓW MUZYCZNYCH

Słuchanie, odbiór i wybór muzyki są również uwarunkowane społecznie w ramach jednej konkretnej kultury – co przez długi czas pozostawało niezauważone przez badaczy zajmujących się muzyką w różnych aspektach. Właściwie dopiero moment wzrastającego upowszechnienia muzyki, a także kultury popularnej w ogóle, spowodował, że zwrócono uwagę na inną przestrzeń dźwiękową niż muzyka klasyczna²¹. Nie powinno też dziwić, że pierwsi badacze jednoznacznie krytycznie odnosili się do muzyki popularnej – nie obejmował jej przecież hegemonistyczny dyskurs sztuki Zachodu. Pionierem tego podejścia stał się Theodor W. Adorno, który muzykę popularną traktował z pogardą, uważając ją za banalną i powtarzalną, opierającą się na pseudoindywidualizacji. Twierdził, że muzyka ta lansuje pasywne słuchanie, bezrefleksyjny odbiór. Słuchacz takiej muzyki staje się bierny, uległy. Muzyka popularna – pisał Adorno – jest narzędziem podtrzymywania społecznych hierarchii i nierówności. Otułmanianie tych, którym jest narzucana, i wytwarzanie w słuchaczach przyzwolenie na działanie narzuconych im mechanizmów gospodarki kapitalistycznej²². Podobnym tropem podążał Pierre Bourdieu, uznając, że gust, także gust muzyczny, jest jednym z elementów reprodukcji systemu hierarchii społecznej²³. W jego teorii poszczególne rodzaje czy gatunki muzyki przypisane są konkretnym klasom społecznym, co wskazuje, że Bourdieu hierarchicznie i wartościująco postrzegał również muzykę. Oczywiście najbardziej wartościowa, właściwa klasom najwyższym, arystokracji, jest – jego zdaniem – muzyka klasyczna, zwłaszcza ta o charakterze intelektualnym. Niżej plasuje się lekka muzyka klasyczna spod znaku walców wiedeńskich Johanna Straussa, jazz, jeszcze niżej muzyka popularna i ludowa. W swoich rozważaniach dotyczących tworzenia kapitału kulturowego i symbolicznego, reprodukcji owych kapitałów, gustów, a tym samym klas społecznych, Bourdieu najwięcej uwagi poświęcił klasie najwyższej i sztuce (w tym muzyce) należącej do usankcjonowanej kultury wysokiej, pozostałą część kultury traktując „po macoszemu”, jako jedną wielką nieodróżnicowaną masę. Jego stanowisko zostało zresztą poddane krytyce przez późniejszych naukowców, na przykład przez badacza kultury popularnej Johna Fiskego, który wskazywał, że kultury grup nieelitarnych wymagają równie skrupulatnych analiz, jak kultury warstw dominujących²⁴.

²¹ Por. Deschênes, dz. cyt., s. 137; Martin, dz. cyt., s. 8-14.

²² Zob. T.W. Adorno, *On Popular Music*, „Studies in Philosophy and Social Science” 9(1941), s. 17-48.

²³ Zob. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2005.

²⁴ Zob. J. Fiske, *Cultural Economy of the Fandom*, w: *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, red. L.A. Lewis, Routledge, London 1992, s. 30-49.

Bez względu na krytykę myśli Pierre’a Bourdieu, warto zauważyć, że przekonanie o elitarności i „lepszości” klasycznej muzyki europejskiej pozostaje obecne zarówno w tekstach akademickich, jak i w działalności instytucji państwowych. Peter Martin, analizując brytyjski system budżetowego finansowania szkolnictwa i instytucji muzycznych, zauważył, że lansowanie muzyki klasycznej jako najlepszej, jedynej godnej uwagi, a więc także jej ochrony przez państwo, jest wynikiem polityki władz pozostających pod wpływem elit intelektualnych. „W efekcie, nawet jeśli ludzie nie uczą się kochać muzyki klasycznej, wcale nie są w mniejszym stopniu zmuszani do postrzegania jej jako wielkiej i wspaniałej, górującej ponad wszystkimi innymi formami”²⁵. Wyjątkowo absurdalna wydaje się w tym kontekście sytuacja w Polsce, gdzie finansowanie instytucji zajmujących się muzyką klasyczną – szkół, filharmonii czy orkiestr – nie idzie w parze z powszechną edukacją muzyczną, co powoduje, że muzyka elitarna jest finansowana, ale jednocześnie nie dba się o to, by miała ona swoich słuchaczy, odbiorców. Nie odbywa się zatem, w rozumieniu Pierre’a Bourdieu, jej reprodukcja społeczna i klasowa. Nieznajomość i niesłuchanie muzyki klasycznej przez przedstawicieli wyższych klas społecznych w Polsce nie powoduje bowiem „wypadania” tych osób z owych klas.

Simon Frith pisze, że chociaż współcześnie więcej uwagi poświęca się muzyce popularnej, wielu autorów nadal traktuje ją jako poślednią, gorszą. Na potwierdzenie swoich słów przytacza wiele przykładów. Jednym z nich jest wypowiedź Anthona Storra: „Większość dzisiejszej muzyki popularnej jest trywialna i monotonna, a jej popularność wynika wyłącznie z braku wyrobienia słuchaczy”²⁶.

Najnowsze badania dotyczące muzyki popularnej pokazują jednak, jak ogromny jest jej potencjał, a także jak głębokie znaczenia społeczne i kulturowe niesie ona ze sobą. Badacze społeczni i humaniści nie mogą dziś lekceważyć muzyki popularnej także dlatego, że – jak pokazują badania statystyczne – staje się ona najpowszechniejszym i najczęściej wybieranym gatunkiem muzycznym w krajach Zachodu²⁷. Muzyka popularna nie jest dziś – jak twierdził Adorno – muzyką przymusu, lecz przeciwnie, staje się muzyką wyboru. Wybór taki uwidacznia zaś głębokie sensy wspólnotowe, tożsamościowe, światopoglądowe czy polityczne. Przekonywała o tym między innymi Tia DeNora, pisząc, że muzyka staje się współcześnie potężnym narzędziem kreowania porządków społecznych. Jej zdaniem muzyka konstytuuje tożsamość społeczną, pomaga wyrażać emocje, które aktywizują ludzi do działania:

²⁵ Martin, dz. cyt., s. 10n.

²⁶ A. Stor, *Music and the Mind*, HarperCollins, London 1993, s. 63.

²⁷ Por. G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuch i namysł*, PIW, Warszawa 2016, s. 7.

„Muzyka jest nie tylko «znacząca», nie tylko jest «narzędziem komunikacji» [...]. Jej moc przejawia się na poziomie życia codziennego. Zawiera się w każdym wymiarze społecznego działania [...]. Może wpływać na to, jak ludzie kształtują swoje ciała, jak się zachowują, jak doświadczają upływu czasu, jak postrzegają siebie, innych, a także różne sytuacje”²⁸. Muzyka służy dziś do kształtowania tożsamości jednostkowych i zbiorowych, pomaga konstruować narracje biograficzne, jest narzędziem podtrzymywania pamięci. Służy jednak także jako aktywizator zbiorowych działań, jako narzędzie nacisku politycznego. Z czego wynika jej moc? DeNora twierdzi, że nie jest ona immanentnie zawarta w samym utworze muzycznym. W zależności bowiem od sytuacji i warunków, słuchaczy i otoczenia, ten sam utwór może zostać odebrany w zupełnie inny sposób.

Skoro tak trudno określić znaczenia zawarte w samej muzyce, DeNora postuluje, by badać muzykę w akcji, czyli w momencie, kiedy zaczyna ona wspomagać myślenie, wyobrażnię, motywowanie czy też organizowanie działania. Zdaniem badaczki najważniejsze jest to, co aktorzy społeczni robią z muzyką, w jaki sposób i do czego ją wykorzystują, jak włączają muzykę do swoich codziennych czynności. Praktyki te zaś zawsze muszą być osadzone w konkretnym kontekście.

Ów kontekst społeczny i jego znajomość stają się podstawą do rozumienia, właściwego słyszenia muzyki. Simon Frith pisał: „Uchwycenie znaczenia utworu muzycznego [...] to posiadanie schematu interpretacyjnego. Aby dźwięki stały się muzyką, musimy wiedzieć, jak je słyszeć. Potrzebujemy znajomości nie tylko form muzycznych, lecz także reguł zachowania w sytuacjach związanych z muzyką. Znaczenie muzyki obejmuje [...] nie tylko proces interpretacji, lecz także proces społeczny”²⁹. O tym, jakie nieporozumienia mogą stwarzać różnice w pojmowaniu społecznych kontekstów odbierania muzyki, przekonałam się podczas inauguracyjnego Rok Kolbergowski koncertu, który odbył się w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Wystąpili na nim zarówno profesjonalni muzycy klasyczni i folkowi, jak też wiejscy i miejscy muzykanci wykonujący muzykę tradycyjną. Publiczność filharmoniczna przyzwyczajona jest do statycznego słuchania i wyrażania emocji brawami po zakończeniu utworu, publiczność muzyki tradycyjnej przywykła natomiast do tego, że muzyka służy do tańca. W sali koncertowej filharmonii zebrali się i jedni, i drudzy. Kiedy zabrzmiał taneczny oberek w wykonaniu kapeli tradycyjnej, część publiczności wstała i zaczęła tańczyć między fotelami widowni. Pozostali reagowali różnie – jedni klaskali w dłonie, inni wyrażali swoją dezaprobatę.

²⁸ T. DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2000, s. 16n.

²⁹ Frith, dz. cyt., s. 340.

Najbardziej zaniepokojeni byli bileterzy, którzy usilnie próbowali opanować taneczny żywioł i usadzić „rozbrykanych” słuchaczy na miejscach.

MUZYKA W DOBIE TECHNICYZACJI SŁUCHANIE KONTEKSTOWE, MUZYKA WYBORU

Kwestie wyboru i słuchania muzyki stają się jeszcze bardziej zawile, jeśli zdamy sobie sprawę, jak ogromnemu przeobrażeniu uległa cała światowa audiosfera wraz z wynalezieniem, a następnie upowszechnieniem technologii nagrywania i odtwarzania dźwięku: „Rozwój technologiczny w ciągu ostatnich stu lat w sposób niezwykle zmienił naszą relację z muzyką. Sytuacje muzyczne są coraz bardziej złożone i trudno uchwytnie. Transformacja ta jest nie tylko muzyczna, lecz w równiej mierze społeczna, kulturowa, filozoficzna, estetyczna, psychologiczna”³⁰. Rozwój technologiczny odpowiedzialny jest za wszechobecność muzyki: „Muzyka wyszła poza miejsca, do których początkowo była przypisana. Dziś muzyka jest wszędzie”³¹. By usłyszeć muzykę, nie trzeba już iść na koncert, na lekcje muzyki czy do kościoła, wystarczy sięgnąć na przykład po telefon – zmiana, jaka się dokonała, nie dotyczy jednak wyłącznie jej dostępności. Muzyka została także oderwana od swojego miejsca geograficznego. Nie ma znaczenia, gdzie się znajdujemy – możemy za pośrednictwem urządzeń technologicznych tu i teraz zażądać muzyki, jaką tylko sobie wyobrazimy: arabskiej, amerykańskiej, indonezyjskiej. To „uwolnienie” muzyki niesie ze sobą diametralne zmiany dotyczące słuchania i odbioru muzyki. Przede wszystkim stawia pod znakiem zapytania tezy dotyczące akulturacji muzycznej. W jakiej kulturze dźwiękowej jesteśmy dziś wychowywani? Czy w Europie i Stanach Zjednoczonych wciąż dominuje muzyka „zachodnia”? – Być może, choć na pewno już nie tylko ta zaliczana do klasycznej muzyki artystycznej. Co się jednak dzieje, gdy europejskie dziecko przychodzi na świat w rodzinie zajmującej się praktycznie na przykład muzyką indyjską, albo chociaż intensywnie słuchającej tej muzyki? Czy będzie socjalizowane w indyjskim systemie półtonowym? Od naszych europejskich wzorców z pewnością także się nie uwolni – zapewni mu je edukacja przedszkolna i szkolna (gdzie dominuje system dur-moll i rytmy dwudzielne) oraz otaczająca go zewnętrzna audiosfera medialna. Prowadząc badania, obserwowałam dzieci, które z powodzeniem można nazwać „dwumuzycznymi” (analogicznie do osób dwujęzycznych). Są nimi na przykład mali górale ze Skalnego Podhala.

³⁰ Deschênes, dz. cyt., s. 139.

³¹ K.M. Wyrzykowska, *Muzyka, młodzież i styl życia. O uczestnictwie w kulturze muzycznej warszawskiej młodzieży*, Warszawskie Wydawnictwo Socjologiczne, Warszawa 2017, s. 67.

Nie mam wątpliwości, że system tonalny, skale i rytmy muzyki góralskiej są dla nich tak samo naturalne i oczywiste, jak dominujący w mediach zachodni system dur-moll. W obu poruszają się biegle i bez trudu.

Możemy dziś słuchać muzyki obcej kulturowo, całkowicie jej nie rozumiejąc, albo... rozumiejąc ją po swojemu. Odbieramy ją wówczas czysto emocjonalnie, bardzo indywidualnie, co powoduje, że muzyka uwalnia się także od kontekstu kulturowo-społecznego. Gdy słucham w domu irańskich utworów polirytmicznych, transowo wygrywanych na tradycyjnych bębnach zarb, mogę oddawać się tej egzotycznej przyjemności, nie zadając sobie pytań, czym jest polirytmia, dlaczego tak bardzo mnie porusza, ani co łączy ją z kulturą współczesnego Iranu i dawnej Persji. Oddawanie się muzycznym wędrówkom po świecie – przede wszystkim tym wirtualnym – przypomina nieco podróżowanie w sensie fizycznym. Podażamy kanałami serwisu YouTube czy serwisów streamingowych w poszukiwaniu tego, co niezwykle, by na chwilę oderwać się od codzienności – taki jest w ogóle sens podróżowania, o czym przekonują choćby Dean MacCannell i John Urry³². Jednak nawet jeśli nie jesteśmy miłośnikami muzyki tradycyjnej, etnicznej, folku ani world music, obca muzyka – która tak męczyła Berlioza – prawdopodobnie nie razi nas ani nie budzi w nas sprzeciwu. Dzieje się tak dlatego, że nawet jeśli takiej muzyki nie słuchamy, w pewnym sensie i tak dociera ona do nas. Uwolnienie muzyki spowodowało bowiem, że i ona sama zaczęła podróżować. Każda muzyka zaś, gdziekolwiek dociera, wchodzi w relacje z innymi muzykami, mieszając się z nimi, coś od nich przyjmując, coś im zostawiając. Czasami przemieszcza się wraz z emigrantami i osiada na stałe w nowym miejscu, gdzie łączy się z inną muzyką, tworząc całkiem nową jakość – tak działo się w przypadku reggae na Wyspach Brytyjskich, tak powstał arabski hip hop we Francji, na tej zasadzie rozwija się współczesna muzyka latynoska w Stanach Zjednoczonych³³. Muzyka imigrancka stanowi ważny element funkcjonowania jednostek i społeczności, budowania nowych tożsamości i poczucia wspólnoty, ale staje się także elementem rzeczywistości dźwiękowej miejsca, do którego przybywa. Ostatecznie elementy wszystkich kultur muzycznych przenikają do muzyki popularnej, pełniąc w niej rolę inspiracji, elementu dodającego oryginalności, ubarwiającego. W ten sposób przedostają się też do kultury masowej i... stają się poniekąd dla naszego słyszenia oczywiste. Jeśli jeszcze w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku wykorzystanie przez zespół The Beatles indyjskich instrumentów i brzmień przy nagraniu płyty *Sgt. Pepper's Lonely*

³² Zob. D. M a c C a n e l l, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, tłum. E. Klekot, A. Wiczorkiewicz, Muza, Warszawa 2002; J. U r r y, *Spojrzenie turysty*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

³³ Por. W. K u l i g o w s k i, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 129-145.

*Hearts Club Band*³⁴ było zabiegiem niezwykle i szeroko komentowanym, dziś tak wielu artystów sięga po tego rodzaju środki, że nie wywiera to już wrażenia. Chociaż niekiedy nawet ich nie zauważamy, wpływają one jednak na nasze słuchanie, osuwając z obcymi brzmieniami.

Kolejną radykalną zmianą, która wraz z rewolucją technologiczną nastąpiła w naszym życiu, jest wzrost częstości słuchania. Nie tylko słyszymy muzykę niemal bezustannie, lecz także możemy słuchać nieskończenie wiele razy jednego utworu. Najczęściej tak właśnie robimy: jeśli coś się nam spodoba, słuchamy tego wielokrotnie. Jeszcze nie tak dawno temu sytuacja taka była niewyobrażalna: na przykład wiedeński arystokrata na początku dziewiętnastego wieku mógł usłyszeć *VI Symfonię* Ludwika van Beethovena prawdopodobnie tylko raz – i musiał słuchać tego utworu zupełnie inaczej, niż my słuchamy go dzisiaj. W roku 1956 Leonard B. Meyer napisał, że słuchanie muzyki polega na bezustannym budowaniu napięcia, które rodzi się w słuchaczu wskutek oczekiwania na konkretne rozwiązanie. Jeśli oczekiwanie to zostanie spełnione, pozostaje nieuświadomione; zauważymy je dopiero wówczas, gdy nastąpi coś nieoczekiwanego³⁵. Czy taka teoria percepcji muzyki pozostaje aktualna w czasach, kiedy słuchanie repetytywne stanowi regułę? Słuchając po raz setny *VI Symfonii* Beethovena, nie oczekujemy niczego szczególnego od samej muzyki – doskonale wiemy, co się wydarzy. Nasze oczekiwania mogą być wprawdzie związane wykonaniem, konkretną interpretacją, nie ma to jednak miejsca w przypadku wielokrotnego odsłuchiwania tych samych nagrań. Oczekiwanie, napięcie i spełnienie nie mogą dzisiaj stanowić uniwersalnego mechanizmu percypowania muzyki³⁶.

Z kulturowego, antropologicznego punktu widzenia najważniejsze wydaje się jednak to, że słuchanie muzyki i uczestnictwo w działaniach muzycznych stają się obecnie kwestią wyboru. Muzyka została uwolniona od czasu, przestrzeni geograficznej i miejsca, do pewnego stopnia także od kontekstu społecznego, klasowego czy kulturowego. Oznacza to, że sami podejmujemy decyzje, jakiej muzyki, gdzie i z kim chcemy słuchać. Oczywiście wybory te zawsze uwarunkowane są wieloma czynnikami. Z pewnością wpływa na nie wczesna socjalizacja muzyczna – dzisiaj nie jest ona jednak jednowymiarowa. Zależy od środowiska, w którym przebywamy, wykształcenia i naszych osobistych preferencji estetycznych. Przy wyborze muzyki decydujące mogą być też podglądy polityczne, religijne, zaangażowanie ideowe, chęć budowania własnego prestiżu, pozycjonowanie się w grupie czy manifestowanie przyna-

³⁴ The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Parlophone, PMC 7027, 1967.

³⁵ Por. L. B. M a y e r, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago 1956, s. 43-82.

³⁶ Por. D e s c h ê n e s, dz. cyt., s. 146.

leżności do jakiejś wspólnoty. Niektórzy twierdzą, że duży wpływ na to, czego słuchamy, ma przemysł muzyczny³⁷, jeszcze inni, że sterują nami algorytmy kanałów streamingowych³⁸. Nasze muzyczne wybory nie muszą być konsekwentne, wiążące ani niezmiennie. W zależności od sytuacji, od zadania, jakie muzyka ma spełnić, możemy podejmować różnorodne decyzje. Kluczowy wydaje mi się właśnie aspekt celu słuchania. Jeśli na przykład zamierzamy odpocząć w domu, gdzie jesteśmy sami, najczęściej wybieramy po prostu taką muzykę, jaką lubimy. Kiedy jednak organizujemy rodzinny obiad i chcemy, by towarzyszyła mu muzyka, nasz wybór z pewnością będzie uwzględniał zarówno gusty poszczególnych – młodszych i starszych – członków rodziny, jak i charakter samej muzyki i wydarzenia. Wybieranie muzyki towarzyszącej wydarzeniom o charakterze społecznym – a takimi z pewnością są przyjęcia czy wesela – wskazuje ponadto na inną ważną funkcję muzyki. Muzyka, jaką wybieramy, staje się naszą wizytówką, jednym z emblematów tożsamości, jaką chcemy zaprezentować innym. Interesująco pisał o tym Joseph Kotarba³⁹, analizując muzykę, która zabrzmiała w konkretnych momentach podczas wesela jego córki.

Niekiedy jednak gotowi jesteśmy słuchać muzyki, która nie odpowiada naszym osobistym preferencjom estetycznym, z którą się nie utożsamiamy na żadnej płaszczyźnie, a robimy to zazwyczaj po to, by osiągnąć konkretny cel lub by dostosować się do sytuacji. Na przykład podczas moich badań na Podhalu⁴⁰ górale wiele mówili na temat fatalnego wpływu góralskiego disco polo na kulturę, muzykę i tradycję Podhala. Niemal wszyscy potępiali ten „banalny i bezwartościowy kicz”. Okazało się jednak, że na wielu góralskich weselach króluje właśnie zniechwalone disco polo. Pytałam więc moich rozmówców, dlaczego nie tylko nie protestują, ale nawet bawią się przy muzyce, którą wcześniej krytykowali. Jedna z rozmówczyń powiedziała: „Nie ukrywam, że też bardzo kocham te wykonania weselne. Potrafię się dostosować do tego. I ja właśnie się wciągam w ten tłum. I oni się świetnie bawią przy tej skocznej muzyce. Zresztą trudno też, żeby na weselu co innego grać, coś przeintelek-

³⁷ Zob. J. S t o r e y, *Muzyka popularna*, w: tenże, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 89-107.

³⁸ Zob. M. W i e c z o r e k, *Potężne algorytmy*, „Dwutygodnik” 12(2018) nr 253, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8166-p-o-t-e-z-n-e-algorytmy.html>.

³⁹ Zob. J. K o t a r b a, *Introduction: The Sociology of Popular Music*, w: *Understanding Society Through Popular Music*, red. J. Kotarba i in., Routledge, New York–London, s. 1-19.

⁴⁰ Badania etnograficzne na Podhalu prowadziłam w latach 2011-2015. Dotyczyły one kulturowych i społecznych znaczeń, jakie niesie ze sobą muzyka współcześnie tworzona przez górali i postrzegana jako ich własna. Zob. M. M a ł a n i c z - P r z y b y l s k a, *Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralszczyzna*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.

tualizowanego... Człowiek musi się trochę dostosować do wszystkiego. Nie można tylko krytykować i wymagać”. Decydujący w ocenie muzyki był tu zatem kontekst – skoczność i przystępność, taneczność i atmosfera zabawy – który powodował zawieszenie codziennych sądów wartościujących.

Chociaż – jak pisałam – status muzyki klasycznej jest w Polsce wyjątkowo niski (w odniesieniu do standardów europejskich), w pewnym sensie i w pewnych okolicznościach lokowanie się w tej klasycznej przestrzeni muzycznej również staje się zabiegiem wizerunkowym. Z pewnością w najgorszej sytuacji znajdują się politycy, którzy z obowiązku biorą udział we współorganizowanych przez siebie wydarzeniach muzycznych, takich jak Konkurs Chopinowski czy Wielkanocny Festiwal Ludwika van Beethovena. Niejednokrotnie widywałam w filharmonii przedstawicieli władz państwowych, którzy bezsilnie walczyli z sennością. Ponieważ jednak wydarzenia takie są przez państwo finansowane i promowane, a także traktowane jako wizytówka naszego kraju, reprezentanci władz z konieczności w nich uczestniczą (oczywiście są też politycy-melomani, miłośnicy tego rodzaju muzyki).

Także w przypadku osób niezobligowanych zawodowo do uczestnictwa w wydarzeniach związanych z muzyką klasyczną zaobserwować można chwilowe zwroty w jej stronę, mające budować wizerunek tych osób, nawet jeśli na co dzień jej nie słuchają. Okazją do takiego wkraczania na grunt muzyki klasycznej często staje się Konkurs Chopinowski, który stanowi niewątpliwie najbardziej prestiżowy międzynarodowy konkurs muzyczny w naszym kraju. Zainteresowanie nim, wiedza na temat uczestników, jury czy przebiegu konkursu stają się oznaką obecności w świecie kultury i sztuki, bycia człowiekiem kultury.

Wyborów muzycznych możemy dokonywać również w celu przyłączenia się do jakiejś rzeczywistej bądź wyobrażonej wspólnoty – na stałe lub chwilowo. Szczególnie często takich wyborów dokonują osoby młode (pamiętam, że w liceum usilnie starałam się zostać wielbicieleką funk rocka, utożsamianego wówczas z kalifornijską grupą Red Hot Chili Peppers, tylko dlatego, że większość moich kolegów słuchała właśnie tej muzyki). Wybieranie konkretnego rodzaju muzyki, artysty, zespołu i stawianie się ich fanem, a więc po części znawcą, specjalistą i jednocześnie wielbicielem, pozwala nam dołączyć do znacznie większej, wyobrażonej wspólnoty. Wspólnoty fanów, w dużej mierze wirtualne, mają swoje własne media, fora, strony internetowe, wypracowują podzielane przez ich członków sposoby wartościowania, posługują się językiem wtajemniczonych. Fanów łączy poczucie wspólnych wartości estetycznych, muzycznych, a niekiedy także społecznych, politycznych i światopoglądowych. Zakładam, że większość fanów rosyjskiej formacji Pussy Riot będzie dzieliła nie tylko upodobanie do estetyki punkowej, ale także – a może przede wszystkim – przekonanie o konieczności walki o prawa kobiet, obna-

zania nierówności społecznych i wykluczenia oraz krytyki rosyjskiej władzy autorytarnej. Podobnie wielbiciele śląskiego hip hopu mogą swoim wyborem muzycznym manifestować przede wszystkim przywiązanie do śląskiej tożsamości i chęć wsparcia działań na rzecz poprawy sytuacji na Śląsku.

Podczas prowadzenia badań w Serbii⁴¹ miałam okazję dwukrotnie uczestniczyć w największym w Europie festiwalu muzyki bałkańskiej w Gučy. Przyjeżdżali tam ludzie z całego świata, którzy w wielu przypadkach nie interesowali się muzyką bałkańską. W jakim celu tam podróżowali? W Gučy przez cztery dni i noc trwa nieprzerwany karnawał – święto muzyki, tańca, jedzenia i picia. Jak na karnawał przystało, daje on ułudę równości, wspólnoty, bez troski i zawieszenia codzienności⁴² – muzyka, przy której uczestnicy festiwalu skaczą i piją rakiję, nie ma zatem znaczenia, chociaż bałkańskie nieregularne rytmy i huk instrumentów dętych blaszanych z pewnością przyczyniają się do karnawałowego oszołomienia, wprowadzając w trans. Sądzę jednak, że głównym powodem udziału w festiwalach i koncertach muzycznych jest pragnienie pocucia równości i jednoczącej wspólnoty oraz zapamiętania się w karnawałowym odwróceniu rzeczywistości⁴³.

Przytoczone wyżej przykłady wskazują na dwie dominujące współcześnie tendencje dotyczące wyboru i angażowania się w różne sytuacje muzyczne. Po pierwsze, na to, jakiej muzyki w danej chwili słuchamy, wpływają konteksty: społeczny, kulturowy, zawodowy, ale też sytuacyjny. Po drugie zaś, kluczowe jest właśnie – jak mi się wydaje – owo dokonywanie wyborów. Anthony Giddens pisał, że nasza tożsamość jest dziś w całości konstruktem, który musimy stale budować, przebudowywać, zmieniać⁴⁴. Nie ma już rzeczy danych, pewnych i oczywistych – ponowoczesne wielości i płynności⁴⁵ powodują, że

⁴¹ Badania w Serbii prowadziłam w 2008 i 2009 roku, w niewielkim miasteczku – Gučy, podczas trwania festiwalu muzyki bałkańskiej. Dotyczyły one muzyki wykonywanej przez serbskie i cygańskie orkiestry dęte, a także tożsamościowej i społecznej roli muzyki. Badania te posłużyły mi do napisania pracy dyplomowej w Instytucie Muzykologii UW. Stały się także podstawą dwóch artykułów opublikowanych na stronie internetowej czasopisma antropologicznego „op.cit.” (zob. M. Małanicz-Przybylska, *Serbski folk – tradycja w spódniczce mini*, https://www.academia.edu/33174581/Serbski_folk_tradycja_w_spo_dniczce_mini.docx; t a ż, *Guča – serbski świat na opak*, https://www.academia.edu/33174365/Guca_serbski_s_wiat_na_opak.doc). Zob. też: Guča Trumpet Festival, <https://www.guca-festival.com/>.

⁴² Zob. V. Turner, *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, tłum. I. Kurz, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 56 (2002) nr 3-4, s. 159-170.

⁴³ Zob. W. Kuligowski, *Festiwal muzyczny jako „możliwość święta”*, „MeaCultura” 2017, <http://meakultura.pl/publikacje/festiwal-muzyczny-jako-mozliwosc-swiet-1702>.

⁴⁴ Por. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2001, s. 101-123.

⁴⁵ Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

całe nasze życie staje się serią wyborów i aktów zaufania⁴⁶. W układance sensów, znaczeń i tożsamości, które wciąż musimy konstruować, muzyka może pełnić bardzo ważną rolę. „Muzyka – pisał Joseph Kotarba – jest jednym z najważniejszych aspektów naszej kultury i przez to także sposobów, w jakie przeżywamy nasze codzienne życie. Muzyka pomaga nam porządkować doświadczenia, nadawać im sens. Pomaga nam cieszyć się i smucić, staje się ścieżką dźwiękową naszego życia”⁴⁷.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Adorno, Theodor W. “On Popular Music.” *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941): 17–48.
- Bauman, Zygmunt. *Płynna nowoczesność*. Translated by Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- (The) Beatles. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone, PMC 7027, 1967.
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja: Społeczna krytyka władzy sądenia*. Translated by Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Scholar, 2005.
- Day, Charles R. *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Decan*. London: Novello, Ewer & Co., 1891.
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge–New York: Cambridge University Press, 2000.
- Deschênes, Bruno. “Toward an Anthropology of Music Listening.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 29, no. 2 (1998): 135–53.
- Fiske, John. “Cultural Economy of the Fandom.” In *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, edited by Lisa A. Lewis. London: Routledge, 1992.
- Frith, Simon. *Sceniczne rytuały: O wartości muzyki popularnej*. Translated by Marek Król. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Geertz, Clifford. *Wiedza lokalna*. Translated by Dorota Wolska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Translated by Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- Hopkins, Pandora. “Aural Thinking.” In *Cross-Cultural Perspectives on Music*, edited by Robert Falck and Thomas Rice. Toronto: University of Toronto Press, 1982.
- Jabłońska, Barbara. *Socjologia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Scholar, 2014.

⁴⁶ Por. G i d d e n s, dz. cyt., s. 58–67.

⁴⁷ K o t a r b a, dz. cyt., s. 4.

- Kotarba, Joseph. "Introduction: The Sociology of Popular Music." In *Understanding Society through Popular Music*, edited by Joseph Kotarba, et al. New York and London: Routledge, 2013.
- Kuligowski, Waldemar. *Antropologia współczesności: Wiele światów, jedno miejsce*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- . "Festiwal muzyczny jako 'możliwość święta.'" *MeaCultura*, no. 281 (2017). <http://meakultura.pl/publikacje/festiwal-muzyczny-jako-mozliwosc-swiet-1702>.
- Kunst, Jaap. *Ethnomusicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to which Is Added a Biography*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1959.
- MacCanell, Dean. *Turysta: Nowa teoria klasy próżniaczej*. Translated by Ewa Klekot and Anna Wiczorkiewicz. Warszawa: Muza, 2002.
- Małanicz-Przybylska, Maria. *Guča – serbski świat na opak*. https://www.academia.edu/33174365/Guc_a_serbski_s_wiat_na_opak.doc.
- . *Między dźwiękami Skalnego Podhala: Współczesna góralszczyzna*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018.
- . *Serbski folk – tradycja w spódniczce mini*, https://www.academia.edu/33174581/Serbski_folk_tradycja_w_spo_dniczce_mini.docx.
- Martin, Peter J. *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester: Manchester University Press, 1995.
- Mayer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Piggot, Francis T. *The Music and Musical Instruments of Japan*. London: B. T. Batsford, 1893.
- Piotrowski, Grzegorz. *Muzyka popularna: Nasłuchy i namysły*. Warszawa: PIW, 2016.
- Platon. "Państwo." In *Platona 'Państwo' z dodaniem siedmiu ksiąg 'Praw.'* Translated by Władysław Witwicki. Warszawa: PWN, 1958.
- Said, Edward. *Orientalizm*. Translated by Witold Kalinowski. Warszawa: PIW, 1991.
- Sloboda, John. *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*. Translated by Andrzej Białkowski, Ewa Klimas-Kuchtova, and Adam Urban. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 2002.
- Small, Christopher. "Musicking—The Meanings of Performing and Listening: A Lecture." *Music Education Research* 1, no. 1 (1999): 9–29.
- Storey, John. "Muzyka popularna." In John Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej: Teorie i metody*. Translated by Janusz Barański. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003.
- Storr, Anthony. *Music and the Mind*. London: Harper Collins, 1993.

- Turner, Victor. "Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro." Translated by Iwona Kurz. *Polska Sztuka Ludowa—Konteksty* 56, no. 3–4 (2002): 159–70.
- Urry, John. *Spojrzenie turysty*. Translated by Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Van Aalst, Jules A. *Chinese Music*. Shanghai: The Statistical Department of the Inspectorate General of Customs, 1884.
- Wallaschek, Richard. *Primitive Music: An Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instrument, Dances, and Pantomimes of Savage Races*, London: Longmans, Green, and Co., 1893.
- Wieczorek, Michał. "Potężne algorytmy." *Dwutygodnik* 12, no. 253 (2018). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8166-p-o-t-e-z-n-e-algorytmy.html>.
- Wyrzykowska, Katarzyna M. *Muzyka, młódzież i styl życia. O uczestnictwie w kulturze muzycznej warszawskiej młódzieży*. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Socjologiczne, 2017.
- Żerańska-Kominek, Sławomira. *Muzyka w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1995.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Maria MAŁANICZ-PRZYBYLSKA – Słuchanie uwarunkowane kulturowo i społecznie. O kontekstualnym odbiorze muzyki

DOI: 10.12887/32-2019-2-126-07

W niniejszym artykule autorka stara się przybliżyć antropologiczną perspektywę słuchania muzyki. Punktem wyjścia w tym rozważaniach uczyniła dyskurs akademicki i profesjonalny, który powstał w Europie Zachodniej i przez długi czas wyznaczał sposoby myślenia i pisania zarówno o samej muzyce, jak i o jej odbiorze. Dyskurs ten wywodził się z europejskiego (zachodniego) pojmowania sztuki jako takiej, na pierwszym miejscu stawiał autonomiczne dzieło, jego wewnętrzną wartość, złożoność czy sposoby analizy. Dlatego też niemal do połowy dwudziestego wieku nie obejmował innych rodzajów muzyki niż zachodnia muzyka artystyczna – tak zwana muzyka klasyczna. W tym kontekście zarówno muzykę tradycyjną, etniczną, pochodzącą z innych kontynentów, jak też muzykę użytkową, popularną postrzegano z pozycji hegemonistycznej wyższości.

Perspektywa dominującego dyskursu zachodniego zaczęła się zmieniać po drugiej wojnie światowej, kiedy w Stanach Zjednoczonych powstała profesjonalna antropologia muzyki oraz gdy muzyka popularna stała się tak powszechna, że badacze społeczni zostali zmuszeni do dostrzeżenia jej ogromnego wpływu na kształtowanie ludzkich zachowań i światopoglądów.

Kolejnym przełomem wyznaczającym nowe drogi rozumienia miejsca muzyki w życiu społecznym było rozpowszechnienie się muzyki nagrywanej. Badania

dotyczące tego fenomenu wciąż prężnie się rozwijają, obecnie bowiem sama technologia bezustannie zmienia nasze sposoby słuchania.

Autorka zastanawia się nad konsekwencjami wpływu wskazanych powyżej kontekstów historycznych, społecznych i kulturowych na nasze wybory muzyczne, angażowanie się w działania muzyczne oraz na sam proces słuchania.

Słowa kluczowe: antropologia muzyki, słuchanie, percepcja muzyki, muzyka, dyskurs sztuki

Kontakt: Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Warszawski, ul. Żurawia 4, 00-503 Warszawa

E-mail: maria.malanicz@gmail.com

<https://etnologia.uw.edu.pl/instytut/ludzie/pracownicy/maria-malanicz-przybylska>

Maria MAŁANICZ-PRZYBYLSKA – Cultural and Social Aspects of Listening:
On Contextual Perception of Music

DOI: 10.12887/32-2019-2-126-07

The author addresses the anthropological perspective of listening. As her point of departure, she takes the Western European academic and professional musical discourse, which, for a long time, determined the ways of thinking and writing about both music and listening. The discourse is rooted in the European (Western) perception of art, which always prioritized an autonomous piece of art (or a piece of music): its internal value, complexity and the ways of its theoretical analysis. For this reason, up till the second half of the 20th century, the discourse in question was predominated by the Western artistic music: the so-called classical music. Traditional music, ethnic music, music from other continents, applied and popular music were seen from the hegemonic (colonial), Western point of view.

This perspective began to change after World War II when a professional academic discipline called the anthropology of music was established in the United States. At the same time, popular music became so widespread that social scientists had to acknowledge its power and influence on human behaviours and world-views.

General availability of recorded music marks another milestone in the search for new ways to understand the role music performs in social life. As the rapidly changing technology affects our listening habits, the research into this phenomenon continues to develop dynamically.

The author discusses a possible impact of these historical, social and cultural contexts on our musical choices, our engagement in musical activities, and our perception of music.

Keywords: anthropology of music, listening, music perception, music, art discourse

Contact: Institute of Ethnology and Cultural Anthropology, University of Warsaw, ul. Żurawia 4, 00-503 Warsaw, Poland
E-mail: maria.malanicz@gmail.com
<https://etnologia.uw.edu.pl/instytut/ludzie/pracownicy/maria-malanicz-przybylska>

DŹWIĘK I OBRAZ
DOŚWIADCZAJĄC DUCHA

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).

ŚLUCHANIE 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.

PRZYKŁADY MUZYCZNE

Przykład 1. Paweł Łukaszewski (ur. 1968), *Veni Creator* na dwa chóry mieszane a cappella, PWM, Kraków 2005, s. 7. Utwór ten to przykład misternego intertekstu. Kompozytor zaproponował postrenesansową fakturę dwuchórową, łącząc tradycyjny tekst łacińskiego hymnu z niemieckim tekstem i muzyką dwuchórowego motetu Jana Sebastiana Bacha *Komm, Jesu, komm* BWV 229. Przedruk fragmentu nutowego za zgodą PWM.

The musical score is for a two-choir setting of the hymn 'Veni Creator'. It is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The tempo is marked 'p più mosso' with a metronome marking of 60. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are in German and Latin. The score is divided into two systems, with measures 34-40 and 41-47 shown.

System 1 (Measures 34-40):

- Measure 34:** S: *mf* nun hauch uns Got - tes O - dem ein. A: *fp* Komm. T: *fp* Komm. B: *fp* Komm.
- Measure 35:** S: *mf* Ve - ni. A: *fp* Komm. T: *fp* Komm. B: *fp* Komm.
- Measure 36:** S: *mf* Ve - ni. A: *fp* Komm. T: *fp* Komm. B: *fp* Komm.
- Measure 37:** S: *mf* Ve - ni. A: *fp* Komm. T: *fp* Komm. B: *fp* Komm.
- Measure 38:** S: *mf* Ve - ni. A: *fp* Komm. T: *fp* Komm. B: *fp* Komm.
- Measure 39:** S: *mf* Ve - ni. A: *fp* Komm. T: *fp* Komm. B: *fp* Komm.
- Measure 40:** S: *mf* Ve - ni. A: *fp* Komm. T: *fp* Komm. B: *fp* Komm.

System 2 (Measures 41-47):

- Measure 41:** S: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. A: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. T: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. B: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni.
- Measure 42:** S: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. A: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. T: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. B: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni.
- Measure 43:** S: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. A: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. T: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. B: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni.
- Measure 44:** S: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. A: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. T: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. B: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni.
- Measure 45:** S: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. A: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. T: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. B: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni.
- Measure 46:** S: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. A: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. T: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. B: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni.
- Measure 47:** S: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. A: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. T: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni. B: *mf* ve - ni, ve - ni, ve - ni.

Przykład 2. Karlheinz Stockhausen (1928-2007), *Freude – Zweite Stunde aus Klang. Die 24 Stunden des Tages* na dwie śpiewające harfistki, Stockhausen-Verlag, Kürten 2007 (okładka i strona pierwsza). Okładka prezentuje fotografię z prawykonania dzieła, które miało miejsce 7 czerwca 2006 roku w katedrze mediolańskiej. Instrumenty Esther Kooi i Marianne Smit ułożyły się w sakralnej przestrzeni ołtarza kościoła w kształt skrzydeł anielskich, co zachwyciło kompozytora. Utwór napisany został do sześciu strof tradycyjnego hymnu *Veni Creator*. Tekst ten zyskał niezwykłą oprawę postserialnej muzyki harfowej, na tle której harfistki deklamują, śpiewają, wykrzykują, szepczą kolejne wersy.

© Copyright 2007 by Stockhausen Verlag

KLANG
Die
24 Stunden
des Tages

Stockhausen



**Zweite
Stunde**

FREUDE
für
2 Harfen

FREUDE Stockhausen



© K. Stockhausen, 2007 Werk Nr. 82 1

Przykład 3. Augustyn Bloch (1929-2006), *Anenaiki* na 16 głosów, PWM, Kraków 1979, s. 34-35. Kompozytor w sposób niezwykle interesujący zestawia tytułowe medytacje (a ne ne a ne ne ne na na ne...) z układem samogłosek sugerujących zwroty modlitewne (np. e u a e u o u – „secula seculorum”, „na wieki wieków”) i tradycyjnym tekstem liturgicznym (np. „lumen de lumine”, „światłość ze światłości” z katolickiego Wyznania wiary). Przedruk fragmentów nutowych za zgodą PWM.

34

105

S

A

T

B

E U LO RU A ME A NE NE NE A NE A NE NE A NE

E U LO RU A ME A NE NE NE A NE A NE NE A NE

E U LO RU A ME A NE NE NE A NE A NE NE A NE

E U LO RU A ME A NE NE NE A NE A NE NE A NE

E U LO RU A ME A NE NE NE A NE A NE NE A NE

PW24 ~ 0401

S

pp LU MEN DE LU MI NE

p LU MEN DE LU MI NE

pp LU MEN DE LU MI NE

p LU MEN DE LU MI NE

pp LU MEN DE LU MI NE

p LU MEN DE LU MI NE

A

pp LU MEN DE LU MI NE

p LU MEN DE LU MI NE

pp LU MEN DE LU MI NE

p LU MEN DE LU MI NE

pp LU MEN DE LU MI NE

p LU MEN DE LU MI NE

T

pp LU MEN DE LU MI NE

p LU MEN DE LU MI NE

pp LU MEN DE LU MI NE

p LU MEN DE LU MI NE

pp LU MEN DE LU MI NE

p LU MEN DE LU MI NE

mf A NE NE NE A NE A NE NE A NE NA HA GHI A

B

mf A NE NE NE A NE A NE NE A NE NA HA GHI A

mf A NE NE NE A NE A NE NE A NE NA HA GHI A

mf A NE NE NE A NE A NE NE A NE NA HA GHI A

mf A NE NE NE A NE A NE NE A NE NA HA GHI A

mf A NE NE NE A NE A NE NE A NE NA HA GHI A

mf A NE NE NE A NE A NE NE A NE NA HA GHI A

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 nieznanym 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.
- Pociąg, 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/>

Miłosz ALEKSANDROWICZ

AKUSTYCZNA TEORIA DŹWIĘKU MUZYCZNEGO JOSEPHA SAUVEURA

Żaden z eksperymentów przeprowadzonych w wiekach osiemnastym i dziewiętnastym przez innych badaczy nie podważył odkrytych przez Sauveura fizycznych fundamentów dźwięku – fundamentów tak stabilnych, że ich zrozumienie pozwoliło mu odrzucić dotychczasowe paradygmaty obecne w myśli muzycznej i nie tyle zestawić ze sobą wcześniejsze systemy w oparciu o ich powierzchowne tylko „podobieństwa”, ile uogólnić nowe zasady tak, aby mogły one pomieścić wszystko, co do tej pory wypracowano w teorii muzyki.

Rozum został nam dany, abyśmy mogli wykroczyć
poza doznania zmysłowe i wyobraźnię¹.

Jacques-Bénigne Bossuet

Na wzmianki dotyczące myśli naukowej Josepha Sauveura (1653-1716), określonego w wieku dziewiętnastym mianem „ojca współczesnej akustyki muzycznej”², natrafić można w wielu pracach wydawanych w ciągu ostatnich trzech stuleci. Uwagę zwraca jednak fakt, że większość badaczy przywołujących nowatorskie idee autora *Principe d’acoustique et de musique*³ koncentruje się

¹ J.B. B o s s u e t, *Introduction à la philosophie, ou de la connaissance de Dieu et de soi-même*, Denys Horthemels, Paris 1722, s. 32. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów prac obcojęzycznych – M.A.

² *Dictionnaire classique des origines, inventions et découvertes dans les arts, les sciences et les lettres*, red. W. Maigne, August Boyer et Cie, Paris 1864, s. 9 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k210203c.image>).

³ Zob. J. S a u v e u r, *Principes d’acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons et de son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique*, Académie Royale des Sciences, Paris 1701 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510877z.image>). Wyniki badań Sauveura przedstawiane były w rocznikach paryskiej Akademii Nauk jako artykuły i komunikaty: zob. [B. F o n t e n e l l e], *Sur la détermination d’un son fixe*, „Histoire de l’Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique” 1700, s. 134-143 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3502d>); [t e n z e], *Sur un nouveau système de musique*, „Histoire de l’Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique” 1701, s. 121-137 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3503q>); J. S a u v e u r, *Système général des intervalles des sons et son application à tous les systèmes et à tous instruments de musique*, „Histoire de l’Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique” 1701, s. 299-366 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3503q>; tekst ten ukazał się również jako osobna publikacja *Principes d’acoustique et de musique*); [B. F o n t e n e l l e], *Sur l’application des sons harmoniques aux jeux d’orgues*, „Histoire de l’Académie Royale des Sciences [...] avec

na ich aspektach fizycznych⁴, matematycznych⁵ lub historycznych⁶, nie wnika-
jąc w kontekst czysto muzyczny, a niekiedy wręcz go marginalizując. Niektórzy
twierdzą przy tym, że myśl Sauveura miała znikomą wartość dla rozwoju ogółu
nauk fizyczno-matematycznych, ponieważ – ich zdaniem – uczony ten, od roku
1680 działający w środowiskach paryskiej Académie des sciences (od roku
1696 jako „académicien géomètre”⁷, a od 1699 jako „associé mécanicien”⁸), nie

les mémoires de mathématique et de physique” 1702, s. 90-92 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3505b>); J. S a u v e u r, *Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgues*, „Histoire de l'Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique” 1702, s. 308-328 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3505b>); [B. F o n t e n e l l e], *Sur les systèmes tempérés de musique*, „Histoire de l'Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique” 1707, s. 117-120 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3489j>); J. S a u v e u r, *Méthode générale pour former les systèmes tempérés*, „Histoire de l'Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique” 1707, s. 203-222 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3489j>); [B. F o n t e n e l l e], *Sur les systèmes tempérés de musique*, „Histoire de l'Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique” 1711, s. 80n. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35149>); J. S a u v e u r, *Table générale des systèmes tempérés de musique*, „Histoire de l'Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique” 1711, s. 307-316 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35149>); [B. F o n t e n e l l e], *Sur les cordes sonores et sur une nouvelle détermination du son fixe*, „Histoire de l'Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique” 1713, s. 68-75 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3516x>); J. S a u v e u r, *Rapport des sons des cordes d'instruments de musique*, „Histoire de l'Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique” 1713, s. 324-350 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3516x>); zob. też dwudziestowieczne wydanie faksymilowe dzieł Sauveura: J. S a u v e u r, *Collected Writings on Musical Acoustics (Paris 1700-1713)*, red. R.A. Rasch, The Diapason Press, Utrecht 1984. Sauveur jest także autorem zachowanego w rękopisie traktatu o teorii muzyki (zob. J. S a u v e u r, *Traité de la théorie de la musique*, Bibliothèque nationale de France, MS fr. n.a. 4674); zob. też współczesne wydanie krytyczne: *Joseph Sauveur's „Treatise of the Theory of Music”: A Study, Diplomatic Transcription and Annotated Translation*, red. R. Semmens, „Studies in Music from the University of Western Ontario” 11(1986), s. 1-202.

⁴ Zob. J.T. C a n n o n, S. D o s t r o v s k y, *The Evolution of Dynamics: Vibration Theory from 1687 to 1742*, Springer, New York 1981; S.S. R a o, *Vibration of Continuous Systems*, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken 2007.

⁵ Zob. V.V. R a m a n, *Sauveur: The Forgotten Founder of Acoustics*, „The Physics Teacher” 11(1973) nr 11, s. 161-163.

⁶ Zob. R.E. M a x h a m, *The Contributions of Joseph Sauveur (1653-1716) to Acoustics* [rozprawa doktorska], t. 1-2, Department of Musicology and Music History, Eastman School of Music of the University of Rochester, Rochester, New York, 1976 (<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=28902>); E. M a c h, *The Principles of Physical Optics: An Historical and Philosophical Treatment*, tłum. J.S. Anderson, A.F.A. Young, Dover Publications, Inc., Mineola, New York, 2003; por. H.G. L a n g, *Silence of the Spheres: the Deaf Experience in the History of Science*, Praeger, London 1994, s. 4-10.

⁷ A. S t r o u p, *Royal Funding of the Parisian Académie Royale des Sciences during the 1690s*, „Transactions of the American Philosophical Society” 77(1987) nr 4, s. 75.

⁸ *Les membres et les correspondants de l'Académie Royale des Sciences 1666-1793*, red. P. Dorveaux, Au palais de l'Institut, Paris 1931, s. 207n.

odznaczał się tak światłym umysłem, jak inni przedstawiciele tych dyscyplin żyjący na przełomie siedemnastego i osiemnastego wieku. Osąd taki wydaje się jednak nazbyt krytyczny: niektóre badania Sauveura przywołał bowiem sam Isaac Newton w drugim wydaniu (z roku 1713) *Principia mathematica*⁹ – traktatu, który wyznaczył nowe perspektywy badań fizyczno-matematycznych na dwa kolejne stulecia¹⁰.

Dokonania Sauveura były dość jednostronnie przedstawiane również przez muzykologów i historyków muzyki. W swoich pracach najczęściej przywoływali oni fakt, że to właśnie jego odkrycia stały się inspiracją dla Jeana-Philippe’a Rameau, który w roku 1726 (w *Nouveau système de musique théorique*¹¹) doprecyzował i nieco zreinterpretował zasady swojej nowatorskiej teorii harmonii, wyłożonej cztery lata wcześniej w *Traité de l’harmonie*¹². Kolejnym obszarem, w którym niekiedy pojawiała się postać Sauveura, był nurt badań nad dawnymi systemami strojenia instrumentów klawiszowych¹³. Do pomysłów Sauveura należy zastosowanie działań logarytmicznych do obliczania rozmiarów interwałów, których użycie stało się jedną z metod umożliwiających porównanie ze sobą różnych systemów temperacji¹⁴. Zwracano też uwagę na fakt, że wypracował on kilka koncepcji systemu strojenia instrumentów: koncepcje te zakładały większą niż 12 liczbę dźwięków w oktawie¹⁵. W pracach dotyczących barokowej teorii muzyki jego osiągnięcia bardzo długo pozostawały jednak niedostrzegane, a sama jego postać była jedynie wzmiankowana przy okazji omawiania osiągnięć innych teoretyków muzyki siedemnastego i osiemnastego wieku¹⁶.

⁹ Por. I. N e w t o n, *Matematyczne zasady filozofii przyrody*, księga II, propozycja 50, problem 12, tłum. J. Wawrzycki, Copernicus Center Press–Konsorcjum Akademickie, Kraków–Rzeszów 2011, s. 523.

¹⁰ Por. H.G. L a n g, B. M e a t h - L a n g, *Deaf Persons in the Arts and Sciences: A Biographical Dictionary*, Greenwood Publishing, Westport 1995, s. 310; R.S. C a l i n g e r, *Leonhard Euler: Mathematical Genius in the Enlightenment*, Princeton University Press, Princeton 2015, s. 155.

¹¹ Zob. J.Ph. R a m e a u, *Nouveau système de musique théorique*, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris 1726 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623246q>).

¹² Zob. t e n ż e, *Traité de l’harmonie*, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris 1722 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550084575/f1.image>).

¹³ Por. R. R a s c h, *Tuning and Temperament*, w: *The Cambridge History of Western Music Theory*, s. 212.

¹⁴ Walory zamysłu Sauveura w odniesieniu do temperacji instrumentów klawiszowych podkreślał już Jean-Jacques Rousseau (por. J.J. R o u s s e a u, *Dictionnaire de musique*, Duchesne, Paris 1768, s. 500n., <https://archive.org/details/dictionnaire demu00rous/page/n4>).

¹⁵ Por. J.M. B a r b o u r, *Tuning and Temperament: A Historical Survey*, Michigan State College Press, Michigan 1951, s. 125.

¹⁶ Wydaje się, że jedną z przyczyn niechęci badaczy do zgłębiania osiągnięć Sauveura na polu teorii muzyki było utrwalone przez autorów osiemnastowiecznych słowników przekonanie, iż „nie miał on ani słuchu muzycznego, ani głosu” (*A New and General Biographical Dictionary*, Printed

W dzisiejszym postrzeganiu myśli Sauveura można już zauważyć zmiany. Chociaż nadal częściej określany on jest mianem naukowca niż teoretyka muzyki¹⁷, to jednak pojawiły się już prace, w których omówiono czysto muzyczne aspekty jego teorii¹⁸. Również autorzy rozpatrujący ją na polu nauk fizycznych przywołują niekiedy pewne aspekty jego myśli muzycznej¹⁹. Niestety, jak dotąd, dokonania Sauveura nie zostały należycie opracowane w kontekście przemian dokonujących się w myśli teoretyczno-muzycznej przełomu siedemnastego i osiemnastego wieku. Nie podjęto też głębszej refleksji nad określeniem miejsca jego teorii w dziejach i rozwoju owej myśli. Odpowiedzi domaga się ponadto niezwykle ważne pytanie: Czy jego odkrycia w obszarze fizyki dźwięku – które starał się przełożyć na obszar teorii muzyki i wdrożyć w praktykę muzyczną – zostały przez niego tak ukierunkowane, że wpłynęły na rozwój osiemnastowiecznej sztuki muzycznej? Bo chociaż Sauveur – jako matematyk²⁰ – nie miał wykształcenia muzycznego, to obszar ten wzbudzał w nim szczególne zainteresowanie: aż trzynaście z czterdziestu trzech wykładów, które przedstawił w paryskiej Akademii Nauk w latach 1680-1716, dotyczyło zagadnień muzycznych i akustycznych²¹.

NAUKOWA REWIZJA TEORII MUZYKI

Kluczowym kontekstem, od którego należy rozpocząć hermeneutyczną analizę teorii dźwięku muzycznego wypracowanej przez Josepha Sauveura, jest spojrzenie na nią z perspektywy epoki, w której się ona zrodziła. Nie sposób jednak omówić tego ze wszech miar nowatorskiego zamysłu, nie zestawiając go z finalnym owocem refleksji autora, którym była całkowicie nowa koncepcja systemu muzycznego. Aby zaś ukazać skalę przełomowości jego

for T. Osborne, J. Whiston and B. White, W. Strahan, T. Payne, W. Owen, W. Johnston, S. Crowder, B. Law, T. Field, T. Durham, J. Robson, R. Goadby, and E. Baker, t. 10, London 1761, s. 276n.)

¹⁷ Por. T. Christensen, *Introduction*, w: *The Cambridge History of Western Music Theory*, red. T. Christensen, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 8.

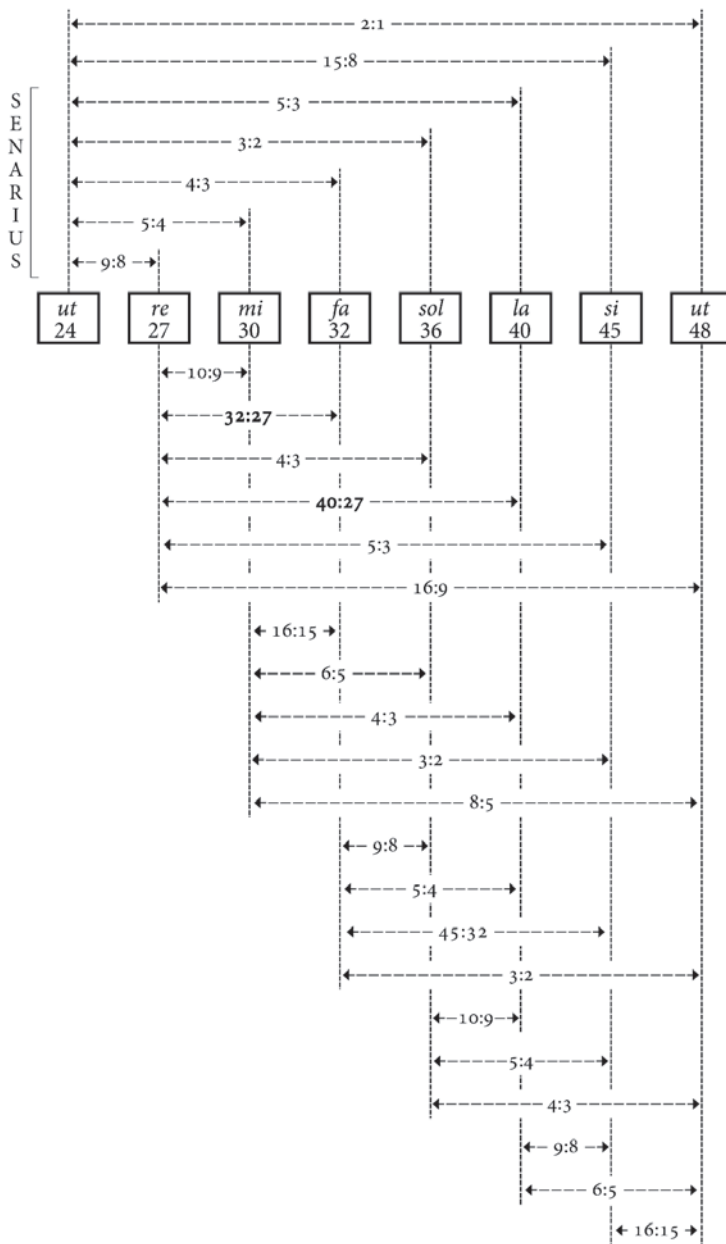
¹⁸ Por. t e n z e, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 137n.; zob. P. G o u k, *Music and the Sciences*, w: *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, red. T. Carter, J. Butt, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 135-157.

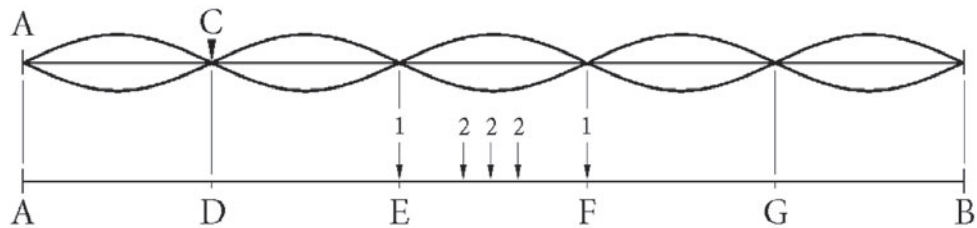
¹⁹ Zob. A. F i x, *A Science Superior to Music: Joseph Sauveur and the Estrangement between Music and Acoustics*, „Physics in Perspective” 17(2015) nr 3, s. 173-197.

²⁰ Na stronie tytułowej *Principes d'acoustique et de musique* znajduje się zapis głośzący, że Sauveur jest „nauczycielem matematyki Króla Hiszpanii, hrabiego de Bourgogne, hrabiego de Berry, wykładowcą i nauczycielem matematyki Króla oraz profesorem Królewskiej Akademii Nauk”.

²¹ Por. R. R a s c h, *Introduction*, w: Sauveur, *Collected Writings on Musical Acoustics (Paris 1700-1713)*, s. 10n., 16n.

Przykład 1. Schemat ukazujący (w odniesieniu do kolejnych dźwięków oktawy *ut-ut*) anomalię w diatonicznym systemie naturalnym będącą podstawą myśli muzycznej szesnastego i siedemnastego wieku. W górnej części zamieszczono siedem interwałów o rozmiarach naturalnych, odmierzonych od dźwięku *ut* (sześć pierwszych wchodzi w skład senariususa). Proporcje interwałów w środkowej i dolnej części schematu uzyskano poprzez „odejmowanie” rozmiarów siedmiu interwałów wyjściowych. Pogrubioną czcionką oznaczono anomalię, czyli proporcje interwałów, których rozmiary nie odpowiadają wielkościom naturalnym: „tercję minorową” *re-fa* ($32/27$), niższą o 21,5 centa od tercji naturalnej ($6/5$), i „kwintę czystą” *re-la* ($40/27$), niższą o tę samą wartość od kwinty naturalnej ($3/2$).





Przykład 3. Zestawienie rozmiarów interwałów tworzących szereg alikwotów (po lewej; dla czytelności zamieszczono jedynie pierwsze 31 alikwotów) z rozmiarami wyrażonymi za pomocą merid i eptamerid według systemu Josepha Sauveura (po prawej). Rozbieżności w rozmiarze poszczególnych interwałów, wyrażone w centach, widoczne są w kolumnach (c) i (d).

Szereg alikwotów				System muzyczny Josepha Sauveura				
(a)	(b)		(c)	(d)	(e)	(f)	(g)	(h)
Numer alikwotu	Proporcje drgań struny		Wielkość w centach	Wielkość w centach	Nazwa interwału	Rozmiar interwału		Proporcje drgań [wartość]:1000
	Postać najprostsza	[wartość]:1000				meridy	heptameridy	
2, 4, 8, ...	2:1	2000	1200	1200,00	<i>ut</i>	43	301	2000
				1172,08		42	294	1968
				1144,59		41	287	1937
				1116,66		40	280	1906
31, 62, 124, ...	31:16	1937,5	1145,03	1088,27	<i>si</i>	39	273	1875
				1060,34		38	266	1845
15, 30, 60, ...	15:8	1875	1088,26	1031,96		37	259	1815
				1004,08		36	252	1786
29, 58, 116, ...	29:16	1812,5	1029,57	976,72		35	245	1758
				948,93		34	238	1730
7, 14, 28, ...	7:4	1750	968,82	920,68		33	231	1702
				892,99		32	224	1675
27, 54, 108, ...	27:16	1062,5	905,86	864,86	<i>la</i>	31	217	1648
				837,33		30	210	1622
13, 26, 52, ...	13:8	1625	840,52	809,35		29	203	1596
				780,92		28	196	1570
25, 50, 100, ...	25:16	1562,5	772,62	753,13		27	189	1545
				724,89		26	182	1520
3, 6, 12, ...	3:2	1500	701,95	697,33	<i>sol</i>	25	175	1496
				669,33		24	168	1472
23, 46, 92, ...	23:16	1437,5	628,27	642,07		23	161	1449
				614,37		22	154	1426
11, 22, 33, ...	11:8	1375	551,31	586,22		21	147	1403
				557,60		20	140	1380
21, 42, 84, ...	21:16	1312,5	470,78	529,78		19	133	1358
				501,50		18	126	1336
				474,08	<i>fa</i>	17	119	1315
				446,21		16	112	1294
				417,88		15	105	1273
5, 10, 20, ...	5:4	1250	386,31	390,46	<i>mi</i>	14	98	1253
				362,61		13	91	1233
				334,30		12	84	1213
19, 38, 76, ...	19:16	1187,5	297,51	306,96		11	77	1194
				279,19		10	70	1175
				250,97		9	63	1156
				223,80		8	56	1138
9, 18, 36, ...	9:8	1125	203,91	196,20	<i>re</i>	7	49	1120
				168,15		6	42	1102
				139,64		5	35	1084
				112,27		4	28	1067
17, 34, 68, ...	17:16	1062,5	104,95	84,47		3	21	1050
				56,21		2	14	1033
				27,48		1	7	1016
1	1:1	1000	0,00	0,00	<i>ut</i>	0	0	1000

Przykład 4. Podział oktawy, według Sauveura, na 43 równe sobie interwały (meridy). Po dodaniu do siebie pięciu całych tonów średnich ($5 \cdot 193,15$ ct.) i dwóch półtonów majorowych ($2 \cdot 117,10$ ct.) tworzy się interwał o rozmiarze 1199,95 ct., bardzo zbliżony do oktawy (1200,00 ct.).

Oktawa (2:1)																																										
1,11803399					1,11803399					1,06998449					1,11803399					1,11803399					1,11803399					1,06998449												
193,15 ct.					193,15 ct.					117,10 ct					193,15 ct.					193,15 ct.					193,15 ct.					117,10 ct												
c					d					e					f					g					a					h					c							
cały ton średni (ton moyen)					cały ton średni (ton moyen)					półton majorowy (semiton majeur)					cały ton średni (ton moyen)					cały ton średni (ton moyen)					cały ton średni (ton moyen)					półton majorowy (semiton majeur)												
półton majorowy		półton min.			półton majorowy		półton min.			półton majorowy		półton min.			półton majorowy		półton min.			półton majorowy		półton min.			półton majorowy		półton min.			półton majorowy		półton min.										
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43

N.	Logarit.	N.	Logarit.	N.	Logarit.
1	0.0000000	34	1.5314789	67	1.8260748
2	0.3010300	35	1.5440680	68	1.8325089
3	0.4771212	36	1.5563025	69	1.8388491
4	0.6020600	37	1.5682017	70	1.8450980
5	0.6989700	38	1.5797836	71	1.8512583
6	0.7781512	39	1.5910646	72	1.8573325
7	0.8450980	40	1.6020600	73	1.8633229
8	0.9030900	41	1.6127839	74	1.8692317
9	0.9542425	42	1.6232493	75	1.8750613
10	1.0000000	43	1.6334685	76	1.8808136
11	1.0413927	44	1.6434527	77	1.8864907
12	1.0791812	45	1.6532125	78	1.8920946
13	1.1139433	46	1.6627578	79	1.8976271
14	1.1461280	47	1.6720979	80	1.9030900
15	1.1760913	48	1.6812412	81	1.9084850
16	1.2041200	49	1.6901961	82	1.9138138
17	1.2304489	50	1.6989700	83	1.9190781
18	1.2552725	51	1.7075702	84	1.9242793
19	1.2787536	52	1.7160033	85	1.9294189
20	1.3010300	53	1.7242759	86	1.9344984
21	1.3222193	54	1.7323938	87	1.9395192
22	1.3424227	55	1.7403627	88	1.9444827
23	1.3617278	56	1.7481880	89	1.9493900
24	1.3802112	57	1.7558748	90	1.9542425
25	1.3979400	58	1.7634280	91	1.9590414
26	1.4149733	59	1.7708520	92	1.9637878
27	1.4313638	60	1.7781512	93	1.9684829
28	1.4471580	61	1.7853298	94	1.9731278
29	1.4623980	62	1.7923917	95	1.9777236
30	1.4771212	63	1.7993405	96	1.9822712
31	1.4913617	64	1.8061800	97	1.9867717
32	1.5051500	65	1.8129133	98	1.9912261
33	1.5185139	66	1.8195439	99	1.9956352
34	1.5314789	67	1.8260748	100	2.0000000

Przykład 5. Początkowy fragment tablicy logarytmów zamieszczony w *Tables de sinus, tangentes et secantes, et de logarithmes des sinus, tangentes, et des nombres depuis l'unité jusques à 10000, par A. Vlacq* (Lyon, 1670), z której zapewne korzystał Sauveur.
Źródło: ETH-Bibliothek Zürich, Rar 5523

pomysłu, który na progu osiemnastego wieku przewartościował dotychczasowe kanony myśli muzycznej w zakresie postrzegania samej istoty dźwięku, należy rozpocząć od skonfrontowania ze sobą dwóch sprzecznych i wzajemnie wykluczających się idei, z których ów zamysł wyrósł. Pierwszą było pragnienie odwołania się do naturalnych wzorców obecnych w przyrodzie, drugą zaś – świadome od nich odejście. Bo chociaż Sauveur swą akustyczną teorię dźwięku wyprowadził ze zjawisk fizycznych zaobserwowanych na wprawionej w drgania i wydającej dźwięk strunie, to jednak tworząc na tym fundamencie system muzyczny, zdecydował się owe naturalne wzorce odrzucić.

W kontekście takiej polaryzacji myśli Sauveura uwagę zwraca przede wszystkim to, że jego najważniejszy artykuł, *Système général des intervalles des sons* [„Ogólny system interwałów dźwiękowych”], wydany w roku 1701 również jako samodzielny druk noszący tytuł *Principes d’acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons et de son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique* [„Podstawy akustyki i muzyki, czyli ogólny system interwałów dźwiękowych i jego zastosowanie we wszystkich systemach i instrumentach muzycznych”] został zatytułowany nadzwyczaj śmiało. Nie tylko zapowiadał podjęcie zagadnień dotąd w traktatach teoretyczno-muzycznych nieporuszanych (samo użycie mało znanego wówczas słowa „akustyka”, które wprowadził sam Sauveur, musiało być dla wielu osób niezrozumiałe²²), ale również zawierał deklarację, że stworzony na nowym fundamencie „ogólny system interwałów” będzie uwzględniał wszystkie inne dotychczas wypracowane. A systemów takich, omawianych we francuskojęzycznych traktatach wydanych przed rokiem 1700, wymienić można co najmniej kilka²³. Ze słów autora wynika, że zrealizował on owo śmiało zamierzenie dzięki bezpośredniemu odniesieniu do prawidłowości fizycznych odkrytych przez obserwację drgającej struny i wnikliwą refleksję nad

²² Obszar badawczy, którym zajmuje się obecnie akustyka, wyodrębnił z dziedziny fizyki już w roku 1657 Gaspar Schott (1608-1666), jeden z uczniów Johannesesa Keplera. W roku 1671 Jacques Rohault pisał, że w siedemnastowiecznej terminologii medycznej wyraz „acoustiques” (rzeczownik w liczbie mnogiej) oznaczał bodźce przechodzące z narządu słuchu do nerwów percypujących owe bodźce: „impression passe jusques aux nerfs que les medecins appellent acoustiques” (J. R o h a u l t, *Traité de physique*, Veuve de Charles Savreux, Paris 1671, s. 247). Sam wyraz „akustyka” (ang. acoustics) pojawił się po raz pierwszy w roku 1683, a więc niemal dwadzieścia lat wcześniej niż w dziele Sauveura, w tytule pracy angielskiego fizyka Narcissusa Marsha (por. N. M a r s h, *An Introductory Essay to the Doctrine of Sounds, Containing Some Proposals for the Improvement of Acousticks*, „Philosophical Transactions” 14(1753), s. 472). Por. też: P. G o u k, *Music, Science, and Natural Magic in Seventeenth-Century England*, Yale University Press, New Haven–London 1999, s. 107-109; t a ż, *Music and the Sciences*, s. 154.

²³ Szerzej ten na temat por. M. A l e k s a n d r o w i c z, *Teoretyczne podstawy francuskiej polifonii liturgicznej XVII wieku*, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej Gaudium, Lublin 2017, s. 303n.

możliwościami odniesienia ich do praktyki muzycznej. Zanim jednak przeanalizujemy przeprowadzone przez Sauveura eksperymenty i ocenimy wnioski z nich wyprowadzone, zaznaczmy, że nie był on jedynym autorem, który na przełomie siedemnastego i osiemnastego wieku próbował uporządkować i zestawić ze sobą powstałe w różnych czasach koncepcje. Podobny zamysł podjął również Sébastien de Brossard, który w roku 1703 opisał system określony przez siebie mianem „systemu współczesnego” (franc. *systeme moderne*)²⁴. Uwagę zwraca jednak fakt, że chociaż będąca ilustracją jego wywodu rycina faktycznie wydaje się „graficznie” zbierać najważniejsze systemy muzyczne omawiane w siedemnastowiecznych traktatach (a więc starożytny system *teleion*, teoretyczny system Boecjusza i mutacyjny system solmizacyjny Guidona wraz z jego późniejszymi modyfikacjami), to jednak zestawienie to, mimo logicznego zamysłu, uznać należy za pracę o charakterze jedynie koncepcyjnym i kompilacyjnym²⁵. Czysto „humanistyczne” rozumowanie Brossarda, różniące się diametralnie od naukowego spojrzenia Sauveura, było w dalszym ciągu bardzo mocno osadzone w paradygmatach czysto intelektualnych – tych, które w klasyfikacji Hugona Riemanna staną się jednym z wyznaczników nurtu określonego przez niego mianem „akustyki matematycznej”²⁶. Tymczasem koncepcja przedstawiona w *Principes d’acoustique et de musique* opierała się na paradygmacie zupełnie nowym, dotąd nieobecnym w myśli teoretyczno-muzycznej – paradygmacie, który, wzorując się na nomenklaturze Riemanna, należałoby zaliczyć do nurtu „akustyki fizycznej”. Spojrzenie Sauveura nie wyrastało już więc z wielowiekowych metodologicznych „dogmatów”, ale w swym początkowym kształcie zostało wyprowadzone ze spojrzenia na dźwięk muzyczny jako zjawisko czysto fizyczne. Dla Brossarda fundamentem były nadal abstrakcyjnie rozumiane liczby i tworzące się z nich proporcje, którymi operował zresztą dość powierzchownie. Sauveur natomiast, chociaż posługiwał się liczbami, czynił to w taki sposób, że nie stanowiły one przedmiotu jego teorii, ale wyłącznie matematyczny język opisujący prawidłowości, których istota leżała poza nimi samymi. W tym aspekcie jego zamysł wpi-

²⁴ S. de Brossard, hasło „Systeme”, w: tenże, *Dictionnaire de musique*, Christophe Ballard, Paris 1703, [b.n.s.] (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q>).

²⁵ *Dictionnaire de musique* Brossarda został wprawdzie napisany według odnowionych w siedemnastym wieku standardów encyklopedycznych (zawiera on uporządkowany układ haseł), ale jego treść pozostaje osadzona w przeszłości. Por. C. V a s o l i, *Encyklopedyzm w XVII wieku*, tłum. A. Aduszkiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 70.

²⁶ Linia rozwojowa tej koncepcji, rozpoczynająca się w pracach Waltera Odingtona (XIV w.) i Ramosa de Pareji (zm. 1522), osiągnęła swoje apogeum w myśli Franchinusa Gaffuriusa (zm. 1522), Giacoma Fogliana, (zm. 1542), Francisco de Salinas (zm. 1590) i Gioseffa Zarlina (zm. 1590). W wieku osiemnastym stała się ona również punktem wyjścia dla teorii harmonii Rameau (zob. R a m e a u, *Traité de l’harmonie*). Por. H. R i e m a n n, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, Max Hesse Verlag, Leipzig 1898, s. 318n.

suje się zatem w nurt nowatorskiej myśli naukowej zapoczątkowanej przez uczonych z szesnastego i siedemnastego wieku (takich jak Vincenzo Galilei, Giovanni Battista Benedetti, Marin Mersenne, Isaac Beeckman czy Christiaan Huygens), którzy w badaniu zjawisk fizycznych sięgali do matematyki tylko w celu opisanego, udowodnienia lub obalenia określonych tez²⁷. Punktem wyjścia dla Sauveura nie była już określona procedura intelektualna czy eksperyment myślowy²⁸, jakie stosowało wielu wcześniejszych autorów, ale eksperyment rzeczywisty „uzewnętrzniający” owe procedury.

Skoncentrowanie się na zjawisku fizycznym w początkowym stadium prac badawczych nie było jedynym powodem niewątpliwego sukcesu, osiągniętego przez Sauveura na polu teorii muzyki. Nie mniej istotnym elementem jego myśli było odejście od paradygmatu utrwalonego autorytetem Gioseffa Zarlina, czyli od dążenia do uzyskania systemu o możliwie największej liczbie interwałów mających rozmiary naturalne²⁹. Teoretycy muzyki szesnastego i siedemnastego wieku wiedzieli oczywiście, że założenia tego nie da się w pełni zrealizować (nawet w systemie składającym się z „tylko” siedmiu dźwięków diatonicznych) ze względu na tworzącą się „samoistnie” konieczność dokonania korekty rozmiaru niektórych dźwięków w skonstruowanym już ich zestawie. Korekta ta, naruszając istniejące dotąd między innymi dźwiękami naturalne rozmiary interwałów, niszczyła wyjściowe proporcje całego systemu (zob. przykład 1). Stworzenie systemu diatonicznego, w którym absolutnie wszystkie dźwięki we wszystkich możliwych kombinacjach miałyby naturalny rozmiar, jest więc zadaniem niemożliwym do zrealizowania z przyczyn, których nauka do dnia dzisiejszego nie potrafi wyjaśnić. Pomimo nierozwiązywalności tego problemu opisane przez Zarlina proporcje liczbowe, wyrażające w języku matematyki tak zwaną skalę naturalną, stały się w szesnastym i siedemnastym wieku fundamentem teorii muzyki. Model ten został również przyjęty we francuskich

²⁷ Por. C. P a l i s c a, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 2006, s. 159n.

²⁸ Por. J. S u c h, hasło „Eksperyment”, w: *Filozofia a nauka. Zarys encyklopedyczny*, red. Z. Cackowski i in., Zakład Narodowy imienia Ossolińskich–Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 123.

²⁹ Fundamenty najlepszego z możliwych układu proporcji liczbowych wyrażających kolejne dźwięki systemu diatonicznego wypracował Ptolemeusz, a system ten zreinterpretował i opisał w roku 1558 Zarlino (por. G. Z a r l i n o, *Istitutioni harmoniche*, [b.n.w.] Venetia 1558, s. 122, <https://archive.org/details/leinstitutionihar00zarl/page/n6>). Tak skonstruowany system, chociaż nie zawierał wszystkich interwałów naturalnych, to jednak dostarczał znacznie więcej naturalnie brzmiących współbrzmień niż interwały właściwe dla systemu konstruowanego według paradygmatu pitagorejskiego (składając interwały według proporcji tworzonych z liczb tak zwanego tetraktysu uzyskuje się fałszywie brzmiące tercje i seksty). Zarlino ów optymalny układ proporcji zapisał jako: *ut* (24), *re* (27), *mi* (30), *fa* (32), *sol* (36), *la* (40), *si* (45), *ut* (48). Por. H.E. W h i t e, D.H. W h i t e, *Physics and Music: The Science of Musical Sound*, Dover Publications, Mineola, New York, 2014, s. 173.

środkach naukowych, czego przykładem może być treść teoretyczno-muzycznych rękopisów Étienne'a Loulié'go³⁰. Niewątpliwą zaletą Zarlinowskich proporcji było to, że w utworzonym tak systemie diatonicznym zdecydowana większość interwałów miała rozmiary naturalne. Nigdy jednak nie były to wszystkie interwały, bo już w chwili skonstruowania systemu, przykładowo na dźwięku *ut*, dwa z nich: *re-fa* i *re-la* (wraz z ich przewrotami) miały rozmiar odbiegający od takich wartości (dźwięk *re*, idealnie zestrojony ze wszystkimi innymi dźwiękami, nie był zestrojony z dźwiękami *fa* i *la* w tercji majorowej i kwincie czystej, ale przekraczał owe rozmiary o rozmiar komatu syntonicznego $\frac{81}{80}$)³¹. Ta zdumiewająca i niewytłumaczalna anomalia była oczywiście znana wielu siedemnastowiecznym teoretykom muzyki (na przykład Salomonowi de Caus czy Mersenne'owi), którzy próbowali znaleźć sposób „obejścia” tej trudności w teorii i w praktyce. Dodać można, że waga problemu pojawiających się „samoistnie” fałszywych interwałów tam, gdzie spodziewano się uzyskać interwały czyste, znacząco wzrosła wraz z wprowadzeniem do systemu diatonicznego dźwięków chromatycznych. Wprowadzenie ich do systemu wygenerowało kolejny problem: niemożność „domknięcia” tak zwanego koła kwintowego, co w siedemnastym wieku było szczególnie dotkliwe w kontekście rozwoju muzyki na instrumenty klawiszowe.

Zamysł Sauveura wyrósł zatem z założenia całkowicie przeciwnego niż to, które wypracowała teoria muzyki drugiej połowy szesnastego wieku. Dostrzegłszy anomalie uznał on, że najważniejszą cechą nowego uporządkowania dźwięków powinno być dążenie nie do uzyskania maksymalnej możliwej liczby współbrzmień o rozmiarach naturalnych, lecz do bezproblemowego operowania jak największą liczbą interwałów o zróżnicowanych rozmiarach (nie tylko naturalnych, ale i temperowanych). Ten właśnie zamysł był przyczyną przewartościowania w metodologicznej procedurze tworzenia systemu muzycznego – czego przed Sauveurem nie odważył się podjąć żaden inny autor. Działania jego poprzedników sprowadzały się zawsze do selekcji współbrzmień w ściśle określony sposób: interwały mniejsze uzyskiwane były przez podział interwałów większych (przy użyciu arytmetycznych działań na proporcjach liczbowych lub geometrycznych podziałów struny monochordu). Sauveur uczynił odwrotnie. Rozpoczął od ustalenia wyjściowego interwału o bardzo małym rozmiarze (eptamerida będąca $\frac{1}{301}$ częścią oktawy – o czym dalej), który to interwał, dzięki operacjom logarytmicznym, mógł być wygodnie sumowany, co umożliwiało konstruowanie bardzo dużej liczby zróżnicowanych pod względem rozmiaru współbrzmień. Autor *Principes d'acoustique*

³⁰ Por. R. S e m m e n s, *An Early Eighteenth-Century Discussion of Musical Acoustics by Étienne Loulié*, „Canadian University Music Review” 2(1981), s. 191.

³¹ Por. J.M. B a r b o u r, *Just Intonation Confuted*, „Music and Letters” 19(1938) nr 1, s. 49.

et de musique był oczywiście świadom faktu, że z wyjątkiem oktaw żaden uzyskany w ten sposób interwał nie ma wielkości naturalnej, a jedynie mniej lub bardziej zbliża się do tej wielkości. Zamieszczone przez niego tabele (zob. przykład 3) bardzo wyraźnie ukazują, że ich rozmiar nie pokrywa się z interwałami tworzącymi się samoistnie między tonem podstawowym drgającej struny (franc. son fondamental) a jego alikwotami (franc. sons harmoniques). Eptamerida była interwałem temperowanym, a zatem w wyniku jej sumowania powstawały również interwały temperowane. Sauveur dostrzegł jednak wymierne korzyści płynące z przyjętego założenia i bez wahania odszedł od fundamentu, na którym dotąd opierała się koncepcja systemu muzycznego. Wiedząc, że „eptameridy nie oddają z całkowitą dokładnością interwałów [naturalnych]”³², uznał, że „w praktyce ów błąd nie jest słyszalny”³³.

Analizując obecność dwóch wzajemnie wykluczających się idei, z których zrodziła się nowatorska koncepcja Sauveura, należy jednak stwierdzić, że ostatecznie zwrócił się on w kierunku, którym podąży myśl muzyczna osiemnastego i dziewiętnastego wieku. Zestawiając założenia jego akustycznej teorii dźwięku i systemu muzycznego³⁴ – ujęć nowatorskich i niezawierających bezpośredniego odwołania do teoretycznej myśli muzycznej wcześniejszych epok³⁵ – z osiągnięciami na polu teorii muzyki i akustyki, które wypracowali podążający jego śladem późniejsi autorzy³⁶, nie ma się wątpliwości, że pojawiający się w tytule artykułu w roku 1701 śmiały zwrot „ogólny system interwałów” został użyty całkowicie zasadnie. Żaden z eksperymentów przeprowadzonych w wiekach osiemnastym i dziewiętnastym przez innych badaczy nie podważył odkrytych przez Sauveura fizycznych fundamentów dźwięku – fundamentów tak stabilnych, że ich zrozumienie pozwoliło mu odrzucić dotychczasowe paradygmaty obecne w myśli muzycznej i nie tyle zestawić ze sobą wcześniejsze systemy w oparciu o ich powierzchowne tylko „podobieństwa”, ile uogólnić nowe zasady tak, aby mogły one pomieścić wszystko, co do tej pory wypracowano w teorii muzyki. Zaznaczmy jednak od razu, że finalny kształt jego systemu muzycznego zrodził się również z poczucia naukowej bezzadności wobec odkrytych prawidłowości akustycznych, których

³² S a u v e u r, *Principes d'acoustique et de musique*, s. 14.

³³ Tamże. Na przykład współczynnik częstotliwości drgań naturalnej kwinty czystej (3:2) wynosi 1,5. W systemie Sauveura (por. tamże, planche I) kwinta owa wyrażona została współczynnikiem 1,4997.

³⁴ Szczegółowe omówienie tego systemu zob. M. A l e k s a n d r o w i c z, *System muzyczny Josepha Sauveura: „Principes d'acoustique et musique” (1701)*, „Additamenta Musicologica Lublinensia” 4(2008), s. 105-118.

³⁵ Sauveur nie przywołuje prac żadnego z szesnastowiecznych teoretyków muzyki. Spośród działających w wieku siedemnastym wymienia tylko dwóch: Mersenne’a i współczesnego mu Loulié’go.

³⁶ Między innymi Ernst Chladni (1756-1827) i Félix Savart (1791-1841).

– jak wykazemy dalej – nie zdołał on wykorzystać tak, jak zapewne zakładał, rozpoczynając swoje badania. Ów naturalny fundament był jednak na tyle silny, że akcentowane w tytule „uogólnienie” objęło swym zakresem dwa różne obszary wiedzy: nauki fizyczno-matematyczne oraz teorię i praktykę muzyczną czasów mu współczesnych. Dlatego właśnie Sauveur nie obawiał się określić swego nowego systemu, stworzonego na drodze negacji i odejścia od naturalnych wzorców, jako „système general”, czyli „systemu nadrzędnego, ogólnego, całościowego”³⁷. Dzięki zrozumieniu praw matematyczno-fizycznych rządzących światem dźwięków uznał, że jakiegokolwiek działania zmierzające do „naprawy” lub „ulepszenia” systemów konstruowanych według starych metod będą skazane na niepowodzenie. Zgłębiwszy fizyczne właściwości dźwięku, uznał, że od owych naturalnych wzorców, w które „zapatrzeni” byli wszyscy żyjący przed nim teoretycy muzyki, należy odejść i stworzyć założenia zupełnie nowe.

NOWA METODOLOGIA

Aby jeszcze bardziej uwypuklić przełomowość akustycznej teorii dźwięku muzycznego Sauveura, która zaowocowała metodologicznym przewartościowaniem w podejściu do założeń systemu muzycznego, należy bardzo precyzyjnie określić miejsce owej teorii w dziejach refleksji muzycznej. Aby ukazać to miejsce w szerokim kontekście hermeneutycznym, należy uprzednio prześledzić linię rozwojową nurtu badań nad obszarem, który Sauveur zgłębił z tak wielkim sukcesem. Dzięki temu możliwe będzie wyeksponowanie tych odkryć, które uznać należy za faktyczne osiągnięcie uczonego. Należy w tym kontekście zaznaczyć, że badane przez niego zjawiska fizyczne wzbudziły zainteresowanie kilku innych żyjących wcześniej uczonych. W roku 1585 Benedetti stwierdził, że ciało fizyczne wydające dźwięk musi drgać, a żaden dźwięk nie może powstać bez udziału powietrza³⁸. W roku 1615 Isaac Beeckman udowodnił, że częstotliwość drgań struny jest odwrotnie proporcjonalna do jej długości, dzięki czemu pitagorejski idiom operowania proporcjami abstrakcyjnie pojmowanych liczb w odniesieniu do interwałów został wyniesiony na poziom proporcji częstotliwości drgań tworzących ów interwał

³⁷ W swoim systemie Sauveur znalazł również miejsce dla systemów antyku (teorii Archytasa, Arystoksenosa, Erastotenesa, Didymosa i Ptolemeusza), średniowiecza (boecjańskiego systemu literowego, systemu modalnego stosowanego w śpiewach plain-chant), renesansu (systemu hexachordalnego) i baroku (systemu chromatycznego, systemów temperowanych). Opierając się na tych samych założeniach, próbował też opisać system arabski („système des orientaux”). Por. S a u v e u r, *Principes d'acoustique et de musique*, s. 24-51.

³⁸ Zob. G. B. B e n e d e t t i, *Diversarum speculationum mathematicarum et physicarum liber*, Bevilacqua, Turin 1585.

dźwięków³⁹. W roku 1618 Kartezjusz zaczął ujmować w języku geometrii arytmetyczne proporcje wyrażające interwały muzyczne⁴⁰ i jako pierwszy dostrzegł, że konsonansowość interwału można ocenić nie tylko ze względu na wyrażającą go proporcję liczbową, ale również poprzez czysto słuchową ocenę jego brzmienia⁴¹. W roku 1626, dzięki Francisowi Baconowi, pewne obszary badań z zakresu fizyki dźwięku zyskały nową metodologię⁴². W roku 1636 Mersenne zgłębiał istotę dźwięku nie tylko w jego aspekcie matematycznym, ale również sensualistycznym⁴³, a w latach dwudziestych siedemnastego wieku jako pierwszy zaobserwował zjawisko generowania się tonów składowych struny⁴⁴. W roku 1638 Galileusz wykazał ścisły związek między wysokością dźwięku a częstością drgań wydającej go struny⁴⁵, a w roku 1675 Christiaan Huygens opisał zjawisko nakładania się na siebie drgań struny, określając je mianem „tremblements entremeslez”⁴⁶. Nie można również pominąć wkładu angielskich uczonych drugiej połowy siedemnastego wieku. To przecież John Wallis (zmarły w roku 1703) zaobserwował, że uderzenie struny w punktach jej geometrycznych podziałów na równe sobie części (czyli dokładnie w połowie jej długości, w jednej trzeciej, w jednej czwartej itd.) wytwarza dźwięk o nieco innym brzmieniu niż wtedy, gdy wprawia się ją w drgania w innych miejscach⁴⁷. W roku 1673 William Noble i Thomas Pigott wykazali ponadto, że wprawiona w drgania struna samoistnie dzieli się na wiele mniejszych odinków, z których każdy wytwarza cichy dźwięk o określonej wysokości⁴⁸. Niezwykle celne obserwacje dotyczące drgającej struny poczynił również pod

³⁹ Por. J. St i l l w e l l, *Mathematics and Its History: Undergraduate Texts in Mathematics*, Springer, New York–Dordrecht–Heidelberg–London 2010, s. 261.

⁴⁰ Zob. R. D e s c a r t e s, *Compendium musicae*, Gijsbert à Zijll & Theodorus ab Ackerdijck, Utrecht 1650. Więcej na ten temat por. M. A l e k s a n d r o w i c z, *Geometria a teoria konsonansów. „Compendium musicae” (1618) René Descartesa, „Additamenta Musicologica Lublinsensia” 3(2007)*, s. 75–83.

⁴¹ B. V a n W y m e e r s c h, *L'esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme*, „Revue Philosophique de Louvain” 94(1996) nr 2, s. 280n.

⁴² Zob. F. B a c o n, *Sylva Sylvarum, or, A Naturall History in Ten Centuries*, William Lee, London 1627; t e n ż e, *New Atlantis: A Worke Unfinished*, [b.n.w.], [b.m.w.] 1627.

⁴³ Zob. M. M e r s e n n e, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Sébastien Cramoisy, Paris 1636 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v.texteImage>).

⁴⁴ Por. C. P a l i s c a, *Scientific Empiricism in Musical Thought, w: Seventeenth Century Science and the Arts*, red. H.H. Rhys, Princeton University Press, Princeton 1961, s. 97.

⁴⁵ Por. R.J. S e e g e r, *Galileo Galilei, His Life and His Works*, Pergamon Press, Oxford 2013, s. 176.

⁴⁶ Por. Ch. H u y g e n s, *Oeuvres complètes*, t. 19, *Mécanique théorique et physique 1666–1695*, Martinus Nijhoff, La Haye 1937, s. 366n.

⁴⁷ Por. D. C r a m, B. W a r d h a u g h, *Introduction*, w: *John Wallis: Writings on Music*, red. D. Cram, B. Wardhaugh, Routledge, London 2017, s. 11.

⁴⁸ Por. S. I s a c o f f, *Temperament: How Music Became a Battleground for the Great Minds of Western Civilization*, Vintage, New York 2003, s. 179.

koniec siedemnastego wieku Étienne Loulié (zmarły w roku 1702)⁴⁹. Wszystkie te odkrycia i spostrzeżenia, które formułowano w okresie ponad stu lat, nie zostały jednakże aż do czasów Sauveura zebrane i zestawione tak, aby mogły znaleźć przełożenie na obszar czystej teorii muzyki. Bo chociaż wszyscy przywołani autorzy w mniejszym lub większym stopniu szukali zrozumienia fizycznego fenomenu drgającej struny, to jednak swoje wnioski sytuowali oni zawsze w obszarze nauk matematyczno-fizycznych wskazanym przez Newtona. Żaden ze wspomnianych szesnasto- i siedemnastowiecznych fizyków, matematyków czy „filozofów” (z wyjątkiem Mersenne’a, który jednak nie zdołał znaleźć uzasadnienia zjawisk zaobserwowanych przez siebie i innych badaczy⁵⁰) nie wyprowadził z wymienionych prawidłowości tak daleko idących konsekwencji dla sztuki muzycznej, jak uczynił to w roku 1701 autor *Principes d’acoustique et de musique*. Żaden z nich nie próbował też odnieść owych odkryć fizycznych do obszaru teorii muzyki.

Spróbujmy zatem odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób Sauveur doszedł do swoich odkryć i po jakie metody badawcze sięgnął, by nadać swojej teorii ostateczny, „muzyczny” kształt. Nie ma wątpliwości, że badania rozpoczął w roku 1696 od poszukiwań obiektywnego punktu odniesienia umożliwiającego określenie wysokości wszystkich stosowanych w praktyce muzycznej dźwięków (franc. *son fixe*). Podjął również udaną próbę stworzenia znacznie bardziej precyzyjnej jednostki miary wielkości interwałów niż określenia stosowane we współczesnej mu teorii i praktyce muzycznej. Należy podkreślić, że problemy, które dostrzegł Sauveur, w jego czasach były faktycznie niebagatelne. Na przełomie siedemnastego i osiemnastego wieku nie istniał jeszcze ujednolicony wzorzec pozwalający stroić instrumenty muzyczne według tej samej wysokości brzmienia, a wypracowywana przez stulecia nomenklatura muzyczna odnosząca się do rozmiaru interwałów (pryma, sekunda, tercja itd.) wymagała każdorazowo określonego doprecyzowania (majorowa, minorowa, czysta, zmniejszona, zwiększona itd.)⁵¹. Wypracowując rozwiązania obu tych kwestii (w roku 1700 omówione przez Bernarda Fontenelle’a⁵²), Sauveur skupił uwagę na samym fenomenie drgań powstających w piszczałce organowej i na rozbrzmiewającej strunie. Badania tego zjawiska rozpoczął zapewne od

⁴⁹ Por. R. S e m m e n s, *An Early Eighteenth-Century Discussion of Musical Acoustics by Étienne Loulié*, „Canadian University Music Review” 2(1981), s. 194.

⁵⁰ Mersenne nie zdołał wskazać przyczyny, dla której pojedynczy dźwięk zawiera w sobie inne uporządkowane według określonej formuły dźwięki. Udało mu się jedynie stwierdzić obecność analogii między stałym zestawem dźwięków możliwych do wydobywania na instrumentach dętych pozbawionych wentyli (tak zwane trąbki naturalne) a dźwiękami możliwymi do uzyskania i usłyszenia przy odpowiednich podziałach struny na monochordzie. Por. A. G r u b e r, *Mersenne and Evolving Tonal Theory*, „Journal of Music Theory” 14(1970) nr 1, s. 42.

⁵¹ Por. S a u v e u r, *Principes d’acoustique et de musique*, s. 1.

⁵² Zob. F o n t e n e l l e, *Sur la détermination d’un son fixe*.

obserwacji drgającej struny za pomocą mikroskopu, który w jego czasach pozwalał już na co najmniej kilkukrotne powiększenie obserwowanego obiektu⁵³. Bardzo szybko skoncentrował się jednak na zjawisku, które stało się punktem wyjścia całej jego teorii. W roku 1701 pisał: „Rozmyślając nad zjawiskami dźwiękowymi zauważyłem, iż wsłuchując się w rozbrzmiewający dźwięk długiej struny, zwłaszcza w nocy, poza jej głównym dźwiękiem (son principal) można usłyszeć również inne ciche dźwięki (petits sons) tworzące z owym głównym interwał duodecymy (douzième) i zdwojonej podwójnie oktawowo tercji majorowej (dix-septième)”⁵⁴. Chcąc zgromadzić więcej faktów, przeprowadził też dość prosty eksperyment, dzięki któremu mógł uzupełnić poczynione wcześniej spostrzeżenia. Na całej długości odpowiednio podzielonej struny monochordu, zanim została wprowadzona w drganie, rozmieścił kilka podłużnych, cienkich (a przez to bardzo lekkich) pasków papieru. Po wprowadzeniu struny w drgania zaobserwował, że niektóre z pasków zaczęły się „samoistnie” poruszać, inne zaś pozostawały w tym samym miejscu⁵⁵. Oto jego własny opis tego doświadczenia: „Jeśli strunę [monochordu oznaczoną AB, zob. przykład 2] podzielimy na określoną liczbę równych sobie części, przykładowo na pięć, i jeśli umieścimy ruchomy podstawek C w miejscu D [jak w przykładzie 2] albo [jeśli chcemy inaczej, to ów podstawek można umieścić również] w miejscu E, a następnie w oznaczonych wcześniej miejscach podziału E i F umieścimy małe paski papieru w kolorze czarnym i takie same paski, ale białe, pomiędzy owymi wydzielonymi punktami, po czym szarpniemy odcinek AC, wówczas zauważymy, że białe paski papieru, które znajdowały się na strzałkach drgań, poruszą się, czarne zaś, położone na węzłach, pozostaną tam, gdzie były”⁵⁶. Podobny opis jego eksperymentu przytacza w roku 1768 Jean-Jacques Rousseau⁵⁷.

Dzięki temu prostemu zabiegowi Sauveur stwierdził obecność dwóch typów „miejsc” o zupełnie odmiennych właściwościach fizycznych, które pojawiały się na drgającej strunie samoistnie i – co o wiele istotniejsze – nieprzypadkowo. „Miej-sca”, w których paski papieru się nie poruszały, określił jako węzły (franc. noeuds), te zaś, w których paski się przemieszczały, jako strzałki (franc. ventres)⁵⁸.

⁵³ Por. tamże, s. 140. Sauveur mógł posłużyć się typem mikroskopu, którego rycinę w roku 1665 zamieścił w swojej pracy Robert Hooke. Por. R. H o o k e, *Micrographia: or Some Physiologi-cal Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses. With Observations and Inquiries Thereupon*, The Royal Society, London 1665 (schemat I).

⁵⁴ S a u v e u r, *Principes d'acoustique et de musique*, s. 2n.

⁵⁵ Możliwe, że inspiracją dla tego doświadczenia był eksperyment przeprowadzony w roku 1673 w Oxfordzie przez Noble'a i Pigotta.

⁵⁶ S a u v e u r, *Principes d'acoustique et de musique*, s. 55.

⁵⁷ Por. J.J. R o u s s e a u, *Dictionnaire de musique*, Duchesne, Paris 1768, s. 324.

⁵⁸ Por. S a u v e u r, *Principes d'acoustique et de musique*, s. 3.

Podkreślmy raz jeszcze, że tak przełomowych konkluzji nie wypracował wcześniej żaden teoretyk muzyki. Skalę tego odkrycia będziemy mogli właściwie ocenić, gdy uświadomimy sobie fakt, że badania dotyczące poddanej podziałom struny monochordu towarzyszyły refleksji muzycznej właściwie od początków jej istnienia. Do czasów Sauveura strunę traktowano jednak wyłącznie jako geometryczną „długość”, wyrażaną proporcją liczbową, i nie koncentrowano się na zjawiskach fizycznych towarzyszących wytwarzanemu przez nią dźwiękowi bądź ich nie dostrzegano. Dla kilku pokoleń autorów wypowiadających się na temat muzyki przed rokiem 1700 w zasadzie jedynym wynikiem operacji skracania struny monochordu – nieodłącznego narzędzia badawczego wykorzystywanego w spekulatywnym nurcie teorii muzyki (łac. *musica speculativa*) – było uzyskanie określonej ilości proporcji liczbowych odpowiadających wielkością pewnej liczbie różnych interwałów. Zwróćmy uwagę, że wszystkie teorie formułowane przed Sauveurem zakładały, że w wyniku przeprowadzenia określonej liczby różnych podziałów struny uzyskać można określoną liczbę różnych (mniejszych) interwałów. Żaden z autorów – nawet zajmujący się tym zagadnieniem kilkadziesiąt lat wcześniej Mersenne – nie wysunął twierdzenia, że owa liczba interwałów może być nie tylko nieskończona, ale również że mogą one powstawać samoistnie. Żaden z uczonych nie zauważył też, że podział struny nie musi się dokonywać na drodze działań matematycznych wypracowanych przez umysł danego teoretyka muzyki. Nikt wcześniej nie dostrzegł, że owe samoistne podziały dokonują się zawsze tak samo – bez względu na wysokość dźwięku wydawanego przez całą długość struny.

Przejście w teorii dźwięku muzycznego od spekulatywnych kanonów myślowych do koncepcji wyprowadzonej bezpośrednio z jego fizycznych właściwości uznać zatem należy za jedno z największych osiągnięć myśli Sauveura. Nie ulega też wątpliwości, że dostrzeżenie przez niego zupełnie nowego aspektu znanego od stuleci zjawiska „wytwarzania” dźwięku przez drgającą strunę wynikało z faktu, iż swoich obserwacji uczony ten dokonał za pomocą metodologii wykorzystywanej w wieku siedemnastym w badaniach fizyczno-matematycznych. Dzięki temu nie ograniczył się on do metod czysto intelektualnych oraz do doświadczeń myślowych, które przez kilka stuleci stosowali teoretycy muzyki. Autor *Principes d'acoustique et de musique* różnił się także od swych poprzedników z obszaru nauk fizyczno-matematycznych, jego refleksja bowiem od samego początku kierowała się ku teorii i praktyce muzycznej⁵⁹. Fakt ten dostrzegł już zresztą Bernard Fontenelle, jeden z czołowych publicystów Académie des Sciences, który przez ponad cztery de-

⁵⁹ Por. A. C o h e n, *Music in the French Royal Academy: Study in the Evolution of Musical Thought*, Princeton University Press, Princeton 1981, s. 27.

kady na łamach „Histoire de l'Académie Royale des Sciences...” regularnie omawiał prowadzone w tym ośrodku badania z wielu różnych dyscyplin. I to właśnie on – już w roku 1701 – stwierdził, że opracowany przez Sauveura system „całkowicie odmienił praktykę muzyczną”⁶⁰. Oczywiście dzisiaj trudno rozstrzygnąć, czy był to jedynie kurtuazyjny komplement, czy też Fontenelle faktycznie dostrzegł wpływ nowej teorii na praktykę muzyczną swoich czasów. Faktem jest jednak, że zamysł opracowania nowatorskiego systemu muzycznego, który mógłby znaleźć zastosowanie w praktyce, był przez Sauveura realizowany z dużą konsekwencją, choć ów proces – z różnych powodów – był nieco rozłożony w czasie. Bo chociaż wykład prezentujący wstępne wyniki badań przedstawił w Collège Royal w Paryżu już w roku 1697 (odwołując się przy tym najprawdopodobniej do własnego rękopisu zatytułowanego *Traité de la théorie de la musique*), to jednak na tym etapie pracy nie zdecydował się jeszcze na opublikowanie ich drukiem. Przyczyną ostrożności była obawa, że zaproponowane przez niego nowe nazwy dźwięków mogą wzbudzić opór muzyków, a pomysł wprowadzenia ujednoliconego i stałego punktu odniesienia dla wysokości wszystkich dźwięków, który roboczo wypracował już w roku 1700⁶¹, byłby trudny do zrealizowania ze względu na olbrzymie zróżnicowanie wysokości brzmienia ówczesnych instrumentów⁶². Wydaje się jednak, że naj-

⁶⁰ [Fontenelle], *Sur un nouveau système de musique*, s. 121.

⁶¹ W celu ustalenia wzorcowej częstotliwości drgań, która stałaby się punktem odniesienia dla wszystkich dźwięków, stosował Sauveur dwie metody: zliczanie liczby dudnień piszczałek organowych i obliczenia matematyczne. W roku 1700, posługując się pierwszą metodą, stwierdził, że w przypadku dwóch wybranych piszczałek organowych wydających w tym samym czasie dwa różne dźwięki (długości tych piszczałek pozostawały wobec siebie w proporcji $24/25$) pojawiają się cztery dudnienia na sekundę. Stwierdził też, że piszczałka o wyższym dźwięku, mająca około pięciu stóp długości i wydająca dźwięk *mi*, drga z częstotliwością 100 drgań na sekundę, i tę właśnie wartość wybrał za wzór. Według Rascha przy takim założeniu częstotliwość dźwięku *a*¹ wynosiła 421 Hz lub 415 Hz, czyli o 74 lub 142 centy wyżej niż dziś (por. R a s c h, *Introduction*, s. 26. Sauveur nie zdołał jednak potwierdzić tych wyliczeń w przeprowadzonym publicznie eksperymencie. Do tematu dźwięku podstawowego wrócił w roku 1713. Wyliczył wówczas, że na współczesnych mu instrumentach (klawesynie, organach) dla dźwięku *C sol ut* faktyczna liczba drgań wynosi około 242 i $2/5$ na sekundę. Przy takim założeniu *a*¹ = 410 Hz (124 centy niżej niż dziś). Stosując następnie drugą ze wspomnianych metod, zestawiał ten wynik z kolejnymi liczbami ciągu geometrycznego o ilorazie 2 (franc. progression double, puissances de 2), czyli: 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, 512, 1024, 2048 itd.), proponując finalnie te właśnie wartości jako liczby drgań dla kolejnych dźwięków *ut*. Wzorcem stał się dźwięk *ut* w oktawie środkowej (franc. octave moyenne), drgający 256 razy na sekundę. Przy takim założeniu *a*¹ = 430 Hz. Wzorec ten określany jest obecnie jako: „scientific pitch”, „philosophical pitch”, „Sauveur pitch” lub „Verdi tuning”. W myśli Sauveura nie można wskazać jednego modelowego punktu odniesienia dla wszystkich dźwięków (por. R a s c h, *Introduction*, s. 25-27).

⁶² Zamysł Sauveura ukierunkowany na wprowadzenie wzorcowej częstotliwości drgań dla strojenia wszystkich instrumentów był pierwszą tego typu propozycją w dziejach. Proces ujednolicenia tej częstotliwości zakończył się dopiero w pierwszych dekadach dwudziestego wieku.

większe jego obawy wzbudzał inny, niezwykle ważny powód: Sauveur był zapewne świadom, że samo sformułowanie bardzo śmiałej jak na owe czasy teorii mówiącej o *w e w n ę t r z n e j z ł o ż o n o ś c i* dźwięku muzycznego, który przez stulecia uznawano za „twór” monolityczny, byłoby zbyt rewolucyjne dla ówczesnej myśli muzycznej. Stwierdzenie, iż w każdym dźwięku o określonej wysokości brzmienia obecny jest stały *w e w n ę t r z n y*, naturalny „system muzyczny”, wykraczało daleko poza utrwalone wielowiekową tradycją paradygmaty myślowe – nawet te, które w pierwszej połowie siedemnastego wieku wypracował Mersenne, a które przecież we Francji przez całe siedemnaste stulecie pozostawały bardzo silnie zakorzenione w dziedzictwie intelektualnym wypracowanym w szesnastym wieku⁶³. I to zapewne z tego właśnie powodu zdecydował się przedstawić wyniki swoich badań dopiero, gdy upewnił się, że głoszone przez niego treści zaczęły powoli zyskiwać uznanie w środowiskach naukowych i muzycznych Paryża⁶⁴.

Dokonując hermeneutycznej rekonstrukcji toku rozumowania Sauveura w chwili formułowania założeń nowatorskiej teorii dźwięku muzycznego, należy też podkreślić, że pierwsze skonkretyzowane wyniki swych badań wypracował on za pomocą języka matematyki. Powody posługiwania się takim językiem omówimy dalej. W tym miejscu zaznaczmy, że Sauveur nie odwoływał się do matematyki zaawansowanej, którą stosowali fizycy siedemnastowieczni, lecz do matematyki, którą przez stulecia operowała spekulatywna teoria muzyki. Wyłączając działania logarytmiczne (o czym dalej), dokonywał on bowiem operacji liczbowych o podstawowym poziomie trudności. Stanowi to zresztą jedną z istotniejszych przesłanek utwierdzających nas w przekonaniu, że myśl Sauveura należy zaklasyfikować raczej do teorii muzyki niż do rozwijających się w owym czasie niezwykle pręźnie nauk fizyczno-przyrodniczych – te ostatnie mogły się już wówczas poszczycić dużo wyższym poziomem stosowanej matematyki. Należy jednak podkreślić, że język matematyki wykorzystywany przez Sauveura w analizie zjawisk akustycznych różnił się od języka stosowanego przez teoretyków muzyki szesnastego i siedemnastego wieku jednym – niezwykle istotnym – elementem: użyciem logarytmów⁶⁵. Owe formuły matematyczne, opisane po raz pierwszy w roku 1614 przez Johna Napiera, dość szybko stały się wygodnym narzędziem obliczeniowym stosowanym w wielu

Por. B. H a y n e s, *A History of Performing Pitch: The Story of "A"*, Scarecrow Press, Lanham–London 2002, s. 41n.

⁶³ Szerzej na ten temat por. A l e k s a n d r o w i c z, *Teoretyczne podstawy francuskiej polifonii liturgicznej XVII wieku*, s. 158.

⁶⁴ Zob. F o n t e n e l l e, *Sur un nouveau système de musique*.

⁶⁵ Wprawdzie już Lemme Rossi (*Sistema musico*, Perugia 1666), a następnie Christiaan Huygens (*Novus cyclus harmonicus*, 1691) opisywali interwały muzyczne za pomocą logarytmów, żaden z nich nie zastosował ich jednak jako narzędzia mierzenia interwałów.

różnych naukach⁶⁶. Dzięki nim mnożenie liczb można było zastąpić dodawaniem ich logarytmów. Z tego właśnie narzędzia skorzystał w roku 1700 również Joseph Sauveur, uzyskując pierwszy praktyczny owoc swoich obserwacji: logarytmiczny podział oktawy na 301 równych sobie rozmiarem interwałów⁶⁷. Pozwoliło mu ono wyznaczyć precyzyjną i wygodną w użyciu jednostkę miary, która umożliwiała nie tylko niezwykle precyzyjne określenie rozmiaru współbrzmień, ale również wygodne ich sumowanie (znacznie wygodniejsze niż w przypadku proporcji liczbowych wyrażających interwały muzyczne). Należy zaznaczyć, że sam fakt pojawienia się takiej jednostki był w teorii muzyki absolutną nowością, otwierającą zupełnie nowe perspektywy w metodologii prowadzenia badań – zwłaszcza w obszarze temperacji instrumentów klawiszowych. Proporcja liczbowa jako taka (w myśli muzycznej operowano nią w zasadzie od niepamiętnych czasów) nie miała przecież „mierzalnych” rozmiarów. Była „jedynie” proporcją dwóch zestawionych ze sobą liczb. Dzięki logarytmom – które w teorii muzyki w sposób praktyczny jako pierwszy wykorzystał właśnie Joseph Sauveur⁶⁸ – prowadzone na interwałach operacje (sumowanie bądź odejmowanie ich rozmiarów) stały się prostsze i znacznie mniej pracochłonne. Rozmiar interwału wyrażany był bowiem za pomocą jednej liczby, nie zaś proporcji dwóch liczb. Przed rokiem 1700 wszyscy teoretycy opisujący relacje między interwałami uzyskiwanymi poprzez skracanie struny monochordu, nie mogąc oprzeć się na żadnej jednostce miary, musieli przeprowadzać szereg złożonych działań arytmetycznych⁶⁹ (szczególnie trudne było zestawianie ze sobą na zasadzie proporcji dwóch różnych proporcji liczbowych⁷⁰). Wskutek tego wywody ówczesnych badaczy były zawiłe i trudne

⁶⁶ Logarytmy jako pierwszy opisał John Napier (zob. J. Napier, *Mirifici logarithmorum canonis descriptio*, Andrew Hart, Edinburgh 1614; tenże, *Mirifici logarithmorum canonis constructio*, Andrew Hart, Edinburgh 1619), pierwsze tablice logarytmiczne opublikował natomiast Henry Briggs (zob. H. Briggs, *Logarithmorum chilias prima*, [b.n.w.], London, 1618). Logarytmami interesowali się też Johannes Kepler (zob. J. Kepler, *Chilias logarithmorum, praemissa demonstratione legitima ortus logarithmorum eorum[que] usus*, Caspar Chemlin, Marburg 1624), Denis Henrion (zob. D. Henrion, *Traité des logarithmes*, [b.n.w.], Paris 1626), Adriaan Vlacq (zob. A. Vlacq, *Arithmetica logarithmica sive logarithmorum chiliades centum*, Petrus Rammasenius, Gouda 1628) i Bonaventura Cavalieri (B. Cavalieri, *Directorium generale uranometricum in quo trigonometriae logarithmicae fundamenta*, N. Tebaldini, Bologna 1632).

⁶⁷ Dla uzyskania większej dokładności każdą eptameridę podzielił Sauveur dodatkowo na dziesięć równych sobie części zwanych dekameridami (franc. decamerides).

⁶⁸ Por. B. Cottrell, *Physics and Culture*, World Scientific Publishing Europe Ltd., London 2017, s. 237. Zamyśl logarytmicznego postrzegania interwałów można jednak dostrzec już w *Compendium musicae* Kartezjusza.

⁶⁹ Por. B. Wardhaugh, *Musical Logarithms in the Seventeenth Century: Descartes, Mercator, Newton*, „Historia Mathematica” 35(2008) nr 1, s. 20.

⁷⁰ Zagadnienie to, jednak bez powiązania z teorią muzyki, zgłębiał w latach dwudziestych siedemnastego wieku Kepler (zob. Kepler, dz. cyt.; tenże, *Supplementum chiliadis logarith-*

do porównania czy skonfrontowania z poglądami innych autorów. Wprawdzie już w drugiej połowie szesnastego wieku opracowano dwie metody mające służyć precyzyjniejszemu wyrażaniu rozmiaru badanych współbrzmień (metoda arytmetyczna polegała na zastosowaniu ułamków dziesiętnych, metoda geometryczna zaś – na użyciu mezolabium, starożytnego narzędzia, po raz pierwszy wykorzystanego do określania rozmiaru interwałów przez Zarlina w roku 1558), jednakże ani w praktyce, ani w rozważaniach teoretycznych metody te nie były zbyt wygodne. Z tego zresztą powodu stworzone przez Sauveura nowa koncepcja mierzenia interwałów i odpowiednia do tego celu jednostka były tak nowatorskie w myśli muzycznej przełomu siedemnastego i osiemnastego wieku. Dzięki tym innowacjom opracowano wówczas metodę bardzo precyzyjnego określania rozmiaru wszystkich stosowanych w praktyce współbrzmień, w tym również temperowanych. Jednostka ta, nazwana przez Sauveura eptameridą, wyrażana proporcją $\frac{435}{434}$, miała rozmiar około 3,986710963 centa⁷¹, czyli w przybliżeniu $\frac{1}{25}$ półtonu stosowanego w stroju równomiernie temperowanym. Zaznaczmy jednak raz jeszcze: wyłączwszy oktawę, żaden z interwałów obecnych w systemie Sauveura nie odpowiadał wielkością żadnemu z interwałów, które każdorazowo tworzą się samostnie na wprawionej w drgania strunie (zob. przykład 3).

MATEMATYCZNY DYLEMAT

Szukając kolejnych hermeneutycznych kontekstów sformułowanej przez Sauveura teorii dźwięku muzycznego, powróćmy raz jeszcze do zaakcentowanej na początku niniejszego artykułu polaryzacji dwóch wzajemnie wykluczających się idei: pragnienia oparcia się na naturalnych wzorcach, obserwowanych podczas badania drgającej struny, a zarazem świadomego od nich odejścia. Aby wskazać przesłanki decydujące o finalnym kształcie owej teorii (z wyjątkiem oktav, rozmiary wszystkich interwałów systemu Sauveura odbiegały od wartości naturalnych), zasadne będzie postawienie pytania o przyczynę wyboru takiej a nie innej liczby podziałów oktawy na równe sobie interwały. Dlaczego to właśnie $\frac{1}{301}$ część oktawy (jedna eptamerida) stała się w systemie muzycznym Sauveura jednostką miary? Interwału takiego nie dostrzegł przecież Sauveur, obserwując drgającą strunę, od czego przecież rozpoczął swoje

morum, Caspar Hemlinus, Marburg 1625) W *Harmonices mundi*, traktacie dotyczącym muzyki, operuje on jednak w dalszym ciągu jedynie proporcjami liczb (zob. t e n ż e, *Harmonices mundi libri quinque*, Godofredus Tampachius, Linz 1619).

⁷¹ Cent (ct.) jako jednostka logarytmiczna znajdująca zastosowanie w mierzeniu interwałów muzycznych został wprowadzony przez Alexandra Ellisa (zm. 1890). Jeden cent, wyrażany stosunkiem $\sqrt[1200]{2}$ czyli 1,0006, to jedna setna część półtonu w stroju równomiernie temperowanym.

badania. Odpowiedź odnaleźć można w artykule opublikowanym na łamach „Histoire de l'Academie Royale des Sciences...”. W artykule tym czytamy: „[Sauveur] podzielił cały ton średni (ton moyen) na 7 równych sobie części, z których cztery odpowiadają półtonowi majorowemu (semiton majeur), zaś trzy półtonowi minorowemu (semiton mineur) dzięki czemu oktawa, zawierająca w sobie 5 całych tonów średnich i dwa półtony majorowe, podzielona była w sumie na 43 [równe sobie] części, które określił mianem merid (merides). Każda merida dzieliła się na 7 [równych sobie] części, które nazwał eptameridami (eptamerides). Tym samym oktawa liczyła 301 eptamerid”⁷². Za punkt wyjścia przyjął on zatem interwał całego tonu średniego, który – co należy podkreślić – nie jest interwałem naturalnym ale temperowanym⁷³. W szesnastym i siedemnastym wieku był on wykorzystywany przy strojeniu instrumentów klawiszowych (tak zwane temperacje mezotoniczne): tworzył się w wyniku „uśrednienia” rozmiaru dwóch różnych całych tonów: majorowego ($\frac{9}{8}$, 203,91 ct.) i minorowego ($\frac{10}{9}$, 182,40 ct.), które razem tworzą naturalną tercję majorową ($\frac{5}{4}$, 386,31 ct.). Całkowitą liczbę 43 równych sobie interwałów w ramach oktawy ($\frac{2}{1}$, 1200 ct.) uzyskał zatem Sauveur, rozmieszczając w jej zakresie pięć całych tonów średnich (każdy w rozmiarze 193,15 ct.) i dwa półtony majorowe (każdy w rozmiarze 117,10 ct.). Było to zatem rozwiązanie bardzo dobrze przemyślane, bo uzyskany wynik odznaczał się bardzo dużym stopniem dokładności: suma owych siedmiu interwałów ($5 \cdot 193,15 \text{ ct.} + 2 \cdot 117,10 \text{ ct.}$) tworzyła interwał o rozmiarze około 1199,95 centa. Dodajmy, że dokonując podziału całego tonu średniego na siedem równych sobie części użył Sauveur proporcji $\frac{4}{3}$. Dokonany przez niego podział oktawy na 43 równe sobie interwały można zatem zapisać matematycznie jako $5 \cdot 7 + 2 \cdot 4 = 43$ (zob. przykład 4)⁷⁴. Dla osiągnięcia jeszcze większej dokładności każdą meridę ($\frac{1}{43}$ oktawy) podzielił dodatkowo na siedem równych części, uzyskując tym samym całkowitą liczbę 301 interwałów w oktawie.

Przyjęcie za punkt wyjścia całego tonu średniego nie było jednak jedyną przyczyną decyzji Sauveura o wyborze 43, a następnie 301 podziałów oktawy. Nie mniej istotnym powodem było pragnienie uniknięcia w praktyce skomplikowanych obliczeń logarytmicznych przy budowaniu z merid i eptamerid różnych możliwych współbrzmień. A komplikacji tej można było uniknąć tylko wtedy, gdy oktawa była podzielona na 301 równych sobie interwałów, bo w tym przypadku, chcąc szybko określić rozmiar dowolnego współbrzmienia, wystarczyło sięgnąć do „gotowych” tablic logarytmicznych⁷⁵. Aby posłużyć

⁷² Fontenelle, *Sur un nouveau système de musique*, s. 128.

⁷³ Cały ton średni, wyrażany współczynnikiem $\sqrt[4]{\frac{5}{4}}$ czyli 1,11803398875, ma rozmiar 193,15 ct.

⁷⁴ Por. Barbour, *Tuning and Temperament*, s. 128.

⁷⁵ Pierwsza taka tablica (dla liczb od 1 do 100 000), którą sporządził Adriaan Vlacq (zm. 1667), uzupełniając wyliczenia Henry’ego Briggsa (zm. 1630), została opublikowana w jego

się tablicą, należało odszukać w niej wartość odpowiedniego logarytmu po czym w wartości tej „usunąć” trzy ostatnie cyfry. Dla przykładu, aby ustalić rozmiar kwinty, należało wyczytać w tablicy, że logarytm o podstawie 10 z liczby 2, czyli $\log_{10}(2)$, ma wartość 0,3010300 zaś taki sam logarytm z liczby 3, czyli $\log_{10}(3)$, ma wartość 0,4771212 (zob. przykład 5). Swoją myśl wyjaśnia Sauveur następująco: „Dysponując tablicą logarytmów Vlacca i odnajdując w niej logarytmy dwóch liczb oznaczających proporcję dźwiękową [danego interwału], należy odjąć mniejszy logarytm od większego, usuwając cztery ostatnie cyfry. Pierwsze cztery cyfry wyniku będą oznaczały rozmiar interwału w eptameridach. Przykładowo, aby ustalić, ile eptamerid ma kwinta, która wyrażana jest proporcją 2:3, należy wziąć logarytmy tych liczb, czyli 3010300 i 4771213. Odejmując mniejszy od większego, uzyskujemy liczbę 1760913, z której po usunięciu [czterech ostatnich cyfr] 0913 odczytujemy wynik: 176 eptamerid. Należy jednak pamiętać, że jeśli pierwsza z owych czterech usuwanych cyfr jest cyfrą 5 lub większą, wówczas ustalając wynik końcowy, trzeba dodać jedną eptameridę”⁷⁶.

Dodać można, że Sauveur, stwierdziwszy, iż podział oktawy na 43 równe sobie interwały nie jest jedynym z możliwych, które można rozważyć jako alternatywę dla podziału na 12 części, omówił również inne tego typu możliwości. Wiedząc, że wraz ze zwiększeniem liczby podziałów rozmiar wszystkich współbrzmień tworzonych poprzez sumowanie najmniejszego interwału w danym podziale oktawy zbliża się coraz bardziej do wartości naturalnych⁷⁷, zauważył, że pewne korzyści można również uzyskać, dzieląc oktawę na 19, 31 lub 55 równych sobie części. Przyznał jednak, że każdy z tych podziałów ma swoje mocne, ale i słabe strony. Jego poszukiwania w tym obszarze uznać zatem należy za kontynuację zapoczątkowanego już w szesnastym wieku nurtu w myśli muzycznej, który dążył do rozwiązania problemu pojawiającego się przy strojeniu instrumentów klawiszowych⁷⁸. Zaznaczmy jednak, że w wiekach szesnastym i siedemnastym główną przyczyną formułowania teorii zakładających większą liczbę tych części była poważna niedogodność każdego ze stosowanych w ówczesnej praktyce podziałów, w których tylko pewna licz-

traktacie *Arithmetica logarithmica sive logarithmorum chiliades centum* z roku 1628 (por. A. R. Hall, *From Galileo to Newton*, Dover Publications, Mineola, New York 2012, s. 88). Sauveur korzystał zapewne z wydania francuskiego (zob. A. Vlacq, *Tables de sinus, tangentes et secantes, et de logarithmes des sinus, tangentes, & des nombres depuis l'unité jusques à 10000*, Jean Thioly, Lyon 1670; por. R. Sachs, *Introduction*, s. 29).

⁷⁶ Sauveur, *Principes d'acoustique et de musique*, s. 13.

⁷⁷ Por. D. Dolta, *Meantone Temperaments on Lutes and Viols*, Indiana University Press, Bloomington 2016, s. 113.

⁷⁸ Koncepcje podziału oktawy na inną niż 12 liczbę interwałów proponowali między innymi Francisco de Salinas (1577, podział na 19), Nicola Vicentino (1555, podział na 31), Christiaan Huygens (1661, podział na 31) i William Holder (1694, podział na 53).

ba wszystkich możliwych interwałów mogła mieć naturalny rozmiar (jest to wspólna cecha temperacji mezotonicznych)⁷⁹. Istota tego problemu nie leżała oczywiście w niedoskonałości czy złym doborze procedury strojenia instrumentów, bo bez względu na przyjęte założenia jej efekt końcowy jest zawsze taki sam: skontrastowane brzmienie różnych interwałów (utrzymanie naturalnych rozmiarów pewnej puli współbrzmień odbywa się zawsze kosztem „sfalszowania” czystości brzmienia innych), wynikające z braku równoważności enharmonicznej dźwięków⁸⁰. Na poziomie praktycznym siedemnastowieczni stroiciele instrumentów klawiszowych wypracowali w zasadzie jedno tylko rozwiązanie umożliwiające częściowe ukrycie owego kontrastu między współbrzmieniami naturalnymi i temperowanymi: było nim odejście od temperacji mezotonicznych w kierunku odpowiednio dobranej temperacji nieregularnej (takiej, w której wszystkie interwały są w mniejszym lub większym stopniu temperowane, koło kwintowe sprawia wrażenie zamkniętego, ale układ tonów i półtonów w każdej tonacji jest bardzo zróżnicowany⁸¹). Wielu stroicieli miało zapewne świadomość (przynajmniej na poziomie rozważań teoretycznych), że owe typowe dla temperacji mezotonicznych różnice zmniejszają się wraz ze wzrostem liczby równych podziałów oktawy: przy podziale na 19 części (całego tonu na 3 części) dokładność wynosi $\frac{1}{3}$ komatu, przy podziale na 31 części (całego tonu na 5 części) jest to $\frac{1}{4}$ komatu, przy podziale na 43 części (całego tonu na 7 części) można uzyskać dokładność $\frac{1}{5}$ komatu, a przy podziale na 55 części (całego tonu zaś na 9 części) dokładność osiąga $\frac{1}{6}$ komatu⁸². Należy jednak zaznaczyć, że do czasów Sauveura wszystkie tego typu rozważania pozostawały wyłącznie teoretyczne, czego przyczynę stanowiła nie tyle trudność w zbudowaniu klawiatury o liczbie klawiszy większej niż 12 (bo takie przecież powstawały), ile poważne trudności natury metodologicznej. Wszyscy autorzy poruszający to zagadnienie w szesnastym i siedemnastym wieku operowali przecież tylko proporcjami liczbowymi, których zastosowanie w tego typu rozważaniach jest bardzo niewygodne. Żaden z tych teoretyków nie wpadł także na pomysł, aby ów najmniejszy pojedynczy interwał, który można uzyskać w wyniku określonej liczby podziałów oktawy na równe sobie części, potraktować jako „budulec” wszystkich interwałów systemu.

⁷⁹ Por. J. Chwałek, *Podstawy systemu średnionowego*, w: *Organy i muzyka organowa*, t. 9, red. J. Krassowski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 1994, s. 178n.

⁸⁰ Por. O.H. Jorgensen, *Tuning, Containing The Perfection of Eighteenth-Century Temperament, The Lost Art of Nineteenth-Century Temperament, and The Science of Equal Temperament*, Michigan State University Press, East Lansing 1991, s. 11.

⁸¹ Por. C. Di Veroli, *Unequal Temperaments and Their Role in the Performance of Early Music*, Artes Gráficas Farro, Buenos Aires 1978, s. 92.

⁸² Por. D. Olatá, *Meantone Temperaments on Lutes and Viols*, s. 113.

Wszyscy oni trwali przy wielowiekowym paradygmacie intelektualnym, nakazującym uzyskiwanie mniejszych interwałów przez podział większych, które ponadto musiały z zasady mieć rozmiary naturalne (jak wspomniano, taka ścieżka rozumowania generuje w praktyce szereg nierozwiązywalnych trudności). Autorzy ci nie dysponowali też procedurą matematyczną, którą teoria muzyki zyskała właśnie dzięki Sauveurowi: nie mogli sięgnąć po logarytmiczną jednostkę miary interwałów, która pozwoliła autorowi *Principes d'acoustique et de musique* utwierdzić się w przekonaniu, że podziały oktawy na 19 i 31 części są zbyt niedokładne dla wyrażenia wszystkich stosowanych w praktyce interwałów, podział zaś na 53 części jest nazbyt rozdrobniony; ze względu na ograniczenia percepcyjne ludzkiego słuchu, który nie jest w stanie rozróżnić zbyt małych interwałów, nie ma też potrzeby wprowadzania aż tak dużej liczby podziałów. Powodem, dla którego Sauveur wybrał ostatecznie 43 podziały (a następnie 301), było więc pragnienie zachowania równowagi między dobranymi środkami (odpowiednio dobraną liczbą podziałów) a uzyskanym efektem (możliwością zbudowania interwałów o rozmiarach bardzo zbliżonych do rozmiarów naturalnych)⁸³.

NATURA UTEMPEROWANA

Uwzględniwszy wszystkie powyższe konteksty, ponownie przywołajmy dwie wzajemnie wykluczające się idee leżące u podstaw akustycznej teorii dźwięku muzycznego i koncepcji systemu Josepha Sauveura i zastanówmy się, dlaczego zdecydował on, że system ten będzie w całości zbudowany na interwałach temperowanych, nie zaś jak dotąd – przynajmniej częściowo – na współbrzmieniach naturalnych. Wszystkie współbrzmienia zbudowane z eptamerid nie odpowiadają przecież tym, które samoistnie tworzą się wskutek drgania dzielonej na części struny (zob. przykład 3). Na rozbieżności te zwrócił już zresztą uwagę Alexander J. Ellis, komentator pracy Hermanna von Helmholtza i jej tłumacz na język angielski, wyliczając, że kwinta czysta w systemie Sauveura ma rozmiar 701,661 centów, a tercja majorowa 386,711 centów (rozmiary naturalne tych interwałów wynoszą odpowiednio: 701,955 centów i 386,31 centów⁸⁴). Oznacza to, że za pomocą eptamerid wyrazić można interwały bardzo bliskie wartościom naturalnym – lecz nigdy nie interwały naturalne. Rozmiar żadnego interwału z systemu Sauveura nie jest ponadto

⁸³ Por. tamże.

⁸⁴ Por. A.J. Ellis, *Appendix XX: Additions by the Translator*, w: H.L.F. von Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, tłum. A.J. Ellis, Longmans, Green, and Co., London, New York 1895, s. 437 (<https://archive.org/details/onsensationsofto00-helmrich/page/n7>).

zgodny z tymi, które można uzyskać, dzieląc oktawę na 12 równych sobie części (strój równomiernie temperowany, o którym, jako o pomysśle koncepcyjnym, wspomina Jean Denis już w roku 1643⁸⁵). Wybrane przez niego liczby podziałów (43 i 301) nie dzielą się przecież bez reszty przez 12, a oktawa – jedyny naturalny interwał w jego systemie (wyrażany proporcją $2/1$) – nie zawiera w sobie ani całkowitej liczby merid (43:12=3,5833...), ani eptamerid (301:12=25,0833...).

Mając zatem na uwadze nakreślone wyżej hermeneutyczne konteksty, postawmy fundamentalne pytanie: Dlaczego Sauveur zdecydował się odrzucić zarówno wszystkie wcześniejsze koncepcje (regularne i nieregularne temperacje mezotoniczne wypracowane w szesnastym i siedemnastym wieku), jak i podział oktawy na 12 równych sobie interwałów, co – z perspektywy historycznej – byłoby rozwiązaniem najprostszym (tego typu strój równomiernie temperowany już w połowie osiemnastego wieku znacząco uprościł teorię i praktykę muzyczną)? Dlaczego odrzucił on również naturalny wzorzec podziałów dokonujący się samoistnie na wprowadzonej w drgania strunie i ostatecznie nie uwzględnił rozbrzmiewających razem z tonem podstawowym (franc. son principal) dźwięków harmoniczných (franc. sons harmoniques), zwanych dziś alikwotami, chociaż właśnie one stanowiły punkt wyjścia jego badań i „esencję” jego akustycznej teorii dźwięku?

Wydaje się, że jedyną przyczyną, która może wyjaśnić przyjęcie takiej właśnie postawy, był fakt, że teoria Sauveura pozostawała w chwili jej sformułowania, w roku 1701, teorią nieudowodnioną, a ściślej mówiąc – udowodnioną jedynie częściowo. Nie została ona przecież stworzona wyłącznie w oparciu o obserwacje fizycznych eksperymentów na drgającej strunie, badaczowi bowiem nie udało się uzyskać zbyt wielu takich wyników. Skala jego odkryć w zakresie akustyki dźwięku jest wprawdzie niepodważalna, lecz największy rozwój tej dyscypliny umożliwią dopiero badania przeprowadzone przez innych uczonych w kolejnych dziesięcioleciach osiemnastego wieku i w wieku dziewiętnastym. Sauveur nie dysponował też aparaturą naukową, z której już w nieodległej perspektywie czasowej będą korzystali późniejsi badacze⁸⁶. Nie przejawiał on zresztą większego zainteresowania prowadzaniem szerzej zakrojonych eksperymentów akustycznych. Jego refleksja nad fizycznymi cechami dźwięku nie skierowała się przecież ku naukom fizyczno-akustycznym, ale oscylowała między teorią muzyki a praktyką muzyczną sensu stricto. Nie podjął on też badań w kierunku, w którym podążała część francuskich uczonych

⁸⁵ Por. M. Aleksandrowicz, *Uwagi o strojeniu instrumentów klawiszowych w XVII wieku. Traité de l'accord de l'espinette (1650) Jeana Denis*, „Studia Organologica” 4(2012), s. 46.

⁸⁶ Zob. T.D. Rossing, *A Brief History of Acoustics*, w: *Springer Handbook of Acoustics*, Springer, Berlin–Heidelberg 2014, s. 11-25.

siedemnastego stulecia, takich jak Claude Perrault⁸⁷, Jean de Hautefeuille⁸⁸ czy Joseph-Guichard du Vernay⁸⁹, którzy chcąc zgłębić istotę dźwięku w ogólności, interesowali się nim w oderwaniu od jego aspektów muzycznych – dokonywali rozróżnienia między dźwiękiem muzycznym (franc. son musicale) a dźwiękiem w znaczeniu zjawiska czysto fizycznego (franc. bruit)⁹⁰. Wydaje się więc, że jedną z najbardziej prawdopodobnych przyczyn podjętej przez Sauveura decyzji o odrzuceniu przy tworzeniu swego systemu muzycznego nie tylko dotychczasowych paradygmatów teoretyczno-muzycznych, ale również odkrytych przez siebie nowych zjawisk akustycznych, był fakt, że w oparciu o zgromadzone dane nie zdołał on nadać swojej teorii takiego kształtu, jaki zamierzał, rozpoczynając w roku 1696 swe pionierskie badania. Dostrzegając wiele wad wcześniejszych i współczesnych mu teorii muzycznych, widząc wiele nieścisłości w praktyce muzycznej różnych czasów, nie potrafił w pełni zrozumieć i wykorzystać odkrytych przez siebie naturalnych praw akustyki. Opierając się jedynie na wynikach swoich doświadczeń, nie zdołał opracować wystarczająco spójnej teorii, która zaradziłaby wszystkim dostrzeżonym w praktyce muzycznej niedoskonałościom. W tej bardzo niekomfortowej dla badacza sytuacji pozostało mu tylko jedno rozwiązanie. Jedynym naukowym „narzędziem”, któremu mógł w pełni zaufać i na którym mógł się bez wahania oprzeć, był język matematyki – język, który za sprawą niespotykanego w dziejach rozwoju nauk przyrodniczych urósł w wieku siedemnastym do rangi języka uniwersalnego spinającego wiele różnych dyscyplin wiedzy. Po ten właśnie język sięgnął Sauveur, starając się znaleźć racjonalne wyjście z sytuacji, w jakiej postawiła go – paradoksalnie – sama natura dźwięku i odkryte naturalne wzorce matematyczno-muzyczne, których nie sposób bezpośrednio przenieść na praktykę muzyczną. Dlatego właśnie zdecydował się on na matematyczne wyliczenie najlepszej z możliwych liczby podziałów oktawy i wskazanie elementarnej jednostki miary, dzięki której zyskał możliwość wyrażenia z wystarczającą dokładnością rozmiaru wszystkich stosowanych w teorii i praktyce interwałów: zarówno naturalnych, jak i temperowanych. W takim kontekście należy rozumieć jego śmiało sformułowaną w roku 1701 deklarację, że stworzony na nowym fundamencie ogólny system interwałów będzie uwzględniał wszystkie inne wypracowane dotąd systemy. Potwierdze-

⁸⁷ Zob. C. Perrault, *Essais de physique, ou Recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, Jean Baptiste Coignard, Paris 1680.

⁸⁸ Zob. J. de Hautefeuille, *L'art de respirer sous l'eau*, [b.n.w.], Paris 1681 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10428316.image>).

⁸⁹ Zob. J.G. du Vernay, *Traite de l'organe de l'ouïe*, Estienne Michallet, Paris 1683 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15107855.image>).

⁹⁰ Zob. T. P s y c h o y o u, *Du psophos au bruit: sur les origines et les transformations de l'objet au XVII^e siècle*, „Musurgia” 13(2006) nr 4, s. 17-31.

niem naukowej bezradności, jakiej na przełomie szesnastego i siedemnastego stulecia doświadczył Sauveur, są fragmenty *Principes d'acoustique et de musique*, w których wyznaje on, że w badaniu i interpretacji nieznanych dotąd zjawisk fizycznych towarzyszących rozbrzmiewającej strunie kierował się zasadą analogii do innych obszarów wiedzy, zwłaszcza optyki, oraz że do wielu konkluzji doszedł „poprzez rozmyślanie” („en meditant”)⁹¹. Nie jesteśmy oczywiście w stanie udowodnić, że odkrycie dźwięków harmoniczných („sons harmoniques”) tworzących się samoistnie na drgającej strunie według niezmiennego wzoru zostało zainspirowane pracami Newtona, który w roku 1665 wyjaśnił istotę zjawiska rozszczepiania się światła przechodzącego przez pryzmat. Bardzo trudno jednak nie dostrzec analogii między rozszczepieniem światła a dokonany przez Sauveura „rozszczepieniem” dźwięku. Nie da się też wykazać, że twierdzenie, iż liczba naturalnych podziałów drgającej i wydającej dźwięk struny jest nieskończona, zainspirowane zostało teorią liczb nieskończenie małych, którą zgłębiały największe umysły siedemnastego i osiemnastego wieku. Wydaje się jednak, że matematyczny umysł Sauveura – słuchacza i aktywnego uczestnika wykładów prezentowanych w paryskiej Académie des sciences – zbierał i kompilował wiele tego typu faktów i że z pewnością nie pozostały one bez wpływu na jego poglądy muzyczne i akustyczne. To zapewne również dzięki nim udało mu się nadać względną spójność jego akustycznej teorii dźwięku muzycznego i zbudowanemu na jej fundamencie nowatorskiemu systemowi muzycznemu.

Jak zatem sposób ocenić sformułowaną w roku 1701 przez Sauveura akustyczną teorię dźwięku muzycznego i oparty na niej nowatorski system muzyczny? Nie ma wątpliwości, że mimo rozdarcia między dwiema przeciwnymi sobie koncepcjami udało mu się wypracować spójną propozycję systemu, któremu ponadto nadał kształt pozwalający odnieść go do współczesnej sobie praktyki muzycznej. Droga do osiągnięcia tego celu nie była jednak łatwa. Charakteryzujące pierwszy etap jego prac zachwyty i fascynacja dokonującymi się samoistnie podziałami struny, szybko musiały ustąpić potrzebie wypracowania najlepszego z możliwych kompromisów. Przyczyną tego była fizyczna niemożliwość stworzenia uogólnionego systemu muzycznego, który byłby w całości wyprowadzony z jego nowatorskiej teorii dźwięku muzycznego. Pomimo wysiłku, jego prace doprowadziły do stwierdzenia, że nowoodkrytego modelu matematyczno-fizycznego (obejmującego dźwięk fundamentalny i towarzyszące mu dźwięki harmoniczne) nie da się bezpośrednio przenieść na praktyczny system muzyczny. Najlepszym z możliwych kompromisów stała się zaś koncepcja polegająca na znaczącym zwiększeniu liczby podziałów oktawy (do 43, a następnie do 301), dzięki czemu pojawiła się możliwość

⁹¹ Sauveur, *Principes d'acoustique et de musique*, s. 2.

wyrażenia wszystkich stosowanych w praktyce współbrzmień – zarówno naturalnych, jak i temperowanych. Żaden interwał systemu Sauveura (z wyjątkiem oktawy) nie miał jednak wartości naturalnych, a jedynie mniej lub bardziej się do nich zbliżał. Badaczowi udało się też odrzucić część dawnych paradygmatów intelektualnych, które – rozpatrywane w perspektywie historycznej – okazały się czynnikiem hamującym rozwój teorii muzyki na przełomie siedemnastego i osiemnastego wieku. Sauveur utrzymał wprawdzie dotychczasowe znaczenie terminu „system”, oznaczającego podział oktawy na określoną liczbę mniejszych interwałów („system muzyczny – jak pisał w roku 1697 – to różne sposoby podziału oktawy”⁹²). Jego system był przecież nadal systemem „linearnym” i nie uwzględniał relacji harmonicznych, które staną się istotą koncepcji opracowanej w latach 1722-1726 przez Rameau. Poprzez przesunięcie punktu ciężkości z dążenia do osiągnięcia możliwie największej liczby interwałów naturalnych na uzyskanie możliwie największej ich różnorodności Sauveur dokonał jednak przewartościowania dotychczasowych kanonów myślowych i metodologii tworzenia systemu muzycznego. Renesansowy idiom *imitatione della natura* utracił tym samym ostatecznie w teorii muzyki swą dotychczasową wiodącą rolę⁹³. Wyrażane językiem matematyki naturalne wzorce obserwowane w przyrodzie, które dotąd w myśli muzycznej postrzegane były jako „dogmaty”, utraciły status fundamentu tej refleksji, stając się jedynie jednym z jej kontekstów. Akustyczną teorię dźwięku muzycznego Sauveura należy zatem umiejscowić na granicy dwóch całkowicie odmiennych światów: z jednej strony zamyka ona kilkusetletnią tradycję teoretyczną muzyki europejskiej, z drugiej zaś – otwiera nowy rozdział w refleksji muzycznej, który zostanie rozwinięty przez badaczy osiemnastego i dziewiętnastego wieku.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Aleksandrowicz, Miłosz. „Geometria a teoria konsonansów: *Compendium musicae* (1618) René Descartesa.” *Additamenta Musicologica Lublinensia* 3 (2007): 75–87.
- . „System muzyczny Josepha Sauveura: ‘Principes d’acoustique et musique’ (1701).” *Additamenta Musicologica Lublinensia* 4 (2008): 105–18.
- . *Teoretyczne podstawy francuskiej polifonii liturgicznej XVII wieku*. Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej Gaudium, 2017.

⁹² T e n z e, *Collected Writings on Musical Acoustics*, s. 128.

⁹³ Por. M. F e n d, *The Changing Functions of Senso and Ragione in Italian Music Theory of the Late Sixteenth Century*, w: *The Second Sense: Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, red. Ch. Burnett, M. Fend, P. Gouk, The Warburg Institute, University of London, London 1991, s. 211.

- . “Uwagi o strojeniu instrumentów klawiszowych w XVII wieku: *Traité de l'accord de l'espinette* (1650) Jeana Denis.” *Studia Organologica* 4 (2012): 43–70.
- Bacon, Francis. *New Atlantis: A Worke Unfinished*. N.d., 1627.
- . *Sylva Sylvarum, or, A Naturall History In Ten Centuries*. London: William Lee, 1627.
- Barbour, J. Murray. “Just Intonation Confuted.” *Music and Letters* 19, no. 1 (1938): 48–60.
- . *Tuning and Temperament: A Historical Survey*. Michigan: Michigan State College Press, 1951.
- Benedetti, Giovanni Battista. *Diversarum speculationum mathematicarum et physicarum liber*. Turin: Bevilacqua, 1585.
- Bossuet, Jacques-Bénigne. *Introduction à la philosophie, ou de la connaissance de Dieu et de soi-même*. Paris: Denys Horthemels, 1722.
- (de) Brossard, Sébastien. *Dictionnaire de musique*. Paris: Christophe Ballard, 1703. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q>.
- Briggs, Henry. *Logarithmorum chilias prima*. London, 1618.
- Calinger, Ronald S. *Leonhard Euler: Mathematical Genius in the Enlightenment*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Cannon, John T., and Sigalia Dostrovsky. *The Evolution of Dynamics: Vibration Theory from 1687 to 1742*. New York: Springer, 1981.
- Cavalieri, Bonaventura. *Directorium generale uranometricum in quo trigonometriae logarithmicae fundamenta*. Bologna: N. Tebaldini, 1632.
- Christensen, Thomas. “Introduction.” In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Cohen, Albert. *Music in the French Royal Academy of Sciences: A Study in the Evolution of Musical Thought*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Cotterell, Brian. *Physics and Culture*. London: World Scientific Publishing Europe Ltd., 2017.
- Cram, David, and Benjamin Wardhaugh. “Introduction.” In *John Wallis: Writings on Music*, edited by David Cram and Benjamin Wardhaugh. New York: Routledge, 2017.
- Chwałek, Jan. “Podstawy systemu średnionowego.” In *Organy i muzyka organowa*, edited by Janusz Krassowski. Vol. 9. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniszki, 1994.
- Descartes, René. *Compendium musicae*. Utrecht: Gijsbert à Zijl & Theodorus ab Ackerdijck, 1650.
- Di Veroli, Claudio. *Unequal Temperaments and Their Role in the Performance of Early Music*. Buenos Aires: Artes Gráficas Farro, 1978.

- Dolata, David. *Meantone Temperaments on Lutes and Viols*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.
- Dorveaux, Paul, ed. *Les membres et les correspondants de l'Académie Royale des Sciences 1666-1793*. Paris: Au palais de l'Institut, 1931.
- Ellis, Alexander J. "Appendix XX: Additions by the Translator." In Hermann L.F. von Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. Translated by Alexander J. Ellis. London and New York: Longmans, Green, and Co., 1895. <https://archive.org/details/onsensationsof-to00helmrich/page/n7>.
- Fend, Michael. "The Changing Functions of *Senso* and *Ragione* in Italian Music Theory of the Late Sixteenth Century." In *The Second Sense: Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, edited by Charles Burnett, Michael Fend, and Penelope Gouk. London: The Warburg Institute, University of London, 1991.
- Fix, Adam. "A Science Superior to Music: Joseph Sauveur and the Estrangement between Music and Acoustics." *Physics in Perspective* 17, no. 3 (2015): 173–97.
- (Fontenelle, Bernard.) "Sur la détermination d'un son fixe." *Histoire de l'Académie Royale des Sciences ... avec les mémoires de mathématique et de physique* 1700:134–43. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3502d>.
- . "Sur l'application des sons harmoniques aux jeux d'orgues." *Histoire de l'Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique* 1702:90–2. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3505b>
- . "Sur les cordes sonores et sur une nouvelle détermination du son fixe." *Histoire de l'Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique* 1713:68–75. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3516x>.
- . "Sur les systèmes tempères de musique." *Histoire de l'Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique* 1707:117–20. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3489j>
- . "Sur les systèmes tempères de musique." *Histoire de l'Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique* 1711:80–1. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35149>.
- . "Sur un nouveau système de musique." *Histoire de l'Académie Royale des Sciences ... avec les mémoires de mathématique et de physique*, 1701:121–37. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3503q>.
- Gouk, Penelope. "Music and the Sciences." In *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, edited by Tim Carter and John Butt. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- . *Music, Science, and Natural Magic in Seventeenth-Century England*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- Gruber, Albion. "Mersenne and Evolving Tonal Theory." *Journal of Music Theory* 14, no. 1 (1970): 36–67.

- Hall, A. Rupert. *From Galileo to Newton*. Mineola, New York: Dover Publications, 2012.
- Henrion, Denis. *Traité des logarithmes*. Paris, 1626.
- Hooke, Robert. *Micrographia: or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses. With Observations and Inquiries Thereupon*. London: The Royal Society, 1665.
- (de) Hautefeuille, Jean. *L'art de respirer sous l'eau*. Paris, 1681. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10428316.image>.
- Haynes, Bruce. *A History of Performing Pitch: The Story of "A."* Lanham and London: Scarecrow Press, 2002.
- Huygens, Christiaan. *Oeuvres complètes*. Vol. 19, *Mécanique théorique et physique 1666-1695*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1937.
- Isacoff, Stuart. *Temperament: How Music Became a Battleground for the Great Minds of Western Civilization*. New York: Vintage, 2003.
- Jorgensen, Owen H. *Tuning, Containing The Perfection of Eighteenth-Century Temperament, The Lost Art of Nineteenth-Century Temperament, and The Science of Equal Temperament*. East Lansing: Michigan State University Press, 1991.
- Kepler, Johannes. *Chilias logarithmorum*. Marburg: Caspar Chemlinus, 1624.
- . *Harmonices mundi libri quinque*. Linz: Godofredus Tampachius, 1619.
- . *Supplementum chiliadis logarithmorum*. Marburg: Caspar Chemlinus, 1625.
- Lang, Harry G., and Bonnie Meath-Lang. *Deaf Persons in the Arts and Sciences: A Biographical Dictionary*. Westport: Greenwood Publishing, 1995.
- Lang, Harry G. *Silence of the Spheres: The Deaf Experience in the History of Science*. London: Praeger, 1994.
- Mach, Ernst. *The Principles of Physical Optics: An Historical and Philosophical Treatment*. Translated by John S. Anderson and A. F. A. Young. Mineola, New York: Dover Publications, 2003.
- Maigne, W., ed. *Dictionnaire classique des origines, inventions et découvertes dans les arts, les sciences, et les lettres*. Paris: August Boyer et Cie, 1864. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k210203c.image>.
- Marsh, Narcissus. "An Introductory Essay to the Doctrine of Sounds, Containing Some Proposals for the Improvement of Acousticks." *Philosophical Transactions* 14 (1753): 472–88.
- Maxham, Robert E. *The Contributions of Joseph Sauveur (1653-1716) to Acoustics*. Doctoral dissertation presented at the Department of Musicology and Music History, Eastman School of Music of the University of Rochester, in 1976. <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=28902>.
- Mersenne, Marin. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris: Sébastien Cramoisy, 1636. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v.texteImage>.

- (A) *New and General Biographical Dictionary*. Vol. 10. London: Printed for T. Osborne, J. Whiston and B. White, W. Strahan, T. Payne, W. Owen, W. Johnston, S. Crowder, B. Law, T. Field, T. Durham, J. Robson, R. Goadby, and E. Baker, 1761.
- Napier, John. *Mirifici logarithmorum canonis descriptio*. Edinburgh: Andrew Hart, 1614.
- . *Mirifici logarithmorum canonis constructio*. Edinburgh: Andrew Hart, 1619.
- Newton, Isaac. *Matematyczne zasady filozofii przyrody*. Translated by Jarosław Wawrzycki. Kraków and Rzeszów: Copernicus Center Press and Konsorcjum Akademickie, 2011.
- Palisca, Claude V. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- . “Scientific Empiricism in Musical Thought.” In *Seventeenth Century Science and the Arts*, edited by Hedley H. Rhys. Princeton: Princeton University Press 1961.
- Perrault, Claude. *Essais de physique, ou Recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1680.
- Psychoyou, Théodora. “Du *psophos* au bruit: sur les origines et les transformations de l’objet au XVII^e siècle.” *Musurgia* 13, no. 4 (2006): 17–31.
- Raman, Varadaraja V. “Sauveur: The Forgotten Founder of Acoustics.” *The Physics Teacher* 11, no. 3 (1973): 161–3.
- Rameau, Jean-Philippe. *Nouveau système de musique théorique*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1726. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623246q>.
- . *Traité de l’harmonie*, Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550084575/f1.image>.
- Rao, Singiresu S., *Vibration of Continuous Systems*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc., 2007.
- Rasch, Rudolf A. “Introduction.” In Joseph Sauveur. *Collected Writings on Musical Acoustics (Paris 1700-1713)*, edited by Rudolf A. Rasch. Utrecht: The Diapason Press, 1984.
- . “Tuning and Temperament.” In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Riemann, Hugo. *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*. Leipzig: Max Hesse Verlag, 1898.
- Rohault, Jacques. *Traité de physique*. Paris: Veuve de Charles Savreux, 1671.
- Rossing, Thomas D. “A Brief History of Acoustics.” In *Springer Handbook of Acoustics*. Berlin and Heidelberg: Springer, 2014.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Duchesne, 1768. <https://archive.org/details/dictionnaire demu00rous/page/n4>.
- Sauveur, Joseph. “Application des sons harmoniques à la composition des jeux d’orgues.” *Histoire de l’Académie Royale des Sciences ... avec les mémoires de*

- mathématique et de physique* 1702:308–28. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3505b>.
- . *Collected Writings on Musical Acoustics (Paris 1700-1713)*, edited by Rudolf A. Rasch. Utrecht: The Diapason Press, 1984.
- . “Méthode générale pour former les systèmes tempérés.” *Histoire de l’Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique* 1707:203–22. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3489j>.
- . *Principes d’acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons et de son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique*. Paris: Académie Royale des Sciences, 1701. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510877z.image>.
- . “Rapport des sons des cordes d’instruments de musique.” *Histoire de l’Académie Royale des Sciences [...] avec les mémoires de mathématique et de physique* 1713:324–50. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3516x>.
- . “Système général des intervalles des sons et son application à tous les systèmes et à tous instruments de musique.” *Histoire de l’Académie Royale des Sciences ... avec les mémoires de mathématique et de physique* 1701:299–366. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3503q>.
- . “Table générale des systèmes tempérés de musique.” *Histoire de l’Académie Royale des Sciences ... avec les mémoires de mathématique et de physique* 1711:307–16. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35149>.
- Seeger, Raymond J., *Galileo Galilei, His Life and His Works*. Oxford: Pergamon Press, 2013.
- Semmens, Richard. “An Early Eighteenth-Century Discussion of Musical Acoustics by Étienne Loulié.” *Canadian University Music Review* 2 (1981): 177–206.
- , ed. “Joseph Sauveur’s Treatise of the Theory of Music: A Study, Diplomatic Transcription and Annotated Translation.” *Studies in Music from the University of Western Ontario* 11 (1986): 1–202.
- Stillwell, John. *Mathematics and Its History: Undergraduate Texts in Mathematics*. New York, Dordrecht, Heidelberg, and London: Springer, 2010.
- Stroup, Alice. “Royal Funding of the Parisian Académie Royale des Sciences during the 1690s.” *Transactions of the American Philosophical Society* 77, no. 4 (1987): 1–167.
- Such, Jan. „Eksperyment.” In *Filozofia a nauka: Zarys encyklopedyczny*, edited by Zdzisław Cackowski et al. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich–Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1987.
- Van Wymeersch, Brigitte. “L’esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme.” *Revue Philosophique de Louvain* 94, no. 2 (1996): 271–93.
- Vasoli, Cesare. *Encyklopedyzm w XVII wieku*. Translated by Adam Aduszkiewicz. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1996.

- (du) Vernay, Joseph-Guichard. *Traite de l'organe de l'ouïe*. Paris: Estienne Michallet, 1683. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15107855.image>.
- Vlacq, Adriaan. *Arithmetica logarithmica sive logarithmorum chiliades centum*. Gouda: Petrus Rammasenius, 1628.
- . *Tables de sinus, tangentes et secantes, et de logarithmes des sinus, tangentes, et des nombres depuis l'unité jusques à 10000*. Lyon: Jean Thioly, 1670.
- Wardhaugh, Benjamin. "Musical Logarithms in the Seventeenth Century: Descartes, Mercator, Newton." *Historia Mathematica* 35, no. 1 (2008): 19–36.
- White, Harvey E., and Donald H. White. *Physics and Music: The Science of Musical Sound*. Mineola, New York: Dover Publications, 2014.
- Zarlino, Gioseffo. *Istitutioni harmoniche*. Venetia: n.d.: 1558. <https://archive.org/details/leinstitutionihar00zarl/page/n6>.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Miłosz ALEKSANDROWICZ – Josepha Sauveura akustyczna teoria dźwięku muzycznego

DOI 10.12887/32-2019-2-126-09

W artykule omówiona została nowatorska teoria dźwięku muzycznego, którą Joseph Sauveur (1653-1716), jeden z „ojców współczesnej akustyki muzycznej”, zaprezentował w roku 1701 w paryskiej Akademii Nauk. Zarysowano miejsce owej teorii w dziejach myśli naukowej i muzycznej siedemnastego i osiemnastego wieku, ukazano jej powiązania z praktyką i teorią muzyki tego czasu, zaakcentowano metodologiczne nowatorstwo badań prowadzonych przez francuskiego uczzonego oraz przełomowość wypracowanych przez niego konkluzji, które przewartościowały dotychczasowe kanony myśli muzycznej, a także ukazano wpływ jego dokonań na dalszy rozwój akustyki. Po omówieniu i skonfrontowaniu ze sobą dwóch wzajemnie wykluczających się idei, z których wyrósł zamysł Sauveura (odniesienia do naturalnych wzorców obecnych w przyrodzie i świadomej rezygnacji z takiego odniesienia), zaprezentowano główne założenia jego teorii: ustalenie punktu odniesienia dla określenia wysokości wszystkich stosowanych w praktyce muzycznej dźwięków (franc. *son fixe*), stworzenie precyzyjnych jednostek miary określającej wielkość interwałów (*meridy* i *eptameridy*), opracowanie nowej metody dodawania i odejmowania interwałów za pomocą działań logarytmicznych, sformułowanie śmiałej, jak na owe czasy, teorii wewnętrznej złożoności dźwięku muzycznego (w którym wyróżnić można ton podstawowy i alikwoty) oraz nowego systemu muzycznego. Hermeneutyczna analiza przedstawionych faktów wskazuje na konieczność zmiany utrzymującego się w wielu pracach naukowych z zakresu teorii muzyki jednostronnego postrzegania dokonań Sauveura. Nie ma wątpliwości, że dokonania autora *Principes d'acoustique et de musique* wywarły znaczący wpływ na myśl muzyczną osiemnastego wieku i winny być rozpatrywane nie tylko

na płaszczyźnie nauk matematyczno-fizycznych, ale również na polu teorii muzyki i sztuki muzycznej.

Słowa kluczowe: muzyka, teoria muzyki, akustyka, Joseph, Sauveur, XVIII wiek, Francja, myśl muzyczna, oświecenie, dźwięk

Kontakt: Katedra Polifonii Religijnej, Instytut Muzykologii, Wydział Teologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin

E-mail: maleks@kul.pl

Tel. 81 4453977

<https://pracownik.kul.pl/milosz.aleksandrowicz>

<https://orcid.org/0000-0001-7047-5827>

Miłosz ALEKSANDROWICZ – Joseph Sauveur’s Acoustic Theory of Musical Sound

DOI 10.12887/32-2019-2-126-09

The article presents an innovative theory of musical sound proposed by Joseph Sauveur (1653–1716), one of the ‘fathers of modern acoustics,’ at the Academy of Sciences in Paris in 1701. The author discusses the place of Sauveur’s ideas in the history of scientific and musical thought of the 17th and 18th centuries, the connection between his theory and the practice, and theory, of music prevalent at the time, the methodological innovativeness of Sauveur’s research, as well as the groundbreaking character of his conclusions that led to a reevaluation of the then existing canons of musical thought. The paper also shows the influence of the French scholar’s achievements on the further development of musical acoustics. Having discussed and counterpoised the two mutually exclusive ideas that inspired Sauveur’s new theory (i.e., on the one hand, the reference to the regularities present in nature, and, on the other hand, the intentional departure from such a reference), the author presents the main presuppositions of the theory in question: the idea that all musical pitches should be based on a fixed sound (*son fixe*), the precise units of measurement Sauveur introduced to determine the size of intervals (*meride* and *heptameride*), and a new method for calculating interval sizes using logarithms. The most important components of his theory—a very daring one at the time—were the concept of the internal complexity of musical sound (comprising a basic tone and harmonics), and the new musical system based on this concept. The hermeneutic analysis of the described facts reveals that it is necessary to revise a one-sided perception of Sauveur’s discoveries that remains widespread in scholarly publications on music theory. There is no doubt that the ideas presented in *Principes d’acoustique et de musique* exerted a significant influence on the musical thought developed in the 18th century and should be acknowledged not only in the field of mathematical and physical sciences, but also in the theory of music and music as an art.

Keywords: music, theory of music, acoustics, Joseph Sauveur, 18th century, France, musical thought, Enlightenment, sound

Contact: Katedra Polifonii Religijnej, Instytut Muzykologii, Wydział Teologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland

E-mail: maleks@kul.pl

Phone: + 48 81 4453977

<https://pracownik.kul.pl/milosz.aleksandrowicz>

<https://orcid.org/0000-0001-7047-5827>

Maciej T. KOCIUBA

FOTOKOMPOZYCJE RYSZARDA HOROWITZA*

Obraz jako struktura holistyczna

Niewytrzymująca naporu klawiatura, skrzypce, których zerwane struny służą jako liny stabilizujące żagiel, nawa przybijająca do brzegu usłanego zdradliwymi skałami – wszystko to składa się na obraz tytanicznej konfrontacji między siłami natury a siłami kultury. Rzeźbiona główka powiększonych do skali małego okrętu skrzypiec, stanowiąca plastyczny zwornik, nawiązuje do rzeźbionych części dziobowych żaglowców, które budowano z drewna w siedemnastym czy osiemnastym stuleciu.

RYSZARD HOROWITZ – OSOBA I DZIEŁO

Andrzej Wajda powiedział kiedyś: „Myślę, że Horowitz dlatego się podoba w Ameryce, że te jego szaleńcze surrealistyczne poetyckie wizje są absolutnie racjonalne”¹. Stwierdzenie to idzie pod prąd wielu obiegowych opinii, które poniekąd kwestionują racjonalność dzieła Horowitza, wskazując głównie jego oniryczny i fantastyczny klimat, akcentując paradoksalność plastycznych konceptów autora oraz podkreślając emocjonalną „gęstość” jego fotogramów. Zdaniem autorów tego rodzaju opinii ciemną aurę emanującą z wielu prac fotografa należy interpretować głównie za pomocą metod psychoanalizy, uwzględniając traumatyczne przeżycia z jego wczesnego dzieciństwa.

„Zadziwicie mnie”² – powtarzał za Sergiejem Diagilewem Aleksy Brodovitch, nauczyciel i mentor adepta grafiki reklamowej w Pratt Institute Ryszarda Horowitza. Zadziwić i zaskoczyć widza, by nie mógł wyjść z podziwu – taką postawę zdaje się przyjmować polsko-amerykański fotograf, tworząc swoje dzieła. Efektowność stała się niejako trwałą cechą jego twórczości, można by się zatem zastanawiać, czy ciągła pogoń za nią nie prowadzi do efekciarstwa, które wszak osłabia wrażliwość odbiorcy i utrudnia mu przeniknięcie do ukrytych w głębi dzieła warstw i znaczeń. Znaczenia te nie ujawniają się przy pierwszym oglądzie prac, gdyż cała uwaga widza zostaje zaabsorbowana przez powierzchnię sugestywność przedstawienia.

* Autor wyraża podziękowanie Ryszardowi Horowitzowi za udzielenie zgody na wykorzystanie jego dzieł jako ilustracji do niniejszego artykułu.

¹ Cyt. za: *Ryszarda Horowitza portret na tle klasy*, oprac. M. Miller, w: J. Blair, R.A. Sobieszek, B. Kosińska, *Ryszard Horowitz*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe–Agencja Piękna, Warszawa 2000, s. 150.

² Cyt. za: A. G r u n d b e r g, *Brodovitch*, Harry N. Abrams Inc., New York 1989, s. 33.

Gaston Bachelard, francuski filozof poznania zajmujący się wyobraźnią poetycką, w swej epistemologii takie zakłócenie procesu poznawczego określał jako przejście „od oczu zdumionych do oczu zamkniętych”³. Oczy zdumione oznaczają tu sensualizm pierwotnego aktu poznania, oczy zamknięte – pierwsze, prawie zawsze fałszywe uogólnienie. Rzecz w tym, że nasze procesy poznawcze natrafiają na przeszkody stanowiące immanentną właściwość poznania⁴. Jedną z takich przeszkód jest właśnie fascynacja zmysłowym konkretem. Ulubionym przykładem Bachelarda, zaczerpniętym z historii koncepcji przednaukowych, były wyładowania elektrostatyczne. Postrzegano je początkowo jako piorun w mikroskali. Fascynacja rozładowującym się kondensatorem, towarzyszący temu trzask, błękitna iskra i specyficzny zapach nie sprzyjały przeniknięciu do ukrytej pod powierzchnią zjawiska istoty i odkryciu zasad rządzących ładunkami elektrostatycznymi ani ukształtowaniu pojęcia różnicy potencjałów. W ten sposób warstwa fenomenalna całkowicie przesłaniała warstwę noumenalną rzeczywistości.

Zatrzymanie całej uwagi na fenomenie i niemożność dotarcia do ukrywającej się za barwną zasłoną zmysłowości istoty zjawiska blokuje proces poznawczy tak na gruncie nauki, jak i w kontakcie ze sztuką. Tymczasem hermeneutyka dzieła sztuki, podobnie jak wartościowe poznanie naukowe, wymaga postawienia hipotez interpretacyjnych i – tym samym – zaangażowania myślenia opartego na pojęciach. Relację między poznaniem obrazowym a poznaniem pojęciowym bardziej wyczerpująco opisałem gdzie indziej⁵, ale warto podkreślić, że po pierwsze, poznanie pojęciowe i poznanie obrazowe w realnych procesach poznawczych nie stanowią ostrej opozycji i raczej uzupełniają się, są komplementarne, po drugie zaś, obrazy mają pewną przewagę nad pojęciami, gdyż mogą łączyć w sobie konkret z ogólnością, mają zdolność przekraczania horyzontu poznania konkretno-zmysłowego, mogą wyznaczać pewien powszechnik, celować w jakąś klasę abstrakcji. Aby jednak odsłonić w obrazach tę pojęciowość i abstrakcyjność, potrzebne są określone narzędzia hermeneutyczne, pozwalające odkryć racjonalność obrazów. Intuicja Wajdy o „absolutnej racjonalności” dzieł Horowitza wydaje się trafna, choć jej uzasadnienie nie jest proste.

Życie Ryszarda Horowitza to niezwykła epopeja z tragicznym początkiem i tryumfalnym finałem. Artystę charakteryzowały zawsze uczciwość i non-konformizm – tak w sztuce, jak i w życiu. Nigdy nie ulegał modom, wbrew naciskom zewnętrznego świata konsekwentnie poszukiwał własnej, oryginal-

³ G. Bachelard, *Kształtowanie się umysłu naukowego. Przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*, tłum. D. Leszczyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 26.

⁴ Por. tamże, s. 39-51.

⁵ Zob. M. Kociuba, *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 100-142 (rozdz. 4).

nej drogi; co więcej – od pewnego momentu sam wyznaczał trendy i znalazł duże grono naśladowców. W swoich poglądach pozostaje uczciwy i wierny prawdzie historycznej (nawet w tak drażliwych kwestiach, jak ocena postaci Władysława Szpilmana i Wiery Gran⁶). Sprawia wrażenie człowieka wolnego od wpływów ideologicznych, stereotypów kulturowych i etnicznych. W autobiografii, noszącej znamienity tytuł *Życie niebywale*⁷, i w licznych wywiadach niekiedy z sarkazmem wspomina, że gdyby nie przemilczał niektórych faktów ze swego życia, pewne osoby mogłyby ponieść bardzo przykre konsekwencje. Uważny czytelnik wspomnianej książki dostrzeże, że Horowitz niejednokrotnie doznał niesprawiedliwości, ale nie ma zamiaru o tym mówić. Wiele bolesnych spraw wielkodusznie przemilcza.

Te wstępne uwagi można by zatytułować „Życie i dzieło”, ale na temat losów Horowitza napisano już wiele, a i on sam przedstawił najważniejsze wydarzenia swego życia w autobiograficznej książce. Tytuł zawierający sformułowanie „osoba i dzieło” wydaje się bardziej odpowiedni, gdyż nawiązuje do tradycji personalistycznej, sytuując w centrum uwagi właśnie osobę, z jej wymiarami duchowym i psychicznym. Wymiary te w potocznej świadomości bywają zresztą zbyt łatwo utożsamiane. Osoba twórcy to coś więcej niż tylko wynik sumowania się kolejnych faktów, które złożyły się na jego historię. Należy pamiętać, że chociaż okoliczności życia stanowią tło rozwoju osoby – lepsze lub gorsze, bardziej lub mniej pomyślne i korzystne – to jednak kluczową rolę w tym rozwoju odgrywa autonomiczny, wolny podmiot, odnoszący się do owych okoliczności w niepowtarzalny sposób. Również osobowość twórcy nie stanowi tylko wypadkowej determinant życiowych, lecz jest oryginalna, w dużej mierze niezależna od prostej przyczynowości doświadczanych zdarzeń. Bez względu na to, jak ważne znaczenie miało dla Horowitza jego traumatyczne, wojenne dzieciństwo, błędem byłoby zatem sprowadzanie dokonań tego twórcy do efektów sublimacji przeżyć związanych z obozową traumą, koniecznością przystosowania się do nowej rzeczywistości kulturowej w Ameryce czy z żydowskim dziedzictwem zredukowanym do problematyki holokaustu.

Celem niniejszych rozważań będzie odkrycie zasad racjonalności obecnej w dziele Horowitza i udzielenie odpowiedzi na pytanie, jaka jest struktura znaczeń, które nadają tej twórczości spójność i jedność. Wizje fotografa mają

⁶ Zob. wywiad z Ryszardem Horowitzem przeprowadzony przez Joannę Stanisławską 28 listopada 2014 roku dla portalu Wirtualna Polska (*Ryszard Horowitz: nie jestem tak twardy jak Romek Polański, który chce zabrać dzieci do Oświęcimia*, <https://wiadomosci.wp.pl/ryszard-horowitz-nie-jestem-tak-twardy-jak-romek-polanski-ktory-chce-zabrac-dzieci-do-oswiecimia-6027698883637889a>).

⁷ Zob. R. Horowitz, *Życie niebywale. Wspomnienia fotokompozytora*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2014.

charakter surrealistyczny, a jednak źródło ich siły sytuuje się w głębi systemu znaczeń, w strukturze relacyjnej, dzięki której poszczególne elementy składowe tworzą organiczną całość.

CECHY DZIEŁA O CHARAKTERZE HOLISTYCZNYM

Twórczość Ryszarda Horowitza ze względu na stylistykę wizualną i swoisty konceptualizm zestawiana bywa z jednej strony z malarstwem belgijskiego surrealisty René Magritte'a, z drugiej zaś z dziełami Katalończyka Salvadora Dalego. Sam Horowitz nie akceptuje takich porównań. Jego dokonania artystyczne są wprawdzie głęboko zakorzenione w tradycji sztuki europejskiej (w szczególności malarstwa), mają jednak charakter całkowicie oryginalny i zawierają indywidualny przekaz, stanowią spójną, logicznie zaplanowaną i konsekwentnie skonstruowaną całość. Odkrywanie wzajemnie powiązanych elementów, które tę całość tworzą, nie jest zadaniem łatwym, ale trzeba je podjąć, aby zrozumieć dzieło Horowitza.

Wydaje się, że polsko-amerykański fotokompozytor w pewnym stopniu stał się ofiarą własnego sukcesu, ogromnego – podkreślmy – sukcesu komercyjnego. Jego uczestnictwo w kampaniach reklamowych wielu bogatych firm sprzedających luksusowe produkty budziło w środowiskach twórców i krytyków sztuki zarówno podziw, jak i zazdrość. W Ameryce granica między fotografią reklamową a fotografią artystyczną nigdy nie była ostra, w Europie jednak niekiedy pojawiały się opinie, że jeśli nawet prace Horowitza mają walor artystyczny i są w jakimś sensie sztuką, to nie jest to sztuka wysoka, ponieważ ma charakter użytkowy; fotografii tych nie można zatem uznać za dzieła sztuki *par excellence* – ich wartość ogranicza się jedynie do powierzchownej efektywności. Jakże mylny to pogląd!

Wiele prac Horowitza, stanowiących złożone całości, można określić jako dzieła holistyczne. Holistyczny charakter dzieła plastycznego, a w pewnej mierze także literackiego, można zdefiniować, wskazując na współwystępowanie pięciu własności czy też wymiarów powodujących, że dzieło to jest dobrze zintegrowane⁸. Inspirując się z jednej strony metafizyką całości i części pochodzącą od Arystotelesa, z drugiej zaś osiągnięciami psychologów poznania spod znaku Gestalt (takich, jak Max Wertheimer, Kurt Koffka czy Wolfgang Köhler), przyjmujemy, że dzieło plastyczne tworzące dobrą całość i dobrą postać ma charakter poliikoniczny, synchroniczny, przezierny, synoptyczny i synergiczny. Poliikoniczność oznacza, że jeden obraz zawiera w sobie wiele obrazów, które są wzajemnie ściśle powiązane. Percepcja takiego złożonego obrazu

⁸ Na temat założeń tej metody zob. K o c i u b a, dz. cyt.

dokonywa się momentalnie, jak gdyby z uchyleniem wymiaru czasu, inaczej niż w przypadku dyskursu, który zawsze rozciąga się w sekwencję znaków, słów i pojęć. Tę jednoczesność oglądu dzieła – a może nawet wglądu w dzieło – określić można jako synchroniczność. Jest ona możliwa dzięki temu, że obrazy składowe zawarte w dziele widzimy jak gdyby „na przestrzał”. Mają one zatem charakter przezierny, tworzą kilka częściowo transparentnych płaszczyzn, które po nałożeniu komponują się w całość. Synoptyczność natomiast polega na swego rodzaju intelektualnym współwidzeniu, na polisemii zorganizowanej najczęściej wokół jednego wiodącego sensu, który w hermeneutyce określano czasem jako *scopus*. Ostatnią z wymienionych własności stanowi synergia – aspekt energetyczny dzieła, powodujący, że interakcja poszczególnych obrazów i niesionych przez nie znaczeń wzmacnia siłę oddziaływania całości. Tak wygenerowana siła jest jednak czymś zupełnie innym niż zachwyty, który może pojawić się również na niższym poziomie percepcji, podczas obcowania z zawartym w dziele malowniczym, zmysłowym konkretem.

Wajda wykazał dobrą intuicję, mówiąc, że dzieła Horowitza tak bardzo się podobają, ponieważ są „absolutnie racjonalne” – nie zaś dlatego, że są barwne, zaskakujące czy efektowne wizualnie (choć posiadają również i te walory). Uzasadnienie tezy o racjonalności fotokompozycji nie jest jednak proste. Problem w tym, że aby do owej racjonalności dotrzeć, konieczny jest pewien wysiłek intelektualny i zastosowanie narzędzi, które ją odsłonią. Wiele wskazuje na to, że podejście holistyczne i metoda oparta na analizie pięciu wymiarów dzieła plastycznego mogą okazać się pomocne w ukazywaniu struktur i znaczeń konstytuujących dzieło Horowitza na poziomie obrazowym, ale zarazem na poziomie o wiele głębszym – pojęciowym.

FOTOKOMPOZYCJE JAKO OBRAZY HOLISTYCZNE

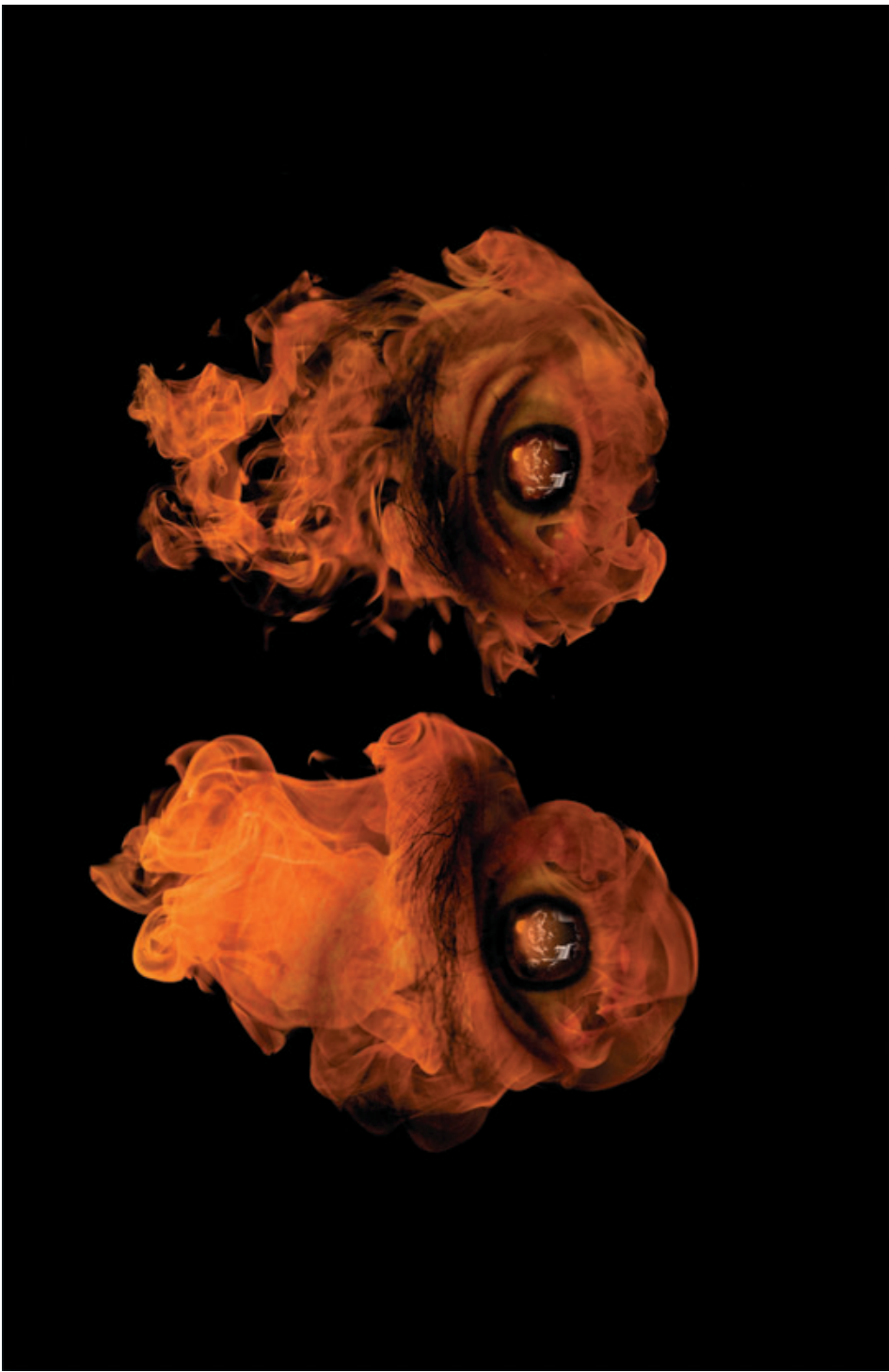
Należy podkreślić, że holistyczny model interpretacyjny nie został skonstruowany z myślą o interpretacji twórczości Horowitza, choć w odniesieniu do niektórych jego fotokompozycji można mówić o poliikoniczności w jej podstawowym i technicznym sensie, chciałoby się rzec – w znaczeniu niemal etymologicznym. W jednej kompozycji łączy on bowiem kilka fotografii lub tak konstruuje plany, że poszczególne przedmioty sprawiają wrażenie osobnych obiektów zestawionych za pomocą montażu. Poliikoniczność, wraz z towarzyszącą jej przeziernością i synchronicznością, występuje w wielu fotografiach Horowitza. Za jej najbardziej spektakularny przejaw w twórczości tego artysty można uznać fotokompozycję zatytułowaną *Alegoria I* (il. 1), dlatego w dalszej części rozważań zostanie ona poddana bardziej szczegółowej analizie.



1. Ryszard Horowitz, *Alegoria I*, 1992.



2. Ryszard Horowitz, *Alegoria II*, 1994.



3. Ryszard Horowitz, *70. rocznica powstania w getcie warszawskim* (plakat), 2008.



4. *Powstanie w getcie warszawskim*, fotografia z Raportu Jürgena Stroopa, 1943.
Źródło: Wikimedia Commons



5. Ryszard Horowitz, *Jaguar* – *Wall Street Journal*, 1984.



6. Diego Velázquez, *Panny dworskie*, 1656-1657, Prado, Madryt.
Źródło: Wikimedia Commons



7. Eugène Delacroix, *Wolność wiodąca lud na barykady*, 1830, Luwr, Paryż.
Źródło: Wikimedia Commons



8. Theodore Gericault, *Trawna Meduzy*, 1819, Luwr, Paryż.
Źródło: Wikimedia Commons

Trzeba też pamiętać, że poliikonieczność może być realizowana na wiele sposobów. Na przykład w *Drzwiach Gnieźnieńskich* przyjmuje ona prostą formę narracji opisującej życie świętego Wojciecha za pomocą serii obrazów umieszczonych w porządku wertykalnym, który wyznacza chronologia, ale jednocześnie powiązanych relacjami horyzontalnymi, opartymi na pokrewieństwie semantycznym. Są dzieła, w których twórcy wykorzystują głębię perspektywiczną, aby na dalekim planie zaprezentować wydarzenia wcześniejsze, na bliższych późniejsze, a na planie pierwszym wydarzenie, które jest finałem całej sekwencji rozciągniętej w czasie. Widz, patrząc na jedno przedstawienie, może więc dzięki jego synchroniczności i przezierności uchwycić w jednym spojrzeniu strukturę i sens rzeczywistości przedstawionej. W literaturze obrazy odmalowane za pomocą słów także mogą zostać na siebie nałożone poprzez zastosowanie techniki zwanej retardacją. Technikę tę stosował już Homer, próbując maksymalnie skrócić i „zagaścić” opis bohatera. Na przykład opowieść o Odysie rozpoznanym przez Eurykleję po bliźnie na udzie zostaje przerwana po to, by ukazać bohatera jako nastolatka polującego z dziadkiem na dziki (kiedy to doznał rany), a w następnym obrazie – jako nowonarodzone dziecko, któremu dziadek nadaje imię. W kolejnych wersach eposu Homer powraca do opowieści wyjściowej. W filmie zabieg taki nazywany bywa retrospekcją i polega na celowym opóźnieniu akcji, dzięki któremu wiedza odbiorcy zostaje radykalnie poszerzona, co pozwala mu sprawniej dekodować dalszy rozwój przedstawionych wydarzeń. Istotne jest to, że czytelnik bądź widz nosi w pamięci i wyobraźni obrazy, za pomocą których interpretuje rzeczywistość przedstawioną w dziele.

Technika poliikonieczna stosowana bywa również w poezji: kilka obrazów nakłada się w taki sposób, by tworzyły strukturę polisemiczną i by poprzez synoptyczność uzyskać maksymalnie lapidarny przekaz. Już Arystoteles zauważył, że język metaforyczny polega na zestawianiu rzeczy odległych, ale pod jakimś względem podobnych⁹. W ten sposób mamy możliwość mówienia o czymś – i poznawania czegoś – w kategoriach czegoś innego. Klasyczny przykład stanowi porównanie „starość jest jak badył”. Zestawienie to mówi coś nowego o starości, ukazując ją jako zeschlą, prawie pozbawioną życia roślinę. Retoryka nowość tę określi jako *tertium comparationis* – trzeci czynnik konstytuujący porównanie i stanowiący element wspólny. W podanym przykładzie wskazuje on na proces uwiędnięcia, dotyczący zarówno rośliny, jak i ludzi. W ten sposób dzięki sugestywnym obrazom wykreowanym za pomocą słów rozszerzamy wiedzę o przedmiocie, który opisywany jest w niekonwencjonalny sposób.

⁹ Por. Arystoteles, *Poetyka*, 1459 a, w: tenże, *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 356.

Horowitz na różne sposoby zespala poszczególne obrazy składowe. W przypadku pracy zatytułowanej *Alegoria II* (il. 2) mamy do czynienia z przedstawieniem obrazu w obrazie – poliikoniczność polega tu na ukazaniu dwóch rzeczywistości. Fotogram przygotowany z okazji siedemdziesiątej rocznicy powstania w getcie warszawskim (il. 3), przedstawiający na czarnym tle oczy otoczone płomieniami, także ma charakter poliikoniczny, choć nie jest to dostrzegalne na pierwszy rzut oka. Wyłaniające się z głębokiej czerni i gorejące w diabolicznym ogniu oczy nie są „odbiciem duszy”, lecz lustrem dla rzeczywistości zewnętrznej. Odbijają to, na co patrzą. Po dłuższym wpatrywaniu się w źrenice zobaczymy stojącego na ulicy chłopca, w czapce, z uniesionymi do góry rękami: zdjęcie z getta warszawskiego, które zna chyba cały świat (il. 4).

Podobny zabieg formalny zastosował Horowitz w fotogramie *Jaguar – Wall Street Journal, 1984* skomponowanym jako reklama samochodu (il. 5). Pojazd widzimy w dużym zbliżeniu, od tyłu. Auto osobowe w kolorze czerwonym, z zapalonymi pomarańczowymi światłami i jasno oświetloną tablicą rejestracyjną, na której widnieje napis „Jaguar XJ-S”, zostało bardzo mocno skontrastowane z szaroczarnymi chmurami kłębiącymi się na niebie. Nie widać kół auta, co powoduje, że jak gdyby lewituje ono w absolutnie czarnej przestrzeni. Najważniejsze jednak jest to, co odbija się w tylnej szybie samochodu. Otóż widzimy w niej Manhattan z charakterystycznymi dwoma wieżami World Trade Center. Odbicie jest w zasadzie monochromatyczne, choć na horyzoncie można dostrzec jakby różowawą poświatę, resztkę odbłasku zachodzącego słońca. Wszystko odbija się wyraźnie, ale dominują odcienie szarości i czerni. W ten sposób otrzymujemy dość upiorny obraz, który ocieplany jest jedynie przez widok światła zapalających się w oknach i przez pozostawioną na tylnej półce samochodu gazetę – jedyny element pochodzący z wnętrza auta. Wizualna sugestywność fotogramu sprowadza się do ostrego kontrastu między jaskrawym światłem na karoserii a szaroczarnym tłem i obrazem miasta odbitym w szybie. Obraz miasta bardziej należy do zewnętrznej czerni niż do kolorowego auta. Lustrzana karoseria zresztą w swej górnej części też staje się monochromatyczna. Jej barwa sprowadzona jest do dwóch dominujących tonów: szarości udającej lśnienie (na przykład na dachu samochodu) i czerwonej czerni oddającej lustrzaną powierzchnię, która odbija całe światło w kierunku omijającym pozycję obserwatora.

Przywołując model postrzegania opracowany przez psychologię Gestalt, można powiedzieć, że fotokompozycja *Jaguar – Wall Street Journal, 1984* stwarza podobną trudność z określeniem, co jest tłem, a co figurą. Pierwsze spojrzenie jako element dominujący – figurę – ujmuje samochód, a tłem są kłębiące się chmury i czerń w dole fotografii. Po dłuższej chwili cała uwaga skupia się jednak na krajobrazie odbitym w tylnej szybie – to on stanowi

figurę, tłem zaś staje się kolorowy tył auta. Następnie, poprzez ruch wzroku ku górze, odbicie Manhattanu prowadzi do zafiksowania uwagi wzrokowej na chmurach, które tracą początkową funkcję tła i zaczynają przebijać się jako figura. To, co dzieje się dalej, można opisać krótko określeniem muzycznym: „da capo al fine”.

Patrząc na fotografię, ma się wrażenie, że to auto nigdzie nie jedzie, bo nie widać przed nim żadnej drogi. Obecnie trudno się oprzeć przypuszczeniu, że Horowitz uchwycił aurę grozy towarzyszącą zburzeniu World Trade Center 11 września 2001 roku. Problem w tym, że fotokompozycja powstała prawie dwudzieścia lat wcześniej. Mamy tu do czynienia z twórczym wykorzystaniem w jednym przedstawieniu dwóch obrazów – jest to więc przykład poliikoniczności w sensie dosłownym – tym ciekawszy, że kluczowy obraz stanowi odzwierciedlenie, odbicie, kopię rzeczywistości. Trudno ten obraz zinterpretować – wiąże się z nim rodzaj zagadki porównywalnej z odwróconym blejtramek przedstawionym przez Diega Velázqueza w *Pannach dworskich*¹⁰ (il. 6). Stojący za sztalugą malarz coś maluje, ale nigdy nie dowiemy się, co jest przedmiotem tego niewidocznego wizerunku. Horowitz, będąc doskonałym znawcą malarstwa zachodniego, w mistrzowski sposób nawiązuje do tradycyjnego motywu obrazu w obrazie, a także do motywu wtórnego obrazu odbitego w lustrze, szybie czy w źrenicy oka przedstawianej postaci. Taka struktura fotogramów skłania do stawiania pytań o relację zachodzącą między rzeczywistością, światem przedstawionym na zdjęciu i tym, co pozostaje refleksem, odbiciem rzeczywistości w obrębie świata prezentowanego. Te niejednoznaczne odniesienia będą powracały w wielu pracach Horowitza, przywołując problem realności i dynamicznie przesuwając granice między tym, co rzeczywiste, a tym, co tylko się takie wydaje.

„ALEGORIA I” INTERPRETACJA

Aby rozszyfrować strukturę i swoistą racjonalność tego fotogramu, powstałego w roku 1992, można przyjąć metodę holistyczną, sprowadzającą się do poszukiwania podstawowych elementów przedstawienia, które poprzez sieć wzajemnych odniesień formalnych i treściowych tworzą integralną całość. Owa całość jest tym bardziej spójna, im więcej wzajemnych odniesień zawiera.

¹⁰ Obraz namalowany między rokiem 1656 a 1657, obecnie znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie.

W STRONĘ JEDNOZNACZNOŚCI

Dzieło Horowitza oczywiście nie jest tylko tym, co prezentuje w swej pierwszej – jakże bogatej – warstwie wizualnej, choć w czysto zmysłowym odbiorze przedstawienia fascynuje i zdumiewa. Przede wszystkim zauważa się niezwyklej dynamikę zdjęcia. Klawiatura fortepianu załamuje się na nabrzeżnych skałach wraz z falą, która ją niesie. Mężczyzna unosi kobietę, która rozpina żagiel zapisany nutami. Obie postaci tworzą coś na kształt żywego masztu stojącego na skrzypcach, które zamieniają się w okręt dobijający do brzegu. Tło stanowią groźnie kłębiące się chmury i niebo, w którego centrum prześwieca głęboki, czysty granat. Woda burzy się i napiera, krople rozpryskują się o skały, nieomal dosięgając stojącego przed fotokompozycją widza.

W wywiadzie udzielonym Grażynie Torbickiej¹¹ podczas wystawy zorganizowanej z okazji siedemdziesiątych piątych urodzin Horowitza artysta ujawnia, że *Alegoria I* została skomponowana z sześciu różnych zdjęć specjalnie wykonanych w celu umieszczenia ich w jednym obrazie. Zauważmy, że połączono je tak perfekcyjnie, iż nigdzie nie widać „szwów” – przenikają się i przechodzą w siebie tak płynnie, jak krople wody błyszczące na pierwszym planie.

Patrząc na fotokompozycję, widz rozumie, że ma ona charakter symboliczny, że jest znakiem celującym poza siebie, odsyłającym do treści i pojęć jedynie zasugerowanych przez warstwę obrazową. Jak wiadomo, pojęcie symbolu pochodzi od przedmiotu przełamanego na dwie części. Posiadacze tych części mogą się rozpoznać, składając je w całość. Andrzej Borowski we wstępie do *Ikonologii* Cesarego Ripy pisze: „*Symballein* znaczy po grecku «zbierać», «składać do kupy» owe dwa kawałki, które po złączeniu stają się znakiem tożsamości. Dlatego mianem symbolu określa się znak, który wiąże jakąś ideę (jak nazywał to Goethe) albo jakieś pojęcie (jak byśmy dziś woleli to określić) z obrazem pierwotnie od tego pojęcia czy idei odległym i niezależnym”¹². Wydaje się, że w przypadku *Alegorii I* schodzimy na jeszcze niższy, bardziej pierwotny poziom wewnętrznej struktury dzieła. Sześć różnych obrazów zostało tu bowiem zestawionych w taki sposób, że na mocy tego zestawienia zyskują one zupełnie nową tożsamość, stają się całością nowego typu. Ich przezierność i synchroniczność są tak doskonałe, że poliikoniczność przekracza horyzont swego zróżnicowania, fundując jedność przedstawienia na poziomie najgłębszym z możliwych – na poziomie materii, z której je uczy-

¹¹ Rozmowa odbyła się z okazji jubileuszowej wystawy prac Horowitza w Biurze Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy (zob. *Szczegółowa relacja z Festiwalu Sztuki Autorów Filmowych Camerimage w Bydgoszczy w programie Grażyny Torbickiej „Kocham kino”*, <https://ninateka.pl/film/kocham-kino-23112014r>).

¹² A. Borowski, *Cesare Ripa, czyli muzeum wyobraźni*, w: C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Universitas, Kraków 1998, s. V.

niono. W ten sposób Horowitz łamie stereotypy i konstryuuje płaszczyznę dla zupełnie nowego znaczenia tego obrazu¹³.

W *Alegorii I* symboliczne odniesienia elementów obrazowych do idei czy pojęć też oczywiście funkcjonują, tworząc znaczące całości, mogą jednak prowadzić do rozbieżnych interpretacji. Warto przypomnieć, że słowniki, wskazując na różnicę między symbolem a alegorią, podkreślają wieloznaczność symboli i jednoznaczność alegorii. Klasycznym przykładem obrazu o charakterze alegorycznym może być *Wolność wiodąca lud na barykady* Eugène'a Delacroix¹⁴ (dzieło upamiętniające rewolucję lipcową z roku 1830, w wyniku której zde-tronizowano Karola X). Centralną postacią obrazu jest kobieta przedstawiona w półakcie, w prawej ręce trzymająca francuski sztandar, a w lewej karabin uzbrojony w bagnet. W dynamicznej pozie wspina się na barykadę usłaną trupami, wiodąc za sobą przedstawicieli różnych stanów. W ten sposób abstrakcyjna idea wolności została spersonifikowana i skojarzona z Marianną, kobietą we frygijskiej czapce, która jest nieoficjalnym symbolem Francji. Pojęcie ogólne zyskało dzięki temu walor konkretny i zostało ujednoznacznione przez atrybuty postaci – sztandar, karabin i czapkę. Ideę wolności ściśle powiązano z obrazem walki i skojarzono z koniecznością poniesienia śmierci w tej walce.

Poprzez tytuł – *Alegoria I* – Horowitz zdaje się sugerować poszukiwanie jednego, wiodącego sensu fotokompozycji. Widz musi zatem dokonać tego, co w hermeneutyce nazwano „alegorezą” – musi poszukiwać podstawowego, głównego i mocno osadzonego w kontekście kulturowym znaczenia obrazu. W ten sposób niejednoznaczna i płynna warstwa symboliczna powinna w interpretacji skryształizować się jako całość jednoznaczna. Wyrażając to samo w terminologii ujęcia holistycznego, można powiedzieć, że chodzi o wyznaczenie punktu szczytowego interpretacji. Ów scopus powinien scalać i organizować wszystkie znaczenia ujmowane w akcie intelektualnego współwzidzenia, które nazywamy widzeniem synoptycznym.

WARSTWY OBRAZU I WARSTWY SENSU

Wydaje się, że dzieło Horowitza zawiera kilka przenikających się warstw obrazowych, ale występuje w nim także symboliczne nałożenie kilku warstw semantycznych. Przywołajmy niektóre z nich, mając świadomość, że nie uda się w krótkim eseju wyczerpać ich złożoności.

¹³ Zob. G. B o r e l, *Photographie et publicité*, katalog wystawy, Centre de la Photographie, Genève 1991.

¹⁴ Obraz ten powstał w roku 1830, obecnie znajduje się w Luwrze.

Po pierwsze, narzuca się myśl, że poliikoniczny obraz przedstawia dwa konkurujące ze sobą porządki: porządek natury i porządek kultury. Siły przyrody reprezentowane są przez żywioły: ziemię, wodę i powietrze. Ogień wprawdzie nie występuje, ale wiatr, woda i ziemia, dynamicznie się ścierając, tworzą wrzący tygiel, poprzez który ukazana zostaje cała kruchość tego, co symbolizuje kulturę duchową, a w szczególności muzykę. Niewytrzymująca naporu klawiatura, skrzypce, których zerwane struny służą jako liny stabilizujące żagiel, nawa przybijająca do brzegu usłanego zdradliwymi skałami – wszystko to składa się na obraz tytanicznej konfrontacji między siłami natury a siłami kultury. Rzeźbiona główka powiększonych do skali małego okrętu skrzypiec, stanowiąca plastyczny zwornik, nawiązuje do rzeźbionych części dziobowych żaglowców, które budowano z drewna w siedemnastym czy osiemnastym stuleciu.

Po drugie, można zaryzykować tezę, że fotokompozycja Horowitza prezentuje w symboliczny sposób dwa rodzaje miłości. Usytuowany w centrum przedstawienia element wertykalny stanowią zmysłowo splecione ciała kobiety i mężczyzny. Tworzą one razem rodzaj masztu, umożliwiającego rozwinięcie żagla w postaci zapisanej nutami karty. Dzięki temu możliwe jest uchwycenie podmuchu wiatru nadającego ruch owemu układowi. Cały obraz przedstawiać może także Erosa kosmicznego w rozumieniu orfickim – poprzez swój dynamizm i energię ukazuje jakby światotwórczą siłę, dzięki której rzeczywistość wykluwa się z pierwotnego jaja, z pierwotnego zarodka.

Po trzecie, w fotokompozycji tej można dostrzec – i jest to być może kolejny jej sens symboliczny – wizualną ilustrację muzycznej formy klasycznego koncertu. Instrument solowy – skrzypce – ustawicznie przedziera się, konkuruje i przełamuje dominację wielogłosowej orkiestry, symbolizowanej przez klawiaturę fortepianu. Byłaby to warstwa semantyczna przenikająca dwie poprzednie, osadzona w tradycji pitagorejskiej, gdzie muzyczność i zarazem miara liczbową stanowiły znaki kosmicznego ładu.

Czego alegoria jest zatem ostatecznie fotokompozycja Horowitza? Jaki jest scopus tego przedstawienia ikonograficznego, do jakiej abstrakcji i do jakiego pojęcia ono odsyła? Otóż wiele wskazuje na to, że jest to alegoria, a zarazem apoteoza muzyki i sztuki w ogóle.

Podkreślić wypada, że tę skrótową prezentację wybranych warstw semantycznych w odniesieniu do modelu holistycznego powinno dopełnić ich ujęcie synoptyczne. Oznacza to, że owe warstwy należałoby uchwycić intelektualnie w relacjach i wzajemnych oddziaływaniach oraz osadzić w szerokim kontekście kultury zachodniej. Dobrym przykładem takiego „współwidzenia” może być zestawienie fotokompozycji z jej plastyczną i ideową antytezą – z obrazem *Tratwa Meduzy*¹⁵ (il. 8), namalowanym w roku 1819 przez Théodore’a Géricaulta.

¹⁵ Obraz obecnie znajduje się w Luwrze.

Obie kompozycje są do pewnego stopnia podobne, choć układ żagla, tratwy, a w szczególności postaci ludzkich jest różny. „Tratwa” Horowitza, mimo niebezpieczeństw, przybija jednak do brzegu, podczas gdy tratwa Géricaulta dryfuje na niespokojnym morzu i tylko ledwie widoczny na horyzoncie okręt może dawać nadzieję ratunku. Warto przypomnieć, że obraz namalowany przez francuskiego malarza stanowi artystyczną wizję autentycznego wydarzenia. W roku 1816 u wybrzeży Afryki rozbiła się na mieliźnie francuska fregata „Meduza”. Pasażerowie z fragmentów okrętu zbudowali tratwę i dryfowali, czekając na ratunek. Chcąc przeżyć za wszelką cenę, rozbitkowie dokonywali brutalnych mordów. W czasie sztormu spychali współtowarzyszy do wody, walcząc o bezpieczne miejsca na środku tratwy. Doszło też do aktów kanibalizmu. Wywołało to komentarze i dyskusje na temat granic, do których przekroczenia człowiek jest zdolny, by przetrwać.

Alegoria I, chociaż występują w niej elementy destrukcji symbolizowane przez zerwane struny skrzypiec czy rozsypującą się klawiaturę, stanowi apoteozę życia i twórczości. Wiele wskazuje na to, że fotokompozycja ta, poprzez ukrytą w niej antytezę – *Tratwę Meduzy* – w większym stopniu niż inne dzieła Horowitza odnosi się do tragedii holokaustu. Wydaje się artystyczną próbą przezwyciężenia piętna, które spoczęło na każdym, kto był ofiarą nieludzkiego systemu.

Kończąc omówienie tej pracy polsko-amerykańskiego twórcy, warto podkreślić, że synergicznie działające płaszczyzny sensu wzmacniają także jej ekspresję. Tak złożone dzieło staje się całością o uporządkowanej, wielowarstwowej strukturze, która umacnia jego racjonalność, a tym samym powoduje, że jest ono całością *par excellence*.

FOTOGRAFIA JAKO NARZĘDZIE KREOWANIA RZECZYWISTOŚCI

Wydaje się, że w odniesieniu do fotografii jako specyficznej formy przedstawiania rzeczywistości można ulec jednemu z dwu przeciwstawnych złudzeń. Z jednej strony można sądzić, że ze względu na samą technikę odwzorowywania świata fotografia jest mu szczególnie bliska i wierna. Nawet najdoskonalsze malarstwo realistyczne (jak Iwana Szyszkina przedstawienia lasu) czy iluzjonistyczne malowidła na tynku symulujące nieistniejące detale architektoniczne (na przykład freski w archikatedrze lubelskiej) nie oddają rzeczywistości w takim sensie, w jakim odwzorowuje ją zdjęcie wykonane za pomocą techniki, którą umożliwiła camera obscura. Kamera otworkowa bardzo szybko została wyposażona w soczewkę, co udoskonaliło obraz będący optyczną projekcją tego, co znajdowało się na zewnątrz. Horowitz ten rodzaj widzenia świata nazywa cyklopowym – rejestrowanym za pomocą tylko jednego oka. Już sam ten fakt może prowadzić do budowania innego złudzenia,

polegającego na przekonaniu, że fotografia stanowi autonomiczną, odrębną rzeczywistość i w istocie odległa jest od naturalnego – wytworzonego dwuocześnie – obrazu świata. Dzięki zastosowaniu różnych rodzajów obiektywów, odpowiedniemu usytuowaniu aparatu, oświetleniu poszczególnych obiektów, grze perspektywą i głębią ostrości można wykreować taką rzeczywistość, która nie ma wiele wspólnego z naturalnym postrzeganiem wzrokowym – stanowi raczej projekcję wyobraźni twórcy fotografii. Tak właśnie jest w przypadku Horowitza, którego fotografie zawsze mają charakter fotokompozycji. Szczególnie interesujące są jego wczesne fotogramy, skomponowane bez użycia komputera, nieprzetwarzane i niemodyfikowane cyfrowo. Mimo braku techniki komputerowej autor wielokrotnie zaskakiwał ekspresyjnymi efektami, które nie mają wiele wspólnego z realizmem i nie bez powodu kojarzone są z malarstwem surrealistycznym. Robert A. Sobieszek trafnie konstatuje, że w pracach Horowitza „nie tylko rzeczy nie całkiem są tym, czym wydają się być (tak naprawdę, nigdy tym nie były), ale to, z czym pozostają w związku, to, do czego się odwołują, to, co przedstawiają, może wręcz nie istnieć”¹⁶.

Jeszcze bardziej radykalne stanowisko w kwestii realizmu zajmuje Zbigniew Rybczyński, zdobywca Oscara za krótkometrażowy film *Tango*¹⁷ – twórca młodszego pokolenia, bliski jednak Horowitzowi ideowo. Mówi on, że byłoby wspaniale mieć techniczne możliwości uwolnienia się od „tak zwanego realizmu, który realizmem wcale nie jest”¹⁸, od rzeczywistości. „Bo rzeczywistość jest w nas – dodaje – a nie w «obiektywnym» świecie. Świat istnieje w naszej wyobraźni, w naszym doświadczeniu, we wspomnieniach, przypuszczeniach, obawach”¹⁹. Warto podkreślić, że Rybczyński komponuje swoje filmy, fotografując obiekty w różnych skalach, i składa je niczym z miniatur, tworząc zupełnie nową rzeczywistość. Dlatego może twierdzić, że w istocie fotografuje coś, czego nie ma. W ramach modelu holistycznego takie działanie nazywane jest poliikonicznością.

Tendencja, by ustanowić nowy rodzaj rzeczywistości, autonomiczną sferę częściowo niezależną od determinant, jakie niesie świat, cechuje nie tylko fotografików czy awangardowych filmowców – twórców posługujących się obrazami. Podobne dążenie poznawcze można odnaleźć na przykład w pismach Michela Foucaulta. W *Słowach i rzeczach*²⁰, analizując znaki i ich funkcje re-

¹⁶ Sobieszek, dz. cyt., s. 39.

¹⁷ Film animowany, 1980, scenariusz Z. Rybczyński.

¹⁸ *Uwolnić się od rzeczywistości* (ze Zbigniewem Rybczyńskim rozmawia Tadeusz Sobolewski), w: Zbigniew Rybczyński – *podróżnik do krainy niemożliwości. Wokół twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*, red. Z. Benedyktowicz, Instytut Sztuki PAN–Komitet Kinematografii, Warszawa, 1993, s. 130.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Zob. M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komentant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

prezentowania, próbował on uwolnić relacje znakowe od tego, co strukturaliści nazwali „signifié”, a więc od tego, co oznaczane, a co zostało przeciwstawione „signifiant”, temu, co oznaczające. Foucault nazywał ten zabieg „tektonicznym przesunięciem”²¹, dokonującym się w masywie znaków. Znak miał być przede wszystkim przedmiotem reprezentującym samą zdolność i funkcję reprezentowania, jego odniesienie przedmiotowe stawało się drugorzędne i w całości miało się sytuować w uniwersum znaków. Stąd marzenie francuskiego post-strukturalisty, by przemawiał przez niego sam język. Filozof mógłby wówczas poddać się jego determinizmowi, mógłby unosić się swobodnie na fali autonomicznej rzeczywistości językowej²². Czyż współcześni fotokompozytorzy nie ulegają analogicznym pragnieniom w dziedzinie obrazów?

Warto jednak, zachowując zdrowy rozsądek, przywołać raz jeszcze myśl Gastona Bachelarda. Uznając naszą wyróżnioną i do pewnego stopnia autonomiczną pozycję w relacji do poznawanej rzeczywistości, podkreślał on jednak, że sami pozostajemy częścią owej rzeczywistości, a prawa, które odkrywamy w świecie, są też prawami, które zostały zdeponowane w nas samych²³.

GALICYJSKI SURREALIZM I AMERYKAŃSKIE SZALEŃSTWO

Charakteryzując swoje dzieło, Horowitz posłużył się określeniami „galicyjski surrealizm” i „amerykańskie szaleństwo”²⁴. Czy jednak rzeczywiście jego twórczość stanowi połączenie tych dwóch elementów? Bardziej odpowiednim określeniem byłby „galicyjski surrealizm” – „amerykańskie szaleństwo” wydaje się mniej adekwatne. Chociaż z fotokompozycji Horowitza emanują emocje, to jednak są to emocje w pełni kontrolowane. W owych artefaktach kulturowych wszystko zostało przemyślane, wszystko skomponowano za pomocą rozumu i wyobraźni, nie ma w nich elementów przypadkowych. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że po wnikliwszej analizie fotogramy Horowitza jawią się jako chłodne emocjonalnie i zdystansowane wobec przedstawianej rzeczywistości, nawet wtedy, gdy jest to rzeczywistość bardzo dramatyczna. Warto wspomnieć, że artysta ten, tworząc swoje prace, zawsze zaczyna od

²¹ Tamże, s. 99.

²² Por. t e n z e, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 5-7.

²³ Por. G. B a c h e l a r d, *Złożona istota filozofii naukowej*, tłum. M. Kociuba, w: *Poznanie. Antologia tekstów filozoficznych*, red. Z. Cackowski, M. Hetmański, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 209.

²⁴ Takimi określeniami Horowitz charakteryzuje swoją twórczość w wielu wywiadach (zob. np. *Ryszard Horowitz*, <https://culture.pl/pl/tworca/ryszard-horowitz>).

rysunku, szkicu, planu. Zamyśl może ulec modyfikacji, zasadniczy koncept jednak zostaje zmaterjalizowany w formie odręcznej grafiki.

Nauczyciel Horowitza w liceum plastycznym, do którego fotografik uczęszczał w Krakowie, wspomina, że wymagał od swych uczniów, by każdego dnia szkicowali co najmniej trzy rysunki. Pewnego dnia Ryszard Horowitz odmówił wykonania tego polecenia, twierdząc, że podjął decyzję, by poświęcić się fotografii, nie zaś malarstwu. Ostatecznie dał się jednak przekonać, że wykonywanie zdjęć także wymaga przygotowania planu, wyobrażenia sobie wszystkich elementów i zakomponowania całości, a do tego przydaje się umiejętność rysowania. Dzięki temu możemy dzisiaj śledzić projekty rysunkowe, które poprzedziły poszczególne realizacje, i mieć pewien wgląd w sam proces twórczy, prowadzący do ostatecznego rezultatu: zdjęcia. Na tej podstawie można stwierdzić, że praca Horowitza nad dziełem zaczyna się od – znajdującego wyraz w rysunku – wysiłku umysłu i wyobraźni, które już na tym wstępnym etapie dominują nad emocjami.

*

Powróćmy do punktu wyjścia tych rozważań. Czy surrealistyczne wizje Horowitza są w istocie całkowicie racjonalne? Odpowiedź twierdząca brzmi paradoksalnie, a jednak w odniesieniu do twórczości tego artysty trafia w sedno. Podjęta w niniejszym artykule próba ukazania racjonalnej strony dzieła polsko-amerykańskiego fotokompozytora może stanowić przyczynek do zrozumienia, jak działa owa skoncentrowana energia zawarta w głębi jego fotogramów. Za-uważmy, że jest to energia ukryta, która oddziałuje na widza nawet wtedy, gdy nie do końca jest on świadom mechanizmów ją kreujących. Ostatecznie okazuje się zatem, że zdjęcia Horowitza dlatego przyciągają uwagę i fascynują, nieomal hipnotyzując odbiorcę, że pod barwną powierzchnią obrazu kryje się racjonalny rdzeń, zbudowany z systemu doskonale ze sobą powiązanych warstw semantycznych. Warstwy te tworzą złożoną całość o charakterze polisemicznym, która zawsze zostaje jednak podporządkowana wiodącemu sensowi.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Arystoteles. "Poetyka." In Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, translated by Henryk Podbielski. Warszawa: PWN, 1988.
- Bachelard, Gaston. *Kształtowanie się umysłu naukowego: Przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*. Translated by Damian Leszczyński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.
- . "Złożona istota filozofii naukowej." Translated by Maciej Kociuba. In *Poznanie: Antologia tekstów filozoficznych*, edited by Zdzisław Cackowski and Marek

- Hetmański. Wrocław, Warszawa, and Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992.
- Benedyktowicz, Zbigniew, ed. *Zbigniew Rybczyński – podróżnik do krainy niemożliwości: Wokół twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN and Komitet Kinematografii, 1993.
- Borel, Gad. *Photographie et publicité* (katalog wystawy w Centre de la Photographie). Genève: 1991.
- Borowski, Andrzej. "Cesare Ripa, czyli muzeum wyobraźni." In Cesare Ripa, *Ikonomia*, translated by Ireneusz Kania. Kraków: Universitas, 1998.
- Foucault, Michel. *Porządek dyskursu: Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège do France 2 grudnia 1970*. Translated by Michał Kozłowski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.
- . *Słowa i rzeczy: Archeologia nauk humanistycznych*. Translated by Tadeusz Komendant. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Grundberg, Andy. *Brodovith*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1989.
- Horowitz, Ryszard. *Życie niebywale: Wspomnienia fotokompozytora*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2014.
- (Horowitz, Ryszard, and Joanna Stanisławska) *Ryszard Horowitz: nie jestem tak twardy jak Romek Polański, który chce zabrać dzieci do Oświęcimia*. <https://wiadomosci.wp.pl/ryszard-horowitz-nie-jestem-tak-twardy-jak-rome-k-polanski-ktory-chce-zabrac-dzieci-do-oswiecimia-6027698883637889a>.
- Kociuba, Maciej. *Antropologia poznania obrazowego: Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.
- Miller, Marek, ed. "Ryszarda Horowitza portret na tle klasy." In Jon Blair, Robert A. Sobieszek, and Barbara Kosińska, *Ryszard Horowitz*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe and Agencja Piękna, 2000.
- Sobieszek, Robert. A. "Ryszard Horowitz: Z krainy czarów do przestrzeni cybernetycznej." In Jon Blair, Robert A. Sobieszek, and Barbara Kosińska, *Ryszard Horowitz*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 2000.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Maciej T. KOCIUBA – Fotokompozycje Ryszarda Horowitza: Obraz jako struktura holistyczna

DOI 10.12887/32-2019-2-126-10

Artykuł jest próbą interpretacji fotografii Ryszarda Horowitza. Autor tekstu stawia tezę, że dzieła fotografika są złożonymi strukturami tworzącymi zintegrowane całości. Wiele jego prac składa się z kilku elementów wizualnych w przemyślany sposób ze sobą zestawionych. Siła ich oddziaływania nie sprowadza się jedynie do efektu wizualnego, lecz tkwi głębiej, w złożonych relacjach obrazowych i semantycznych, które zachodzą między ich elementami składowymi. Autor artykułu stosuje własną, holistyczną metodę interpretacji,

polegającą na ukazaniu, w jaki sposób poliikoniczna, czyli złożona z wielu elementów kompozycja tworzy zintegrowaną całość. Taka hermeneutyka dzieła plastycznego Horowitza służyć ma ostatecznie odnalezieniu w jego twórczości racjonalnego rdzenia oraz systemu centralnych kategorii i znaczeń.

Słowa kluczowe: Ryszard Horowitz, fotografia, fotokompozycja, alegoria, symbol, obraz, poznanie obrazowe, holizm

Autor wyraża podziękowanie Ryszardowi Horowitzowi za udzielenie zgody na wykorzystanie jego dzieł jako ilustracji do niniejszego artykułu.

Kontakt: Zakład Logiki i Kognitywistyki, Instytut Filozofii, Wydział Filozofii i Socjologii, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4, 20-031 Lublin

E-mail: teodor@bacon.umcs.lublin.pl

Tel. 81 5372855

<https://www.umcs.pl/pl/adres-book-employee,1202,pl.html>

Maciej T. KOCIUBA – Ryszard Horowitz’s Photo-Compositions: The Image as a Holistic Structure

DOI 10.12887/32-2019-2-126-10

The article comprises an interpretation of Ryszard Horowitz’s photographic works. The author puts forward the thesis that Horowitz’s dreamscapes embrace complex structures which generate organic entities. His photographs are usually composed of deliberately juxtaposed visual elements. However, the appeal of these works cannot be reduced to their visual aspect, but it results from the complex pictorial and semantic relations obtaining among their component parts. Throughout his interpretation of Horowitz’s images, the author uses his holistic method of interpretation which consists in demonstrating how a polyiconic (multielemental) composition becomes an organic entity. The hermeneutic of Horowitz’s artworks ultimately enables a reconstruction of the rational core of his output, as well as that of the system of central categories and meanings the artist applies.

Keywords: Ryszard Horowitz, photography, photo-composition, allegory, symbol, image, pictorial cognition, visual cognition, holism

The author thanks Ryszard Horowitz for his kind consent to use his artworks as the visual material accompanying the present article.

Contact: Zakład Logiki i Kognitywistyki, Instytut Filozofii, Wydział Filozofii i Socjologii, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4, 20-031 Lublin, Poland

E-mail: teodor@bacon.umcs.lublin.pl

Phone: 81 5372855

<https://www.umcs.pl/pl/adres-book-employee,1202,pl.html>

W STRONĘ MUZYCZNOŚCI DZIEŁA LITERACKIEGO

Jerzy WIŚNIEWSKI

POECI O SŁUCHANIU MUZYKI TRZY WYBRANE LEKTURY

Różne literackie przedstawienia percepcji sztuki dźwięków to zwykle odwzorowania rzeczywistych praktyk słuchania muzyki, a one w ciągu przeszło stu minionych lat ulegały istotnym, dynamicznym zmianom, wynikającym z wprowadzania nowych technologii transmisji i rejestracji dźwięku. Wydaje się, że Gałczyński, Białoszewski i Barańczak właśnie w słuchaniu muzycznych nagrań odnaleźli sposób na nawiązywanie specjalnej, prywatnej – wręcz intymnej – relacji z Bachowską sztuką, pozwalającej intensywniej przeżywać i zgłębiać jej przekaz.

Wśród czynników decydujących o pojawieniu się w utworze literackim rozmaitych odniesień muzycznych wiodącą rolę pełni słuch autora, pozwalający sły s z e ć, ale także s ł u c h a ć – a więc świadomie odbierać wrażenia dźwiękowe¹. Jednym z takich wrażeń może być muzyka – sztuka, której tworzywem jest specyficznie uporządkowany materiał dźwiękowy prezentowany w czasie, a której elementami składowymi są: rytm, metrum, melodia, harmonia, kolorystyka dźwiękowa, dynamika, agogika, architektonika i artykulacja². Świadomy i uważny odbiór muzyki – czyli jej słuchanie – można by nazwać „pierwszą przyczyną” wszelkiego rodzaju „muzyczności”, które mogą funkcjonować w dziełach literackich³. Każda z nich jest motywowana przez per-

¹ O znaczeniu słowa „słuchać” pisze Ewa Kofin: „*Słuchać i słyszeć*. Czym się te dwie kategorie różnią i jak się mają do siebie? Podstawą odbioru muzyki jest zawsze proces jej słyszenia rozumiany jako docieranie fal głosowych do czyichś uszu. Zjawisko słyszenia uwarunkowane jest w zasadzie tylko znajdowaniem się w zasięgu fal głosowych, ucho nie ma bowiem powieki i nie może się przed dźwiękami bronić. [...] Słyszenie stanowi bezwarunkową podstawę słuchania, ale to nie znaczy, że musi być z nim tożsame. Różnica polega na udziale świadomości w odbiorze muzyki, która bynajmniej nie zawsze w grę wchodzi. Muzyka uruchamia świadomość wtedy, gdy podmiot kieruje na nią uwagę, i to jest warunek *sine qua non*. Uwaga rozumiana jest zwykle jako świadomość i koncentracja” (E. K o f i n, *Muzyka wokół nas. Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 19n.).

² Szerzej o istocie muzyki i budowie dzieła muzycznego por. Z. L i s s a, *Zarys nauki o muzyce*, Agencja Wydawnicza Ad Oculos, Warszawa–Rzeszów 2007, s. 14n., 19-21.

³ Andrzej Hejmej wyróżnia „trzy muzyczności dzieła literackiego” (A. H e j m e j, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 52): „muzyczność I”, która obejmuje „wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii” (tamże), „muzyczność II”, ograniczającą się do poziomu tematyzowania muzyki i sposobu „prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, ale także – akcydentalnie – przedstawienia muzyki w stanie natury” (tamże); „muzyczność III”, która „dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim” (tamże). W połączeniu z okre-

cepcję muzyczną⁴. Słuchanie – wraz z tym, co było słuchane – może wpływać na przykład na kształt instrumentacji głoskowo-rytmicznych, może też być zaczynem jakiegoś pomysłu literackiego odtworzenia struktur muzycznych i – co najczęstsze i najlepiej uchwytne – może stać się przedmiotem literackiego przedstawiania: relacji, opowiadania lub deskrypcji, ukazujących słuchanie, słuchaną muzykę oraz słuchającego. Spróbujemy przyjrzeć się bliżej utworom zawierającym właśnie takie przedstawienia.

Zanim to nastąpi, trzeba jednak zaznaczyć, że w literaturze nie zostały wypracowane konwencje służące prezentowaniu muzyki, stąd każdy utwór, w którym podejmowane są próby jej ukazania, pozostaje niepowtarzalną realizacją oryginalnego, autorskiego zamysłu⁵. Dlatego też wiersze czy prozy tematyzujące na różne sposoby muzykę to kreacje zupełnie odrębne i wyjątkowe, a znajdujące się wśród nich utwory przedstawiające percepcję muzyczną to wyłącznie pojedyncze, osobne próby ukazywania tego doświadczenia. Przedstawienia te są w zasadzie nieporównywalne, w każdym przypadku bowiem przybierają odmienną postać (powstają jako rezultat subiektywnych przeżyć autora), co utrudnia ich zestawianie, wyławianie pokrewieństw i formułowanie prostych uogólnień.

W jaki sposób powyższe stwierdzenia mogą wpłynąć na lekturę utworów poświęconych słuchaniu muzyki? Wydaje się, że podczas odczytywania pojedynczych i osobnych tekstowych przedstawień percepcji muzycznej należy zmierzać przede wszystkim do uchwycenia odrębności doświadczenia, które zostało w każdym z nich ukazane. Uważnie analizując wiersze czy prozy tematyzujące słuchanie muzyki, trzeba zatem skupić się na dociekanii, jak ono przebiega, co jest jego przedmiotem, a także jakie przynosi rezultaty; innymi

śleniami proponowanymi przez Ewę Wiegandt (zob. E. W i e g a n d t, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002, s. 63-77) „muzyczność I” można by nazywać „muzyką literatury”, „muzyczność II” – „muzyką w literaturze”, a „muzyczność III” – „muzycznością literatury” (por. W i e g a n d t, dz. cyt., s. 65).

⁴ Przedstawienia muzyki w literaturze są zawsze rezultatem jej słuchania. Zwrócił na to uwagę Michał Głowiński: „W [...] wszelkiego typu utworach literackich, mówi się o dziełach muzycznych tak, jak są odbierane. Zasadniczo więc jest to język percepcji. [...] Opowiadanie o muzyce jest w literaturze opowiadaniem o słuchaniu, o procesach słuchowego postrzegania, o tym, co odbierana kompozycja w słuchaczu wywala, jakie budzi skojarzenia itp.” (M. G ł o w i ń s k i, *Muzyka w powieści*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, s. 291n.).

⁵ Na brak tych konwencji zwrócił uwagę Michał Głowiński, zaznaczając, że w przypadku dzieł plastycznych „istnieje osobny gatunek literacki – ekfraz – którego tradycje sięgają głębokiej starożytności”, nie ma natomiast „muzycznego odpowiednika ekfrazy, co świadczy o tym, że literatura w tej dziedzinie przejawiała dużą mniejszą inicjatywę, że nie ukształtowały się wyraziste konwencje” (G ł o w i ń s k i, dz. cyt., s. 286). Zauważył to także Andrzej Hejmej: „Nie istnieją literackie konwencje prezentowania muzyki – osiąga się zaledwie niepowtarzalny, jednorazowy efekt w konkretnym utworze literackim” (H e j m e j, dz. cyt., s. 13).

słowy: należy dążyć do uchwycenia odrębności indywidualnego stylu słuchania ukazywanego w tych utworach i odwzorowującego – w większym lub mniejszym zakresie – jedyną w swoim rodzaju, rzeczywistą praktykę słuchania podejmowaną przez danego autora. Realizację tych zamierzeń umożliwia lektura nawet pojedynczego tekstu, którego tematem jest słuchanie muzyki, o ile został w nim utrwalony szczegółowy, „kompletny” wizerunek tego doświadczenia. Czasem jednak nie sposób poprzestać na analizie jednego utworu; obraz niepowtarzalnego stylu słuchania muzyki może bowiem stopniowo wyłaniać się z lektury kilku tekstów – może być w nich „rozproszony” albo ujęty w paru „odsłonach”. W każdym z takich przypadków mamy przecież do czynienia z autorską – pojedynczą i osobną – próbą ukazania niepowtarzalnego doświadczenia odbioru muzyki, wymykającą się niekiedy schematycznym oglądom.

Różne literackie przedstawienia percepcji sztuki dźwięków to – jak już zaznaczono – zwykle odwzorowania rzeczywistych praktyk słuchania muzyki, a one w ciągu przeszło stu minionych lat ulegały istotnym, dynamicznym zmianom, wynikającym z wprowadzania nowych technologii transmisji i rejestracji dźwięku. W ten sposób obok znanej od dawna, tradycyjnej formy percepcji muzyki, polegającej na bezpośrednim kontakcie z dźwiękami jej „żywego” wykonania, coraz większe znaczenie zaczęły uzyskiwać „nowoczesne” sposoby jej odbioru, krystalizujące się już w początkach dwudziestego wieku. W kolejnych dekadach poprzedniego stulecia coraz powszechniejsze stawało się słuchanie muzyki transmitowanej (na przykład przez radio) oraz odtwarzanej z rozmaitych zapisów (mechanicznych, magnetycznych czy cyfrowych), praktykowane przede wszystkim w domu, a z czasem – dzięki wdrożeniom urządzeń przenośnych – w zupełnie dowolnym miejscu⁶. Początkowo, ze względu na niską jakość dźwięku, przekazy radiowe oraz zapisy fonograficzne

⁶ Mieczysław Kominek w książce *Zaczął się od fonografu* (zob. M. K o m i n e k, *Zaczął się od fonografu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986) przedstawia tezę, że rozwój techniki fonograficznej powoduje istotne zmiany w praktykach słuchania muzyki oraz w jej wykonawstwie (czyli interpretacji dzieła muzycznego, którą poza muzykiem tworzy w nagraniu także reżyser dźwięku). Na tym – jego zdaniem – polega wyjątkowe „znaczenie płyty w kulturze dzisiejszego świata: ingerencja nagrania z całym zespołem technologicznych uwarunkowań w proces tworzenia i odtwarzania muzyki; potencjalna wszechobecność muzyki nie do pomyślenia jeszcze kilkadziesiąt lat temu; nowy rodzaj kontaktu słuchacza z muzyką – indywidualny, intymny, domowy” (tamże, s. 234). „Przełomowe znaczenie nagrania dla kultury XX wieku – pisze dalej – szczególnie zaś dla współczesnej kultury muzycznej, wydać się powinno oczywiste. [...] Otóż muzyka i technika w fonografii nie są dwoma niezależnymi aspektami jednego przedsięwzięcia, a technika fonograficzna nie jest tylko wehikułem dla przeniesienia informacji muzycznej. Jej początkowo pasywna, służebna wobec muzyki rola medium została zastąpiona funkcjonalnym przenikaniem się tych dwóch aspektów, w którym jakości techniczne nabrały znaczenia estetycznego, stały się na równi z jakościami muzycznymi środkiem wyrazu nowej sztuki: fonografii” (tamże, s. 290n.).

mogły przynosić rozczarowanie i budzić wątpliwości, czy rzeczywiście za ich pomocą można rzetelnie i satysfakcjonująco zgłębiać różnego rodzaju utwory muzyczne – i czy prezentują one naprawdę pełnowartościową muzykę, czy może raczej jej irytujący falsyfikat⁷. Stopniowo jednak – dzięki udoskonaleniom technicznym, wprowadzanym na szerszą skalę od zakończenia drugiej wojny światowej⁸, słuchanie muzyki „mechanicznej” (jak ją określano) zaczęło traktować jako autonomiczny rodzaj jej odbioru – paralelny i komplementarny wobec tradycyjnego.

Ten niespotykany wcześniej, ukształtowany w nowoczesnym świecie sposób słuchania muzyki stawał się także przedmiotem literackiego przedstawiania – tematyzacji w utworach literackich (zapewne dlatego, że ich autorzy zaczęli go praktykować). Spróbujemy przyjrzeć się właśnie takim utworom, pochodzącym z drugiej połowy dwudziestego wieku, a więc z czasów, kiedy różne rodzaje nowoczesnych nośników z zapisami dźwiękowymi stawały się coraz bardziej rozpowszechnione i kiedy kontakt z muzyką – jej różnymi odmianami oraz gatunkami – następował coraz częściej dzięki nagraniom. Lektura tych utworów nie będzie jednak zmierzała do całościowego i wyczerpującego omówienia kwestii, jak ów nowy sposób słuchania muzyki był przedstawiany w literaturze z tego okresu. Przeprowadzony zostanie tu tylko pewien rekonesans, obejmujący ogląd wybranych utworów trzech polskich poetów przynależących do różnych generacji: Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (1905-1953), Mirona Białoszewskiego (1922-1983) i Stanisława Barańczaka (1946-2014) – autorów zainteresowanych, wręcz zafascynowanych muzyką i przeróżnie nawiązujących do niej w swoich tekstach. Zaproponowane interpretacje będą zatem jedynie wycinkowymi studiami nad trzema odmiennymi

⁷ Powątpiewanie w estetyczną wartość muzyki nagrywanej i odtwarzanej za pomocą nowoczesnych technologii wyrażał już na początku dwudziestego wieku dyrygent orkiestry dętej marynarki Stanów Zjednoczonych John Philip Sousa w artykule *Groźba muzyki mechanicznej*, zamieszczonym w „Appleton's Magazine” z września 1906 roku: „Dotąd celem muzyki – od jej pierwszych dni do dzisiaj – było zawsze wyrażanie uczuć. Teraz, w tym dwudziestym stuleciu, mamy te mówiące i grające maszyny, które znów redukują muzykę do matematycznego systemu megafonów, kółek zębatych, płyt, cylindrów i wszelkich innych obracających się przedmiotów” (cyt. za: K o m i n e k, dz. cyt., s. 279).

⁸ Przyczyniły się do tego wdrożenia różnych urządzeń, nośników i technik służących do zapisywania i odtwarzania dźwięków. Były to na przykład: magnetofony wykorzystujące taśmę celuloidową, zastosowane w radiofonii (w roku 1946), a następnie produkowane na potrzeby indywidualnych użytkowników, drobnorolkowe długogrające płyty gramofonowe (od roku 1948), nagrania stereofoniczne na taśmie (od roku 1956) i płyty gramofonowej (od roku 1957), kasety magnetofonowe typu compact (od roku 1963), nagrania kwadrofoniczne na płycie gramofonowej (od roku 1969), cyfrowe zapisy magnetofonowe zastosowane w fonografii (w roku 1972), płyty kompaktowe (od roku 1982). Szczegółowy, chronologiczny przegląd najważniejszych wydarzeń z historii techniki zapisywania dźwięku został przedstawiony w książce Mieczysława Kominka *Zaczęło się od fonografu*, w rozdziale „Już ponad sto lat fonografu” (zob. K o m i n e k, dz. cyt., s. 9-32).

przedstawieniami sytuacji, w których słuchanie muzyki odbywa się dzięki nagraniom dźwiękowym. Będą one próbą scharakteryzowania – w każdym przypadku z osobna – tego specyficznego realizowanego odbioru muzyki (czyli ustalenia, jak przebiega to słuchanie: co jest słuchane, kto jest słuchaczem, w jakich okolicznościach się ono odbywa, jaki jest jego cel, jakie przynosi rezultaty). W końcu – będą zmierzały do uchwycenia odrębności indywidualnego stylu słuchania, jaki został przedstawiony w wybranych utworach każdego z tych poetów.

GAŁCZYŃSKI

Który z utworów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego opowiada o tym, jak jest słuchana muzyka? Nietrudno go wskazać – to *Pieśń V*⁹. Przeczytajmy ten znany wiersz:

Garniemy się do muzyki,
muzyka to jest nasz festyn,
kochamy trąbki i smyki,
obój, klarnet i klawesyn.

Jest w domu lichtarz nieduży
z wysoką świecą szkarłatną;
ona do koncertów służy,
do dźwięku dodaje światło.

Ty ją zapalasz w godzinie
muzycznej i płomyk świeci
w chwili, gdy z głośnika płynie
Koncert Brandenburski Trzeci.

Radość jak poważny taniec
przesuwa swój cień po ścianach.
I pada świecy pełganie
na twarz Jana Sebastiana.

Lipski kantor bardzo mile
uśmiecha się zza oszklenia.
Chciałbym wszystkie takie chwile
ocalić od zapomnienia.

⁹ Zob. K.I. Gałczyński, *Pieśń V*, w: tenże, *Dzieła*, t. 2, *Poezje*, red. K. Gałczyńska, B. Kowalska, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 690.

Jak przebiega słuchanie muzyki przedstawione w tym utworze przez Gałczyńskiego – poetę niewątpliwie zafascynowanego sztuką dźwięków¹⁰? Dwoje ludzi, będących bohaterami tego wiersza (i pozostałych ogniów cyklu *Pieśni*¹¹ z roku 1953), słucha muzyki płynącej „z głośnika” w swoim domu; wiadomo jednak również, że słuchanie to odbywa się „w godzinie / muzycznej”. Te dwie lakoniczne informacje skłaniają początkowo do przypuszczeń, że mogą oni być słuchaczami audycji prezentującej o stałej porze interesującą ich muzykę: słuchają radia nadającego „Koncert Brandenburski Trzeci” Johanna Sebastiana Bacha¹². Warto jednak rozważyć jeszcze inną możliwość: bohaterowie wiersza w specjalnie wyznaczonym czasie, nazywanym „godziną muzyczną”, słuchają Bachowskiej kompozycji z płyty odtwarzanej przez gramofon (na przykład wbudowany lub podłączony do radioodbiornika). Tak słuchali muzyki Gałczyńscy – Konstanty i jego żona Natalia – często wraz z przyjaciółmi. Poeta, pasjonujący się muzyką, kolekcjonował bowiem płyty i słuchał ich także w towarzystwie innych osób na specjalnie organizowanych spotkaniach¹³. Karolina Beylin zapamiętała listę kompozycji, które zwykle pojawiały się w programie tych muzycznych wieczorów. Na jedną z nich należy szczególnie zwrócić uwagę: „Kiedy przychodzili do nas, najpierw słuchaliśmy Małej Fugi g-moll Bacha na orkiestrę symfoniczną Stokowskiego, potem koncertu E-dur Bacha (w wykonaniu Jehudiego Menuhina), z którego [Gałczyński – J.W.] najbardziej lubił Andante, wreszcie podwójnego skrzypcowego d-moll, również Ba-

¹⁰ Jerzy Skarbowski zauważa: „Gałczyński był przede wszystkim melomanem, [...] poetą, dla którego przeżycie określonych utworów muzycznych było jednym z najbardziej podstawowych elementów wiersotwórczych. Muzyka jest tematem, motywem przewodnim wielu wierszy, stosowana w utworach muzycznych terminologia odnosząca się do tempa, frazowania, dynamiki i artykulacji przenoszona jest do form poetyckich, liczne metafory, słownictwo, symbole uwikłane są w gęstą sieć odniesień muzycznych” (J. S k a r b o w s k i, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, w: tenże, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Czytelnik, Warszawa 1981, s. 117).

¹¹ Zob. K.I. G a ł c z y ń s k i, *Pieśni*, w: tenże, *Dziela*, t. 2, *Poezje*, s. 687-694.

¹² Audycje z muzyką klasyczną prezentowano w godzinach wieczornych w Polskim Radiu jeszcze przed drugą wojną światową; były to głównie transmisje występów na żywo, odbywających się w studio. Po wojnie pora tych audycji została zasadniczo utrzymana, coraz częściej jednak sięgano po nagrania płytowe (wtedy jeszcze szybkoobrotowe), a od roku 1948 (kiedy otwarto nową siedzibę rozgłośni ogólnopolskiej w Warszawie przy ulicy Myśliwieckiej) systematycznie zaczęto wykorzystywać także nagrania zrealizowane wcześniej w studiach na taśmach celulooidowych. O muzyce w Polskim Radiu pisze Marcin Hermanowski (zob. M. H e r m a n o w s k i, *Radiofonia w Polsce. Zarys dziejów*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2018).

¹³ Wspomina o tym Karolina Beylin: „Wkrótce potem Natalia i Konstanty Gałczyński przyszedli do nas na muzykę. Bo jednym z [...] wspólnych gustów okazała się muzyka i związane z nią zbieranie płyt. To nas połączyło przyjaźnią. [...] Każdy nowy nabytek płytowy w jednym lub drugim domu musiał już koniecznie być uwieńczony takim spotkaniem. Były to piękne wieczory. Przemawiała na nich nie tylko muzyka, ale i inne najbardziej sublimowane gusty poety” (K. B e y l i n, *Jan Sebastian i Hans Christian – dwaj przyjaciele Gałczyńskiego*, w: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, red. A. Kamieńska, J. Śpiewak, Czytelnik, Warszawa 1961, s. 489n.).

cha. Potem były jeszcze Koncerty Brandenburskie, zwłaszcza trzeci i czwarty w wykonaniu orkiestry pod dyрекcją Abendrotha i Günthera Ramina. Wreszcie fortepianowego koncertu A-dur. Słuchaliśmy też Symfonii g-moll Mozarta, którą bardzo lubił. [...] U Gałczyńskich był inny repertuar niż u nas. Słuchaliśmy, prócz oczywiście Bacha, *Eine Kleine Nachtmusik* Mozarta, Wolfganga Amadeusza, jak go familiarnie nazywał Gałczyński, Kwartetu Beethovena, IX Symfonii, którą Gałczyński nazywał w swej poezji «alkoholem radości»¹⁴. Gałczyński słuchał *III Koncertu Brandenburskiego*, należącego do najbardziej popularnych kompozycji orkiestrowych Bacha¹⁵, z płyt. Jest zatem wysoce prawdopodobne, że ukazane w *Pieśni V* słuchanie tego utworu odbywa się podobnie. Innymi słowy, w „godzinie muzycznej”, przedstawionej w tym wierszu, jej uczestnicy – on i ona (postacie zapewne odtwarzające poetę i jego żonę)¹⁶ – słuchają raczej płytowego nagrania aniżeli audycji radiowej¹⁷.

Ten Bachowski koncert to muzyka, którą oboje szczególnie cenią i podziwiają, podobnie jak całą twórczość muzyczną z osiemnastego wieku – co zostaje zasugerowane już na początku wiersza. Instrumentarium, przywoływane enumeratywnie w pierwszej strofie („trąbki i smyki, / obój, klarnet, kla-

¹⁴ Tamże, s. 491, 494.

¹⁵ *III Koncert Brandenburski* Bacha jest utworem odznaczającym się specyficznym brzmieniem i fakturą. Jego charakterystykę przedstawił między innymi Nikolaus Harnoncourt w książce *Dialog muzyczny. Rozważania o Monteverdim, Bachu i Mozarcie*, tłum. M. Czajka, Fundacja Ruch Muzyczny, Warszawa 1999, s. 201-215): „Podczas gdy w koncertach pierwszym, drugim, czwartym i piątym wykorzystane są najrozmaitsze kombinacje blachy i drzewa, smyczków i klawesynu, przedstawiające zupełnie przedziwną, jak na tę epokę, różnorodność, to koncerty trzeci i szósty napisane są wyłącznie na instrumenty smyczkowe. W *III Koncercie brandenburskim* zaprezentowana jest cała ich rodzina. Nie znam drugiego utworu w całej historii muzyki, w którym idea przedstawienia pewnego typu instrumentu byłaby zrealizowana równie ściśle: troje skrzypiec, trzy altówki i trzy wiolonczele – zestawienie, które daje się wytłumaczyć jedynie żelazną konsekwencją dotyczącą liczb (odcinki tutti są konsekwentnie trzygłosowe, a każdy z tych głosów jest jeszcze rozszczepiony na trzy) – koncertują z towarzyszeniem basso continuo w wykonaniu violone (kontrabasu) i klawesynu. W koncercie tym przedstawione i wykorzystane są wszystkie wyobrażalne możliwości wynikające z podziału na «solo» i «tutti»: od rzeczywistego solo pojedynczego instrumentu, przez solo z akompaniamentem, aż po koncertujący dialog różnych grup instrumentalnych i trzygłosowe tutti, w którym po trzy instrumenty z każdej z trzech grup grają swoje partie równocześnie, orkiestrowo, unisono” (tamże, s. 204n.).

¹⁶ O wspólnym słuchaniu muzyki przez Gałczyńskiego i jego żonę Natalię pisze między innymi Jerzy Skarbowski: „Znane są liczne świadectwa przyjaciół, kolegów i znajomych Gałczyńskiego, którzy mieli okazję uczestniczyć w tych z dużą pieczołowitością i troską o odpowiedni nastrój organizowanych przez poetę u siebie w domu w Aninie i przy al. Róż w Warszawie koncertach. Słuchając muzyki, często w towarzystwie swej żony Natalii, czynił to Gałczyński w sposób uważny, pogłębiony, wskazujący na żywy rezonans, jaki sztuka dźwięków w nim wzbudzała” (Skarbowski, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, s. 118).

¹⁷ Skądinąd, gdyby przyjąć, że bohaterowie wiersza słuchają audycji radiowej, to nie jest wykluczone, że byłoby w niej prezentowanie właśnie płytowe nagranie utworu Bacha.

wesyn”), wskazuje bowiem dość precyzyjnie właśnie na to stulecie¹⁸. Określa ono też idiom brzmieniowy i stylistyczny ich ulubionej muzyki. To pogodna i wielobarwna dźwiękowo twórczość kompozytorów późnego baroku, stylu galant i wiedeńskiego klasycyzmu. Przede wszystkim – muzyka instrumentalna, także Bachowska. Pełni ona niezwykle ważną funkcję w prywatnym świecie bohaterów wiersza. Słuchanie jej, z jednej strony, przywodzi ich do emocjonalnej równowagi (uspokaja), wprowadzając w błogostan; stąd silna potrzeba (opisywana czasownikiem „garniemy się”) częstego kontaktu z nią – jak z kimś bliskim, dającym poczucie bezpieczeństwa i szczęścia. Z drugiej strony – to ich wspólna zabawa (określana jako „festyn”). Czytając kolejne strofy, można się jednak przekonać, że to dla nich rekreacja szczególnego rodzaju – mająca spełniać jeszcze inne funkcje.

Słuchanie muzyki klasycznej – odtwarzanej z nagrań płytowych – stanowi w prywatnym świecie bohaterów tego utworu także czynność o charakterze obrzędowym, osobiwą „liturgię”, odprawianą o ustalonej porze i mającą swój ryt. Podczas jej sprawowania używany jest – w funkcji przedmiotu o specjalnym, kultowym przeznaczeniu – „lichtarz nieduży / z wysoką świecą szkarłatną”. Czynnością inicjującą obrzędy, wykonywaną przez bohaterkę wiersza, staje się zapalanie świecy przy dźwiękach rozpoczynających „godzinę muzyczną”. To ceremonialne rozniecanie ognia przy zaczynającej grać muzyce budzi skojarzenia z działaniem magicznym, mającym – poprzez zmieszanie dwu różnych rzeczy (dodawanie światła do dźwięku) – „zaczarować” rzeczywistość, a więc ukształtować ją na nowo. Wywołać – na przykład – niepowtarzalny nastrój.

Co stanowi przedmiot tak sprawowanego kultu? To wydaje się oczywiste: muzyka. Obiekt ten jednak zostaje określony precyzyjniej: to Bach i jego twórczość. Bohater-podmiot wiersza, opisując rytualne zapalanie świecy, zaznacza, że jej „płomyk świeci” w chwili, gdy z głośnika płyną dźwięki *III Koncertu Brandenburskiego*; nieco później zwraca też uwagę, że promienie jej migoczącego światła padają „na twarz Jana Sebastiana”, czyli na jego portret wiszący na ścianie. Ten zapalony płomień jest wyrazem hołdu dla artysty i jego sztuki – uroczystym znakiem uczczenia ich doskonałości¹⁹.

¹⁸ O przyporządkowaniu tego instrumentarium do osiemnastego wieku przesądza obecność klarnetu (pozostałe instrumenty mogłyby wskazywać także na muzykę wieku siedemnastego). Instrument ten wywodził się z ludowej szalaimy i początkowo znany był pod francuską nazwą „chalumeau”. Jak pisze Curt Sachs: „Szalaimy tego typu zostały przekształcone w klarnety u schyłku XVII wieku” (C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. S. Olędzki, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989, s. 388).

¹⁹ Jerzy Skarbowski zwraca uwagę na specyficzne gesty poety, które miały stanowić wyraz hołdu dla kompozytora i jego sztuki: „Kult muzyki i postaci J.S. Bacha przejawiał się u Gałczyńskiego bardzo różnorodnie i jak przystało na autentycznego i oryginalnego poetę manifestował się czasem w sposób fantazyjny, często egzaltowany i dziwaczny. Tak było, kiedy – jak podaje Kierst – ustanawiał w czasie spędzanego u siebie w domu sylwestra specjalne «warty bachowskie», tak

Muzyka Bacha staje się obiektem niemal religijnej adoracji, ale równocześnie stanowi element wymyślnej liturgii, odprawianej przez bohaterów wiersza; zostaje rytualnie złączona ze światłem (prawdopodobnie jest słuchana w półmroku, przy jednej zapalanej świecy). Jak wpływa to na jej słuchaczy? Czy powoduje jakieś szczególne konsekwencje – skoro można w tych działaniach dopatrywać się znamion czynności magicznej? Trudno tu o jednoznaczne odpowiedzi. Bohater-podmiot utworu relacjonuje swoje wrażenia w sposób lakoniczny, co oczywiście skłania czytającego do spekulacji.

Najbardziej zagadkowe jest pierwsze z dwu zdań opisujących to, co dzieje się w pokoju, w którym dochodzi do mieszania światła z dźwiękiem: „Radość jak poważny taniec / przesuwą swój cień po ścianach”. Nie wiadomo, czy pogmatwany szyk tego zdania i zaszyfrowanie sensu (przez skrzyżowanie metafor z porównaniem) jest konsekwencją „braku słów” na opisanie czegoś tajemniczego lub zaskakującego, co widzi bohater. Być może to tylko wyszukany – i uduizniony – opis „tańca” cieni na ścianach, będącego rezultatem „radosnego” migotania płomienia świecy. A może te przemieszczenia cieni oznaczają poruszanie się (gestykulowanie albo tańczenie) bohaterów wiersza, którzy zostali opanowani przez radość, poddając się wpływom rytmicznej muzyki i migoczącego światła²⁰? Na pewno jednak bohater-podmiot doświadcza czegoś nowego; w czasie słuchania muzyki Bacha przy świecy zaczyna postrzegać inaczej swoje najbliższe otoczenie – mieszkanie.

Drugie zdanie budzi mniej wątpliwości: „Lipski kantor bardzo mile / uśmiecha się zza oszklenia”. Nie wiadomo jednak, czy jest to prosty opis któregoś z portretów uśmiechniętego Bacha (przypuszczalnie najbardziej znanego obrazu, namalowanego przez Eliasa Gottlieba Haussmanna w roku 1746)²¹, czy też stwierdzenie, że kompozytor zaczął się rzeczywiście uśmiechać, ponieważ jego wizerunek wiszący na ścianie pokoju – w mniemaniu podmiotu wiersza – został cudownie ożywiony przez migoczące światło połączone z dźwiękami jego muzyki. „Jemu także udzieliła się radość” – mogłby myśleć

było, kiedy w liście do Zygmunta Mycielskiego, życząc mu «najczystsze tonu w sztuce», widział go pod patronatem «Św. Bacha»” (S k a r b o w s k i, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, s. 120).

²⁰ Kontekstem tych rozważań może być fragment wspomnień Karoliny Beylin dotyczący słuchania muzyki w domu poety: „Oboje – Natalia i Gałczyński – słuchali bardzo pięknie. Ona, siedząc nieruchomo nieomal bez oddechu, wchłaniając całą sobą, twarzą i postacią – muzykę. On inaczej, nie tak spokojnie, niekiedy z gestami rąk, dyrygujących do taktu, niekiedy z uśmiechem wykwitającym nagle na wargach, czasem z porozumiewawczym spojrzeniem skierowanym do innych słuchaczy” (B e y l i n, dz. cyt., s. 491).

²¹ Zob. E. Z a v a r s k ý, *J.S. Bach*, tłum. M. Erhardt-Gronowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 122-129 (rozdz. „Portret J.S. Bacha”).

bohater-podmiot utworu (poeta), marząc o spotkaniu z prawdziwym Bachem, którego przecież podziwiał i czcił²².

Słuchanie muzyki Bacha w domu z nagrań płytowych, ujmowane w ramy obrzędu, wraz z pasmem wrażeń wywołanych przez odprowadzane rytuały zostaje w finale wiersza zaliczone przez poetę do kategorii doświadczeń, które chciałby „ocalić od zapomnienia”. Co sprawia, że uzyskuje ono taki status? To także wydaje się oczywiste. Decyduje o tym charakter przeżyć, których dostarcza muzyka: skutecznie przyciąga i bawi, wprowadza w błogostan, wywołuje radość. Zmienia nastrój i obraz otoczenia. A poza tym – zbliża tych, którzy jej wspólnie słuchają.

BIAŁOSZEWSKI

Który z utworów Mirona Białoszeńskiego opowiada o tym, jak słuchana jest muzyka? Można wymienić takich bardzo wiele. Poszukując ich, najlepiej sięgnąć do tekstów poety pochodzących z lat siedemdziesiątych – przede wszystkim do tomu prozy *Szумы, zlepy, ciągi* (z roku 1976)²³, ale także do utworów umieszczonych w zbiorach *Odczepić się* (z 1978)²⁴ i *Rozkurz* (z 1980)²⁵ oraz w *Wierszach wybranych i dobranych*²⁶, powstałych w latach 1976-1980, po przeprowadzce autora do mieszkania w wielopiętrowym bloku przy ulicy Lizbońskiej na Saskiej Kępie w Warszawie. Bohater-podmiot tych utworów słucha muzyki tak, jak to wtedy praktykował sam Białoszeński – z płyt gramofonowych. Jest bowiem postacią skonstruowaną w taki sposób, by odtwarzać realne doświadczenia poety i zarazem pozostawać literacką kreacją²⁷.

²² Gałczyński – jak stwierdza Jerzy Skarbowski – najgłębiej przeżywał i najbardziej cenił muzykę Bacha. „Twórca ten był dla niego najwybitniejszym wcieleniem geniuszu duchowego człowieka, niedościgłym wzorem rozumienia posłannictwa artysty, kompozytorem o największych muzycznych dokonaniach. Bachowi poświęcił też Gałczyński napisany z dużym nakładem wysiłku, wielokrotnie przerabiany i cyzelowany wiersz pt. *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha*. Dał w nim poetycką refleksję o ciężkiej pracy wielkiego artysty, trudzie związanym z utrzymaniem licznej rodziny, wyraził duchową samotność kompozytora i głęboko odczuwaną przez niego potrzebę wytchnienia i spokoju” (S k a r b o w s k i, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, s. 119).

²³ Zob. M. B i a ł o s z e w s k i, *Szумы, zlepy, ciągi*, PIW, Warszawa 2014.

²⁴ Zob. t e n ż e, „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, PIW, Warszawa 2016.

²⁵ Zob. t e n ż e, *Rozkurz*, PIW, Warszawa 1998.

²⁶ Zob. t e n ż e, *Wiersze wybrane i dobrane*, Czytelnik, Warszawa 1980.

²⁷ Tego typu bohater-podmiot jest „ja” mieszczącym w sobie zarówno obraz prawdziwego autora, jak i zupełnie fikcyjnej, abstrakcyjnej osoby – jest przykładem podmiotu sylleptycznego. „«Ja» sylleptyczne – mówiąc najprościej – to «ja», które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako

Białoszewskiego cechowała niezwykła wrażliwość na wszelkiego rodzaju dźwięki i był on wielkim miłośnikiem muzyki²⁸. Stał się też zapalonym zbieraczem płyt gramofonowych, ich słuchaniu oddawał się systematycznie i nader uważnie. Jego oryginalny sposób słuchania nagrań płytowych zaczął się kształtować jeszcze w latach sześćdziesiątych. Początki tych praktyk utrwaliły się w pamięci Olgierda Wołyńskiego: „Pamiętam pierwszy adapter Mirona, który od kogoś dostał. Postawił go sobie między łóżkiem a ścianą, leżał i słuchał płyt, co potem przechodziło do jego prozo-wierszy”²⁹. Muzyka z płyt stała się już wtedy istotnym i stałym elementem „osobnego” świata Białoszewskiego, mającym także niebagatelny wpływ na uprawianą przez niego twórczość³⁰. Leszek Soliński zapamiętał, że podczas pisania *Pamiętnika z powstania warszawskiego*³¹ słuchał on nieprzerwanie Bachowskiej *Pasji według św. Jana*³². Urządzenia odtwarzające nagrania muzyczne zaczęły go fascynować już w dzieciństwie, o czym opowiada wspomnieniowy zapis z prozy 1939, umieszczonej w tomie *Szумы, zlepy, ciągi*: „To miejsce [między komodą a łóżkiem – J.W.] było moim magazynem. Tam budowałem z klocków gramofony, za które śpiewałem”³³.

Białoszewski słuchał płyt najczęściej w samotności, ale odtwarzał je także swoim gościom. Obraz jego upodobań muzycznych oraz kolekcji nagrań pojawia się we wspomnieniach Tadeusza Sobolewskiego: „Od końca lat sześćdziesiątych, kiedy Miron sprawił sobie dobry, czeski adapter, [...] słuchał muzyki niemal bez przerwy, całymi dniami, a właściwie – nocami. [...] Miał ogromny, idący chyba w tysiące, zbiór płyt”³⁴. Sobolewski zapamiętał także specyficzną

autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe” (R. N y c z, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Leopoldinum, Wrocław 1997, s. 108).

²⁸ Zwraca na to uwagę na przykład Stanisław Prószyński, należący do grona przyjaciół poety z lat młodości, w czasie okupacji student konspiracyjnego konserwatorium, po wojnie – muzyk i kompozytor (zob. S. P r ó s z y ń s k i, *Poezja, teatr, muzyka*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, oprac. H. Kirchner, Wydawnictwo Tenten, Warszawa 1996, s. 21-49).

²⁹ O. W o ł y ń s k i, *Plac Dąbrowskiego (Rozmawiał Tadeusz Sobolewski)*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, s. 202.

³⁰ Na temat motywów muzycznych w twórczości Białoszewskiego zob. A. P o p r a w a, *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 319-327. Próbie syntetycznego ujęcia związków poety ze sztuką dźwięków stanowi książka Jerzego Wiśniewskiego (zob. J. W i ś n i e w s k i, *Miron Białoszewski i muzyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004).

³¹ Zob. M. B i a ł o s z e w s k i, *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego*, PIW, Warszawa 1971 (wznowienie w wersji uzupełnionej i poprawionej, bez ingerencji cenzury: t e n ż e, *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego*, PIW, Warszawa 2014).

³² Por. T. S o b o l e w s k i, *Człowiek Miron*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 34.

³³ M. B i a ł o s z e w s k i, 1939, w: tenże, *Szумы, zlepy, ciągi*, s. 57.

³⁴ T. S o b o l e w s k i, *Post scriptum. Muzyka u Mirona*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, s. 235. W kolekcji płyt Białoszewskiego znajdowały się rozmaite nagrania: „Płyty kupował raczej

atmosferę, jaką wywoływała muzyka słuchana podczas przeróżnych spotkań odbywających się w latach siedemdziesiątych w mieszkaniu Białoszewskiego (w istocie – w jego kolejnych dwu mieszkaniach: na Placu Dąbrowskiego i przy ulicy Lizbońskiej). Podjął też próbę określenia funkcji, jaką pełniła ona w prywatnym, „osobnym” świecie poety: „Muzyka służyła Mironowi do wielu rzeczy naraz: podbijania przeżyć, wzbudzania nastrojów. Do izolacji od świata i do lepszego czucia rzeczywistości. Za pomocą muzyki tworzył wokół siebie specjalną przestrzeń, w którą wtapiał się każdy, kto do niego przychodził. Muzyka zagłuszała rozmowy, ale jemu właśnie o to szło, żeby zatrzeć kontury sytuacji, nadać zdarzeniom płynność, rozhuścić rzeczywistość”³⁵.

Słuchanie muzyki z płyt stało się motywem wielu utworów Białoszewskiego³⁶. Przeczytamy kilka z nich, ażeby się przyjrzeć przedstawianym przez poetę oryginalnym sposobom obcowania ze sztuką muzyczną, ale także dowiedzieć się, w jakich okolicznościach i w jakim celu kreowany przez niego bohater przystępował do odtwarzania nagrań płytowych. Będą to utwory powstałe po przeprowadzce poety do mieszkania w bloku na Saskiej Kępie. Czym stawało się wtedy dla niego – i tym samym dla bohatera jego utworów – słuchanie muzyki z płyt?

Białoszewski w nowym miejscu zamieszkania doświadczył początkowo przykrego poczucia obcości. Znalazł się w zasięgu rzeczy dotąd mu nieznanych, choćby dokuczliwych odgłosów, tworzących wraz z innymi doświadczeniami i sytuacjami wyraźnie negatywny obraz wielopiętrowego domu i osiedla – rzeczywistości drażniącej i przerażającej, ale zarazem stawiającej wyzwanie,

dla utworów niż dla wykonawców, choć o tych ostatnich miał wyrobione zdanie. Jego zbiór zawierał całą dostępną klasykę muzyczną, począwszy od chorałów gregoriańskich, polifonii renesansowych (Dufay, Obrecht, Ockeghem, Despres, Palestrina) – te uwielbiał może najbardziej. Dalej szedł barok, począwszy od Monteverdiego, poprzez Schütza, Bacha, Haendla, Telemanna, Couperina, Rameau, Vivaldiego, o którym pisał, że jest «ostry jak grzybowy sos». I oczywiście klasycy: Haydn, Mozart. Wyrażał się o kompozytorach poufale, jak o swoich znajomych («ten Mozarcina»). Beethovena rzadko słuchał przy gościach. [...] Za naszych czasów romantyków nie słuchało się u niego prawie nigdy. Późniejszej muzyki – zupełnie nie. Choć miał u siebie Berga, Webera. Na pewno Strawińskiego, Orffa. Nie słuchał jazzu. Nie znosił folkloru. Lubił natomiast muzykę indyjską, indonezyjską (Jawa, Bali), japońską, chińską. Chińskiego czy może japońskiego fletu słuchał, kiedy widziałem go ostatni raz” (tamże).

³⁵ Tamże, s. 236.

³⁶ Na pojawiające się w tekstach Białoszewskiego częste wzmianki dotyczące płyt gramofonowych zwrócił uwagę Adam Poprawa: „Niezliczoną ilość razy wspomina się o płytach, które były dla Białoszewskiego niemalże chlebem powszednim. Nie przesadzam. Płyty i muzyka zostały przezeń zinterioryzowane; że mentalnie, to jasne, ale proces ten miał poniekąd charakter także cielesny. [...] Wiele wzmianek np. o płytach nie wymaga jakichś szczególnych, osobnych interpretacji, ale ich nieustanne powtarzanie łączy się niewątpliwie ze znaczeniami fundowanymi na motywach muzycznych. A nawet pojedynczy motyw, i to w nader lapidarnym tekście, może posiadać całkiem nieproste funkcje” (P o p r a w a, dz. cyt., s. 322).

by jakoś ją „oswoić”. Do czego zatem mógł „używać” muzyki z płyt w swoim nowym mieszkaniu? Wydaje się, że początkowo miała ona po prostu zagłuszyć nieznosne blokowe hałasy. Utwór *Puszczanie płyt w mrówkowcu* z cyklu *Trynkowanie mrówkowca* w zbiorze *Odczepić się* (z roku 1978) opowiada jednak o fiasku takich poczyniń:

kręć się kręć

zgrzypce

puk
tam?

tam³⁷.

Wydaje się, że podmiot wiersza, nastawiając płytę („kręć się kręć”), czyli inicjując bieg zapisanej na niej muzyki, cieszy się z perspektywy posłuchania czegoś, co wreszcie sprawi mu radość i przyniesie wytchnienie. Za znak radosnego podekscytowania, które towarzyszy mu w chwili oczekiwania na pierwsze dźwięki nagrania odtwarzanego z płyty, można by uznać wyrażenie „kręć się kręć”, nawiązujące do *Prząśniczki* Stanisława Moniuszki – jeśli potraktować je jako tekstową reprezentację nucenia pogodnej melodii refrenu tej pieśni w chwili uruchamiania talerza gramofonu. Można je też odczytywać jako aluzyjne przywołanie ruchu wrzeciona (będącego we wcześniejszej twórczości Białoszewskiego metaforą form muzycznych)³⁸, oznaczającego tu muzyczną kreację. Zewnętrzne hałasy zakłócają jednak odbiór utworu słuchanego przez poetę w mieszkaniu („zgrzypce”) i zaczynają stopniowo ją zagłuszać („puk / tam? // tam”), upodabniając się do odgłosów prymitywnych i hałaśliwych instrumentów dzikich ludów. Blokowe hałasy tryumfują nad dźwiękami kompozycji na skrzypce.

Jeśli ta akustyczna „próba sił” nie pozwala na zwycięstwo muzyce z płyt, konieczne jest znalezienie innej metody jej słuchania w tak niesprzyjających okolicznościach. Białoszewski odwołuje się do eksperymentów foniczno-wizualnych, które praktykował, mieszkając jeszcze na placu Dąbrowskiego. W prozie *Mniejsze lato* z tomu *Szumy, zlepy ciągi* można odnaleźć krótką relację, której narrator, stojąc na balkonie i przeżywając zachwyt letnią aurą oraz muzyką płynącą z wnętrza jego pokoju, wyobraża sobie, że został „za-

³⁷ M. Białoszewski, *Puszczanie płyt w mrówkowcu*, w: tenże, „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, s. 100.

³⁸ Metafora „wrzeciona motetu” występuje w wierszu *Sól konstrukcji* z cyklu *Pokrewieństwa*, umieszczonym w debiutanckim tomie Białoszewskiego (zob. t e n ż e, *Sól konstrukcji*, w: tenże, *Obroty rzeczy. Wiersze*, wybór A. Sandauer, PIW, Warszawa 1956, s. 84).

wieszony” w powietrzu: „Stoję na balkonie – uciecha jest – pachnie, kurzu jeszcze nic, dzień nie nadgryziony, ulica ludzi się nie nabyła, wietrzyk owiewa ciepło; stoję w placu, w mieście, wysoko i powietrze mnie obwiesza po cichu. A za uszami mam swój pokój, idzie Palestrina. Albo tak jak teraz Vivaldi. Albo nie”³⁹.

Skutkiem tego wydarzenia staje się odkrycie tajemniczych, istotowych pokrewieństw między ładem, który zapanował dzięki ciepłu w miejskiej przestrzeni, a muzyką dawnych kompozytorów – Giovanniego Pierluigiego da Palestrina oraz Antonia Vivaldiego. Niewykluczone zatem, że ich dzieła posiadają ukrytą zdolność porządkującą, pozwalającą przemieniać dotknięte entropią zjawiska. Warto sprawdzić, czy w zupełnie nowych warunkach – w mieszkaniu wielopiętrowego bloku – muzyka tych twórców potrafi spełniać podobne funkcje. We fragmentach dziennika Białoszewskiego *Chamowo* (z roku 1980) napotykaemy relację z przeprowadzania takiego eksperymentu:

Puszczam niezupełnie głośno nowe płyty. Patrzę w dół. Na pierwszym piętrze z ukosa siedzi przy stole, je, gada

- Mężczyzna
- Nie, kobieta
- A może to Murzynka?
- Albo Murzyn
- Nie, czarne włosy, może opalenizna, i kiecka, jasna, tutejsza.

W innym dziesięciopiętrowcu młody mąż w majtkach chodzi, uczy się. Wchodzi w majtkach młoda żona. Mąż siada, dalej czyta. O ileś mieszkań w bok i niżej zakreśliła się tanecznie dziewczucha, chyba puszcza płyty. Bitowe, bo podryguje. Jakże to szczęście, że takiej nie mam nad sobą.

Słychać Vivaldiego z tyłu, a z przodu skądś podlatuje głos kobiecy, gadający

- Czyżby aż ta z pierwszego piętra?
- Może ta, bo pomaga sobie mówić ręką. Lewą co prawda.

Robię zestaw fonii z wizją. Chyba to ta. Pasują akcenty⁴⁰.

Okazuje się, że obcy świat bloku można porządkować i oswajać, nakładając na jego dźwięki i obrazy odtwarzany z płyty utwór Antonia Vivaldiego⁴¹. Dotknięta nieładem rzeczywistość w rezultacie zestawiania „fonii z wizją” nie zostaje wszakże zagłuszona albo cudownie „poprawiona”. Z połączenia tych z pozoru niepasujących do siebie zjawisk zaczyna powstawać w świadomości obserwatora zupełnie nowa całość. Proces krystalizowania się w jego jaźni

³⁹ T e n ż e, *Mniejsze lato*, w: tenże, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 44.

⁴⁰ T e n ż e, *Chamowo*, w: tenże, *Rozkurz*, s. 87.

⁴¹ Dzieje się tak również, gdy z przeróżnymi, chaotycznymi odgłosami świata zestawiać dźwięki koncertu fortepianowego Wolfganga Amadeusza Mozarta, o czym opowiada inny fragment *Chamowa*: „Nawarczał mi ten dwupłatowiec, nafruwał się. Dzieci się huśtają, ćwierkają, ludzie wrócili z prac, kuja, skrzypią łopatami, podlewają... Nastawiłem fortepianowiec Mozarta” (tamże, s. 78).

nowego obrazu rzeczywistości, prowadzący do odkrywania głębokiego sensu i jedności bytu, został zrelacjonowany w jednym z fragmentów *Rozkurzu*. Tym razem funkcję porządkującą niepokojące „nowe układy akustyczne”⁴² bloku odegrała zachowana w pamięci narratora – i wprawiająca go w zdumienie – pogodna fraza muzyczna o zupełnie nieklasycznym rodowodzie:

Dlaczego ja sobie ubzdurałem, że na pustym korytarzu na jedenastym piętrze w upalne noce trzepoce śpiew na mandolinie „I grała, śpiewała...” Żarowy świecą. Potem wiatr wszystkimi kłatkami wieje, łączy się z sobą przez jedenaste piętro korytarzem... Rozdziela, wyje... Jak jeden olbrzymi instrument miejskiej natury – harfa bloku.

Czy blok harfy?⁴³

Dwie metafory – „harfa bloku” i „blok harfy” – wydają się odzwierciedleniem ważnych namysłów podmiotu-bohatera tej prozy: Czy blok dzięki działaniom harmonijnej muzyki stał się w jego wyobrażeniach „harfą”, symbolem muzyki kosmicznej i boskiej, czy też raczej był nią już wcześniej, zanim został tak postrzeżony? Odkrycie tej nieoczywistej, ukrytej prawdy o betonowym „mrówkowcu” jako figurze odwiecznego ładu okazuje się możliwe dzięki odpowiednio nastrojonej percepcji – w czym musiała wziąć udział muzyka słuchana z płyt. Jej porządkująca funkcja to jednak stopień do czegoś więcej. Po oswojeniu drażniących i obcych dźwięków oraz przestrzeni muzyka może stać się tym, czym bywała już w poprzednim mieszkaniu poety, na Placu Dąbrowskiego: katalizatorem natchnienia, prowadzącego ku przeżyciom mistycznym (wówczas funkcję taką spełniała niezawodnie muzyka Johanna Sebastiana Bacha)⁴⁴.

Początkiem takich właśnie doświadczeń okazuje się w nowym mieszkaniu łączenie muzyki słuchanej z płyt z zaokiennymi widokami. Opowiada o tym wiersz *Rano sprawdzania i zapominania i zaskoczenia*⁴⁵ z cyklu *Jedno rano*, opublikowanego w zbiorze *Wiersze wybrane i dobrane*. Jego bohater-podmiot, słuchając klawesynowej kompozycji Bacha, skupia się na dźwiękowych szczegółach jej przebiegu, by w końcu doznać ekstazy:

⁴² Tamże, s. 72.

⁴³ T e n ż e, *Rozkurz*, w: tenże, *Rozkurz*, s. 103.

⁴⁴ Zapisy wskazujące na taką funkcję muzyki znajdują się na przykład w prozach: *Jeszcze, jeszcze frywole. Mniemania a omamy* (zob. t e n ż e, *Jeszcze, jeszcze frywole. Mniemania a omamy*, w: tenże, *Szумы, zlepy, ciągi*, s. 140-146), *Pan Mozart, pan Bach, pani Reginka, ja* (zob. t e n ż e, *Pan Mozart, pan Bach, pani Reginka, ja*, w: tenże, *Szумы, zlepy, ciągi*, s. 166-170) oraz *Transy* (zob. t e n ż e, *Transy*, w: tenże, *Szумы, zlepy, ciągi*, s. 226-239).

⁴⁵ Zob. t e n ż e, *Rano sprawdzania i zapominania i zaskoczenia*, w: tenże, „Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, s. 173.

Zostawiam Bacha z klawesynem.
 Idę do okna.
 Nie wychodzi.
 Bach dochodzi.
 Dwa razy na raz.
 Raz jako muzyka,
 dwa brzęk.
 A to tak cicho.
 Wracam, siadam.
 Idzie.
 Tu dobrze. Razem.
 To natchnienie
 zamyślenie, zalecenie drogi
 w tył
 święta obojętność⁴⁶.

Czynnikiem, dzięki któremu bohater tego utworu doświadcza natchnienia i kontemplacyjnego skupienia („zamyślenie”), objawienia prawdy („zalecenie drogi / w tył”) i – w końcu – mistycznego zobojętnienia oraz oderwania od rzeczywistości („święta obojętność”), jest uważne słuchanie płytowego nagrania muzyki Bacha. Słuch bohatera wiersza dociera do dwu, płynących równolegle, pasm dźwiękowych („Dwa razy na raz”): przebiegu melodyczno-harmoniczno-rytmicznego („muzyka”) i zagadkowych odgłosów („brzdęk”), których osobliwość zasygnalizowana została w grafii wiersza przez pustą (białą) przestrzeń między opisującymi je słowami. To tak, jakby strumień dźwięków muzycznych był otaczany przez intrygujące kłębowisko „białych”, metalicznych szmerów (skądinąd będących składową brzmień klawesynowych), sprawiających wrażenie, że są komunikatem pochodzącym z niewyraźnych sfer bytu. Ich wspólne – ciche – „granie”, coraz bardziej angażujące uwagę słuchającego i sprawiające mu przyjemność („Idzie. / Tu dobrze. Razem”), w finale wywołuje w jego świadomości tajemniczy stan „cofania się” w stronę nieodczuwania niczego.

Podobne rezultaty przynosi słuchanie płyty z organowymi kompozycjami Bacha relacjonowane lapidarnie w jednym z utworów cyklu *Letnie półwiersze* w zbiorze *Odczepić się*:

Bach – organy
 po zmęczeniu
 nareszcie to to
 białe
 bez smaku
 góra
 rusza⁴⁷.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ T e n ż e, *Bach – organy*, w: tenże, „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980, s. 137.

Niejasne, trudne do wytłumaczenia są ostatnie słowa tego wiersza. Trudno uchwycić, czego ostatecznie doświadcza jego bohater, wcześniej doznający błogości („nareszcie to”) i „zawieszenia” zmysłów, czyli tracenia kontaktu z rzeczywistością („białe / bez smaku”). Być może jego gasnąca świadomość, docierając dzięki muzyce Bacha do abstrakcyjnego rdzenia bytu („białe / bez smaku”), równocześnie wzlatuje („góra”) lub może rozpoczyna wspinaczkę na szczyt mistycznego wzniesienia (przypominającego Górę Karmel?). A może „widzi” on coś, co poraża swym ogromem i zarazem zaczyna groźnie posuwać się w jego stronę („góra / rusza”). Niewątpliwie jest wszakże jedno: dla bohatera utworu początkiem tych ekstatycznych doznań (następujących „po zmęczeniu”) jest słuchanie podniosłych organowych kompozycji Bacha (niejednokrotnie brzmiących monumentalnie). Z zapisu umieszczonego we wcześniejszym ogniwie cyklu *Letnie półwiersze* wiadomo, dlaczego właśnie one mogą tak na niego wpływać:

Na ulotnienie
ludzkości
puszczam
Bacha.
Świetny.
Zajeżdża
kontemplacją
i śmoncesami⁴⁸.

Intensywne wsłuchiwanie się przez podmiot wiersza w dzieła Bacha – porównywane synestezyjnie do zażywania środka odurzającego o agresywnym zapachu (specyfiku, który „zajeżdża”) – otwiera wstępny etap kontemplacyjnego skupienia, prowadzącego finalnie do ekstazy. Zaskakujący, dźwiękowy kształt tych kompozycji fascynuje i wywołuje poruszenie („światny”). Utwory te są bowiem mieszaniną rzeczy nieprzystawalnych – okazują się uduchowione i zarazem zabawne; każdy z nich oszałamia i zniewala („zajeżdża”), zaskakując tajemniczym przekazem („kontemplacją”) ukrytym w muzycznych symbolach, ale także komicznymi figurami dźwiękowymi („śmoncesami”), budzącymi skojarzenia z gramami słownymi z żydowskich dowcipów.

Wyławianie zaskakujących szczegółów z muzycznych przekazów dowodzi niewątpliwie zdolności dogłębnego, analitycznego słuchania, ale stanowi także przejaw jeszcze innej – generalnej – dyspozycji poety i bohatera-podmiotu jego utworów: umiejętności wychwytywania i eksplorowania wszelkich „do-

⁴⁸ T e n z e, *Na ulotnienie*, w: tenże, „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980, s. 137.

nosów rzeczywistości”⁴⁹. Muzyka jako jedno ze zdarzeń świata, które należy postrzegać jako nieoczywiste i pełne nieodkrytych jeszcze treści, to także „obiekt” przeznaczony do kontemplacyjnego zgłębiania. Co więcej, „obiekt” wyróżniony – dający bowiem szansę niemal automatycznego i pewnego wglądu w istotę rzeczy, a także posiadający zdolność porządkującą, i w końcu – inicjujący stany mistyczne.

Czym było zatem dla Białoszewskiego – i dla bohatera-podmiotu jego utworów – słuchanie muzyki z płyt w nowym mieszkaniu? Zmierzało ono najpierw do oswojenia i uporządkowania tego, co okazywało się obce i nieprzyjazne w nieznanym otoczeniu. Wówczas stawało się jedną ze składowych wielkiego aktu słuchania świata – słuchania „muzyki” rzeczywistości, rozbrzmiewającej rozmaitymi głosami, które – jeśli odpowiednio nastroić percepcję – układają się w zadziwiającą, harmonijną całość. Pozostawało jednak równocześnie rodzajem praktyki kontemplacyjnej, prowadzącej do nawiązywania łączności z tajemniczymi, głęboko ukrytymi sferami bytu – z nieuchwytnym i niewiadomym Absolutem.

BARAŃCZAK

Który z utworów Stanisława Barańczaka opowiada o tym, jak słuchana jest muzyka? W twórczości tego poety – niezwykle wrażliwego na dźwięki i muzykę⁵⁰ – występuje co najmniej kilka wierszy, z których można by czerpać

⁴⁹ Wyrażenie to nawiązuje do tytułu zbioru prozy Białoszewskiego *Donosy rzeczywistości*, opublikowanego po raz pierwszy w roku 1973 (zob. wznowienie w wersji bez ingerencji cenzury: t e n e, *Donosy rzeczywistości*, PIW, Warszawa 2013).

⁵⁰ Tomasz Cyz w posłowie do książki *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł* (zawierającej wybór sporządzonych przez poetę przekładów librett znanych dzieł muzycznych) napisał: „Poezja – albo lepiej: cała twórczość – Stanisława Barańczaka pełna jest związków z muzyką, muzycznych odniesień. [...] Stanisław Barańczak miał fenomenalny słuch muzyczny. W jakimś sensie komponował wiersze jak muzykę, szczególnie te późne, ostatnie. Szukał słowa, które nie tylko znaczy, lecz także brzmi. Szukał spłotu słów, które jak melodię można łamać, nawijać, dzielić, przetrzącać, zderzać, pieścić. Szukał rytmu, który zorganizuje ruch słów (nut), wersów (melodii), strof i strofiek (fraz), dłuższej wypowiedzi (pieśni albo arii). I najczęściej to wszystko znajdował – tak że «jedno nie przeciwdziałało drugiemu»” (T. C y z, *Barańczaka słuch (i humor) absolutny*, w: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wybór R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2016, s. 363n.). Aleksandra Reimann stwierdza, że ze względu na przenikanie do świadomości poetyckiej Barańczaka rozmaitych odniesień do muzyki można by mówić w przypadku tego autora o „muzycznym światopoglądzie”: „Myśli, w których obecna jest sztuka dźwięków, układają się w konsekwentny ciąg poglądów na temat muzyki oraz filozofii, estetyki, powinności poezji, która ma wyrażać zakłóconą harmonię codzienności. Odnotować bowiem trzeba, że zakres «muzycznego światopoglądu» obejmuje nie tylko teorię i praktykę języka poetyckiego, ale także sposób postrzegania rzeczywistości” (A. R e i m a n n, *Muzyczny światopogląd Stanisława Barańczaka*, w: *taż, Muzyczne transpozycje*).

informacje na ten temat⁵¹, ale pierwszeństwo należy przyznać opublikowanemu w tomie *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*⁵² utworowi *Kontrapunkt*. Jego bohater wyrusza w podróż samochodem i od początku jazdy towarzyszą mu dźwięki słynnej kompozycji Johanna Sebastiana Bacha:

Wariacje dla Goldberga, w rozpoznawalnym od razu nagraniu Glenna Goulda, bryznęły z głośników stereo, gdy włączył starter; i z tym gwałtowniej mdlącą odrazą, męką właściwie, przeklął to, co natychmiast stanęło tępą przegrodą w poprzek rwącego strumienia akcentów: świadomość, że się musi pośpieszyć, jeśli na wieczór chce zajechać do miasta, znaleźć gdzieś parking (w centrum! o tej porze!) i zdążyć przynajmniej na koniec wiecu, na którym, jak dobrze pójdzie, uchwali się z pięć rezolucji, potępiających (w sposób stanowczy, kategoryczny i całkowicie bezsilny) łamanie praw ludzkich i ucisk. Nie żeby nie był już w stanie czuć bólu, współczucia, goryczy. Im później, im odległej, tym większą to miało wartość, tym łatwiej, może z nerwów, łyżę piekły w kącikach oczu. Przez chwilę, przez chwilę gładzić zwięźle spleciony warkocz kontrapunktu, rozważać cud współistnienia głosów, z których każdy odbywa w czasie osobną podróż, a w każdym punkcie czasu łączy je inna harmonia. Życia by nie starczyło, nie tylko tej chwili — odłóż to na później. Przyspieszył, i dopiero gdy ostro hamował przed skrzyżowaniem, niejasna myśl: że w tak gęstej muzyce jest miejsce na wszystko, z nim włącznie — że jedno nie przeciwdziała drugiemu, że nie on słucha, ale muzyka używa mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidywała⁵³.

To wiersz w całości poświęcony słuchaniu utworu muzycznego⁵⁴, a ściślej – odtwarzający sytuację, w której dokonuje się percepcja *Wariacji Goldber-*

S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski, Universitas, Kraków 2018, s. 115).

⁵¹ Są to wiersze: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* (zob. S. B a r a n c z a k, *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007, s. 419), *Tenorzy* (zob. t e n ż e, *Tenorzy, czemu was kocham? Przecież wszyscy jesteście tłustawi*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, s. 431), *Hi-Fi* (zob. t e n ż e, *Hi-Fi*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, s. 433n.) i „*Bist Du bei mir*” (zob. t e n ż e, „*Bist Du bei mir*” w: tenże, *Wiersze zebrane*, s. 459n.), a także utwory wchodzące w skład cyklu *Piosenki, nieśpiewane Żonie* z tomu *Chirurgiczna precyzja* (w *Wierszach zebranych* s. 476–486).

⁵² Zob. t e n ż e, *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*, red. B. Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Paryż 1988.

⁵³ T e n ż e, *Kontrapunkt*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, s. 375.

⁵⁴ Interpretacje tego wiersza opublikowali: Adam Poprawa (zob. A. P o p r a w a, *Bach w samochodzie albo próba harmonii. O „Kontrapunkcie” Stanisława Barańczaka*, „Warsztaty Polonistyczne” 1993, nr 2, s. 44–52) i Aleksandra Reimann (por. A. R e i m a n n, *Muzyczny styl odbioru tekstów*

gowskich Bacha w wykonaniu ekscentrycznego kanadyjskiego pianisty Glenna Goulda⁵⁵.

Spróbujmy na wstępie lektury *Kontrapunktu* określić nieco dokładniej, kim jest bohater utworu (nie poprzestając jedynie na stwierdzeniu, że jest kierowcą samochodu). To zapewne wytrawny meloman – potrafi bowiem zidentyfikować natychmiast („od razu”) wykonawcę utworu, którego dźwięki pojawiły się nagle („bryznęły”) we wnętrzu jego samochodu⁵⁶, w chwili, gdy wyruszał w drogę. Pozostanie jednak raczej nieodgadnione, którą z dwu słynnych – i zupełnie różnych wykonawczo – Gouldowskich interpretacji rozpoznał on bez trudu: tę pierwszą, nagrałą w roku 1955, czy też ostatnią, z roku 1981 (zarejestrowaną rok przed śmiercią pianisty)⁵⁷. Pojawiające się w wierszu lakoniczne określenie gry Goulda jako „rwącego strumienia akcentów” może wszakże skłonić do postawienia hipotezy, że chodzi o tę pierwszą,

literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013, s. 154-177). O wierszu tym pisała także Joanna Dembińska-Pawelec (por. J. D e m b i Ń s k a - P a w e l e c, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 397n.).

⁵⁵ Glenn Gould był pianistą o wyjątkowo silnej indywidualności, łamał przyjęte kanony i normy interpretacyjne, wprowadzając własne. Jego interpretacje zyskiwały jednak zwykle entuzjastyczne opinie. Nagrane przez niego w czerwcu 1955 roku *Wariacje Goldbergowskie* wielu krytyków uznało za przełom w interpretacji Bacha. „Równoległe z działalnością koncertową wypracowywał własny system nagrywania płyt, który pozwalał – dzięki zastosowaniu bardzo precyzyjnego montażu – na osiągnięcie rezultatu pozostającego w idealnej zgodności z założeniem wyjściowym. G. [Gould – J.W.] uważał, że tylko studio daje możliwość absolutnej koncentracji, podczas gdy na sali, podczas koncertu, zbyt wiele szczegółów wymyka się spod kontroli, stając się dziełem przypadku. Postanowił więc zrezygnować z występów publicznych” (J. W e b e r, hasło „Gould Glenn”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. e-f-g, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 408).

⁵⁶ Aleksandra Reimann stwierdza: „Muzyka [...] nie «rozległa się» czy «odezwała», ale «bryznęła», niejako więc wtargnęła do wnętrza samochodu. Zapewne utwór Bacha nie był słuchany od początku, ale mógł odezwać się *fortissimo* w sposób zupełnie nieoczekiwany” (R e i m a n n, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, s. 161). Adam Poprawa natomiast zaznacza, że czasownik „bryznęły”, za pomocą którego określa autor pierwsze dochodzące do bohatera dźwięki, nie wydaje się [...] określeniem najbardziej adekwatnym do rozpoczynającej dzieło *Arii I*” (P o p r a w a, *Bach w samochodzie albo próba harmonii*, s. 47). „Użycie tego akurat słowa – pisze dalej – oznaczać więc może, że cykl Bacha jest słuchany na przykład od wariacji pierwszej. W każdym razie – bez wstępu, bez przygotowania” (tamże).

⁵⁷ Stefan Rieger syntetycznie objaśnia, co odróżnia te dwie interpretacje: „W roku 1981 Gould nagrał po raz drugi *Wariacje Goldbergowskie*. Z zasady nie nagrywał niczego powtórnie. Uczynił wyjątek dla utworu, dzięki któremu w roku 1955, z dnia na dzień, zyskał światową sławę. Obie wersje fascynują. Różnice między nimi, jak to ujmie Michel Scheider, oddaje jedno słowo: «mniej». «Mniej szybko, mniej napięć i zaznaczonych intencji, mniej zewnętrznosci. Gould ujmie, działa przez odejmowanie, zaniechanie, elipsę. I co jest niesłychane: za pośrednictwem tego mniej daje nam więcej [...]»” (S. R i e g e r, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 50). Na marginesie warto dodać, że Glen Gould nagrał *Wariacje Goldbergowskie* po raz pierwszy (dla Radia CBC) w roku 1954; ta zupełnie nieznana rejestracja została opublikowana dopiero w roku 2007.

utrzymaną w bardzo szybkich tempach, które sprawiają, że muzyczna „akcja” Bachowskich *Wariacji*... płynie potoczyscie i wartko. Identyfikacja nagrania to jednak nie jedyna przesłanka wskazująca na muzyczne pasje bohatera wiersza. Warto choćby zwrócić uwagę na napomknięcie o obecności „głośników stereo”; można przypuszczać, że nie są mu obojętne parametry dźwiękowe słuchanej muzyki. Warto też zauważyć, że znajdujący się w jego samochodzie radioodbiornik albo odtwarzacz⁵⁸ – bohater wiersza mógłby bowiem słuchać Gouldowskiego nagrania, z równym prawdopodobieństwem, dzięki każdemu z tych urządzeń⁵⁹ – zaczyna działać już w chwili rozruchu silnika; może to oznaczać, że przebywając w samochodzie, bohater wiersza potrzebuje stałej obecności muzyki, w ogóle więc nie wyłącza urządzenia, dzięki któremu może jej słuchać. Nie rozstaje się z muzyką – potrzebuje jej towarzystwa, szczególnie podczas podróży. Tym razem będzie ją odbywać przy dźwiękach *Wariacji Goldbergowskich* Bacha – kunsztownej kompozycji, złożonej z arii i trzydziestu wariacji, w których konstruowaniu zostały wykorzystane wyszukane środki i formy polifoniczne⁶⁰. Przeanalizujmy, w jakie okoliczności zostało uwikłane słuchanie jej nagrania.

Przyglądając się wykreowanej przez poetę sytuacji lirycznej, nietrudno zauważyć, że bohater wiersza jest uczestnikiem trzech równoległe rozwi-

⁵⁸ W tej kwestii interpretatorzy wiersza mieli różne zdania. Adam Poprawa wskazywał na radio: „Arcytrudna muzyka Bacha dociera za pośrednictwem radioodbiornika” (P o p r a w a, *Bach w samochodzie albo próba harmonii*, s. 46). Aleksandra Reimann natomiast zauważyła, że „bohater wiersza włącza magnetofon” (R e i m a n n, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, s. 163), a dźwięki *Wariacji Goldbergowskich* dochodzą „z głośników samochodowego odtwarzacza” (tamże, s. 175).

⁵⁹ Gouldowskie nagranie *Wariacji Goldbergowskich* Bacha mogło znajdować się w programie audycji radiowej nadawanej w chwili, gdy bohater wiersza wyruszał w podróż samochodem; mogło być jednak odtworzone z kasyety magnetofonowej (lub płyty kompaktowej), pozostawionej wcześniej w „kieszeni” odtwarzacza, który został uruchomiony – podobnie jak radioodbiornik – w chwili włączania samochodowego startera.

⁶⁰ Polifonię tego utworu charakteryzuje między innymi Bohdan Pocię (por. B. P o c i e j, *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995, s. 97-101). Oto fragment jego wyводу: „*Wariacje Goldbergowskie* – obok *Wohltemperiertes Klavier*, *Musikalisches Opfer*, *Die Kunst der Fuge* – stanowią najintensywniejsze ognisko Bachowskiej sztuki polifonii, inaczej mówiąc – techniki kontrapunktu. [...] Jest to więc rozległe, wieloaspektowe studium polifonii, kontrapunktyki «klawiaturowej», realizacja idei polifonii w medium harmoniki funkcyjnej i tonalności dur-moll. Wprawdzie w porównaniu z wielotonacyjnością *Wohltemperiertes Klavier* «rozrzut» harmoniczno-tonalny jest tu ograniczony dyscypliną wariacyjną jednej zasadniczej tonacji (G-dur) panującej w całym utworze, ale w jej polu mamy całą misterną sieć mikromodulacyjnych odchyłeń. Kontrapunkt. Imitacja. Kanon. Te trzy hasła określają generalnie bogatą problematykę kompozytorską *Wariacji*, a każde hasło wskazuje na swoje źródła – głębokie osadzenie w historii muzyki. [...] Całą tę, niełatwą do opanowania praktycznego, problematykę polifonii podaje tutaj Bach w formie skończonej doskonałej, w postaci wysoce w słuchaniu atrakcyjnej, w fakturze zawsze przejrzystej, dwu- i trzygłosowej” (tamże, s. 98n.).

jających się „akcji”⁶¹, zainicjowanych w tym samym momencie – z chwilą uruchomienia samochodowego rozrusznika. Są to: po pierwsze – muzyczny przebieg fragmentu nagrania *Wariacji Goldbergowskich*, po drugie – jazda samochodem, po trzecie – bieg myśli bohatera. Jest on uczestnikiem tych trzech ciągów zdarzeniowych, wykonuje bowiem równocześnie symultaniczne względem siebie czynności: słucha muzyki (z radia lub odtwarzacza), kieruje samochodem, myśli o słuchanym utworze, jeździ i celu swej podróży⁶².

Czym mogłoby być motywowane takie właśnie ukształtowanie spłotu trzech „akcji” tworzących sytuację liryczną w tym wierszu? Odpowiedź wydaje się ukryta w słowie, które zostało umieszczone w tytule: „kontrapunkt”. Jego pierwotne znaczenie związane jest z muzyką, a precyzyjniej – z jej tworzeniem. „Kontrapunkt” to nazwa techniki kompozytorskiej polegającej na równoczesnym prowadzeniu (zestawianiu) w utworach polifonicznych samodzielnych linii melodycznych (głosów), według określonych zasad tonalnych, harmonicznych i rytmicznych⁶³. Spłot kilku równoległych „akcji” ukazywanych w tym wierszu to zatem konstrukcja motywowana zasadami muzycznego kontrapunktu, to poetyckie odtworzenie techniki równoczesnego prowadzenia kilku głosów.

Z zasad muzycznego kontrapunktu wynika również, że pomiędzy dźwiękami przynależącymi do poszczególnych głosów tworzą się współbrzmienia o dwojakim charakterze: konsonansowe (harmonijne) lub dysonansowe (dysharmonijne)⁶⁴. Warto zatem zapytać, czy i ta właściwość polifonicznej kon-

⁶¹ Zauważa to Aleksandra Reimann: „Barańczak stwarza swego rodzaju polifoniczność sytuacji. W wierszu spotykamy «kontrapunkt potrójny»: zachodzi on między muzyką, świadomością bohatera i rutynowym prowadzeniem pojazdu” (R e i m a n n, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak, s. 163).

⁶² Spostrzeżenie to formułuję, kierując się stwierdzeniami Aleksandry Reimann: „Od momentu, w którym bohater wiersza włącza magnetofon, mamy do czynienia z równoczesnym wykonywaniem różnych czynności [...]. Słuchaniu towarzyszą zajęcia wykonywane symultanicznie” (tamże, s. 163).

⁶³ Zob. J. H a b e l a, hasło: „Kontrapunkt”, w: tenże, *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972, s. 95; por. hasło „Kontrapunkt”, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 461n.

⁶⁴ Relacje zachodzące między elementami kompozycji polifonicznej scharakteryzował Bohdan Pocij w rozprawie *Bach – muzyka i wielkość*: „Sztuka kontrapunktu, unaoczniona w systemie reguł, stanowi [...] jądro i fundament wszelkiej umiejętności komponowania. Komponowanie muzyki jest w swej istocie przede wszystkim składaniem, zestawianiem, zestrzajaniem, uzgadnianiem różnobarwnych elementów. Zgodność i harmonia jest tu ideałem, do którego cała, rozwijająca się w pewnym «przedziale czasowym», muzyka zmierza; dźwięki w poszczególnych głosach polifonicznej konstrukcji spotykają się i zestrzajają we współbrzmienie, w akord; każdy dysonans dąży do konsonansowego (harmonijnego) rozwiązania. Można by rzec, iż «polifonia» dąży do «harmonii», wszelako jest polifonia zawsze w stosunku do harmonii pierwsza, bardziej zasadnicza, bardziej pierwotna” (B. P o c i e j, *Bach – muzyka i wielkość*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972, s. 8n.)

strukcji została odtworzona w wierszu. Które zatem z jego motywów można by uznać za ekwiwalenty współbrzmień konsonansowych lub dysonansowych?

Ponownie należy przyjrzeć się przebiegom wspomnianych trzech „akcji” tworzących sytuację liryczną. Już w początkowej fazie tych przebiegów w relacjach między nimi wyraźnie zaznacza się dysharmonia. Dźwięki nagrania Bachowskiej kompozycji zderzają się („bryznąły z głośników stereo”) z rozruchem silnika i początkiem jazdy („włączył starter”), a także ze świadomością bohatera – z nawałem (z „tępą przegrodą”) jego niespokojnych myśli o tempie i celu podróży⁶⁵. Na dalszym etapie jazdy to drugie dysonansowe „współbrzmienie” ulega diametralnej, choć chwilowej zmianie. Między muzyczną „akcją” *Wariacji Goldbergowskich* a świadomością bohatera dochodzi do zestrojenia – wkrótce jednak przerwane przez jego ironiczną myśl (auto-przyganę?): „Życia by nie starczyło, nie tylko tej chwili – odłóż / to na później”.

Tej chwili harmonijnego „współbrzmienia” dwu „akcji” wiersza należy przypatrzeć się wnikliwiej. Jest ona bowiem momentem, w którym następuje uważniejsze słuchanie fragmentów *Wariacji Goldbergowskich* Bacha. Jest chwilą „porozumienia” bohatera wiersza z polifoniczną muzyką kompozycji, która – choć bardzo dobrze mu znana – od początku jazdy samochodem funkcjonuje „gdzieś obok” niego, wyraźnie niedopasowana do jego zamierzeń i działań. To krótkotrwałe doświadczenie zestrojenia się z nią – jej słuchanie – dokumentuje w wierszu następujący zapis:

Przez chwilę, przez chwilę gładzić zwięźle spleciony warkocz
kontrapunktu, rozważać cud współistnienia głosów,
z których każdy odbywa w czasie osobną podróż,
a w każdym punkcie czasu wiązuje je inna harmonia.

Znakiem intensywnego pragnienia, by choć przez krótki czas doświadczać kontaktu z polifoniczną muzyką *Wariacji Goldbergowskich*, jest powtórzenie wyrażenia „przez chwilę”, otwierające ten fragment. Początkowo może się wydawać, że mamy tu do czynienia po prostu z trafnym oraz pogładowym – i zarazem efektownym poetycko – objaśnieniem, czym jest technika kontrapunktu; że zawarta w tym rozbudowanym zdaniu wypowiedź to przede wszystkim

⁶⁵ Potwierdzają to spostrzeżenia Joanny Dembińskiej-Pawelec: „Jadący samochodem bohater doświadcza dysonansowego zderzenia przenikających się dwu sfer: pospiesznej, doraźnej codzienności i doskonałej linii melodycznej muzyki Jana Sebastiana Bacha. Obie te sfery wydają się przeszkadzać sobie, odpychać się, wykluczać wzajemnie” (D e m b i ŋ s k a - P a w e l e c, dz. cyt., s. 397). O tym braku zestrojenia pisze także Adam Poprawa: „Strefa muzyki (a więc doskonałości, sensu, esencji) oraz sfera codzienności (banalne kłopoty spowodowane prowadzeniem samochodu) są na początku postrzegane jako obszary nie dające się pogodzić. Zajęcia związane z jazdą samochodem uniemożliwiają przyjęcie muzyki” (P o p r a w a, *Bach w samochodzie albo próba harmonii*, s. 47).

wyraz podziwu dla słuchanej muzyki i udana próba zwięzłego opisu jej polifonicznych struktur. W istocie jest to przenośnie ujęte objaśnienie sposobu słuchania muzyki praktykowanego przez bohatera wiersza (i przypuszczalnie przez ukrywającego się za jego maską poetę – autora). Jego „metodę” opisują dwa następujące po sobie wypowiedzenia, zawierające – jak w „instrukcji” – bezosobowe formy czasowników: „gładzić zwięźle spleciony warkocz / kontrapunktu” i „rozważać cud współlistnienia głosów”. Pierwsze z tych wypowiedzeń ukazuje słuchanie muzyki – przez synestezyjne odniesienie do zmysłu dotyku („gładzić [...] warkocz”) – jako doznanie emocjonalne i intymne, czyli przeżycie ogniskujące pozytywne uczucia osób chcących wyrażać przez czułe gesty na przykład sympatię, przywiązanie, miłość. W drugim wypowiedzeniu natomiast słuchanie to zostaje przedstawione jako czynność o charakterze intelektualnym: jako rozumowanie („rozważać cud”), zmierzające do odkrycia sensu muzycznych konstrukcji – do zgłębiania ich tajemnicy.

Te dwie odmiany percepcji muzycznej – emocjonalna i intelektualna – uobecniają się w świadomości bohatera wiersza. Jak jednak mogą one w niej funkcjonować? Czy ich działanie jest równoczesne, czy może raczej sekwencyjne? Odczytywany fragment nie pozwala na sformułowanie jednoznacznych odpowiedzi. Z jednej strony bowiem kolejność, w jakiej zostały przedstawione, sugeruje, że słuchanie jest najpierw doświadczeniem o charakterze emocjonalnym, a następnie przyczyną operacji intelektualnych. Z drugiej strony jednak, skoro wypowiedzenia opisujące tu dwie odmiany muzycznej percepcji są względem siebie współrządne syntaktycznie, znaczyć to może (wydaje się niewykluczone), że percepcja muzyczna według bohatera wiersza (i Barańczaka) to splot emocjonalnych i intelektualnych procesów rozgrywających się – jak w polifonii – równocześnie.

Słuchanie uprawiane przez bohatera utworu, łączące te dwa rodzaje postrzeżeń (zapewne cyklicznie się powtarzających) nie jest jednak „układem zamkniętym” – nie jest celem samym w sobie. Emocjonalno-intelektualna (afektywno-analityczna) percepcja muzyki przynosi konsekwencje w postaci refleksji o charakterze ogólniejszym. Kiedy jazda samochodem dobiega końca („gdy ostro hamował / przed skrzyżowaniem”) – choć bohater wiersza już wcześniej przerwał uważne słuchanie – w jego świadomości formułuje się „niejasna myśl”:

[...] że w tak gęstej muzyce
jest miejsce na wszystko, z nim włącznie – że jedno nie przeciwdziała
drugiemu, że nie on słucha, ale muzyka używa
mu słuchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała.

Czym zaowocowało uważne – choć tylko chwilowe – słuchanie *Wariacji Goldbergowskich* Bacha podczas podróży samochodem? Bohater wiersza,

analizując kunsztowne przebiegi głosów i ich przeróżne współbrzmienia w polifonicznej „akcji” Bachowskiej kompozycji, dostrzegł w tej strukturze projekt wszystkiego – także własnej egzystencji. Nagle ujrzał on wielką analogię: tak jak działa mechanizm tej muzyki – tak też funkcjonuje rzeczywistość. Percepcja zjawisk, pasma uczuć, procesy myślowe, ciągi zdarzeń, wszystkie ich przebiegi i zderzenia, tworząc przeróżne sploty sytuacyjne („współbrzmienia”), mają swe odniesienie w muzycznym kontrapunkcie⁶⁶. Dlatego bohater utworu – maska poety – może stwierdzić, pointując swoją refleksję, że „muzyka użycza / mu [...] wszystkiego, co przewidziała”. Można by powiedzieć to inaczej: słuchanie muzyki „udziela wiedzy” o wszystkim. Każde uważne jej słuchanie wydaje się przekonywać o tym bohatera wiersza Barańczaka. Kiedy przez chwilę zgłębiał piękno i finezję polifonii *Wariacji Goldbergowskich*, zapewne przeczuwał (już wiedział?), że muzyka ta jest niewyczerpanym źródłem refleksji. Pomyślał przecież o jej słuchaniu: „Życia by nie starczyło, nie tylko tej chwili”.

*

Potrzebne wydaje się – zamiast zwykłego podsumowania rozważań podjętych w tym artykule – poruszenie jeszcze jednej kwestii. Wybrane do lektury utwory Gałczyńskiego, Białoszewskiego i Barańczaka, przedstawiające trzy odmienne sytuacje, w których słuchanie muzyki odbywa się dzięki nagraniom dźwiękowym, okazały się także – w przeważającej liczbie – tekstami ukazującymi recepcję kompozycji Johanna Sebastiana Bacha. Chcąc krótko objaśnić, dlaczego tak się stało, można by stwierdzić, że to po prostu rezultat decyzji autorów tych wierszy – takiego dokonali wyboru motywów, tworząc swoje utwory o słuchaniu muzyki (Bach i jego sztuka nie stanowiły dodatkowego „kryterium wyboru” podczas gromadzenia przeze mnie tekstów do analiz). Obecność nawiązań do osoby i dzieł tego kompozytora w wierszach o słuchaniu muzyki z nagrań płytowych lub radia wydaje się wszakże znacząca. Wynika ona przede wszystkim z podzielanej przez tych trzech poetów fascynacji muzyką Bacha⁶⁷, ale może także być konsekwencją innego rodzaju

⁶⁶ Podobny wniosek formułuje Joanna Dembińska-Pawelec: „Muzycznie pojmowany kontrapunkt staje się w wierszu metaforycznym obrazem istnienia, przebiegiem zdarzeń życia, które w płynącym nurcie czasu wciąż na nowo «związuje inna harmonia»” (D e m b i ń s k a - P a w e l e c, dz. cyt., s. 398).

⁶⁷ Ślady tej fascynacji można zauważyć w twórczości tych poetów w wielu różnych miejscach. Są one oczywiście obecne w ich utworach, ale o ich podziwie dla sztuki Bacha można też przeczytać w tekstach wspomnieniowych. Gałczyński na przykład upatrywał w muzyce Bacha źródła najważniejszych wartości, co syntetycznie zostało wyrażone w końcowym zdaniu części

„ośnienia”, którego doznał każdy z nich. Wydaje się, że Gałczyński, Białoszewski i Barańczak właśnie w słuchaniu muzycznych nagrań odnaleźli sposób na nawiązywanie specjalnej, prywatnej – wręcz intymnej – relacji z Bachowską sztuką, pozwalającej intensywniej przeżywać i zgłębiać jej przekaz. Takie doświadczenia stają się przecież udziałem osób kreowanych w ich utworach. Bohaterów *Pieśni V* Gałczyńskiego muzyka Bacha wprawia w tak niezwykle, radosne uniesienie, że chcieliby je koniecznie „ocalić od zapomnienia”. Dla podmiotu utworów Białoszewskiego staje się ona katalizatorem natchnienia prowadzącego ku przeżyciom mistycznym. Bohater przedstawiony w wierszu *Kontrapunkt* Barańczaka natomiast dostrzega w jej polifonicznej strukturze projekt wszystkiego – także własnej egzystencji. Warto więc zapytać: Co słyszą w odtwarzanej z nagrań muzyce Bacha bohaterowie tych tekstów, skoro doświadczają tak różnych i zarazem wyjątkowych przeżyć? Co przykuwało ich uwagę? Wydaje się, że dla bohaterów *Pieśni V* Gałczyńskiego, nadających domowemu słuchaniu muzyki kształt rytuału, mógł to być głównie rytm, napędzający dźwiękowy przebieg „Koncertu Brandenburskiego Trzeciego” i przypuszczalnie wprawiający w ruch ich ciała. Podmiot-bohater utworów Białoszewskiego, będący mieszkańcem wielopiętrowego bloku, sięgał słuchem do rdzenia muzyki Bacha, wychwytyjąc niuanse brzmieniowe w metalicznych dźwiękach klawesynu i zniewalających głosach organów, a także odkrywając jej estetyczną dwoistość. Natomiast jadący samochodem bohater *Kontrapunktu* Barańczaka w chwili, kiedy mógł się skupić na dźwiękach „Wariacji dla Goldberga”, śledził kunsztowne przebiegi głosów tej kompozycji i ich przeróżne współbrzmienia, pozwalając, by ich działanie osiągało zarówno jego emocji, jak i intelektu.

W tych skrótowo charakteryzowanych stylach słuchania nagrań muzyki Bacha odzwierciedlają się zapewne praktyki jej odbioru realizowane przez

szóstej („Zamieć”) jego autobiograficznego poematu *Przed zapaleniem choinki* (1947): „Wszystko, coś stracił, wszystko, coś zgubił, / w Bachu, bracie, odnajdziesz” (K.I. G a ł c z y Ń s k i, *Przed zapaleniem choinki*, w: tenże, *Dzieła*, t. 2, *Poezje*, s. 201). Białoszewski z kolei zafascynowany był muzyką Bacha jako sztuką głęboko uduchowioną, a jej kompozytora uważał za artystę doskonałego. Tadeusz Sobolewski zapamiętał taką jego wypowiedź: „Rozmowa człowieka z Bogiem jest możliwa chyba tylko w fudze Bacha. Co miało takie znaczenie: żeby móc rozmawiać, trzeba być Bachem... O Bachu wyraził się kiedyś półżartem, jak o koledze-artyście: rozumiem, mieć jedną czy drugą rzecz genialną, ale wszystko?” (S o b o l e w s k i, *Post scriptum: muzyka u Mirona*, s. 236). Zgłębianie przez Barańczaka twórczości Bacha przyczyniło się do powstania wiersza „*Bist Du bei mir*”, nawiązującego do przypisywanej kompozytorowi arii z notatnika muzycznego Anny Magdaleny Bach. Wyrazy respektu dla Bachowskiej sztuki można także dostrzec w działaniach translatorskich Barańczaka; w przekładach fragmentów libretta *Pasji według św. Mateusza* dobór słów został ściśle podporządkowany muzyce dzieła, na co zwraca uwagę Tomasz Cyz: „Zgadza się nie tyle sens poszczególnych słów, co sens istniejący pomiędzy słowami – sens zdań. Sens muzyki. [...] Barańczak nie tłumaczy linijka po linijce, tylko szuka własnego ściegu, pulsu słów, trzymając się cały czas sensu całości tekstu. I sensu muzyki” (C y z, dz. cyt., s. 365n.).

Gałczyńskiego, Białoszewskiego i Barańczaka. Dlaczego każdy z nich zdecydował się zaprezentować w poetyckim zobrazowaniu swój odrębny i specyficzny styl słuchania? Nie jest oczywiście możliwe wskazanie jednej przyczyny – wszak muzyka przynosiła każdemu z nich inny rodzaj doznań. Można jednak przyjąć, że decyzja ta wynikała, z jednej strony, z potrzeby opowiedzenia o doświadczeniu, które okazywało się istotne; słuchanie muzyki – szczególnie słuchanie muzyki Bacha – stawało się przeżyciem, o którym należy opowiedzieć, tworząc poetycki zapis. Natomiast z drugiej strony, przyczyną prezentowania subiektywnej i zarazem tekstowo intrygującej relacji o słuchaniu Bachowskich dzieł mogło być także dążenie do nawiązania bliższego kontaktu z czytelnikiem – między innymi przez odwoływanie się do doświadczeń odbioru muzyki wspólnych miłośnikom tej sztuki i stanowiących swoisty kod porozumienia.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Barańczak, Stanisław. "Bist Du bei mir." In Barańczak, *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2007.
- . "Hi-Fi." In Barańczak, *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2007.
- . "Kontrapunkt." In Barańczak, *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2007.
- . "Tenorzy, czemu was kocham? Przecież wszyscy jesteście tłustawi." In Barańczak, *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2007.
- . *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986-1988*. Edited by Barbara Toruńczyk. Paryż: Fundacja Zeszytów Literackich, 1988.
- . "Z okna na którymś pięttrze ta aria Mozarta." In Barańczak, *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2007.
- Beylin, Karolina. "Jan Sebastian i Hans Christian – dwaj przyjaciele Gałczyńskiego." In *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, edited by Anna Kamieńska and Jan Śpiewak. Warszawa: Czytelnik, 1961.
- Białoszewski, Miron. "1939." In Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. Warszawa: PIW, 2014.
- . "Bach – organy." In Białoszewski, *"Odczepić się" i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980*. Warszawa: PIW, 2016.
- . "Chamowo." In Białoszewski, *Rozkurz*. Warszawa: PIW, 1998.
- . *Donosy rzeczywistości*. Warszawa: PIW, 2013.
- . "Jeszcze, jeszcze frywole: Mniemania a omamy." In Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. Warszawa: PIW, 2014.
- . "Mniejsze lato." In Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. Warszawa: PIW, 2014.
- . "Na ulotnienie." In Białoszewski, *"Odczepić się" i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980*. Warszawa: PIW, 2016.

- . “Puszczanie płyt w mrówkowcu.” In Białoszewski, *“Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980*. Warszawa: PIW, 2016.
- . “Pan Mozart, pan Bach, pani Reginka, ja.” In Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. Warszawa: PIW, 2014.
- . “Rano sprawdzania i zapominania i zaskoczenia.” In Białoszewski *“Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980*. Warszawa: PIW, 2016.
- . “Rozkurz.” In Białoszewski, *Rozkurz*. Warszawa: PIW, 1998.
- . “Sól konstrukcji.” In Białoszewski, *Obroty rzeczy: Wiersze*, selected by Artur Sandauer. Warszawa: PIW 1956.
- . “Transy.” In Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. Warszawa: PIW, 2014.
- Chodkowski, Andrzej, ed. *Encyklopedia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Cyz, Tomasz. “Barańczaka słuch (i humor) absolutny.” In *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, selected by Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo a5, 2016.
- Demińska-Pawełec, Joanna. *“Poezja jest sztuką rytmu”: O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Dziębowska, Elżbieta, ed. *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. Vol. e-f-g. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987.
- Gałczyński, Konstanty Ildefons. “Pieśni.” In Gałczyński, *Dzieła*. Vol. 2, *Poezje*, edited by Kira Gałczyńska and Barbara Kowalska. Warszawa: Czytelnik, 1979.
- . “Przed zapaleniem choinki.” In Gałczyński, *Dzieła*. Vol. 2, *Poezje*, edited by Kira Gałczyńska and Barbara Kowalska. Warszawa: Czytelnik, 1979.
- Głowiński, Michał. “Muzyka w powieści.” In *Muzyka w literaturze: Antologia polskich studiów powojennych*, edited by Andrzej Hejmej. Kraków: Universitas, 2002.
- Habela, Jerzy. *Słowniczek muzyczny*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.
- Harnoncourt Nikolaus. *Dialog muzyczny: Rozważania o Monteverdim, Bachu i Mozarcie*. Translated by Magdalena Czajka. Warszawa: Fundacja Ruch Muzyczny, 1999.
- Hermanowski, Marcin. *Radiofonia w Polsce: Zarys dziejów*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2018.
- Hejmej, Andrzej. *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.
- Kirchner, Hanna, ed. *Miron: Wspomnienia o poecie*. Warszawa: Wydawnictwo Tenten, 1996.
- Kofin, Ewa. *Muzyka wokół nas: Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012.
- Kominek, Mieczysław. *Zaczęło się od fonografu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986.
- Nycz, Ryszard. *Język modernizmu: Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Leopoldinum, 1997.

- Lissa, Zofia. *Zarys nauki o muzyce*. Warszawa and Rzeszów: Agencja Wydawnicza Ad Oculos, 2007.
- Pociej, Bohdan. *Bach – muzyka i wielkość*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.
- . *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995.
- Poprawa, Adam. “Bach w samochodzie albo próba harmonii: O ‘Kontrapunkcie’ Stanisława Barańczaka.” *Warsztaty Polonistyczne*, no. 2 (1993): 44–52.
- . “Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego.” In *Intersemiotyczność: Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, edited by Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, and Jakub Niedźwiedź. Kraków: Universitas, 2004.
- Reimann, Aleksandra. *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich: Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2013.
- . *Muzyczne transpozycje: S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski*. Kraków: Universitas, 2018.
- Rieger, Stefan. *Glenn Gould czyli sztuka fugi*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.
- Sachs, Curt. *Historia instrumentów muzycznych*. Translated by Stanisław Olędzki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989.
- Skarbowski, Jerzy. *Literatura – muzyka: Zbliżenia i dialogi*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1981.
- Sobolewski, Tadeusz. *Człowiek Miron*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2012.
- Wiśniewski, Jerzy. *Miron Białoszewski i muzyka*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2004.
- Wiegandt, Ewa. “Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku.” In *Muzyka w literaturze: Antologia polskich studiów powojennych*, edited by Andrzej Hejmej. Kraków: Universitas, 2002.
- Zavarský, Ernest. *J. S. Bach*. Translated by Maria Erhardt-Gronowska. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Jerzy WIŚNIEWSKI – Poeci o słuchaniu muzyki: Trzy wybrane lektury

DOI 10.12887/32-2019-2-126-11

Artykuł prezentuje interpretacje wybranych utworów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Mirona Białoszewskiego i Stanisława Barańczaka, przedstawiających trzy odmienne sytuacje, w których słuchanie muzyki odbywa się dzięki nagraniom dźwiękowym. Interpretacje stanowią próbę scharakteryzowania tego specyficznie realizowanego odbioru muzyki (czyli ustalenia, jak przebiega słuchanie: co jest słuchane, kto jest słuchaczem, w jakich okolicznościach się ono odbywa, jaki jest jego cel, jakie przynosi rezultaty)

i zmierzają do uchwycenia odrębności indywidualnego stylu słuchania, jaki został przedstawiony w utworach każdego z tych poetów.

Wybrane do lektury utwory Gałczyńskiego (*Pieśń V*), Białoszewskiego (*Rano sprawdzania i zapomniania i zaskoczenia, Na ulotnienie, Bach – organy*) i Barańczaka (*Kontrapunkt*), są także tekstami ukazującymi recepcję muzyki Johanna Sebastiana Bacha. Dla bohaterów *Pieśni V* Gałczyńskiego muzyka ta, słuchana z płyt w ramach osobliwej domowej liturgii, stanowi źródło radosnego uniesienia. Dla bohatera-podmiotu utworów Białoszewskiego słuchana z płyt muzyka Bacha staje się katalizatorem natchnienia, prowadzącego ku przeżyciom mistycznym; dociera on swym słuchem do jej rdzenia, wychwytyjąc niuanse brzmieniowe w metalicznych dźwiękach klawesynu i głosach organów, a także stwierdzając jej estetyczną dwoistość. Bohater wiersza Barańczaka natomiast, słuchając nagrania *Wariacji Goldbergowskich* Bacha podczas jazdy samochodem, dostrzega w ich polifonicznej strukturze projekt wszystkiego – także własnej egzystencji; śledzi kunsztowne przebiegi głosów i ich przeróżne współbrzmienia, pozwalając, by ich działanie osiągało zarówno emocji, jak i intelektu.

Prezentowane w tych utworach style słuchania nagrań muzyki Bacha odzwierciedlają praktyki jej odbioru, realizowane przez Gałczyńskiego, Białoszewskiego i Barańczaka. Każdy z nich zdecydował się zaprezentować w poetyckim zobrazowaniu swój odrębny i specyficzny styl słuchania, chcąc opowiedzieć o doświadczeniu, które okazywało się dlań istotne, oraz dążąc do nawiązania bliższego kontaktu z czytelnikiem – między innymi przez odwoływanie się do doświadczeń odbioru muzyki, wspólnych miłośnikom tej sztuki i stanowiących swoisty kod porozumienia.

Słowa kluczowe: polska poezja dwudziestego wieku, Konstanty Ildefons Gałczyński, Miron Białoszewski, Stanisław Barańczak, muzyczność literatury, słuchanie, muzyka Johanna Sebastiana Bacha

Kontakt: Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź

E-mail: jerzy.wisniewski@uni.lodz.pl; jurwis@t-system.com.pl

<http://polonistyka.uni.lodz.pl/wisniewski-jerzy/#tab-id-1>

<https://orcid.org/0000-0003-0208-8969>

Jerzy WIŚNIEWSKI – Poets Speak on Listening to Music: Three Selected Readings

DOI 10.12887/32-2019-2-126-11

The article comprises the author's interpretations of selected poetical works of Konstanty Ildefons Gałczyński, Miron Białoszewski, and Stanisław Barańczak. Their poems describe three distinct sceneries in which one can listen to recorded music. The author analyzes the essence of the reception of mediated music by reconstructing the process of listening and establishing the categories of the 'listened,' the 'listener,' the 'listening situation,' as well as those of the purpose

and of the consequences of the acts of listening in question. Then the individual style of listening characteristic of each of the three poets is discussed. The selected works by Gałczyński ("Song V"), Białoszewski ("The Morn of Checking and Forgetting and Astonishment," "To Offer Wings," and "Bach—The Organ"), and Barańczak ("The Counterpoint") show, respectively, the poets' reception of the music of Johann Sebastian Bach. In the case of "Song V" by Gałczyński, Bach's music, listened to from records, assumes the shape of a peculiar home liturgy and is a source of joyful elation. To the lyrical 'I' of Białoszewski's poetry, Bach's music becomes a catalyst for inspiration and, as such, engenders a mystical experience. The focus with which the lyrical 'I' of Białoszewski's poems reaches the deepest core of Bach's music enables grasping the nuances inherent in the metallic sound of the harpsichord and of the organ, and discovering the two kinds of aesthetic experience this music inspires. The protagonist of the poem by Barańczak, in turn, listens to Bach's "Goldberg Variations" while driving a car: the polyphonic structure of this work makes him discover the universal design of things, also of his own existence; he follows the elaborate complexity of the sound and the various harmonies inherent in it, allowing them to affect both his emotions and his intellect. The styles of listening to Bach's recorded music reflect the practices of its reception employed by Gałczyński, Białoszewski, and Barańczak. Each of them describes his own individual style of listening to this music and conveys this 'practice' by means of a specific image, simultaneously expressing an experience he considers as significant. Reference to the experience of the reception of music, universal to music lovers and constituting as if a specific code, is for each of the poets a way to reach out to his readers.

Translated by *Dorota Chabrajska*

Keywords: 20th century Polish poetry, Konstanty Ildefons Gałczyński, Miron Białoszewski, Stanisław Barańczak, musicality of literature, listening, Johann Sebastian Bach's music

Contact: Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź, Poland

E-mail: jerzy.wisniewski@uni.lodz.pl; jurwis@t-system.com.pl

<http://polonistyka.uni.lodz.pl/wisniewski-jerzy/#tab-id-1>

<https://orcid.org/0000-0003-0208-8969>

Wojciech KUDYBA

EROS I AGAPE W LIRYCE JANUSZA STANISŁAWA PASIERBA

W poezji Janusza Stanisława Pasierba amor nieustannie przebywa w zasięgu wzroku śmierci. Warto zwrócić uwagę na filozoficzny kontekst wypowiedzi poety, który interesująco i subtelnie polemizuje z zasadniczą ideą egzystencjalizmu, czyli z przekonaniem, że śmiertelność nadaje naszemu życiu wymiar absurdu. Zdaniem Pasierba jest wręcz przeciwnie: to, że umieramy, pozbawia naszą miłość bezsensu, pozwalając jej przekroczyć samą siebie i nadać naszej egzystencji zupełnie nowy cel. Ostateczny sens ludzkiej miłości odsłania się dopiero w konfrontacji ze śmiercią.

Pojęcie miłości wielokrotnie pojawia się na kartach twórczości poetyckiej Janusza Stanisława Pasierba – teologa, historyka sztuki i pisarza; mieni się rozmaitymi odcieniami znaczeniowymi. Ów humanista postrzega je zwykle w świetle teologii, tę pojmuję jednak nowocześnie: jako refleksję, która pozwala niekiedy „dostrzec, jak literatura (zwłaszcza niechrześcijańska) mówi [...] o całej kondycji człowieka, gdyż prawda chrześcijańska ukrywa się w profanicznych formach sztuki, teologia zaś ma odsłonić tę ukrytą rzeczywistość”¹.

Przedmiotem rozważań poety stał się między innymi motyw złowieszczo go giganta, zapatrzonego w ludzką miłość:

olbrzym Orkos
spogląda na parę kochanków
ogromna śmierć
patrzy na dwoje śmiertelnych
przez chwilę
śmierć
zaskoczona
przygląda się
miłości².

Zwraca uwagę fakt, że autor wiersza abstrahuje od źródłowego kontekstu kulturowego przedstawień Horkosa, uogólniając znaczenia związane z tą

¹ R. Zajączkowski, *Literatura i religia w badaniach na niemieckim obszarze językowym*, „Roczniki Kulturoznawcze” 4(2013) nr 1, s. 101.

² J.S. Pasierb, *Spotkanie*, w: tenże, *Zdejmowanie pieczęci*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 28.

postać. W cytowanym utworze jej sens jest jednoznaczny: to personifikacja śmierci. Cały liryk podlega prawu alegorezy – wszak również para kochanków traci w nim swe indywidualne rysy, stając się alegorią miłości³. Konkrety ustępują tu symbolom, a przeżycia egzystencjalne – pojęciom. Znaczenia tekstu wspinają się w ten sposób na poziom refleksji filozoficzno-teologicznej, dotyczącej osobliwej, bo agonicznej relacji, jaka łączy mors et amor. Na to właśnie chciałbym zwrócić uwagę: w poezji Janusza Stanisława Pasierba amor nieustannie przebywa w zasięgu wzroku śmierci, nie da się pojąć inaczej niż jako jej przeciwieństwo. Wiersz *Mors et amor I*, z tomu *Czarna skrzynka*, zaczyna się od słów:

miłość milczy a śmierć ciągle daje nam znaki
kiedy milczymy milczy miłość
i gdy mówimy ona milknie
śmierć za to mówi bez przerwy⁴.

Amor w ujęciu Pasierba jest więc miłością śmiertelnych, miłością wpisaną w ich ciała poddane prawu przemijania, bo – jak czytamy w dalszej części przywołanego utworu –

[...] znakiem śmierci
może być każdy gest życia

znakiem miłości
jest
zamilknięcie
śmierci⁵.

Zauważmy najpierw, że także i w tym tekście autor stroni od jakości lirycznych, by przesłanie swego utworu związać raczej z grą pojęć i namysłem. Stawka w owej grze jest przecież niebagatelna: celem zabiegów poety staje się pogłębione rozumienie fenomenu ludzkiej miłości. Puenta wiersza zdaje się wskazywać, że amor – nie tracąc związku z tym, co śmiertelne – nieuchronnie wychyla się poza śmierć. Tym, co poeta odkrywa przed nami i utrwala w sentencjonalnej formule, jest eschatologiczny horyzont ludzkiej miłości. Właśnie dlatego w wierszu *Mors et amor II*, uzupełniając znaczenia odsłonięte w pierwszym skrzydle lirycznego dyptyku, Pasierb pyta:

³ Wiersz ma charakter ekfrastyczny, niełatwo jednak dociec, jakie dzieło sztuki opisuje autor. Być może rzeźbę Auguste'a Ottina przedstawiającą Polifema widzącego Galatę w ramionach Acisa (il. 1), ale z pola możliwych odniesień trudno też wykluczyć obraz Giovanniego Lanfranca *Norandino i Lucina zaskoczeni przez Orkusa* (il. 2).

⁴ J.S. Pasierb, *Mors et amor I*, w: tenże, *Czarna skrzynka*, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 15.

⁵ Tamże.

po cóż by miłość
gdyby nie istniała
śmierć i na każdym kroku
nie było widać jej znaków
w kwiatach twarzach ciałach

gdyby nie było jej widać
we wszystkich oznakach
zaprzeczającej jej do końca
miłości⁶.

Nie powinno nas dziwić, że pytanie, jakie stawia autor, ma charakter retoryczny. Już wcześniej przekonał nas przecież, że amor potrafi sięgać swoją nadzieją poza horyzont świata dostępnego zmysłom. Mimo wszystko warto zwrócić uwagę na filozoficzny kontekst wypowiedzi poety, który interesująco i subtelnie polemizuje z zasadniczą ideą egzystencjalizmu, czyli z przekonaniem, że śmiertelność nadaje naszemu życiu wymiar absurdu. Zdaniem Pasierba jest wręcz przeciwnie: to, że umieramy, pozbawia naszą miłość bezsensu, pozwalając jej przekroczyć samą siebie i nadać naszej egzystencji zupełnie nowy cel. Powtórzmy: cytowany liryk jest ważnym dopełnieniem tezy, która pojawiła się już w poprzednim. Ostateczny sens ludzkiej miłości odsłania się, zdaniem teologa, dopiero w konfrontacji ze śmiercią.

Hermeneutyka symbolu kultury – w taki bowiem sposób Pasierb traktuje malarskie i rzeźbiarskie przedstawienia Horkosa zapatrzonego w kochanków – doprowadza zatem poetę na skraj chrześcijańskiej koncepcji miłości. Podobnie dzieje się w wierszu *Eros*, który ukazał się w debiutanckim tomie poety:

ślepy i ciepły jak szczenię
jasnowidzący jak stary Tejrezjasz
czuły jak walka
lekki jak konanie
który uzdrawiasz jak śmierć
i rozjaśniasz jak ciemność
który rozdzielasz to co łączysz
zarazem ostrze i młodość
podwójny jak Dirke
unoszona przez zwierzę ku śmierci
początku jednań i zdwojeń
rodzicieli hermafrodytów centaurów
wszechmocny
bezsilny
pożarty przez swoich czcicieli
rozpacзлиwa

⁶ T e n ż e, *Mors et amor II*, w: tenże, *Czarna skrzynka*, s. 16.



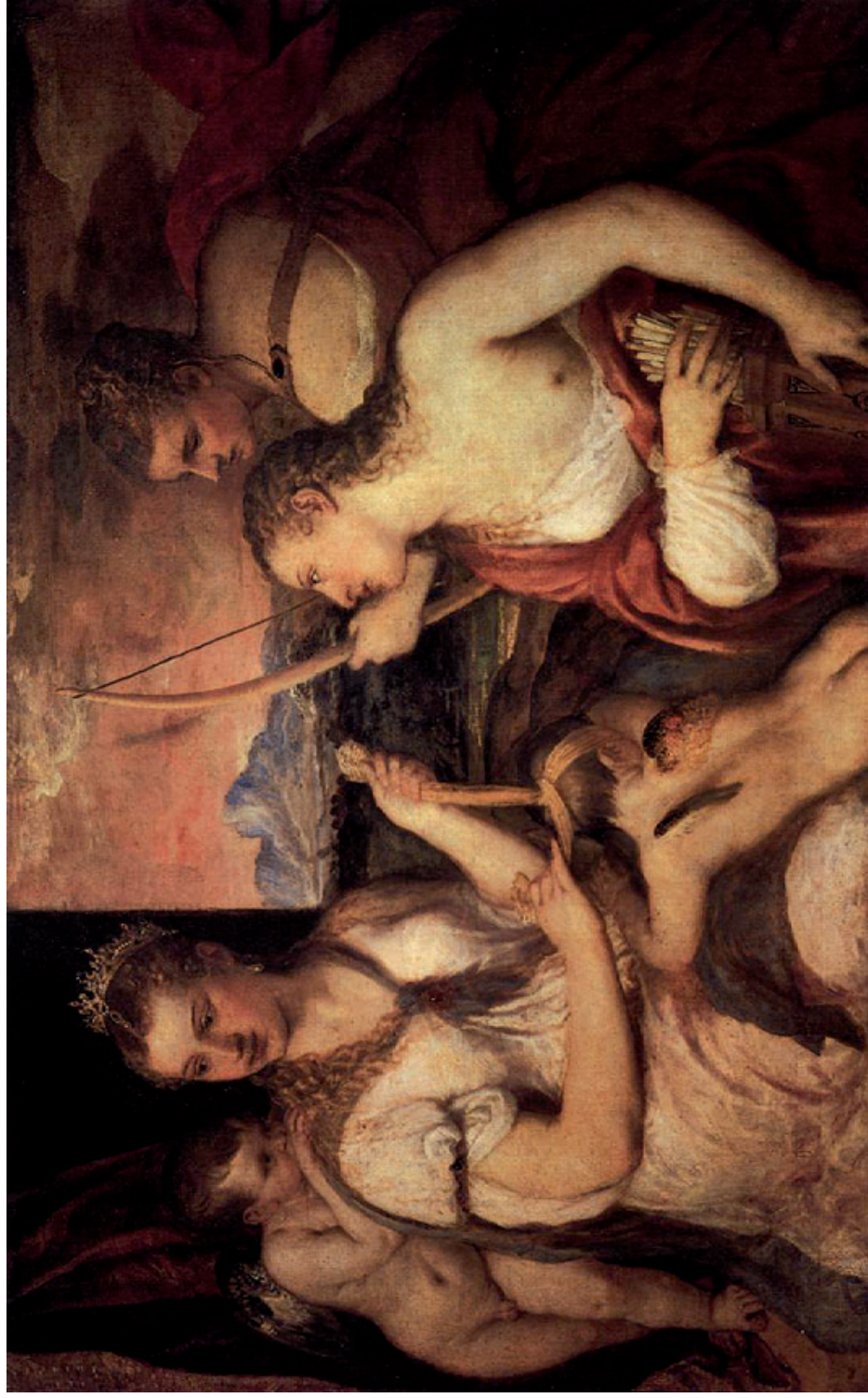
1. Auguste Ottino, *Polifem odnajduje Galateę i Akisa*, 1866, Ogród Luksemburski, Paryż.

Źródło: Wikimedia Commons



2. Giovanni Lanfranco, *Norandino i Lucina zaskoczeni przez Orkusa*, 1624, Galleria Borghese, Rome.

Źródło: Wikimedia Commons



3. Tycjan, *Venus zawiązująca oczy Kupidynowi*, 1565, Galleria Borghese, Rome.
Źródło: Wikimedia Commons

nadziejo ludzi
witaj
zabita⁷.

Bohaterem tekstu jest grecki bóg miłości, wydaje się jednak, że poeta świadomie nie stara się budować spójnej narracji o jego losach. Zbyt wiele w utworze motywów pochodzących spoza mitycznej opowieści o działaniu sprytnego i przewrotnego chłopca, uzbrojonego w łuk i strzały. Tematem *Erosa* jest raczej sama miłość. To ona spaja rozmaite wątki mitologiczne obecne w wierszu, który staje się intensywną, wielostronną interpretacją mitycznych symboli, próbą „rozumienia” fenomenu jednego z najistotniejszych doświadczeń egzystencjalnych dzięki lekturze znaków kulturowych.

Na początku utworu autor sugeruje jednak wymykanie się owego fenomenu naszym pojęciom, osobiwą „nierozstrzygalność” miłości. Nawet powierzchowna lektura wiersza nie pozostawia wątpliwości, że pisarz stara się odsłonić przede wszystkim paradoksalny charakter zjawiska. Przypomina się choćby liryka miłosna włoskiego baroku, zwłaszcza poezje Giambattisty Mariniego, a także utwory Jana Andrzeja Morsztyna. Trochę tak jak pisarze barokowi, Pasierb inicjuje poetycką grę w obrębie tradycyjnej, utrwalonej dzięki Petrarce topiki miłosnej, buduje śmiało zestawienia, tak jak oni stara się odsłonić rozmaite cuda miłości – jej niepochwytność, niemożność ogarnięcia jej fenomenu kategoriami dostępnymi rozumowi. Inaczej jednak niż marinistom, współczesnemu poecie nie chodzi o poetycką zabawę, o rodzaj salonowej gry, lecz – jak się rzekło – o „rozumienie”, o jakiś rodzaj poetyckiego dotknięcia rąbka prawdy o ważnym przeżyciu egzystencjalnym. Paradoksy, które nasycają cały utwór, mówią nie tylko o tym, że miłość przekracza codzienną logikę; przede wszystkim pokazują, że jest ona jakimś rodzajem wewnętrznego rozdarcia, doświadczeniem konfliktu. Przekonują o tym zwłaszcza „podwójne”, same w sobie sprzeczne postacie hermafrodytów i centaurów, a nawet Dirke⁸. Kochając, doświadczamy jednocześnie ślepoty i jasnowidzenia, złączenia i rozdzielenia, bezsilności i mocy, rozpacz i nadziei, życia i śmierci, nade wszystko zaś wewnętrznej walki, nieustannego zmagania się z antynomiami. Doświadczamy „granicy” – przeżywamy coś, co jest jednocześnie darem i utratą.

W przypadku *Erosa*, tak jak w przypadku wielu innych wierszy Pasierba, okazuje się, że w swej poetyckiej hermeneutyce autor korzysta z rozmaitych kulturowych zapośredniczeń archetypu, czyta symbol przez filtr innych mitów oraz ikonograficznych i literackich przedstawień. Portret Erosa „ślepego”

⁷ T e n ż e, *Eros*, w: tenże, *Kategoria przestrzeni*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 50.

⁸ Imię tej mitologicznej postaci w języku greckim oznacza: „podwójna”, „rozszczepiona”.

i „jasnowidzącego” niczym Tejrezjasz – mityczny wieszcz przepowiadający między innymi klęskę Edypa – nawiązuje być może do dzieła Tycjana *Edukacja Kupidyna*⁹, właśnie tu bowiem postaci Erosa z przepaską na oczach przeciwstawia się Eros widzący, symbol „miłości bystrookiej”. Motywy „czulej walki” przywodzą na myśl Anakreontowy *Słodki bój*¹⁰ i anakreontyczną topikę flirtu. Pasierb pamięta o nadanym Amorowi przydomku „słodki” (i być może dlatego mówi o „mdłościach”), wydaje się jednak również, że zna koncepcję stoików, dla których Kupidyn był dzieckiem Podziemia i Nocy, spokrewnionym z Cierpieniem, Nieszczęsnym Losem, Starością, Śmiercią i Smutkiem¹¹. Z jakichś powodów w swoją interpretację postaci Kupidyna włącza także mit o Dirke, Erosowi zaś nieoczekiwanie nadaje rysy Akteona pożątego przez sforę własnych, zawsze dotąd oddanych psów myśliwskich...

Myśl o związku Erosa z konaniem powróci w Pasierbowej ekfrazie *Na obraz Anonima bolońskiego (w. XVII) przedstawiający Kupida, w Prado*. Poeta pisze:

To nie eros swawolny czy słodki amerek
ten łucznik muskularny z ciężkimi skrzydłami
co nieruchomym szumem zwiastują tragedię

[...]

biada szczęśliwcom do których tak starannie mierzy
wielka prawdziwa miłość nie kończy się dobrze
już jej prolog poraża tak jak wyrok śmierci¹².

Jeśli przeczytamy ten utwór uważnie, to trudno nam będzie zaprzeczyć, że jego autor ogląda malarskie dzieło przez filtr chrześcijańskiej koncepcji miłości ofiarnej, uzdalniającej do poniesienia śmierci dla ukochanej osoby. Tylko w przypadku takiej miłości sam jej początek staje się gotowością do całkowitego poświęcenia¹³.

⁹ Obraz ten (z ok. 1565 r.), występujący także pod tytułem *Wenus zawiązująca oczy Kupidynowi*, znajduje się w znanej Pasierbowi Gallerii Borghese w Rzymie (il. 3).

¹⁰ Pod tym tytułem funkcjonuje fragment liryki starożytnego poety greckiego. Zob. A n a k r e o n t, 51 (396), tłum. J. Danielewicz, w: *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, tłum. J. Danielewicz i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 104.

¹¹ Por. K u k u l s k i, dz. cyt., s. 95-99.

¹² J. P a s i e r b, *Na obraz Anonima bolońskiego (w. XVII) przedstawiający Kupida, w Prado*, w: tenże, *Kategoria przestrzeni*, s. 81.

¹³ Podobna koncepcja miłości nie jest obca poetom. Pojawia się zwłaszcza w pismach Romana Brandstaettera, co dokumentuje Emanuel Bednarczyk (zob. E. B e d n a r c z y k, *Ofiara jako chrześcijański sposób bycia. Studium na podstawie twórczości Romana Brandstaettera*, „Orbis Linguarum” 2003, nr 20, s. 187-201).

Wróćmy jednak do wcześniejszego utworu. O jaki rodzaj miłości chodzi w wierszu *Eros*? Wszak słowo „eros” to nie tylko własne imię Kupidyna, ale także grecka nazwa miłości uczuciowej i zmysłowej¹⁴, przeciwstawianej chrześcijańskiej „agape”, po łacinie zwanej „caritas”. Wiersz Pasierba mówi być może – w duchu poezji Kazimierza Tetmajera i twórczości innych pisarzy młodopolskich – o szczególnym związku pożądania i melancholii, o „świeżości” zmysłów i ich „wyczerpaniu”, o namiętności będącej zarazem radosnym oczekiwaniem i rozpaczą¹⁵; o tym, że – jak pisze Anna Kamieńska – „pragnąc tylko pragniemy pragnienia”¹⁶ i odkrywamy, iż nadzieja naszych zmysłów jest tak naprawdę rozpaczliwą spiralą nienasycenia, która nieuchronnie wznosi się ku śmierci. Obecne w nas ciepło zwierząt, „młodość” pożądania, ślepe siły natury – wszystko to nas unosi ku „jasnowidzeniu” starości, jest powolnym osuwaniem się w stronę kresu. Niepodobna wykluczyć, że w taki sposób autor wiersza interpretuje mit o Dirke. Zastanawia zwłaszcza fakt, że ta okrutna królowa, która poniosła karę za poniżanie Antiopy i jej synów, jawi się jako postać dwuznaczna, ambiwalentna. Jak wytłumaczyć związek pojawiającego się w wierszu elementu mitycznej opowieści z problemem podwójności? Może obraz Dirke, przywiązanej do rogów byka, „który ją na śmierć po ziemi rozwłóczył”¹⁷, ma w omawianym wierszu przekonywać, że właśnie to, co silne, nieokiełznane, biologiczne, nieuchronnie niesie człowieka ku śmierci? Pewności nie mamy. Ostrożnie można jednak zasugerować, że tak jak współczesne poetki – Wisława Szymborska, Halina Poświatowska czy Anna Świrszczyńska – Pasierb wpisuje przeżycie miłosne w krąg doświadczenia przemijania, umierania, odchodzenia¹⁸. Podkreśla, że zarówno sentymentalna, „mdła” strona Erosa, jak i jego namiętna, drapieżna natura okazują się ostatecznie bezsilne wobec uśmiercającego czasu...

Zarazem jednak wydaje się, że Pasierb pozostaje świadomy, iż już w greckiej starożytności – przede wszystkim w filozofii Platona – Eros staje się symbolem miłości do piękna nie tylko i nie tyle fizycznego, ile przede

¹⁴ Szerzej pisze o tym Zdzisław Wróbel (zob. Z. W r ó b e l, *Eros niebiański i wszechczyny. Greckie ideały piękna i miłości*, Korporacja Artystyczna Prospekt-Atelier, Bydgoszcz 2003).

¹⁵ Te i inne cechy młodopolskiego Erosa odsłania w swojej książce Wojciech Gutowski (zob. W. G u t o w s k i, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Homini, Bydgoszcz 1999).

¹⁶ A. K a m i e ń s k a, *Wiem o miłości*, w: *taż*, *Dwie ciemności. Wybór wierszy*, W drodze, Poznań 1984, s. 27.

¹⁷ J. P a r a n d o w s k i, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Iskry, Warszawa 1984, s. 149.

¹⁸ Że taki właśnie obraz miłości wyłania się z twórczości wspomnianych poetek, przekonują opracowania (zob. np. S. B a l b u s, *Eros w rzece Heraklita. Miłość w poezji Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6(42), s. 5-16; J. P i e s z c z a c h o w i c z, *Walka z niebytem. O poezji Haliny Poświatowskiej*, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza Exartim, Bochnia 1992; C. M i ł o s z, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Znak, Kraków 2003).

wszystkim duchowego, a nawet absolutnego¹⁹. Poeta znał teksty Franciszka Sawickiego (był jego studentem), pamiętał więc być może, że w jednym ze swych najważniejszych tekstów pelpliński wykładowca pisał: „U Platona eros, przyjmując postać uduchowioną, staje się tęsknotą za bytem boskim i stąd najszlachetniejszym przeżyciem”²⁰. W tym samym opracowaniu Sawicki wspomina o chrześcijańskiej reinterpretacji tego mitycznego pojęcia, które w pierwszych wiekach stało się także symbolem ludzkiej miłości do Boga, przypomina pracę Andersa Nygrena *Eros und Agape*²¹ i podkreśla, iż różnica między erosem a chrześcijańską agape nie polegała na tym, że pierwsze pojęcie odnosiło się do miłości zmysłowej, a drugie odsłaniało jej duchowy wymiar. Eros oznaczał raczej dążenie wzwyż, drogę człowieka do Boga osiąganą wyłącznie ludzkim, czasem egoistycznym wysiłkiem, i podsztyty był wiarą w możliwość samozbawienia człowieka, podczas gdy agape rozumiano jako znizanie się, drogę Boga do człowieka, kenozę, ofiarę i darmo udzieloną łaskę²². Może więc analizowany tu wiersz mówi o swoistym bankructwie idei zbawienia osiąganego przez człowieka własnymi siłami? Może odsłania bezradność naszej walki o własną doskonałość, bezsilność wobec sił ciemności i śmierci, które nas pokonują i boleśnie oddzielają od Idealu, obnaża iluzoryczność oczekiwań na dokonane przez nas pojednanie wewnętrzne – z samym sobą – i zewnętrzne: z Bogiem? Paradoksalność, „niemożliwość” naznaczonego śmiercią Erosa symbolizuje być może obecny w nas niedostatek miłości, niepełność otwarcia na innych i Innego, szczególną, wpisaną w ludzką kondycję niemożność bycia-w-pełni-miłością.

W liryku *Rodin* dramatycznie pytał poeta przecież właśnie o to:

dlaczego miłość
nie tyle ucieka co prześlizguje się mimo
mimo nas obok naszych zrozpaczonych dłoni
dlaczego daremna jest tkliwość
skąd nieprzyczepność naszych ciał.²³

¹⁹ Wśród kilku uwag, jakie poświęca analizowanemu wierszowi Aleksandra Pethe, odnajdujemy wzmiankę: „Motyw Erosa wiąże się z jednej strony z namiętną i tragiczną ziemską miłością, z drugiej jednak strony może nawiązywać do rozumienia Platona” (A. P e t h e, *Poeta czasu otwartego: O wierszach ks. Janusza Stanisława Pasierba*, Biblioteka Śląska, Katowice 2000, s. 103).

²⁰ F. S a w i c k i, *Bóg jest miłością*, Bernardinum, Pelplin 2002, s. 18. Pierwsze wydanie książki ukazało się w roku 1948 we Włocławku, pod tytułem *Deus caritas est*.

²¹ Zob. A. N y g r e n, *Eros und Agape. Gestaltwandlungen der christlichen Liebe*, tłum. I. Nygren, Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1955.

²² Por. S a w i c k i, dz. cyt., s. 16-18.

²³ J. S. P a s i e r b, *Rodin*, w: tenże, *Zdejmowanie pieczęci*, s. 83.

Z kolei w esejach z aprobatą cytował uwagi Józefa Tischnera wskazujące, że „miłość p r a w d z i w a jest stale przedmiotem naszej nadziei”²⁴. Może więc *Eros* mówi, że ludzka miłość zawsze naznaczona jest bolesnym niespełnieniem? Czy właśnie o tym chce nas przekonać wiersz *Miłość ukrzyżowana*?

amor meus
crucifixus
miłość
nie tylko moja
niemożliwa
nie do życia
skazana
przed narodzeniem
wierna
tak mocno trzymają gwoździe
teraz i w godzinę²⁵.

Trudno nie zauważyć, że wyobraźnia teologa dokonuje w tym interesującym liryku chrystologicznej interpretacji ludzkiej miłości. Poeta abstrahuje od jej różnorodnych wymiarów, ponieważ zależy mu na tym, by ukazać jej ogólniejszy, uniwersalny sens. W centrum swego wiersza wpisuje doświadczenie negatywne – bólu, braku, „niemożliwości” – po to, by nadać mu wymiar krzyża, a więc wyposażyć w sens teologiczny.

Czy podobnie dzieje się w zakończeniu *Erosa*? – Wydaje się, że tak. Franciszek Sawicki wspominał, że w Nowym Testamencie eros i agape nie występują w tak ostrej opozycji, jak chciałby Nygren²⁶, i że nowotestamentalne pojęcie miłości obejmuje zarówno działanie odkupieńcze, darmowej łaski Boga, jak i moment samodzielnego „otwierania się” na nią człowieka²⁷. Pasierb zdaje się traktować splot motywów antycznych jako szyfr, który ukrywa treści bliskie chrześcijaństwu. Zagadkowy, sprzeczny z mitem o Erosie wers o miłości pożartej przez swych czcicieli staje się przecież w pełni zrozumiały dopiero w świetle chrześcijańskiej wiary w dramat odkupienia i jego wieczną kontynuację w obrzędzie eucharystycznym. Każe myśleć o antycznych kultach misteryjnych – na przykład Attysa i Mitry – potraktowanych później przez chrześcijan jako szczególne praeparatio evangelica – „przygotowanie ewangelii”, swoisty „wstęp” do Dobrej Nowiny o Chrystusie, który pozosta-

²⁴ T e n ż e, *Oczekiwanie*, w: tenże, *Gałęzie i liście*, Bernardinum, Pelplin 1993, s. 24.

²⁵ T e n ż e, *Miłość ukrzyżowana*, w: tenże, *Zdejmowanie pieczęci*, s. 75.

²⁶ Współczesne prace zdają się potwierdzać intuicje pelplińskiego badacza (por. np. Y. de A n d i a, *Eros i agape. Boski żar miłości*, tłum. L. Bartel, „Communio” 1995, nr 5(89), s. 36-58).

²⁷ Por. S a w i c k i, dz. cyt., s. 18n.

wił nam siebie jako eucharystyczny pokarm – pamiątkę i uobecnienie swojej ofiary, która wciąż, nieustannie odnawia w nas relację do Boga²⁸. Paradoks miłości, konflikty, jakie łączy ona w sobie, z woli autora wiersza wprowadzają nas na teren pragnień o charakterze eschatologicznym. Czy wersy o nadziei „zabitej”, lecz przecież jedynej, jaką mamy, nie antycypują w jakimś sensie w omawianym utworze rzeczywistości męki i zmartwychwstania Chrystusa, który stał się ucieleśnieniem Bożej Miłości? Czy obraz miłości wszechmocnej, a jednocześnie bezsilnej, wydanej „na pożarcie”, nie jest w charakteryzowanym liryku daleką „figurą” Jezusa-Zbawcy? W wierszu *Poeci i uczniowie*²⁹ i w jednym ze swych esejów Pasierb wyraźnie traktuje platońską drogę ku pięknu jako antycypację chrześcijańskiej nadziei na ofiarowane nam przez Boga odkupienie: „«My poeci – powiada Platon – nie możemy iść drogą piękna, żeby nie przyłączył się do nas Eros». Pomyślałem, że to samo mogli powiedzieć sobie dwaj uczniowie, którzy szli do Emaus. Szli drogą z Jerozolimy do Emaus i nagle przyłączyła się do nich Miłość”³⁰.

Być może nie należy porzucać myśli, że końcowy fragment wiersza *Eros*, podobnie jak wiele innych tekstów Pasierba, mówi o Miłości, która się zniża, o Bogu, który z miłości do człowieka pozwala się poniżyć i zabić, aby pokonać zło i ofiarować nam nowe życie. Wie poeta, że taka miłość jest w jakimś sensie sprzecznością, nie daje się pojąć, zaprzecza regułom „bytu empirycznego”. Wie jednak również o tym, że właśnie ona jest najpełniejszą odpowiedzią wobec naszej nadziei. Podobnie jak wielu innych współczesnych poetów inspirowanych religią (choćby Roman Brandstaetter³¹), autor wiersza nie posługuje się wyraźną opozycją amor–agape. Stara się raczej ukazać sens, eschatologiczną perspektywę ludzkiej miłości, która uzyskuje swoją pełnię w Bogu.

Taką interpretację mocno uprawdopodobnia kontekst pełnego spektrum liryki poety, który w samym centrum swego lirycznego uniwersum umieszcza ideę kenozę Boga, Jego niezwykle uniżenia, aż po gest przyjęcia na siebie hańby jako skutku naszych grzechów. Z utworów poetyckich Pasierba wyłania się nowoczesna chrystologia, w której centrum znajduje się właśnie idea kenotyczna. W świecie jego wierszy Chrystus, działając, posługuje się nie siłą, lecz miłością, nie chwałą, lecz słabością – „nędzą i brudem oczyszcza

²⁸ Pisze o tym między innymi Marcel Simon (zob. M. S i m o n, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*, tłum. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1979, por. zwł. s. 88n, 106n.).

²⁹ Zob. J.S. P a s i e r b, *Poeci i uczniowie*, w: tenże, *Butelka lejdejka*, Bernardinum, Pelpin 1995, s. 24.

³⁰ T e n ż e, *Obrót rzeczy*, Pallottinum, Poznań 1993, s. 58.

³¹ Zob. P. Ł u s z c z y k i e w i c z, *Eros i agape – o miłości w poezji Romana Brandstaettera*, „Przegląd Powszechny” 1999, nr 4, s. 86-96.

świat”³², inicjując osobliwą rewolucję w logice zbawienia. Kultury inne niż judeochrześcijańska, a zresztą także i niektóre szkoły duchowości chrześcijańskiej, traktowały ostateczne ocalenie człowieka jako nagrodę za doskonałość osiągniętą w czasie doczesnej egzystencji. Rzeczywistość zbawienia ujmowano w kategoriach zasługi i należnej zapłaty, implikując obraz sądu i sprawiedliwości³³. W świecie Pasierba jest nieco inaczej. Czytelnik jego wierszy łatwo dostrzeże, że zbawienie nie oznacza w nich zasługi, lecz dar. Rozgrywa się w przestrzeni międzyosobowego spotkania, a nie – anonimowego sądu. Jest ofiarowaną nam darmo miłością, wymaga więc nie tyle nadzwyczajnych zasług, ile raczej naszego egzystencjalnego otwarcia na dar. A jeśli tak, to nakazuje ono również zweryfikować naszą ocenę słabości. Przecież właśnie słabości mogą stanowić moment szczególnego powierzenia się Bogu.

Podkreślmy więc raz jeszcze: Pasierb dokonuje w swej twórczości chry-stologicznej hermeneutyki kategorii „amor”. Antyczne wyobrażenia traktuje jako swoiste prefiguracje Miłości – uobecnionej w Chrystusie. Choć autor *Czasu otwartego* zdaje sobie sprawę, że nie tylko antyczna³⁴, ale i współczesna kultura ma ogromne trudności z zaakceptowaniem podobnego obrazu Boga³⁵, to jednak konsekwentnie powtarza myśl Dietricha Bonhoeffera, że właśnie „słabość” Syna Bożego najpełniej mówi o jego miłości i właśnie ona staje się nieustannie formą Jego obecności na ziemi³⁶.

³² J.S. Pasierb, *Kościół*, w: tenże, *Wiersze religijne*, Pallottinum, Poznań 1983, s. 39.

³³ Píše o tym między innymi Franciszek Sawicki w *Bóg jest miłością* (por. Sawicki, dz. cyt., s. 9-14).

³⁴ Autor *Pionowego wymiaru kultury* podkreśla: „*Deus desideratus*. Takiego Boga znał antyk, który rozumiał miłość i religię jako tęsknotę istoty niższej, słabszej i brzydszej za istotą wyższą, potężniejszą, piękniejszą” (J.S. Pasierb, *Człowiek współczesny wobec Ewangelii*, w: tenże, *Pionowy wymiar kultury*, Znak, Kraków 1983, s. 54). O tym, że antyk nie znał pojęcia Bożego miłosierdzia, pisze między innymi Franciszek Sawicki (por. Sawicki, dz. cyt., s. 11-14).

³⁵ W jednym z esejów czytamy: „Rok temu mówiłem na ten temat gorzkie kazanie w Lozannie [...]: jakże bardzo chcielibyśmy zapomnieć o tej Agonii wśród drwin i nieczystości, w śmiertelnym pocie i krwi, przy strasznym, nie budującym krzyku Konającego: «Boże mój, Boże mój czemuś mnie opuścił!» A nad Lemanem już opalali się ludzie, [...] gdzie było tu miejsce [...] na przeżywanie Jego śmierci, dramatu odkupienia” (J. Pasierb, *Wybór*, w: tenże, *Galędzie i liście*, s. 53).

³⁶ W *Czasie otwartym* Pasierb cytuje między innymi następujące zdanie z listu Bonhoeffera (z 16 VII 1944): „U Mateusza (8,17) jest [...] całkiem wyraźnie, że Chrystus pomaga nie przez wszechmoc, tylko przez słabość cierpienie. [...] Bóg [...] jest w świecie bezsilny i słaby, i tak właśnie, tylko tak jest z nami i nam pomaga”. Następnie zaś opatruje je znamienym komentarzem: „Bonhoeffer był sam «po stronie Boga w Jego bezsilności i cierpieniu na świecie», jakże bliskiej teologii św. Pawła, gdzie jest mowa o «słabości Boga», «głupstwie krzyża» i «głupstwie przepowiadania»” (J. Pasierb, *Czas Boga i czas człowieka*, w: tenże, *Czas otwarty*, Wydawnictwo Diecezjalne, Pelplin 1992, s. 45).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Andia, Yvonne de. "Eros i agape. Boski żar miłości." Translated by Lucjan Bartel, *Communio*, no. 5 (89) (1995): 36–58.
- Balbus, Stanisław. "Eros w rzece Heraklita: Miłość w poezji Szymborskiej." *Teksty Drugie*, no. 6 (42) (1996): 5–16.
- Bednarczyk, Emanuela. "Ofiara jako chrześcijański sposób bycia: Studium na podstawie twórczości Romana Brandstaettera." *Orbis Linguarum*, no. 20 (2003): 187–201.
- Gutowski, Wojciech. *Mit – Eros – Sacrum: Sytuacje młodopolskie*. Bydgoszcz: Ho-mini, 1999.
- Kamińska, Anna. *Dwie ciemności: Wybór wierszy*. Poznań: W drodze, 1984.
- Kukulski, Leszek. "Precjoza Morsztynowskie (III)." *Przegląd Humanistyczny* 19, no. 8 (119) (1975): 95–9.
- Łuszczkiewicz, Piotr. "Eros i agape – o miłości w poezji Romana Brandstaettera." *Przegląd Powszechny*, no. 4 (1999): 86–96.
- Miłosz, Czesław. *Jakiegoż to gościa mieliśmy: O Annie Świrszczyńskiej*. Kraków: Znak, 2003.
- Parandowski, Jan. *Mitologia: Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Warszawa: Iskry, 1984.
- Pasierb, Janusz Stanisław. "Czas Boga i czas człowieka." In Pasierb, *Czas otwarty*. Pelplin: Bernardinum, 1992.
- . "Człowiek współczesny wobec Ewangelii." In Pasierb, *Pionowy wymiar kul-tury*. Kraków: Znak, 1983.
- . "Eros." In Pasierb, *Kategoria przestrzeni*. Warszawa: Czytelnik, 1978.
- . "Kościół." In Pasierb, *Wiersze religijne*. Poznań: Pallottinum, 1983.
- . *Miasto na górze*. Pelplin: Bernardinum, 2000.
- . "Miłość ukrzyżowana." In Pasierb, *Zdejmowanie pieczęci*. Warszawa: Czy-telnik, 1982.
- . "Mors et amor I." In Pasierb, *Czarna skrzynka*. Warszawa: Czytelnik, 1985.
- . "Mors et amor II." In Pasierb, *Czarna skrzynka*. Warszawa: Czytelnik, 1985.
- . "Na obraz Anonima bolońskiego (w. XVII) przedstawiający Kupida, w Prado." In Pasierb, *Kategoria przestrzeni*. Warszawa: Czytelnik, 1978.
- . "Oczekiwanie." In Pasierb, *Gałęzie i liście*. Pelplin: Bernardinum, 1993.
- . *Obrót rzeczy: rok 1991*. Poznań: Pallottinum, 1993.
- . "Poeci i uczniowie." In Pasierb, *Butelka lejdejska*. Pelplin: Bernardinum, 1995.
- . "Rodin." In Pasierb, *Zdejmowanie pieczęci*. Warszawa: Czytelnik, 1982.
- . *Skrzyżowanie dróg*. Pelplin: Bernardinum, 1994.
- . "Spotkanie." In Pasierb, *Zdejmowanie pieczęci*. Warszawa: Czytelnik, 1982.
- . "Wybór." In Pasierb, *Gałęzie i liście*. Pelplin: Bernardinum, 1993.
- Pethe, Aleksandra. *Poeta czasu otwartego: O wierszach ks. Janusza Stanisława Pa-sierba*. Katowice: Biblioteka Śląska, 2000.

- Pieszczachowicz, Jan. *Walka z niebytem: O poezji Haliny Poświatowskiej*. Bochnia: Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza Exartim, 1992.
- Sawicki, Franciszek. *Bóg jest miłością*. Pelplin: Bernerdinum, 2002.
- Simon, Marcel. *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*. Translated by Ewa Bąkowska. Warszawa: PIW, 1979.
- Wróbel, Zdzisław. *Eros niebiański i wszeteczny: Greckie ideały piękna i miłości*. Bydgoszcz: Korporacja Artystyczna Prospekt–Atelier, 2003.
- Zajączkowski, Ryszard. "Literatura i religia w badaniach na niemieckim obszarze językowym." *Roczniki Kulturoznawcze* 4, no. 1 (2013): 93–113.

ABSTRAKT/ABSTRACT

Wojciech KUDYBA – Eros i agape w liryce Janusza Stanisława Pasierba
DOI 10.12887/32-2019-2-126-12

Pasierb dokonuje w swej twórczości chrystologicznej hermeneutyki kategorii „amor”. Antyczne wyobrażenia traktuje jako swoiste prefiguracje Miłości – uobecnionej w Chrystusie. W swej poetyckiej hermeneutyce antycznych symboli i alegorii korzysta z rozmaitych kulturowych zapośredniczeń archetypu, czyta symbol przez filtr innych mitów oraz ikonograficznych i literackich przedstawień, a przede wszystkim – przez filtr nowoczesnej teologii.

Słowa kluczowe: amor, agape, Janusz Stanisław Pasierb, teologia literatury

Kontakt: Katedra Literatury XX wieku, Instytut Literatury Polskiej, Wydział Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa
E-mail: w.kudyba@uksw.edu.pl
<https://wnh.uksw.edu.pl/node/279>

Wojciech KUDYBA – Eros and Agape in Janusz Stanisław Pasierb's Lyrical Poetry
DOI 10.12887/32-2019-2-126-12

In his poetry, Pasierb provides a christological hermeneutic of the category of *amor*. Its classical renditions are treated by him as specific prefigurations of Love personified by Christ. In his poetic hermeneutic of classical symbols and allegories, he uses various archetypes present in culture and interprets symbols through the prism of other myths and iconographic or literary representations, and in particular through the prism of modern theology.

Translated by *Dorota Chabrajka*

Keywords: amor, agape, Janusz Stanisław Pasierb, theology of literature

Contact: Chair of Twentieth Century Literature, Insitute of Polish Literature,
Faculty of Humanities, Cardinal Wyszyński University in Warsaw, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warsaw, Poland

E-mail: w.kudyba@uksw.edu.pl

<https://wnh.uksw.edu.pl/node/279>

Joanna MICHALCZUK

ARTURA PAŁYGI DRAMATURGIA NIEPOKOJĄCYCH PYTAŃ

Dramatopisarz dąży do takiego ukształtowania materiału tekstowego, które wzmocni oddziaływanie na odbiorcę. Wyrazistym tego przykładem jest W środku słońca gromadzi się popiół – „radikalny projekt tekstowy”, pozbawiony umownych sposobów uporządkowania, rozpadający się na pojedyncze głoski, wyrazy, zdania, stanowiący oryginalną „partyturę do głośnego wykonania”, w której problemem jest nie tylko samo wykonanie, odczytanie skomplikowanego zapisu, ale też ustalenie nadawcy czy lokalizacja czasowo-przestrzenna.

Ucichło, czego nie słyszałeś, zniknęło, czego nie widziałeś.
Nie do końca rozumiesz, czego ci brakuje.

A. Pałyga, *Znak Jonasza*

Niniejszy artykuł dotyczy tekstów dramatycznych jednego z bardziej znanych i docenianych współczesnych polskich autorów – Artura Pałygi¹, w szczególności zróżnicowanych formalnie utworów: *Nieskończona historia...*², *W środku słońca gromadzi się popiół*³, *Powrót bogów*⁴ i *Znak Jonasza*⁵, które łączy graniczne doświadczenie bliskości śmierci. Wskazują one, że istotnie znaczące miejsce w twórczości Pałygi zajmują kwestie egzystencjalne i metafizyczne. Sygnalizowane w tytule „niepokojące pytania”, które budzi ta dramaturgia, pytania o obecność bądź nieobecność Boga, teleologiczną lub deterministyczną koncepcję ludzkiego istnienia, o jego rzeczywisty sens, ściśle wiążą się z doświadczeniami i sytuacjami granicznymi, szczególnie interesującymi autora analizowanych tu tekstów. Pierwsza z trzech części artykułu przywołuje – w dużym skrócie – dotychczasowe osiągnięcia artystyczne aktywnego, zauważanego i współpracującego z uznanymi reżyserami dramatopisarza (i dramaturga), sygnalizuje też kilka charakterystycznych rysów jego twórczości dramatycznej. W części drugiej podjęta zostaje kwestia sytuacji granicznych i związanych z nimi doświadczeń, a tym samym – nieuchronnego zderzenia tego, co nie-

¹ Artur Pałyga urodził się w roku 1971.

² Zob. A. Pałyga, *Nieskończona historia na trzydzieści postaci, chór i orkiestrę dętą*, w: tenże, *Powrót bogów*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, s. 7-96 (zawarte w artykule przywołania *Nieskończonej historii...* odnoszą się do tego wydania).

³ Zob. t e n ż e, *W środku słońca gromadzi się popiół*, w: tenże, *Powrót bogów*, s. 97-212 (zawarte w artykule przywołania *W środku słońca...* odnoszą się do tego wydania).

⁴ Zob. t e n ż e, *Powrót bogów*, w: tenże, *Powrót bogów*, s. 213-282.

⁵ Zob. t e n ż e, *Znak Jonasza*, w: tenże, *Powrót bogów*, s. 283-318.

odwołał, z głęboko ludzkim pragnieniem sensu. Część trzecia, stanowiąca dopełnienie drugiej, dotyczy *Znaku Jonasza* – dramatu, który już samym tytułem sugeruje kontekst biblijny. W *Znaku Jonasza* pytanie o metafizyczny wymiar ludzkiego życia styka się z tym, co w tradycji judeochrześcijańskiej wyraźnie określone jest jako religijne i sakralne.

OD SŁUCHANIA DO „PRZESTRAJANIA” ŚWIADOMOŚCI ODBIORCY

Listę utworów nagrodzonych i wyróżnionych, potwierdzającą mocną dziś pozycję Artura Pałygi w polskim teatrze, otwiera jego debiutancki dramat *Testament Teodora Sixta*, który zwyciężył w konkursie na sztukę o Bielsku-Białej ogłoszonym przez bielski Teatr Polski w roku 2006⁶. *Żyd* w reżyserii Roberta Talarczyka w roku 2008⁷ i *Wszystkie rodzaje śmierci* w reżyserii Pawła Passiniego w 2009⁸ otrzymały główną nagrodę Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@port w Gdyni. Tekst *Nieskończonej historii...* nagrodzony został przez dziennikarzy i publiczność w drugiej edycji poznańskiego konkursu na polski dramat współczesny Metafory Rzeczywistości w roku 2009. W tym samym roku główna nagroda w Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej przypadła spektaklowi *Ostatni taki ojciec* w reżyserii Łukasza Witta-Michałowskiego⁹, a trzy lata później – *Nieskończonej historii...* w reżyserii Piotra Cieplaka¹⁰. W roku 2013 uhonorowano Pałygę prestiżową Gdyńską Nagrodą Dramaturgiczną za tekst *W środku słońca gromadzi się popiół*. Lista nagród jest dłuższa¹¹. Sztuki Pałygi ukazywały się w „Dialogu”¹², jedna z nich

⁶ Prapremiera 10 XI 2006, reż. R. Talarczyk, Teatr Polski, Bielsko-Biała.

⁷ Premiera 16 II 2008, Teatr Polski, Bielsko-Biała. Sztuka ta i jej realizacja w bielskim teatrze wzbudziły kontrowersje dotyczące ujęcia relacji polsko-żydowskich (por. np. D. Nowacki, *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001-2010)*, Wydawnictwo Naukowe Ślask, Katowice 2011, s. 192n.).

⁸ Premiera 30 I 2009, Teatr Łaźnia Nowa, Kraków. Tekst dramatu oparty został na motywach powieści Hermana Hessego *Siddhartha* (zob. H. Hesse, *Siddhartha. Poemat indyjski*, tłum. M. Łukasiewicz, PIW, Warszawa 1998).

⁹ Premiera 14 II 2009, Scena Prapremier InVitro, Lublin. Spektakl oparty został na sztuce *Ojciec nasz* (zob. A. Pałyga, *Ojciec nasz*, „Dialog” 2008, nr 12, s. 140-159).

¹⁰ Premiera 10 III 2012, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera, Warszawa.

¹¹ Wśród najnowszych – główna nagroda Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej dla przedstawienia *Zagubionego chłopca* Artura Pałygi (prapremiera 17 II 2018, reż. P. Passini, Opolski Teatr Lalki i Aktora im A. Smolki, Opole).

¹² Oprócz dramatu *Ojciec nasz* w „Dialogu” dotychczas ukazały się: *Nieskończona historia na trzydzieści postaci, chór i orkiestrę dętą* („Dialog” 2010, nr 2, s. 5-41), *Obywatel K* („Dialog” 2012, nr 9, s. 30-52), *W środku słońca gromadzi się popiół* („Dialog” 2014, nr 1, s. 19-82), *W promieniach. Zupełnie nieznane listy Marii Skłodowskiej-Curie* („Dialog” 2016, nr 7-8, s. 50-75), *Rewizor. Będzie wojna!* („Dialog” 2017, nr 7-8, s. 30-59).

zaś – *Obywatel K*, opatrzona podtytułem *Szopka*, znalazła się w czwartym tomie publikowanej przez „Dialog” serii „Najlepsze z najlepszych”¹³. W roku 2017 ukazała się autorska antologia opatrzona tytułem *Powrót bogów*, zapożyczonym od jednego z pięciu zawartych w niej tekstów. W tej obfitej i różnorodnej twórczości obok napisanych „z potrzeby”¹⁴ dramatów, takich jak *Nieskończona historia... czy W środku słońca gromadzi się popiół*, stanowiących przykład trudnego, wymagającego repertuaru, będącego prawdziwym wyzwaniem dla reżyserów¹⁵, są także teksty pisane na zamówienie, na tematy, które współczesny teatr szczególnie chętnie podejmuje w rozmowie z widzem, a obok własnych tekstów Pałygi – sceniczne adaptacje tekstów cudzych.

Pałyga należy do sporej grupy współczesnych autorów utworów dramatycznych, którzy mają doświadczenie dziennikarskie (są wśród nich między innymi Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Paweł Demirski i Magdalena Fertacz). Jak sam przyznał, twórczość dla teatru w pewnym sensie stała się dlań przedłużeniem dziennikarstwa, otwierając zarazem nowe możliwości¹⁶. Wieleletnia praca reporterska, opierająca się „na słuchaniu, na wysłuchiwanie”¹⁷, wywarła wpływ na Pałygę-dramatopisarza i jego szczególne uwrażliwienie na brzmieniową stronę rzeczywistości, ale stała się też cennym źródłem podejmowanych w sztukach tematów i motywów. Nagrodzony tekst *W środku słońca gromadzi się popiół* wyrósł z jednej z ostatnich historii, którymi Pałyga zajmował się jako dziennikarz – z niewydrukowanego reportażu o śmierci kobiety w płomieniach, na dziewiątym piętrze bloku¹⁸. Z wielu przeprowadzonych niegdyś rozmów i wysłuchanych historii ludzkiego życia zrodziły się powracające w tej dramaturgii motywy nieuleczalnej choroby, niezawinionego cierpienia, rozciągniętego w czasie powolnego umierania. Szczególną cechą

¹³ Zob. A. Pałyga, *Obywatel K*, w: „Dialog”. *Najlepsze z najlepszych*, t. 4, *Wolność i...*, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2014, s. 252-274.

¹⁴ *Świat coraz mniejszy. Rozmowa z Arturem Pałygą* (rozmawia Justyna Jaworska), „Dialog” 2014, nr 1, s. 86.

¹⁵ Por. np. A. Lis, *Zwątpienia i nadzieje Artura Pałygi*, w: *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. E. Manthey, K. Paprocka, P. Grzymisławski, Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Warszawa 2015, s. 49-51. Te bardzo różne formalnie utwory, stanowiące swoisty dyptyk, doczekały się już wnikliwych analiz, odsłaniających specyfikę dramaturgii Pałygi (zob. zwł. J. Kopciński, *Dziwny przystanek*, „Dialog” 2014, nr 1, s. 87-101; B. Popczyk-Szczęsną, *Nazwane. Nierozpoznane. Świat przedstawiony w dramatach Artura Pałygi „Nieskończona historia” i „W środku słońca gromadzi się popiół”*, w: *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej*, red. J. Kopciński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 47-57).

¹⁶ Więcej na ten temat zob. *Życie lepsze od nieżycia* (z Arturem Pałygą rozmawia Magdalena Legendź), „Teatr” 2014, nr 5, s. 24-28.

¹⁷ *Najbardziej oczywista czułość. Rozmowa z Arturem Pałygą* (rozmawia Justyna Jaworska), „Dialog” 2010, nr 2, s. 43.

¹⁸ Por. *Świat coraz mniejszy*, s. 84n.

twórczości Pałygi stało się poetyckie zapisywanie rzeczywistości¹⁹. To autor, który „nie boi się metafory, rozsadza formy, ale – co najważniejsze – jest zawsze wyraziście obecny w swoich tekstach, przytomny i nieskończenie czuły”²⁰ – jak powiedział współpracujący z Pałygą reżyser teatralny (ale także dramaturg, aktor, muzyk, kompozytor teatralny i twórca teatru internetowego neTTheatre) Paweł Passini. Pałygi poetyckie nasłuchiwanie świata przywodzi na myśl rozpisane na głosy sztuki Zbigniewa Herberta (i jego „nasłuchiwanie”²¹), a także – może bardziej jeszcze – Mirona Białoszewskiego. Zwłaszcza ten drugi twórca i jego „syntezy dramatyczne, w których metafora realizuje się na scenie”²² (jak Białoszewski sam je określał) wydają się tu szczególnie istotną, zauważaną przez interpretatorów twórczości autora *Nieskończonej historii...*, inspiracją. Podejmowane przez Pałygę tematy „domagają się żywego, na nowo powoływanego do życia języka”²³, dramaturg dąży też do takiego ukształtowania materiału tekstowego, które wzmocni oddziaływanie na odbiorcę, chce zaktywizować go niekonwencjonalnym zapisem tekstu. Wyrazistym tego przykładem, jak zauważył Jacek Kopciński, jest *W środku słońca gromadzi się popiół* – „radikalny projekt tekstowy”²⁴, pozbawiony umownych sposobów uporządkowania, „idący pod prąd”²⁵ gatunkowych i językowych konwencji dramatycznych, rozpadający się na pojedyncze głoski, wyrazy, zdania, stanowiący oryginalną „partyturę do głośnego wykonania”²⁶, w której problemem jest nie tylko samo wykonanie, odczytanie skomplikowanego zapisu, ale też ustalenie nadawcy czy lokalizacja czasowo-przestrzenna. Pałyga „wtrąca” odbiorcę w „tekstowy strumień”²⁷, stający się „narzędziem synoptycznego ujęcia rzeczywistości”²⁸.

¹⁹ Pisze o tym między innymi Andrzej Lis (por. L i s, dz. cyt., s. 51).

²⁰ Cytowany fragment zamieszczony został na ostatniej stronie okładki autorskiej antologii Pałygi *Powrót bogów*. Jednym z efektów pracy artystycznego tandemu Pałyga-Passini jest Laur Konrada dla Passiniego za reżyserię spektaklu *Morrison/Śmierć* (prapremiera 23 II 2013, oprac. muz. P. Passini, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki).

²¹ Na owo „nasłuchiwanie” wskazuje celny tytuł monografii teatralnej i radiowej twórczości Herberta pióra Jacka Kopcińskiego (zob. J. K o p c i ń s k i, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2008).

²² Szczególnie inspirująco o tej twórczości pisze Kopciński (zob. t e n ż e, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997).

²³ L i s, dz. cyt., s. 52.

²⁴ J. K o p c i ń s k i, *Podmiot w nowym dramacie – ponad głowami bohaterów*, w: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, red. A. Grabowski, J. Kopciński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 192.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 195.

²⁸ Tamże, s. 196.

Jednocześnie „przestraja”²⁹ świadomość odbiorcy, by mógł on przeżyć sytuację graniczną, w jakiej znaleźli się bohaterowie dramatu, w taki sposób, w jaki może ją przeżyć postać znajdująca się „na progu życia i śmierci”³⁰.

WOKÓŁ NIEPOKOJĄCYCH PYTAŃ I NIEWYSTARCZAJĄCYCH ODPOWIEDZI

W dramaturgię Pałygi wpisany jest interesujący paradoks – zauważyła Beata Popczyk-Szczęsna, analizując sposoby prezentacji świata w *Nieskończonej historii...* oraz *W środku słońca gromadzi się popiół* – autorska skrupulatność w tropieniu szczegółów zwykłego ludzkiego życia i ukazywaniu uwikłania człowieka w biologiczne determinanty oraz myśl o fragmentaryczności każdego procesu poznania współistnieją w twórczości tej ze strategią ewokowania tajemnicy związanej z ludzką egzystencją³¹. Tajemnica ta zawarta jest w „obrazach śmierci, w momentach wzniosłego skupienia postaci, w ich tęsknocie za jakimś niespersonifikowanym *sacrum*, a przede wszystkim – w sposobie portretowania człowieka jako kruchego istnienia poszczególnego w obliczu nieskończoności”³². Motyw śmierci wielokrotnie powraca w twórczości scenicznej Pałygi, stając się jej cechą charakterystyczną³³. Teksty dramatyczne autora *W środku słońca gromadzi się popiół*, przedstawiające skrajne sytuacje egzystencjalne i związane z nimi doświadczenia graniczne – te bowiem szczególnie go interesują³⁴ – stanowią ciekawą i oryginalną propozycję dla odbiorcy, nie tylko ze względu na znaczenie podejmowanej problematyki, ale także z uwagi na różnorodność sposobów artystycznego jej ujęcia³⁵.

Sytuacje graniczne prowokują zawsze te same pytania dotyczące ludzkiej egzystencji. Sytuacje te „n i e z m i e n i a j ą się, różnią się jedynie sposobem, w jaki się przejawiają”³⁶, jak pisał Karl Jaspers. Pierwsza sytuacja graniczna polega na tym, że człowiek jako byt empiryczny zawsze znajduje się w jakiejś określonej sytuacji. Specyficzna historyczność bytu – jego jednorazowe położenie w ciasnocie danej mu rzeczywistości – kontrastuje z myślą

²⁹ Tamże, s. 195.

³⁰ Tamże.

³¹ Zob. P o p c z y k - S z c z ę s n a, dz. cyt. (por. zwł. s. 55-57).

³² Tamże, s. 57.

³³ Por. L i s, dz. cyt., s. 51. Zob. np. P o p c z y k - S z c z ę s n a, dz. cyt.; E. W ą c h o c k a, *Wspomnienia i powroty. Intymne rytuały żałoby we współczesnym dramacie*, w: *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej*, s. 12-24; K o p c i ń s k i, *Dziwny przystanek*.

³⁴ Zob. *Życie lepsze od nieżycia*.

³⁵ Zob. P o p c z y k - S z c z ę s n a, dz. cyt.

³⁶ K. J a s p e r s, *Sytuacje graniczne*, tłum. M. Skwieciński, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 188.

o człowieku w ogóle³⁷. Poszczególne sytuacje graniczne: śmierć, cierpienie, ale także walka i wina – „zaskakują każdego jako sytuacje ogólne w ramach jego specyficznej historyczności”³⁸, ujawniając problematyczność bytu świata i ludzkiego bytu w świecie³⁹. Jaspers, pisząc o nieusuwalnym uwikłaniu bytu empirycznego w sytuację (nieликwidowalnym „byciu-w-sytuacji”⁴⁰), oznaczającą „rzeczywistość z a w i e r a j ą c ą w y m i a r s e n s u”⁴¹, postrzegał ją jako uniwersalną i podstawową kategorię antropologiczną, jako swoistość egzystencji człowieka. Ustawicznie znajdując się w jakiejś określonej egzystencjalnie sytuacji, doświadcza on przygodności i kruchości egzystencji i docieka sensu własnego istnienia⁴².

W to, co egzystencjalne, wkracza to, co metafizyczne; wkracza za sprawą pytań, którym przewodzi „wpisane w ludzką naturę”⁴³ pytanie o arche – o ostateczną rację rzeczywistości, „o to, dla-czego coś istnieje i jest takie właśnie, skoro istnieć nie musi i mogłoby być inne”⁴⁴ – na które nie ma pełnych czy zadowalających odpowiedzi⁴⁵. Pytania metafizyczne prowadzą do – metaforycznie ujętego przez Tadeusza Gadacza jako „szczelina metafizyczna”⁴⁶ – stanu dialektycznego napięcia między wiedzą a niewiedzą, pewnością a niepewnością, poznaniem a brakiem poznania, między pytaniem, „do którego postawienia rozum czuje się wezwany, a właściwie pytaniem, które samo z siebie stawia rozum pod znakiem zapytania, i odpowiedzią, która nigdy nie jest na tyle wystarczająca, by pytanie zaspokoić”⁴⁷. W literaturze metafizyczność wiąże się z sytuacjami, w których ujawniane braki czy naddania rzeczywistości skierowują uwagę ku czemuś, „co jest ponad nimi i co może przybliżyć do ich rozjaśnienia”⁴⁸, oznacza poszukiwanie racji ostatecznych różnych rodzajów bytu, „artykułuje możliwości poznawcze człowieka”⁴⁹.

³⁷ Por. tamże, s. 197.

³⁸ Tamże.

³⁹ Por. tamże, s. 197n.

⁴⁰ Tamże, s. 188.

⁴¹ Tamże, s. 186.

⁴² Por. W. T o m a s z e w s k a, *Homo religiosus a religijność literatury*, „Świat i Słowo” 2014, nr 2, s. 136.

⁴³ Tamże, s. 137.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Por. t a ż, *Metafizyczne i religijne. Problem subtematu w dziele literackim na przykładzie prozy kresowej Włodzimierza Odojewskiego*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2011, s. 30n.

⁴⁶ T. G a d a c z, *Rozumowe poznawanie Boga*, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 2000, s. 25.

⁴⁷ Tamże, s. 27. Por. T o m a s z e w s k a, *Homo religiosus*, s. 137.

⁴⁸ S. S a w i c k i, *Aksjologiczne wymiary literatury*, w: tenże, *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice literackie 2*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007, s. 27.

⁴⁹ T o m a s z e w s k a, *Homo religiosus*, s. 138.

Artura Pałyge jako dramaturga fascynują postacie, które szukają „klucza do rzeczywistości, jakiegoś wzoru”⁵⁰, co więcej – jak przyznaje – sam też go szuka. W *Nieskończonej historii...* śmierć staruszki, Wiktorii Dworniczek – nagła, lecz wpisująca się w naturalny porządek rzeczy, ukazana jako jeden ze szczegółów panoramy przedstawiającej codzienność mieszkańców kamienicy – stanowi „element układanki”⁵¹, który każe domyślać się całości. Budzi na moment w ludziach żyjących obok siebie poczucie wspólnoty, prowokuje autorefleksje postaci związane z kresem ludzkiego życia, ale też działania stanowiące namiastkę dawniejszych rytualnych praktyk pożegnania zmarłego – zauważa Popczyk-Szczęsna⁵². W tekście *W środku słońca gromadzi się popiół*, obrazującym powolny kres jakiegoś istnienia podmiotowego, uobecniającym ból umierania „w formie szarpanego, niejednorodnego dyskursu”⁵³, odbiorca – inaczej niż w *Nieskończonej historii...* – nie jest już obserwatorem, ale zajmuje „pozycję uprzywilejowanego świadka agonii”⁵⁴, percypującego słowa i głosy niedookreślonych postaci. Śmierć, o której mówi dramat, tragiczna i absurdalna zarazem, wydaje się nieunikniona – zamyka łańcuch zdarzeń, okoliczności i przypadków, które ułożyły się tak, jakby były zaplanowane⁵⁵: „[można] próbować analizować i wykazać / jak wszystko [...] przygotowywało ten wypadek / z każdym innym byłoby to samo”⁵⁶. Ów konsekwentnie prowadzący życie ku śmierci mechanizm sprawia, że ludzka wolność, możliwość podejmowania decyzji i dokonywania wyborów, staje się iluzją, ale rozpoznać go można tylko krocząc wstecz – zauważa Kopciński⁵⁷. *Nieskończona historia...* „dzieje się w momencie, kiedy Bóg umarł, ale jeszcze nie wszyscy o tym wiedzą, jeszcze błądzą wśród ruin, znajdują jakieś szkiełka, odpryski, jeszcze czują Jego obecność i garną się do siebie”⁵⁸ – mówi autor. I dodaje: „A w sztuce *W środku słońca...* już Go nie ma”⁵⁹. Czas „błądzenia wśród ruin” i nieobecności Boga wiąże się we wspomnianych dramatach z dosłownie i metaforycznie rozumianym południem – konkretną porą dnia i stanem świadomości. Światło południa, o którym mowa w dramacie, oznacza jaskrawy blask przygrzewającego w południe słońca, ale też światło poznania⁶⁰. *Nieskończona historia...* urywa się w scenie ósmej, „nieskończo-

⁵⁰ Świat coraz mniejszy, s. 86.

⁵¹ Pałyga, *Nieskończona historia na trzydzieści postaci, chór i orkiestrę dętą*, s. 51.

⁵² Por. Popczyk-Szczęsna, dz. cyt., s. 54.

⁵³ Tamże, s. 53.

⁵⁴ Tamże, s. 55.

⁵⁵ Zob. Świat coraz mniejszy; Życie lepsze od nieżycia.

⁵⁶ Pałyga, *W środku słońca gromadzi się popiół*, s. 153n.

⁵⁷ Por. Kopciński, *Dziwny przystanek*, s. 98.

⁵⁸ Świat coraz mniejszy, s. 86.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Por. Kopciński, *Dziwny przystanek*, s. 101.

nej”⁶¹, dokładnie w południe; w tekście *W środku słońca...* motyw południa powraca wielokrotnie – jako określenie pory dnia i czasu maksymalnej jasności, w którym przybliżenie się do pełnego poznania wydaje się najbardziej możliwe („południe to najlepsza pora by oglądać świat ogarnia się całość bo jest najjaśniej wszystko widać pełne oświecenie absolutna jasność”⁶²). Symbolikę południa odnosi Pałyga również do rzeczywistości pozatekstowej, która zyskuje w tekście swoją reprezentację. Autor mówi o świetle, który „osiągnął swoje południe”⁶³, a także o własnym życiu („To taki moment, kiedy osiąga się już w życiu pewną jasność, może nawet kulminację [...]). I w tym blasku, kiedy słońce jest najwyżej i kiedy się próbuje ogarnąć wzrokiem świat dookoła, wszystko ze wszystkim zaczyna się łączyć. Ale może to tylko złudzenie, że widzę spójność?”⁶⁴). W autotematycznym fragmencie dramatu dotyczącym głośnej lektury powieści Emila Zoli podczas spaceru z dzieckiem („coś mi mówi że się dobrze zatrzymać w południe / [...] coś mi mówi żebym czytał na głos”⁶⁵), Pałyga wyraźnie eksponuje znaczenie południa jako szczególnego stanu świadomości („Południe to nie godzina / południe to stan”⁶⁶), który jednak nie tylko oznacza kulminacyjną „jasność”, ale także znużenie nią zmysłów i egzystencjalny niepokój, uchylający pewność co do dotychczasowych rozpoznań, przeświadczeń i możliwości poznawczych człowieka, prowokujący pytanie o to, co jest iluzją, ale też, jak istnieje świat, i jakie jest w nim miejsce człowieka⁶⁷. W świecie zrelatywizowanych znaczeń, zatarcia granic między prawdą a fikcją, gdy „człowiek przestaje odróżniać, co jest prawdziwe, co nie”⁶⁸, gdy „nie potrafi nic oddzielić”⁶⁹, jego własna narracja wydawać się może jedynym źródłem pewności i spokoju: „Mój głos jest jedyną rzeczą, jaką znam”⁷⁰ – mówi w ostatniej scenie *Nieskończonej*

⁶¹ Pałyga, *Nieskończona historia na trzydzieści postaci, chór i orkiestrę dętą*, s. 93.

⁶² Tenże, *W środku słońca gromadzi się popiół*, s. 111.

⁶³ *Życie lepsze od nieżycia*, s. 28.

⁶⁴ *Świat coraz mniejszy*, s. 86.

⁶⁵ Pałyga, *W środku słońca gromadzi się popiół*, s. 144.

⁶⁶ Tamże, s. 143.

⁶⁷ Wspomnieć tu można o wpisanym w symbolikę słońca działaniu demona – zwłaszcza o wiązanym z acedią przez Ewagriusza z Pontu (por. Ewagriusz z Pontu, *O praktyce [ascetycznej]*, tłum. E. Kędziorek, w: tenże, *Pisma ascetyczne*, t. 1, tłum. K. Bielawski i in., Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec, Kraków 2007, s. 230n.) biblijnym demonie atakującym w południe (por. Ps 91,5-6; Jr 15,8). Jean-Charles Nault widzi w acedii „zło, które odbiera człowiekowi zamięłowanie do życia i paraliżuje jego wewnętrzny dynamizm” (J.Ch. Nault, *Demon południa. Acedia – podstępna choroba duszy*, tłum. A. Kuryś, Wydawnictwo Księży Marianów Promic, Warszawa 2013, s. 107), stanowiące realne zagrożenie dla życia duchowego współczesnych ludzi, tym większe, że nieuświadamiane.

⁶⁸ Pałyga, *Nieskończona historia na trzydzieści postaci, chór i orkiestrę dętą*, s. 96.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Tamże.

historii... ciężarna Magda, osuwając swój lęk przed światem i przed tym, co ma nastąpić w przyszłości. Ale też właśnie w południe, gdy wszystko wydaje się pewne („słońce południe daje tę realność”⁷¹), bezpieczne i określone („tylko w środku dnia / jak jest najbardziej jasno mogę to powiedzieć”⁷² – mówi jeden z nieprzypisanych do konkretnej postaci głosów w dramacie), owa pewność okazać się może pozorna, rozmywając granicę między tym, co realne, a tym, co podpowiadane przez lęk („ja tego nie chcę / to samo / [...] każdym nerwem czuję / ten strach i tę zgrozę / [...] jak sobie myślę o tym to mi się chwije cały świat”⁷³), między rzeczywistością a wyobrażeniem, które udaje rzeczywistość. Zjawisku nazwanemu w dramacie „theatri”⁷⁴ – „kiedy wszyscy zgodnie widzą coś czego nie ma”⁷⁵, ulegają bohaterowie przywołanej w jednym z fragmentów tekstu historii ratowania dryfujących na tratwie rozbitków („wszyscy słyszeli ich głos kiedy podpłynęli bliżej zamiast tratwy i ludzi ujrzeni kilka gałęzi ze zgniłymi liśćmi”⁷⁶) i himalaiści, z których każdy, niezależnie, usłyszał śpiew łączącej ich liny. Staje się ono udziałem świadków tragicznej śmierci bohaterki dramatu, Lucy, ale i publiczności oklaskującej Nanę w przywoływanym fragmencie powieści, którą czyta na głos mężczyzna spacerujący z dzieckiem⁷⁷. „Przykładom spektakularnych zbiorowych / halucynacji”⁷⁸ towarzyszy w dramacie „wielkie”⁷⁹ czekanie na to, co – jak dzieje się w świecie absurdu – nie nadchodzi (czy może na Tego, który nie nadchodzi).

Dramat *W środku słońca...* – ukazujący doświadczenie cierpienia związanego z chorobą prowadzącą do śmierci, niszczącego człowieka jako byt empiryczny i powodującego, że człowiek żyje „poniżej możliwości swej własnej istoty”⁸⁰ – odsłania szczególnie dotkliwy głód sensu. Głodu tego nie mogą zaspokoić ani tracące znaczenie i wiarygodność najcenniejsze opowieści nadające „światu kształt”⁸¹, ani historie prywatne czy prywatne „objawienia” łagodzące trwogę wobec zbliżającego się kresu, której doświadcza śmiertelnie chora na raka bohaterka dramatu. W nieprzejrzystym, niespójnym świecie,

⁷¹ T e n ż e, *W środku słońca gromadzi się popiół*, s. 198.

⁷² Tamże, s. 199.

⁷³ Tamże, s. 199n.

⁷⁴ Tamże, s. 210.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże, s. 209.

⁷⁷ Por. J. K o p c i ń s k i, *Dziwny przystanek. „W środku słońca gromadzi się popiół” Artura Pałygi*, w: tenże, *Wybudzanie. Dramat polski / Interpretacje*, Instytut Badań Literackich PAN, [Warszawa] 2018, s. 94.

⁷⁸ P a ł y g a, *W środku słońca gromadzi się popiół*, s. 208.

⁷⁹ Tamże, s. 209.

⁸⁰ J a s p e r s, dz. cyt., s. 212.

⁸¹ P a ł y g a, *W środku słońca gromadzi się popiół*, s. 164.

w którym pragnienia, lęki, wyobrażenia stają się rzeczywistością, a prawda wydaje się niepoznawalna, bez odpowiedzi pozostają próby uzyskania Boskiej pomocy, wymodlenia łaski zdrowia. Bóg odpowiada na wezwanie człowieka tylko we śnie („spanikowany do obłędu jestem boże [...] i modłę się [...] powoli dociera do mnie że to nie kolejna zmiana która pograży mnie w nieodwracalną głąb nie wiadomo czego tylko że się budzę [...] powiedziałeś boże zamiast kurwa [...] to chyba lepiej / czemu / bo może podziała [...] dlatego podziałało bo to był sen”⁸²). Ludzki głód sensu zderza się z ostensywnym brakiem metafizyczności, rodzącym tęsknotę za tym, co zostało utracone.

Kolejny dramat Pałygi, *Powrót bogów*, stanowić miał – jak podkreśla sam autor – literacką odpowiedź na rosnącą potrzebę wiary w „coś”, co daje nadzieję, będącą „naturalną reakcją na odczuwalny brak”⁸³. Cierpienie, o którym mówi tekst, jest nieodwracalne, podobnie jak to, które stało się udziałem bohaterów sztuki *W środku słońca...*, i jako nieusuwalna część ludzkiego istnienia rodzi napięcie między wolą akceptacji a możliwością akceptacji. Akceptacja ta jednak nigdy nie jest całkowita⁸⁴. Obrazowi cierpiącego syna, który będąc uwięziony w nieruchomym ciele, nie może przeżywać swojego życia, towarzyszy obraz czuwającego przy nim ojca, żyjącego ze świadomością cierpienia. Motyw cierpienia i umierania łączy się w dramacie z motywem końca świata – dla człowieka koniec ten stanowi jego własna śmierć. Nie jest to koniec apokaliptyczny, jak podpowiada już pierwsza scena dramatu, ale zupełnie zwyczajny („I żadnych szlochów, krzyków czy bicia się w pierś”⁸⁵), podobny temu, o którym pisał Czesław Miłosz w *Piosence o końcu świata*⁸⁶. Ów koniec świata – dla świata niezauważalny – unieważnia to, co dla jednostki stanowiło jego treść rzeczywistą i wyobrażoną („I jest po południu”, „Cienie porzucone”⁸⁷). Świat jako całość istnienia trwa nadal i wciąż się odradza z tych samych składników; niejako w zastępstwie mitycznych bogów niezmiennie działają w nim, mieszając składniki, „tak zwane bakterie”⁸⁸ – „pierwsi bogowie”⁸⁹. Zapowiedź śmierci wpisana jest też w mit o labiryncie Minotaura i wyprawie Tezeusza do labiryntu. Po mit ten sięga Pałyga, mówiąc w dramacie o podróży niemożliwej, o której myśli Ojciec, podróży w głąb ciemnego labiryntu – mieszkania, świata, unieruchomionego

⁸² Tamże, s. 160n.

⁸³ *Życie lepsze od nieżycia*, s. 28. Por. *Świat coraz mniejszy*, s. 86.

⁸⁴ Por. J a s p e r s, dz. cyt., s. 214.

⁸⁵ P a ł y g a, *Powrót bogów*, s. 215.

⁸⁶ Por. C. M i ł o s z, *Piosenka o końcu świata*, w: tenże, *Poezje*, Czytelnik, Warszawa 1981, s. 88; *Życie lepsze od nieżycia*, s. 28.

⁸⁷ P a ł y g a, *Powrót bogów*, s. 215

⁸⁸ Tamże, s. 219.

⁸⁹ Tamże.

ciała syna („jeśli nikt nic to nie ma żadnego znaczenia mój synu / czy cię zabiję czy będziesz dalej tutaj żył i oddychał [...] albo mogę wyjść i udusić kogokolwiek bądź [...] albo położyć się obok ciebie i stać się jak ty / stać się tobą [...] tym czym się stajesz / mówią roślina”⁹⁰). Autor *Powrotu bogów* pozwala odbiorcy niejako podążać w głąb labiryntu-pułapki, którym staje się sparaliżowane ciało cierpiącego podmiotu dla uwieszonej w nim świadomości. Postać nazwana w dramacie Bohaterem, mieszkająca w labiryncie, mówi o nim: „Miejsce tworzy całość w połączeniu z tobą. / Napęlniasz je sobą, a ono wsacza się w ciebie. [...] Zdarza się, że słyszę rozmowy, i wiem, że to moje myśli tutaj rozmawiają”⁹¹. Pałyga zatrzymuje uwagę odbiorcy na fizycznym, somatycznym konkrety uobecniającym realność rzeczywistości cierpienia („Niedługo zacnie się rozjaśniać. / Ze środka niczego wejdziemy w jakieś wreszcie coś [...] w takie prześwitujące w kolorze moczu światło”⁹²), ale pozwala mu też zmieniać perspektywę oglądu, widzieć jednocześnie to, co wewnątrz, i to, co na zewnątrz, w skali makro i mikro, podsuwa obraz niepoznawalnej, absurdałnej rzeczywistości, w której „wszystko jest w ruchu / wszystko jest mrowiskiem”⁹³. Wskazując szczególnie wyraźnie na – obecną już we wcześniejszych tekstach – „heteronomiczną i procesualną istotę świata, w którym życie poszczególnej jednostki jest tylko jednym z wielu przejawów organicznego bytu, naznaczonego nieustanną zmianą, ruchem, płynnością”⁹⁴, po raz kolejny prowokuje niedające się zignorować pytanie o istnienie bądź nieistnienie wyższej racji życia ludzkiego, a tym samym – o możliwość jego wyróżnienia jako istnienia wyjątkowego wśród innych istnień. Prowokuje też pytanie to, obnażając okrucieństwo ludzkiego świata, naznaczonego przemocą (uobecnioną w przywoływanych w dramacie scenach publicznego biczowania wobec milczącego tłumu, przypominających biblijny opis Męki Pańskiej, ale i – w końcowej części dramatu – w scenie bezrozumnego tańca rytualnego⁹⁵). W owym świecie nie ma miejsca na to, co słabe, odmienne, zdegradowane, społecznie napiętnowane i odrzucone, co budzi odrazę, ale i lęk („Jestem kaleką, cyganem, murzynem, brudasem [...] kłamcą, bestią, dziurą w świecie. / Jestem nikt. / Jestem nienadający się do ucywilizowa-

⁹⁰ Tamże, s. 226.

⁹¹ Tamże, s. 241.

⁹² Tamże, s. 250.

⁹³ Tamże, s. 225.

⁹⁴ P o p c z y k - S z c z ę s n a, dz. cyt., s. 49.

⁹⁵ Sygnalizowane tu kwestie odczytać można według klucza antropologicznokulturowego, przez pryzmat koncepcji René Girarda, w której sacrum ściśle wiąże się z przemocą. Działania religijne stają się przewencją wobec zła, jakie w społeczeństwie może wzniecić przemoc, umożliwiają jej uniknięcie w życiu codziennym bezpośrednio, w rytualnym – pośrednio, za paradoksalnym pośrednictwem przemocy (por. R. G i r a r d, *Sacrum i przemoc*, tłum. M. Plecińska, J. Pleciński, Brama – Książnica Włoczęgów i Uczonych, Poznań 1993, s. 25, 27).

nia. / Jestem bogiem”⁹⁶ – mówi Bohater). Wkraczająca w ciemności labiryntu postać, obdarzona imieniem mitycznego zabójcy Minotaura, obciążona nieusuwalną winą⁹⁷, przyznaje się do strachu, „jaki zdrowy człowiek czuje przed kaleką”⁹⁸, do wstępu oraz do wstydu z powodu odczuwania wstępu. Potwierdza też istnienie granicy – bezpiecznej bariery trwale oddzielającej oba światy („Jestem zadowolony, że mieszkam tam, a nie tu, jak ty”⁹⁹ – mówi Tezeusz. „Gdyby mnie nie było, nie miałbyś powodu, żeby być zadowolonym, że jesteś, kim jesteś”¹⁰⁰ – dodaje Bohater). Pytanie o wyjątkowość ludzkiego istnienia zostaje też sprowokowane w dramacie przez zakończenie podróży niemożliwej, uchylające mityczną maskę, a wraz z nią – istnienie labiryntu i Bohatera, oraz przez stanowiący jakby powrót do punktu wyjścia, odróżniony graficznie fragment tekstu, w którym wielokrotnie powtarza się słowo „uderzenie”¹⁰¹ (umieszczone po prawej stronie kartki, podobnie jak wszystkie inne kwestie przypisane postaci Ojca). Ta sekwencja „uderzeń” zestawiona jest niepokojąco blisko ze sceną przedstawiającą Szympana uderzającego całym ciałem o szybę, jakby w beznadziejnej próbie wydostania się na zewnątrz, do prawdziwego świata. Podobnie jak *W środku słońca...*, w dramacie *Powrót bogów*, budzącym skojarzenia z Platońskim opisem jaskini, pojawia się pytanie o sposób istnienia świata i człowieka w świecie¹⁰². Tekst Pałygi ukazuje dramatyczną, skazaną na niepowodzenie próbę pokonania bariery trwale oddzielającej świat uwięzionej w cierpiącym ciele świadomości syna od świata ojca, ale i granicy oddzielającej rzeczywistość od udających ją cieni, które stają się dla oglądających je jedynym znanym światem. Dramat ten przywołuje też myśl o opisywanej przez Jaspersa sytuacji granicznej, jaką jest „walka o wyjawienie się”¹⁰³ egzystencji, walka, która rozstrzygać ma o tym, co istnieje rzeczywiście¹⁰⁴. We wszystkich sytuacjach granicznych kruchość bytu przejawia się w jego antynomicznej strukturze – pisze Jaspers¹⁰⁵. Sceniczne opowieści Pałygi z całą wyrazistością odślawiają ów niepokój związany z istnieniem pogłębiających się sprzeczności, które „nie przekształcają

⁹⁶ Pałyga, *Powrót bogów*, s. 235.

⁹⁷ „Dzięki temu, że przez swe empiryczne istnienie w y r a ż a m z g o d ę, by walka i cierpienie innych wchodziły w skład warunków mego życia, obciąża mnie winą z tytułu aprobaty życia z wysysku, mimo że sam płacę cenę” (Jaspers, dz. cyt., s. 232n.).

⁹⁸ Pałyga, *Powrót bogów*, s. 235.

⁹⁹ Tamże, s. 266.

¹⁰⁰ Tamże, s. 267.

¹⁰¹ Tamże, 276n.

¹⁰² Por. K o p c i ń s k i, *Dziwny przystanek*, s. 97n.

¹⁰³ Jaspers, dz. cyt., s. 228.

¹⁰⁴ Por. tamże.

¹⁰⁵ Por. tamże.

się w całość, lecz stają na granicy jako szczeliny nie do zasypiania”¹⁰⁶. Egzystowanie w antynomicznej strukturze świata oznacza zarazem – co pokazują dramaty Pałygi – nieustanne, nigdy niezakończone w sposób satysfakcjonujący, poszukiwanie odpowiedzi na pytania, które rodzą się w zderzeniu z tym, co nieuniknione: ze strachem, samotnością, niszczącym cierpieniem i bólem fizycznym sprowadzającym ludzkie życie do absurdu. „[Istnieję] Tylko ja i strach”¹⁰⁷ – mówi Bohater z dramatu Pałygi, szczególnie dotkliwie ów strach odczuwający, bo pozbawiony tego wszystkiego, co mogłoby skutecznie strach osłabić („świeże powietrze, pogoda, problemy codzienne, kino, telewizja, rodzina, religia – to wszystko są świetne osłony przed strachem”¹⁰⁸). Nie znajduje on też wyższej racji, która uzasadniałaby sens jego istnienia: „Nie uwierzę – deklaruje – że ktoś mógł tak zaplanować [...] tę niezmierzoną konstrukcję [...] tylko po to, żeby mnie tu uwięzić”¹⁰⁹. Dramat Pałygi odsłania zarazem wpisany w ludzkie istnienie głód – życia, sensu, opowieści, które mają znaczenie. „Kazałem sobie opowiadać – wspomina Bohater – wszystkie przeczytane książki, / wszystkie historie prawdziwe i zmyślane, / całą pamięć [...] Jeżeli ktoś cię wysysa, to znaczy, że twoje życie miało jakiś cel”¹¹⁰). Głodu tego nie da się zaspokoić w świecie bez fundamentów, ruchomym i zmiennym jako żywioł myśli, który staje się „schronem przed wielkim strachem”¹¹¹ i zarazem paradoksalnym sposobem na jego oswojenie¹¹², a jednocześnie pułapką bez wyjścia zapowiadającą śmierć.

„UCICHŁO, CZEGO NIE SŁYSZAŁEŚ”

*Znak Jonasza*¹¹³ Artura Pałygi nawiązuje do starotestamentowej Księgi Jonasza i do zapisanych przez ewangelistów słów Jezusa (por. Łk 11,29-30; Mt 12,40), w których przywołanie historii cudownego ocalenia proroka przebywającego przez trzy dni we wnętrzu wielkiej ryby służy zbudowaniu analogii między autentycznością jego misji a poświadczoną zmartwychwstaniem autentycznością posłannictwa Chrystusa. Dramat ten nawiązuje także do opi-

¹⁰⁶ Tamże, s. 237.

¹⁰⁷ Pałyga, *Powrót bogów*, s. 238.

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ Tamże, s. 231.

¹¹⁰ Tamże, s. 236.

¹¹¹ Tamże, s. 239.

¹¹² Por. tamże, s. 238.

¹¹³ Premiera 4 III 2016, reż. P. Passini, neTTheatre, Lublin. Spektakl pokazano w ramach siódmej edycji warszawskiego festiwalu wielkopostnego organizowanego przez Centrum Myśli Jana Pawła II „Gorzkie Żale – Nowe Epifanie” (od 10 lutego do 20 marca 2016 roku) w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego w Warszawie i retransmitowano w Programie 2 PR.

sanych w Ewangeliach wydarzeń związanych ze śmiercią i zmartwychwstaniem Jezusa (por. Mk 16,1-8; Łk 23,55; 24,1-10; Mt 28,1-8; J 20,1-18) oraz do średniowiecznego oficjum dramatycznego *Visitatio Sepulchri* (*Nawiedzenie Grobu*)¹¹⁴. Przypominając źródło biblijne, Pałyga uchyla jednocześnie perspektywę czytania tekstów biblijnych jako tekstów natchnionych, świętych. Przywołując najstarszy znany na polskim terenie dramat liturgiczny i zawarte w nim pytanie, które usłyszały kobiety idące do grobu: „Kogo szukacie?”¹¹⁵, prowokuje refleksję nad tym, czy współczesny człowiek może pojąć sens tego pytania – czy n a p r a d ę może je usłyszeć¹¹⁶. Sygnalizując rozbieżności w źródłach ewangelicznych, uniemożliwiające ustalenie jednej, niepozostawiającej wątpliwości wersji wydarzeń, odsłania Pałyga dramatyczną ich niepełność i niewystarczalność. Umieszcza jednocześnie biblijną historię w centrum uwagi odbiorcy – świadka współczesnej wersji misterium, skłaniając go do namysłu nad znaczeniem, jakie ma dlań historia Jezusa i Jezusowe słowa zapisane w Biblii. Rozbija utarte schematy myślenia, utrwalone frazy, rozdziela leksemy na części tak, by zaczęły znaczyć inaczej, kawałkuje wyjęte z Biblii Chrystusowe napomnienie, które w dramacie wypowiada Chór: „N/i/e / niebę/dziewamda/nyin/nnyznak / ni/żz/nakJona/sza!”¹¹⁷, nadając mu kształt osobliwej, „trudnej do wypowiedzenia, «lingwistycznej» partytury”¹¹⁸, z urywanymi wyrazami i asemantycznymi połączeniami ich fragmentów, „jakby mowa Jezusa musiała się rozpaść na kawałki, byśmy ją na nowo pojęli, a raczej wchłonęli i pozwolili jej działać, jak pokawałkowane jedzenie działa w organizmie”¹¹⁹, by stała się prawdą namacalną, taką, której człowiek może doświadczyć swoimi zmysłami, którą może odczuć w swoim ciele.

W *Znaku Jonasza* teocentryzm tekstów źródłowych ustępuje miejsca myśleniu antropocentrycznemu, przestrzeń Boskiego działania – przestrzeni ludzkiego doświadczenia, ewangeliczny sens odkupieńczej Ofiary – niewangelicznemu postrzeganiu śmierci jako tragedii końca ludzkiego życia. W perspektywie teologicznej zmartwychwstały Chrystus staje się światłem (źródłem życia) dla tych, „co w mroku i cieniu śmierci mieszkają” (Łk 1,79). W tekście Pałygi istnieje to, co doświadczone: cierpienie, ból, rana i krew, śmierć i mrok, brakuje zaś światła, życia, radości i nadziei („W mroku krok.

¹¹⁴ Zob. *Nawiedzenie Grobu / Visitatio Sepulchri*, w: *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, t. 1, PIW, Warszawa 1959, s. 98-103. Jest to najdawniejszy zapis w Polsce transliterowany z rękopisu Biblioteki Kapituły Katedralnej w Krakowie (sygn. 83).

¹¹⁵ P a ł y g a, *Znak Jonasza*, s. 299. „Kogo szukacie, strwożone [niewiasty, / w tym Grobowcu płaczące?]” (*Nawiedzenie Grobu / Visitatio Sepulchri*, s. 99).

¹¹⁶ Por. J. K o p c i ń s k i, *W brzuchu wieloryba. „Znak Jonasza” Pałygi i Passiniego*, „Teatr” 2016, nr 7-8, s. 65.

¹¹⁷ P a ł y g a, *Znak Jonasza*, s. 299n.

¹¹⁸ K o p c i ń s k i, *W brzuchu wieloryba*, s. 63.

¹¹⁹ Tamże.

Nie dzwoni dzwon”¹²⁰). Człowiek porażony świadomością nieodwołalności śmierci nie potrafi się od myśli o niej uwolnić – mrok symbolizujący śmierć „broczy”¹²¹, ale „nie ustępuje”¹²². Podobnie jak we wcześniej analizowanych dramatach Pałygi, w *Znaku Jonasza* śmierć od początku wpisana jest w ludzkie życie, co podkreśla gra słów: „Cięży noc. Grób cięży. Nic. / Szrony ronią. Cięży mrok”¹²³, ale też zestawienie nawiedzenia grobu i wędrowki do Betlejem, obrazu grobu i kołędowego obrazka betlejemskiego żłóbka: „W grobie leży, któż pobieży nieść wonności zmarłemu”¹²⁴. W perspektywie biblijnej przyjście na świat Mesjasza wiązało się z zapowiedzią Jego zbawczej męki (obok złota – daru podkreślającego status królewski Jezusa, i kadzidła wskazującego na status boski, mędrcy ofiarowali też mirrę, zapowiadającą mękę i śmierć), Bóg wkroczył w świat człowieka jako zmartwychwstanie i życie, by trwale świat ten zmienić. Dramat Pałygi mówi o braku Boga, dotkliwie obnażanym w powtarzanych rytuałach. Naznaczone stygmatem śmierci Marie („Maria. Martwa. Ten sam rdzeń”¹²⁵), przypominają o jej nieodwołalności, idąc do grobu z wonnościami, by oddać ostatnią posługę Zmarłemu („Jeśli idą, znaczy wierzą, że to koniec. / Że już nic. / Że to wszystko, co on gadał, że to wszystko było nic”¹²⁶). Cyklicznie powtarzana wędrowka do grobu zdaje się niczego nie zmieniać („To ludzkie, zwykłe”¹²⁷, „Człowiek tak ma. Jest nawykły / robić rzeczy, które zwykle robił w takich sytuacjach”¹²⁸). Dopowiedziane przez dramatopisarza myśli, wątpliwości, niepokoje, emocje i uczucia, które mogły być udziałem biblijnych postaci, ale nie zostały zapisane przez żadnego z ewangelistów („Nie wiem, jak to możliwe, że idzie się w poszabasowy ranek do ciebie na / cmentarz, wiesz? [...] I nie wiem, dlaczego stałam i patrzyłam”¹²⁹), bliskie są współczesnym, znającym wprawdzie opowieść o drodze do Jezusowego grobu, drodze ku życiu, choć wydawała się drogą ku śmierci, lecz niepotrafiącym już – jak się wydaje – przełożyć biblijnych słów na rzeczywistość, w której żyją, odczytać owego „znaku Jonasza” (Mt 12,40).

Choć tytuł odwołuje się do zmartwychwstania Jezusa i implikuje kontekst zbawczej skuteczności Chrystusowej śmierci, tekst Pałygi – jak wcześniej przywołane dramaty – mówi przede wszystkim o cierpieniu, strachu i bólu, odsłania sytuację graniczną, jaką staje się śmierć osoby, którą się kocha. Eks-

¹²⁰ Pałyga, *Znak Jonasza*, s. 286.

¹²¹ Tamże.

¹²² Tamże.

¹²³ Tamże, s. 285.

¹²⁴ Tamże, s. 289.

¹²⁵ Tamże, s. 287.

¹²⁶ Tamże, s. 289.

¹²⁷ Tamże.

¹²⁸ Tamże.

¹²⁹ Tamże, s. 291.

ponuje fizyczny charakter śmierci, z którą nie można się pogodzić, bo nie da się jej wpisać w naturalny bieg rzeczy i nie ma dla niej kojącego uzasadnienia („Kiedy patrzysz, jak człowiek, / którego kochasz, / nie wygląda jak człowiek, / którego kochasz, / ale jak zbity strzęp mięsa [...] nie jest to piękne i dobre zniknięcie, / ale śmierdzące, głupie, straszne i żalosne”¹³⁰). Śmierć oznacza cierpienie bliskich, ściśle związane z doświadczeniem okrucieństwa losu i okrucieństwa drugiego człowieka, z bezsilności i rozpaczyny rodzącym skargę i próbę protestu. Skarga i protest kierowane są ku niebu, które wydaje się puste, a jednocześnie jakby domaga się ofiar: „[...] kiedy słyszysz śmiech tamtych, / który zagłusza ostatnią, nieudaną próbę / oddechu, który kochasz, / [...] To jakby odsłania się kopuła nieba / i wylewa się pustość / żarłoczna [...] Nic pod tym żrącym niebem nie jest do poznania”¹³¹. Przywołana w dramacie biblijna rzeczywistość Boskiego planu i Boskiego ładu zderza się z nieprzystającą tu do niej rzeczywistością doświadczenia człowieka. Pomocą w uchwyceniu specyfiki doświadczenia tego rodzaju jest refleksja Ryszarda Nycza o nowoczesnym modelu doświadczenia – jak pisze badacz, doświadczenie to „«odkleja się» od rzeczywistości”¹³² postrzeganej jako realność „niehumaniczna”¹³³, wyzbywa się „cech spójności, całościowości, poznawczej neutralności”¹³⁴, wiążąc „medium czy narzędzia percepcji i poznania”¹³⁵ z „cechami czy aspektami ujętych przez nie przedmiotów”¹³⁶ do tego stopnia, „że bez przedstawienia nie byłoby (dla nas) przedstawionego”¹³⁷; „doświadczenie to nie tylko się zmienia i różnicuje, ale też r o z w a r s t w i a: pomiędzy tym, co przedstawione w przedstawieniu a przedmiotem, niehumaniczną realnością, otwiera się przestrzeń trudna do przebycia dla intelektu”¹³⁸. Znikomość myśli i słów, brak rozeznania wynikający z braku możliwości zaspokojenia głodu sensu, wreszcie – ludzka cielesność („szukam ciebie, chcę sięgnąć, chcę cię znaleźć w grobie”¹³⁹) stają się w tekście Pałygi treścią ludzkiego dramatu z nieobecny Boga – dramatu tkwiącego już w samym pytaniu o Boga¹⁴⁰. Wskazują na płynność antropocentrycznego świata, w którym „mówić” znaczy powoływać do istnienia, konstytuować, porządkować („Mówię, więc myślę, więc stwarzam. Siebie. / Mówię, więc myślę, więc stwarzam. Ciebie. / [...]

¹³⁰ Tamże, s. 312.

¹³¹ Tamże, s. 313.

¹³² R. N y c z, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 59.

¹³³ Tamże.

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ Tamże.

¹³⁶ Tamże.

¹³⁷ Tamże.

¹³⁸ Tamże, s. 60.

¹³⁹ P a ł y g a, *Znak Jonasza*, s. 298.

¹⁴⁰ Por. J. T i s c h n e r, *Filozofia dramatu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 21.

Mówię, więc myślę, więc stwarzam kształt. Nie przeszkadzaj¹⁴¹), a zarazem dezaktualizować i unieważniać kluczowe pytania implikowane przez tradycyjne sposoby objaśniania świata („Nie wiem, co znaczy ten cały nowy świat, to całe niebieskie królestwo, wiesz? / Nie wiem i nie chcę wiedzieć¹⁴²).

Wyeksponowana w tekście Pałygi niepełność, wariantowość, umowność biblijnej historii, a w efekcie – brak pewności, zdają się przesłaniać współczesnemu człowiekowi sens prawd biblijnych i kluczowego wydarzenia w biblijnej historii zbawienia ludzkości („Pamiętasz, kiedyś światło. Kiedyś się coś zdarzyło. / Kiedyś coś pamiętało, coś było, coś się ludziło¹⁴³, „Ucichło, czego nie słyszałeś, zniknęło, czego nie widziałeś. / Nie do końca rozumiesz, czego ci brakuje¹⁴⁴). Świadomość dotkliwej nieobecności Boga niepokoi, mimo związanych z przewidywalną powtarzalnością religijnego rytuału zapewnień Narratora: „Za chwilę będą biec. [...] Apostołowie do pustego grobu. Będzie wesoło. Będzie pięknie. Będą powiewać całuny, chorągwie, proporce, będzie zmartwychwstanie! Będzie. Wszystko będzie. A na razie idą¹⁴⁵. W dramacie Pałygi parafrazy Kartezjańskiej pewności istnienia własnej myśli (*cogito ergo sum*) towarzyszy świadomość niewystarczalności myślącego (mówiącego) podmiotu: „Mówię, więc myślę. Więc jestem. Jestem. Pomóż¹⁴⁶, swoistej modlitwie, wyrażającej przeświadczenie o niepoznawalności świata, towarzyszy wątpliwość otwarta na odpowiedź („Nie wiem, czy wiesz, że nie wiem. Amen¹⁴⁷), a uchylającemu koncepcję teologiczną i teleologiczną determinizmowi („A z przodu nic nie ma¹⁴⁸, tylko całun „brudny od śmierci i śmierdzący / śmiercią¹⁴⁹, „Wielka noc co [...] Wielkim nic świat ogarnia i wszystko przykrywa, / Zapadła ostatecznie. Nic jej nie udźwignie¹⁵⁰) – pytania problematyzujące poszczególne słowa Modlitwy Pańskiej, na nowo sytuujące je w centrum uwagi odbiorcy. Myśl o Bogu „jest już śladem jego obecności w rozumie¹⁵¹, który doświadcza własnej ograniczoności – pisze Tadeusz Gądacz. „Natura tego śladu polega na doświadczeniu obecnej nieobecności¹⁵² – analogicznym do tego, gdy doświadczamy bolesnej nieobecności kogoś bliskiego, kto umarł. W przypadku doświadczenia nieobecności Boga jest

¹⁴¹ Pałyga, *Znak Jonasza*, s. 290.

¹⁴² Tamże, s. 291.

¹⁴³ Tamże, s. 314.

¹⁴⁴ Tamże, s. 315.

¹⁴⁵ Tamże, s. 318.

¹⁴⁶ Tamże, s. 291.

¹⁴⁷ Tamże, s. 293.

¹⁴⁸ Tamże, s. 299.

¹⁴⁹ Tamże.

¹⁵⁰ Tamże, s. 313.

¹⁵¹ Gądacz, dz. cyt., s. 33.

¹⁵² Tamże.

to doświadczenie Kogoś, „kto jeszcze ostatecznie nie nadszedł”¹⁵³, „kto nas dotknął i znikł”¹⁵⁴. „Gdybyśmy nie zostali dotknięci, nie rozglądalibyśmy się, nie stawiali pytań, nie pragnęli”¹⁵⁵.

Pochodzący ze *Znaku Jonasza* cytat będący mottem prezentowanej tu refleksji metaforycznie ujmuje to, co wydaje się symptomatyczne dla wszystkich analizowanych w artykule tekstów dramatycznych Artura Pałygi: niepokój towarzyszący ludzkiej egzystencji i naznaczenie brakiem, którego nie da się ani wypełnić, ani unieważnić, szczególnie dotkliwie uświadamiające człowiekowi jego własną niewystarczalność w zderzeniu z tym, co graniczne, a zarazem bliżej niesprecyzowaną tęsknotę za tym, co nie daje się (już) usłyszeć i zrozumieć.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Gadacz, Tadeusz. *Rozumowe poznawanie Boga*. Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 2000.
- Girard, René. *Sacrum i przemoc*. Translated by Maria Plecińska and Jacek Pleciński. Poznań: Brama – Książnica Włoczęgów i Uczonych, 1993.
- Jaspers, Karl. „Sytuacje graniczne.” Translated by Mirosław Skwieciński. In Roman Rudziński, *Jaspers*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1978.
- (Jaworska, Justyna) „Najbardziej oczywista czułość: Rozmowa z Arturem Pałygą.” *Dialog*, no. 2 (2010): 42–4.
- (Jaworska, Justyna) „Świat coraz mniejszy. Rozmowa z Arturem Pałygą.” *Dialog*, no. 1 (2014): 83–6.
- Kopciński, Jacek. „Dziwny przystanek.” *Dialog*, no. 1 (2014): 87–101.
- . „Podmiot w nowym dramacie – ponad głowami bohaterów.” In *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, edited by Artur Grabowski and Jacek Kopciński. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014.
- . „W brzuchu wieloryba: ‘Znak Jonasza’ Pałygi i Passiniego.” *Teatr*, no. 7–8 (2016): 61–6.
- Lis, Andrzej. „Zwątpienia i nadzieje Artura Pałygi.” In *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy: Antologia najnowszego dramatu polskiego*, edited by Elżbieta Manthey, Kamila Paprocka, and Piotr Grzymisławski. Warszawa: Agencja Dramatu i Teatru ADiT, 2015.
- Nault, Jean-Charles. *Demon południa: Acedia – podstępna choroba duszy*. Translated by Agnieszka Kuryś. Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów Promic, 2013.

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ Tamże.

¹⁵⁵ Tamże.

- Nycz, Ryszard. "Literatura nowoczesna wobec doświadczenia." *Teksty Drugie*, no. 6 (2006): 55–69.
- "Nawiedzenie Grobu / Visitatio Sepulchri." In *Dramaty staropolskie: Antologia*, edited by Julian Lewański. Vol. 1. Warszawa: PIW, 1959.
- Pałyga, Artur. "Nieskończona historia na trzydzieści postaci, chór i orkiestrę dętą." In Pałyga, *Powrót bogów*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.
- . "W środku słońca gromadzi się popiół." In Pałyga, *Powrót bogów*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.
- . "Powrót bogów." In Pałyga, *Powrót bogów*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.
- . "Znak Jonasza." In Pałyga, *Powrót bogów*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.
- (Pałyga, Artur, and Magdalena Legendź) "Życie lepsze od nieżycia." *Teatr*, no. 5 (2014): 24–8.
- Popczyk-Szczęsna, Beata. "Nazwane. Nerozpoznane: Świat przedstawiony w dramatach Artura Pałygi 'Nieskończona historia' i 'W środku słońca gromadzi się popiół'." In *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej*, edited by Jacek Kopciński. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.
- Sawicki, Stefan. "Aksjologiczne wymiary literatury." In Sawicki, *Wartość – sacrum – Norwid: Studia i szkice literackie 2*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2007.
- Tischner, Józef. *Filozofia dramatu*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2012.
- Tomaszewska, Wiesława. "Homo religiosus a religijność literatury." *Świat i Słowo*, no. 2 (2014): 131–46.
- . *Metafizyczne i religijne: Problem subtematu w dziele literackim na przykładzie prozy kresowej Włodzimierza Odojewskiego*. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2011.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Joanna MICHALCZUK – Artura Pałygi dramaturgia niepokojących pytań

DOI 10.12887/32-2019-2-126-13

Artykuł dotyczy twórczości Artura Pałygi, jednego z bardziej znanych, docenianych i nagradzanych współczesnych polskich dramaturgów, w szczególności jego zróżnicowanych formalnie tekstów dramatycznych: *Nieskończonej historii na trzydzieści postaci, chór i orkiestrę dętą*, *W środku słońca gromadzi się popiół*, *Powrotu bogów* i *Znaku Jonasza*, które łączy – ukazane jednak z odmiennych perspektyw – graniczne doświadczenie cierpienia i bliskości śmierci. Autorka odsłania znaczenie kwestii egzystencjalnych i metafizycznych w dramatach Pałygi oraz prowokowane przez tę twórczość pytania o obecność bądź nieobecność Boga, teleologiczną bądź deterministyczną koncepcję

ludzkiego istnienia, o jego rzeczywisty sens. Szczególne miejsce w artykule zajmuje refleksja nad dramatem *Znak Jonasza*, który nawiązuje do biblijnego źródła i reaktywuje pochodzące z najstarszego znanego z polskiego terenu dramatu liturgicznego *Visitatio Sepulchri* (*Nawiedzenie Grobu*) pytanie „Kogo szukacie?”, uchylając jednocześnie perspektywę czytania tekstów biblijnych jako natchnionych i świętych i obnażając zderzenie biblijnej rzeczywistości z rzeczywistością ludzkiego doświadczenia. Charakterystyczne dla wszystkich analizowanych przez autorkę tekstów dramatycznych Pałygi okazują się: niepokój towarzyszący ludzkiej egzystencji i naznaczenie brakiem, którego nie da się wypełnić ani unieważnić, przy jednoczesnym pragnieniu, by pojąć to, co wymyka się rozumowi, i usłyszeć to, co usłyszeć się nie daje.

Słowa kluczowe: Artur Pałyga, polski dramat po 1989, doświadczenie graniczne w literaturze, zagadnienia metafizyczne i egzystencjalne w najnowszym dramaturgii

Kontakt: Katedra Dramatu i Teatru, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, al. Raławickie 14, 20-950 Lublin
E-mail: joanmi@kul.lublin.pl

Joanna MICHALCZUK – Disturbing Questions as the Axis of Plays by Artur Pałyga
DOI 10.12887/32-2019-2-126-13

The article examines the literary output of Artur Pałyga, one of well-known and respected Polish playwrights. Although his plays (*Nieskończona historia* [“An Endless Story”], *W środku słońca gromadzi się popiół* [“In the Core of the Sun, Ash Accumulates”], *Powrót bogów* [“Return of the Gods”], and *Znak Jonasza* [“The Sign of Jonah”], have each a substantially different plot construction, they express a similar and complex borderline experience, namely, one of suffering and death. The article addresses the emphasis given to existential and metaphysical issues by Pałyga, among them to those of the presence, or absence, of God, the theological view of a human life as opposed to its deterministic concept, and the true meaning of life. A special focus of the paper is the play entitled *Znak Jonasza*, in which Pałyga freely refers to the biblical tradition, invalidating the perspective of reading biblical texts as divinely inspired or sacred and exposing the incompatibility of the biblical reality with that of the human experience. Drawing on the liturgical play *Visitatio Sepulchri*, Pałyga ‘reactivates’ the question, “Who are you looking for?,” which the women on their way to the tomb of Jesus were asked. In this context, the author analyzes other motifs characteristic of Pałyga’s works, such as existential anxiety and the ineradicable experience of the incompleteness of being accompanied by the desire to understand what cannot be understood and to hear what cannot be heard.

Keywords: Artur Pałyga, Polish plays after 1989, borderline experience in literature, metaphysical and existential issues in contemporary plays

Contact: Chair of Drama and Theatre, Institute of Polish Studies, Faculty of Humanities, John Paul II Catholic University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland
E-mail: joanmi@kul.lublin.pl

KAROL WOJTYŁA–JAN PAWEŁ II
INSPIRACJE

Dorota HAWRYLUK

„BO W NAS SĄ KORZENIE PIĘKNA PRZEGŁĘBOKO” O formie poetyckiej medytacji biblijnej Karola Wojtyły–Jana Pawła II*

Można uznać, że dramat Hiob jest utworem prekursorskim, w którym biblijna medytacja nad zbawczą interwencją Boga przybrała z jednej strony strukturę poetyckiej teodycei, z drugiej zaś – poetyckiej epifanii, umożliwiającej wyakcentowanie źródeł duchowego piękna człowieka i uzyskanej przez niego na zawsze godności. Dla Wojtyły piękno nie jest wyłącznie kategorią estetyczną, ale stanowi jednocześnie swoistą wykładnię teologiczną i znak przynależności conditio humana do Boga.

Moim Przyjaciółom w Karmelu

„Jeśli chcesz znaleźć źródło, / musisz iść do góry, pod prąd. / Przedzieraj się, szukaj, nie ustępuj, / wiesz, że ono musi tu gdzieś być – / Gdzie jesteś, źródło?... Gdzie jesteś, źródło!? / [...] odsoń mi tajemnicę / swego początku!”¹.

Przytoczone słowa, pochodzące z pierwszej części napisanego w roku 2002 poematu Jana Pawła II, pod wieloma względami mogą przypominać wskazania dotyczące chrześcijańskiej postawy medytacyjnej, której przyjęcie proponowane jest w ramach duchowości karmelitańskiej. W jej centrum znajduje się wewnętrzne zaangażowanie całego człowieka, warunkujące wierność podjętej drodze duchowej i determinację w praktykowaniu jej zasad. W *Drodze doskonałości* św. Teresy od Jezusa, reformatorki Karmelu i doktora Kościoła, czytamy: „Jest to królewska droga do nieba, wielki skarb leży na niej ukryty; nie dziw zatem, że wszystko to tak dużo kosztuje. Przyjdzie czas, że się przekonamy, jak dalece wszystko, cokolwiek byśmy dla zdobycia tego skarbu uczynili, prawie jest niczym. Wracając tedy do tych, którzy pragną pić z tej wody żywej i iść drogą do niej wiodącą, aż dojdą do samego źródła, nasuwa się pytanie: od czego mają zacząć? Sądzę, że wszystko na tym polega, by przystąpili do rzeczy z niezachwianym postanowieniem, iż nie spoczną, aż dojdą do celu [...]. Co do mnie, słowa Ewangelii zawsze mocniej

* Część teoretyczna niniejszego tekstu została przedstawiona w ramach Ogólnopolskiej Doktoranckiej Konferencji Naukowej „Konwencje i formy w literaturze dawnej i współczesnej”, zorganizowanej przez Katedrę Historii Literatury Staropolskiej oraz Katedrę Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Filologii Polskiej KUL 13 czerwca 2015 roku w Lublinie.

¹ Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, w: *Karol Wojtyła, Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, red. M. Skwarnicki, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 510n.

mnie do siebie pociągały niż wszelkie książki najznakomitszych autorów”². Przywołane fragmenty opisują niezwykle specyficzną postawę wewnętrzną, którą określa się w duchowości jako „determinada determinaciòn”. Termin ten oznacza „niezachwiane postanowienie”, wyrażając chyba najpełniej istotę duchowego męstwa, stałości oraz woli praktykowania ewangelicznego radykalizmu. Do tej właśnie prawdy nawiązał 15 października 1982 roku Jan Paweł II w adresowanym do Hiszpanów przemówieniu telewizyjnym z okazji rocznicy śmierci św. Teresy: „Jej cudowne nauki łączą się w sposób doskonały z pragnieniami naszego wieku. Ja sam mogę potwierdzić, kiedy w trudnych latach swojej młodości zbliżyłem się do nauki Teresy”³. Wydaje się zatem, że tak zarysowana perspektywa hermeneutyczna stanowić może niezbędne tło dla naszej próby zmierzenia się z kategorią formy poetyckiej medytacji biblijnej Papieża Polaka. W celu ukazania jej zasadniczych prawideł, które generują niepowtarzalność stylu poetyckiego Karola Wojtyły–Jana Pawła II, przyjrzymy się na początku prezentowanej przez niego konwencji.

PERSPEKTYWY TEORETYCZNE

Etymologia łacińskiego słowa „conventio”, oznaczającego układ lub zgodę, sytuuje nas najpierw w kontekście biograficznym i wymaga odwołania do pierwszych, młodzieńczych wyborów życiowych dokonywanych przez Wojtyłę. Wiązały się one przede wszystkim z podjęciem polonistycznych studiów uniwersyteckich, które odpowiadały zainteresowaniom literackim i teatralnym przyszłego papieża oraz stanowiły drogę do jego intelektualnej samorealizacji⁴. Następnie, dzięki aktywnemu włączeniu się w prace powstałej w październiku 1938 roku Krakowskiej Konfraterni Teatralnej, przy której kilka miesięcy później powołano trzyletnią szkołę dramatyczną o nazwie Studio 39⁵, mógł on nie tylko rozwijać swoje pasje sceniczne, ale i pogłębiać wrażliwość na słowo literackie. Jak wiadomo, do uczestników zajęć prowadzonych w tej szkole Wojtyła dołączył wraz z grupą przyjaciół ze studiów w styczniu 1939 roku⁶. Jednakże rok ten, wypełniony z jednej strony realizacją wymagań

² Św. Teresa od Jezusa, *Droga doskonałości*, w: *taż, Dzieła*, t. 2, tłum. H.P. Kossowski, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1987, s. 106n.

³ Jan Paweł II, *Orędzie telewizyjne do Hiszpanii w dniu święta św. Teresy z Avili* (15 X 1982), w: *Nauczanie papieskie*, t. 5 (1982), cz. 2, red. E. Weron SAC, A. Jarocho SAC, Pallottinum, Poznań 1996, s. 558.

⁴ Por. J. S z c z y p k a, *Jan Paweł II. Rodowód*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990, s. 33n.

⁵ Por. *tamże*, s. 39-41.

⁶ Powołana w roku 1939 z inicjatywy Tadeusza Kudlińskiego Konfraternia Teatralna miała przyczynić się do ożywienia krakowskiego życia teatralnego, przede wszystkim poprzez organizo-

wynikających z podjętych studiów, z drugiej zaś z rozwijaniem zainteresowań teatralnych, był dla młodego adepta polonistyki szczególnie z innego jeszcze powodu. Otóż w czerwcu Wojtyła ukończył swój drugi młodzieńczy tomik wierszy (pierwszy się nie zachował), który zatytułował: *Renesansowy Psalterz (Księga Słowiańska)*⁷. W skład tego zbioru weszły: napisany na przełomie roku 1938 i 1939 poemat *Symphonie – Scalenia*⁸ (tematycznie reprezentatywny w zakresie przyjmowanej od początku postawy wobec tradycji literackiej), powstały wiosną 1939 roku, zadedykowany matce Emilii wiersz-inwokacja [Nad Twoją białą mogiłą]⁹, utwory *Magnificat – hymn*¹⁰ i *Sonety – Zarysy*¹¹ oraz cykl siedemnastu sonetów¹², których fragmenty autor dołączył kilka miesięcy później, podczas trwającej już okupacji, do jednego z dziewięciu listów pisanych do wadowickiego przyjaciela i teatrologa Mieczysława Kotlarczyka¹³. Listy te – obok tekstów literackich – należą do najważniejszych i najbardziej interesujących źródeł wiedzy na temat postawy ideowej młodego Wojtyły, jego najgłębszych inspiracji, fascynacji poetyckich i duchowych poszukiwań. Dlatego też w niniejszym opracowaniu będą stanowić istotny punkt odniesienia.

W liście z 14 listopada 1939 roku czytamy: „Trzeba sprecyzować tę ideę, która w nas trwa, trza objawić ten nurt, który prze strumień naszej młodości, a objawić się dotąd nie mógł. A strumień ten źródło ma w nas wspólne: Miłość głęboką, Wolność słowiańską i sarmacką i – nie pragnienie już, ale żądze Piękna. To, o czym nieraz mówiliśmy [...], że nie jest Sztuka, aby była li tylko prawdą realistyczną, albo li tylko zabawą, ale nade wszystko jest nadbudową, jest spojrzeniem wprzód i wwyż, jest towarzyszką religii i przewodniczką na

wanie widowisk teatralnych w plenerze. Zadaniem Studia 39 było wykształcenie aktorów, którzy uczestniczyliby w festiwalach organizowanych z okazji Dni Krakowa. Tutaj młody Wojtyła odbył rudymenarne zajęcia sceniczne w zakresie emisji głosu, ekspresji i charakteryzacji (por. J. Popiel, *Los artysty w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941-1967*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006, s. 258n.).

⁷ Zob. K. Wojtyła, *Renesansowy psalterz (Księga słowiańska)*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 27-76.

⁸ Zob. tenże, *Symphonie – Scalenia*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 41-54.

⁹ Zob. tenże, [Nad Twoją białą mogiłą], w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 27.

¹⁰ Zob. tenże, *Magnificat – Hymn*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 63-66.

¹¹ Zob. tenże, *Sonety – Zarysy*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 28n.

¹² Zob. tenże, *Karol Wojtyła, Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 30-39.

¹³ Por. tenże, List do M. Kotlarczyka z 14 XI 1939, w: M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, oprac. J. Popiel, wybór T. Malak, J. Popiel, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, Kraków 2001, s. 308.

drodze ku Bogu [...]. Rozważywszy powojenną poezję [czyli tę po pierwszej wojnie światowej – D.H.], trzeba by stwierdzić, że w większości była zabawą, czasem li tylko formą, a r z a d k o d u c h e m n a r o d u t c h n ę ł a. A jeśli jakimś w ogóle duchem, to czerwonego sztandaru i łatwego, a jakże nieistotnego humanizmu międzynarodówki [...]. Otóż chodzi o pieśń polskim i słowiańskim duchem przepojoną. [...] Bo dla nas duch jest więcej niż przemoc i miecz; bo w nas są korzenie Piękna przegłęboko, bo Piękno nasze i sztuka nasza z naszego jest Narodu i dla naszego Narodu: to jest pieśń Wieszców, Teatr Wyspiańskiego, Księgi Kasprowicza i filozofia Norwida. W nich jest linia wielkiej poezji polskiej, pieśń nie przebrzmiała, która naród jak w owym «Genezis z Ducha» mocą wypracy i ofiary ku górze prowadziła i ku wyzwoleniu»¹⁴.

Przywołany fragment listu zarysowuje niezwykle jasny i klarowny obraz tradycji, która nie tylko żywiła twórczą wyobraźnię początkującego poety, wpływając na kształt jego literackiego języka, ale także w znacznej mierze przyczyniła się do ukształtowania prezentowanej przez niego filozofii słowa. Jej zasadniczy nurt wiąże się ze spuścizną romantycznych wieszczów, zwłaszcza z twórczością Cypriana Norwida i Juliusza Słowackiego, oraz z tradycją młodopolską¹⁵. W kolejnym liście Wojtyła wyznaje: „Są ludzie, którzy teraz umierają z nudy. Ja to nie. Obłożyłem się książkami, obwarowałem Sztuką i Nauką. Pracuję. Czy uwierzysz, że mi nieomal brakuje czasu. Czytam, piszę, uczę się, myślę, modłę się i walczę w sobie. Czasem okropny odczuwam ucisk, przygnębienie, depresję, zło. Czasem jakobym świtu dopatrywał, jutrzeńki i jasności wielkiej. Napisałem dramat, ściślej poemat dramatyczny. Nazywa się «Dawid», chodzi w stroju biblijnym i w piastowskiej płótniance i w karmazynowej delii. Wiele rzeczy, wiele spraw duszy swojej w nim objawiłem [...]. Przeczytałem całą prawie mistykę Słowackiego, potem wiele z Mickiewicza, teraz znów Wyspiańskiego ab ovo. Poza tym Pismo Święte. St.[ary] Testament. Wczoraj było św. Jana Ewangelisty. Czytaliśmy razem [z Juliuszem Kydryńskim – D.H.] te precudowne miejsca, w których Jezus żegna się z uczniami swoimi we wieczniku»¹⁶.

Wydaje się zatem, że coraz śmielsze odwołania do źródeł biblijnych generujących poetycką medytatywność i przywoływany nieustannie ten sam krąg inspiracji literackich nie pozostają bez związku z dokonywanym przez Wojtyłę wyborem wartości¹⁷. Obydwie te tradycje głęboko oddziałują na niego nie

¹⁴ Tamże, s. 308n.

¹⁵ Por. R. Buttiglion, *Myśl Karola Wojtyły*, tłum. J. Marecki SDS, Instytut Jana Pawła II KUL, Lublin 2010, s. 320n.

¹⁶ K. Wojtyła, List do M. Kotlarczyka z 28 XII 1939, w: Kotlarczyk, Wojtyła, dz. cyt., s. 312n.

¹⁷ Wnikliwe opracowanie problematyki ujawniania się w stylu literackim Wojtyły językowych i stylistycznych transpozycji tradycji skodyfikowanej przez *Biblię* Jakuba Wujka przedstawiła Anna

tylko jednak w sferze aksjologii, a ich obecność zaznacza się również w sferze preferowanej przez przyszłego papieża estetyki i przenika do warstwy znaczeniowej tworzonych utworów. Jak zauważa Zofia Zarębianka, istotny jest tu nie tyle sam fakt odwołania się do tych tradycji (choć, rzecz jasna, on także ma znaczenie), ile ich wzajemne przenikanie się, wewnętrzny dialog, który w ukryty sposób toczy się niejako pod powierzchnią tekstów¹⁸. Zacytowany wyżej list zdaje się spostrzeżenie to potwierdzać, zwłaszcza że pada w nim – zaraz po informacji o napisaniu poematu dramatycznego *Dawid* – sugestywne dopowiedzenie, iż autor objawił w nim wiele spraw swej duszy. Na tej podstawie trzeba nie tylko uwzględnić trudność interpretacyjną związaną z owym ukrytym dialogiem tradycji, która wyprowadza nas niejako z sieci zależności wyłącznie międzytekstowych¹⁹, ale od początku przyjąć i zastosować najbardziej adekwatne kryterium przedmiotowo-metodologiczne tak, by uszanować swoistość medytacyjnego charakteru procesu twórczego prowadzącego do powstania literackich utworów Wojtyły. Sądzę, że rozwiązanie tego problemu można by poszukać na gruncie wypracowanego już przez środowisko polskich krytyków literatury nurtu krytyki personalistycznej. Jej główne założenia, zaproponowane po raz pierwszy w roku 1938 przez Ludwika Frydego²⁰, wiążą się z tezą, że autonomicznym zjawiskiem literackim w krytyce personalistycznej i – co za tym idzie – właściwym przedmiotem jej opisu jest osobowość twórcza autora²¹. Zdaniem Frydego krytyk winien wczuć się w osobowość poety i próbować odtworzyć ją od wewnątrz, rozpatrując jego dzieło jako wypowiedź duszy. U podstaw tej teorii znalazły się dwie kategorie: formy i kreacji, które – rozpatrywane na poziomie antropologicznym – odnoszą się chyba najpełniej do wewnętrznych światów jednostki ludzkiej. Kreowanie form należy zatem utożsamiać z działaniami ściśle osobo-twórczymi, ponieważ forma – w ujęciu Frydego – to swoisty styl biografii wyrażony w postaci

Kozłowska. Jej zdaniem ślady obecności tradycji węgrowskiego jezuita w tekstach artystycznych Wojtyły to: bezpośrednie powtórzenia leksykalne; leksykalne, fleksyjne, składniowe i stylistyczne odwołania do tradycji polszczyzny biblijnej, której Wujek był twórcą, a przynajmniej kodyfikatorem; leksemy pojawiające się w Wujkowej *Biblii* włączone w nowe konteksty interpretacyjne (zob. A. Kozłowska, *Styl artystyczny Karola Wojtyły wobec tradycji Jakuba Wujka*, w: *Karol Wojtyła/Jan Paweł II wobec tradycji kultury polskiej*, red. G. Halkiewicz-Sojak i in., Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015, s. 109-125; t a ż, *Od psalmów słowiańskich do rzymskich medytacji. O stylu artystycznym Karola Wojtyły*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2013).

¹⁸ Por. Z. Zarębianka, *Medytacja znaczeń – o specyfice dykcji poetyckiej Karola Wojtyły*, w: *Przestrzeń słowa. Twórczość literacka Karola Wojtyły–Jana Pawła II*, red. Z. Zarębianka, J. Machniak, Wydawnictwo św. Stanisława BM, Kraków 2006, s. 101.

¹⁹ Por. tamże, s. 103.

²⁰ Zob. L. Fryde, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.

²¹ Por. K. Dybica, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981, s. 38-54, 89-91.

tekstu literackiego, istotny kształt jakości przetworzonych przez jednostkę i nadających sens jej życiu²². Ta kluczowa kwestia problematyki „powrotu do autora i jego intencji”²³, a więc zagadnień na długi czas wygnanych z obszaru „rozsądnego uprawiania literaturoznawstwa”²⁴, obecnie podejmowana jest z zastosowaniem metody kognitywnej. Nawiązanie do ujęcia personalistycznego jawi się zatem jako niezbędne dla właściwego odczytania rozległej tradycji literackiej uruchamianej w twórczości Karola Wojtyły, zważywszy na specyfikę jego tożsamości poetyckiej.

List Wojtyły do Kotlarczyka napisany z okazji Świąt Wielkanocnych 1940 roku może stanowić interesujące świadectwo ukształtowanej już i nieustannie pogłębianej postawy artystycznej autora, wskazuje bowiem na preferowane przez niego kierunki literackie oraz umiłowanie tradycji chrześcijańskiej i chrześcijańskiego ducha, na nawiązania do antyku i medytację nad tekstami Pisma Świętego: „Zmartwychwstał! Chrystus! Bóg Zmartwychwstał – i człowiek zmartwychwstaje w Chrystusie i ludzie. [...]. Ja sam napisałem dramat nowy. Grecki formą, chrześcijański duchem, odwieczny treścią [...]. Dramat o cierpieniu: «Hiob». Wcale się to niektórym ludziom podoba. Wynikło to w pewnej mierze z tego, że zagłębiałem się w Stary Testament. Przeczytałem Psalmów Dawida, Księgę Hioba, Księgę Mądrości, teraz Proroków. Poza tym z ważniejszych: «Słowacki i nowa sztuka» (genialna rzecz), a obecnie «Wykłady z literatury słowiańskiej Mickiewicza» [...]. Ja w siebie zachodzę i w siebie się rozbudowuję”²⁵.

Istotne dla podjętego przez nas tematu mogą być słowa Wojtyły: „Wynikło to w pewnej mierze z tego, że zagłębiałem się w Stary Testament” i „Ja w siebie zachodzę i w siebie się rozbudowuję”. Sformułowania te wprowadzają nas już bezpośrednio w klimat medytacyjnego stylu autora listu. Zgodnie z etymologią łacińską termin „medytacja” oznacza: rozważę, namysł, nawyk, przygotowanie, rozpamiętywanie, dumanie, ale także wskazuje na takie działania, jak: myślenie, roztrząsanie, rozważanie czy uczenie się²⁶. Medytacja to zatem swoisty typ ludzkiej aktywności, w szczególny sposób nakierowany na wybrany przedmiot i dążący do jego wszechstronnego rozpoznania, dotarcia do jego wewnętrznej zasady. Interesujące rozumienie tego terminu proponuje

²² Por. Fryde, dz. cyt., s. 227.

²³ S. Sawicki, *Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze. Studia*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 104.

²⁴ P. Sobolczyk, *Kognitywna vs. Kognicyjna? Poetyka vs. „Poietyka”?*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 98.

²⁵ K. Wojtyła, List do M. Kotlarczyka z Wielkanocy 1940, w: Kotlarczyk, Wojtyła, dz. cyt., s. 314n.

²⁶ Por. W. Kopaliński, hasło „Medytacje”, w: tenże, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1989, s. 325.

Stanisław Dąbrowski, który uważa medytację za rodzaj wewnętrznej pracy angażującej całą osobowość człowieka, podejmowanej ze świadomością jej trudu, ale też pociągającej – tak ze względu na niezwykłość pokonywanej drogi, jak i z powodu sensu odnajdywanego u jej końca²⁷. Sens ten jego zdaniem obejmuje zarówno wiedzę o przedmiocie medytacji uzyskaną w trakcie jej przebiegu, jak i wiedzę podmiotu o sobie samym, która prowadzi do samopoznania i zmiany zachodzącej w medytującym. Medytacja jest niezwykle twórczym wysiłkiem²⁸, wymagającym od człowieka nie tylko koncentracji uwagi, ale również determinacji w przekraczaniu ograniczeń indywidualnych i sytuacyjnych. Odwołując się do metafory drogi, można powiedzieć, że medytacja jako pewien typ konkretnego doświadczenia wewnętrznego²⁹ najczęściej prowadzi przez takie duchowe miejsca, w których człowiek próbuje wytyczyć nowy, możliwy dla siebie do przebycia szlak lub zmierzyć się z jakimś trudnym wewnętrznym przejściem, którego pokonanie konieczne jest dla uzyskania prawdziwej wolności i spokoju.

W teorii literatury medytacje – w znaczeniu: rozmyślania – określane są jako odrębny, uprawiany od późnego średniowiecza, prozatorski gatunek literacki związany z rozważaniem misterium Męki Pańskiej³⁰. Zdaniem badaczy inspirację dla polskich medytacji stanowiły dzieła znane w średniowiecznej Europie pod nazwą *Meditationes Vitae Christi* oraz funkcjonujące jako osobny utwór *Meditationes de passione*³¹. O istnieniu w literaturze sensu stricto poezji medytacyjnej można jednak mówić dopiero od epoki renesansu i baroku, w związku z rozwijającą się w tym czasie ideą „sztuki pobożnych rozważań”³², czyli ćwiczeń duszy precyzyjnie zaprojektowanych przez mistrzów życia duchowego. Zdaniem Teresy Kostkiewiczowej w okresie tym nastąpiło niemal utożsamienie twórczości poetyckiej z medytacją³³. Do najobszerniejszych i najbardziej znanych polskich utworów tego typu należą: *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa*³⁴ (znane jako *Rozmyślanie przemyskie*) z około 1500 roku,

²⁷ Por. S. Dąbrowski, *Medytacja. Studium genologiczne. Cz. I*, „Przegląd Humanistyczny” 33(1989) nr 4(283), s. 77-79.

²⁸ Por. J. Mańka, *Chrześcijańska medytacja*, tłum. G. Kowalewski, R. Ranus, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1995, s. 69.

²⁹ Por. M. Saganiak, *Doświadczenie wewnętrzne jako źródło mowy. Medytacja w filozofii i poezji*, w: *Medytacja – postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2010, s. 148n.

³⁰ Zob. M. Głowinski, hasło „Medytacje”, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowinski, J. Stawiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 271.

³¹ Por. T. Michalska, *Średniowiecze*, PWN, Warszawa 1995, s. 589-609.

³² T. Kostkiewiczowa, *Medytacja – wstępne spostrzeżenia i uwagi*, w: *Medytacja – postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, s. 17.

³³ Por. tamże, s. 18n.

³⁴ Zob. *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa z rękopisu grecko-katol. kapituły przemyskiej*, wydał Adam Bruckner, Akademia Umiejętności, Kraków 1907, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/>

będące kopią starszego, piętnastowiecznego rękopisu, oraz *Żywot Pana Jezusa Krysta*³⁵, pochodzący z początku szesnastego wieku przekład tekstu łacińskiego dokonany przez Baltazara Opeca, oraz *Rozmyślania dominikańskie* spisane w krakowskim klasztorze oo. Dominikanów w roku 1532 (ich autor, zakonnik Wiktoryn, oparł się na łacińskiej *Pasji*, wzbogacając opowieść o Męce Pańskiej lirycznymi lamentami Matki Bożej)³⁶. Wpływ praktyk medytacyjnych na kształtowanie się relacji w polu gatunkowym literatury zyskał potwierdzenie w fakcie nazywania „medytacjami” poezji refleksyjnej uprawianej w dobie romantyzmu. Teresa Dobrzyńska zwraca uwagę, że wzorzec i źródło tych form – zyskujących status gatunku lub dających się potraktować jako zjawiska w jakimś stopniu podobne do gatunków wzorcowych – stanowiły rozważania o charakterze przemysłów indywidualnych, prowadzonych w głębi ducha i dla osiągnięcia większej dojrzałości³⁷. Zdaniem Wojciecha Kudyby istnienie elementów medytacyjnych czy żywiołu medytacyjnego w utworach poetów epoki romantycznej, a potem współczesnej, może przejawiać się nie tyle w samej prezentacji medytacyjnego stylu, ile – bardziej jeszcze – w sposobie udostępniania przez autorów poznanej prawdy i odsłaniania głębi własnego autorskiego „ja”³⁸. Stąd – jak podkreśla Stefan Sawicki – medytacja jest w swej istocie aksjologiczna, ponieważ zawsze skupia się na treściach wartych poznania i roz-poznania przez medytującego³⁹. Szczególnie wyraźnie daje się to zaobserwować w rozmyślaniu religijnym, którego podstawę stanowi księga Pisma Świętego. Jeśli przyjmiemy, że przyczyną sprawczą medytacji jest odczuwany przez człowieka brak, niepewność, pytanie (sformułowane lub nawet niesformułowane), to samą medytację można traktować dodatkowo jako próbę rozważającej różne możliwości odpowiedzi⁴⁰. W ten sposób mogą powstawać dopełniające się i modyfikujące w czasie, a stale dążące do prawdy medytacje

applet?mimetype=image%2Fxdjvu&sec=false&handler=djvu_html5&content_url=%2FContent%2F1770%2Frozmyslania_pzemyskie.djvu.

³⁵ Zob. św. Bonawentura, *Żywot Pana Jezusa Krysta*, tłum. B. Opeć, http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/applet?mimetype=image%2Fxdjvu&sec=false&handler=djvu_html5&content_url=%2FContent%2F445578%2Fdirectory.djvu. (Opeć to inna forma nazwiska Opec. Autorstwo tekstu niesłusznie przypisywano św. Bonawenturze).

³⁶ Zob. J. Krzyżanowski, hasło „Apokryfy”, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. A. Hutnikiewicz, C. Hernas, J. Krzyżanowski, t. 1, PWN, Warszawa 1984, s. 27.

³⁷ Por. T. Dobrzyńska, *Medytacja: gatunek mowy i jego realizacje tekstowe*, w: *Medytacja – postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, s. 126.

³⁸ Zob. W. Kudyba, *Medytacja* Norwida, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003, s. 41-54; por. tenże, *Żywioł medytacyjny w liryce Czesława Miłosza*, „Topos” 2002, nr 4-5(65-66), s. 13.

³⁹ Por. S. Sawicki, *Medytacja w poznawaniu literatury*, w: tenże, *Wartość – Sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie 3*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2017, s. 37-44.

⁴⁰ Por. tamże, s. 46.

interpretacyjne nad poszczególnymi dziełami literackimi, składające się na dzieje ich poznawczej recepcji.

W teologii duchowości natomiast medytacją nazywa się rodzaj modlitwy myślniej, która polega na przedłużonej refleksji nad prawdami objawionymi i wydarzeniami historii zbawienia, dokonującej się w atmosferze miłości i prowadzonej w celu przyswojenia ich sobie w umyśle i sercu oraz uwzględnienia w działaniu⁴¹. Taka przedłużona refleksja może opierać się na rozważaniu słów, czyli na przenikaniu do głębi ich wewnętrznego znaczenia, lub może przyjąć postać rozmyślań nad obrazem⁴². W tej perspektywie sytuuje się także medytacja biblijna jako forma rozważania Słowa Bożego, której towarzyszy szczególna asystencja Ducha Świętego. Trzeba przy tym zaznaczyć, że medytacja taka może być istotnym elementem chrześcijańskiej formacji nowego człowieka, jeśli tylko zaistnieją odpowiednie ku temu warunki. W tej kwestii ważny jest zasadniczy punkt wyjścia, związany z preferencjami hermeneutycznymi. Na pewno nie do przyjęcia będzie stanowisko Friedricha Schleiermachera, dla którego Pismo Święte stanowiło jedynie wyraz religijnych poglądów tak poszczególnych autorów biblijnych, jak i współczesnego im środowiska⁴³. W przekonaniu niemieckiego teologa, filozofa i pedagoga hermeneutyka biblijna może przyczynić się do poznania idei religijnych oraz znacznie wzbogacić osobowość czytającego. W tym porządku Pismo Święte sprowadzone zostaje jednak wyłącznie do wymiaru estetycznego, a ten nie wystarczy, aby nastąpiła rzeczywista medytacja zmierzająca do spotkania z Bogiem i doświadczenia Jego odnawiającej mocy. A jak się wydaje, właśnie taka medytacja stała się udziałem Wojtyły: „Wyznanie wiary i trud młodości w przełamaniu każdego banału i łatwizny i filozoficzna poniekąd wypraca. Otóż chciałem stworzyć wyłom niejako. Wbrew kolegom moim, którzy się grząż ciągle jeszcze w rozpamiętywaniu wspaniałości Tuwima, cudnej – sam to przyznaję – melodii Lieberta, endeckiej bojowości Gałczyńskiego, czy wreszcie panteistycznej liryki Leśmiana. [...] i wszystko takie nie-nasze, nie-polskie, nie-słowiańskie, nie-Chrystusowe i nie-Boże. Trza się odrodzić i odróżnić”⁴⁴.

Powyższy fragment pokazuje, że konwencjonalne nacechowanie literackiej twórczości Wojtyły zaczyna zmieniać perspektywę na rzecz wyodrębniania się jego własnego – osadzonego w myśli biblijnej – autorskiego stylu. Nale-

⁴¹ Por. J.W. G o g o l a OCD, *Teologia komunii z Bogiem*, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2001, s. 308n.

⁴² Zob. K. R a h n e r, hasło „Obraz, medytacja imaginatywna”, w: K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, tłum. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1987, s. 289.

⁴³ Zob. J. H o m e r s k i, hasło „Biblijna hermeneutyka”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 2, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszuk, Z. Sułowski, Wydawnictwo KUL, Lublin 1995, s. 464-468.

⁴⁴ W o j t y ł a, List do M. Kotlarczyka z 14 XI 1939, s. 309.

ży jednak mocno podkreślić, że ujawnione przez młodego poetę pragnienie „odrodzenia się” i „odróżnienia” od współczesnych mu trendów poetyckich nie polegało na radykalnym zerwaniu z tradycją, ale raczej na przemyślanym przetworzeniu jej wzorców i dostosowaniu ich do własnej dykcji poetyckiej. Innymi słowy, chodziło o jakieś wewnętrzne, głębokie scalenie wszystkich bliskich mu elementów konwencji wywodzących się z wybranego obszaru kultury i wypracowanie na tym fundamencie stylu, który jednakże o wiele bardziej związany byłby z *locus theologicus* niż z *loci communes*. Dlatego prezentowana przez Wojtyłę koncepcja aktywności literackiej zdaje się tak wyraźnie łączyć z poetyką ducha rozumianą na sposób Hegłowski, w świetle której podstawową rolą poezji jest uświadomienie człowiekowi potęg jego życia duchowego⁴⁵. Prawdę tę potwierdza fragment innego listu, skierowanego do Kotlarczyka w listopadzie 1939 roku: „Jesteśmy z tych, co spozierają wprzód, co czynią wyłom w wiekach i stają na idących promieniach. To jest ów sprzeciw serdeczny przeciw duchowi swoich czasów, walka najgorętsza, jaka stacza się w sercu ludzkim, dotkniętym stopami Boga, może nawet ustami Boga z tym, co jest napiętnowane wokół znamieniem złotego cielca i jakiejś szaleńczej ewolucji, jakiegoś rozpędu szatańskiego ku przepaści. Oto jest człowiek”⁴⁶.

W tym kontekście nie sposób nie dostrzec związku stylu poetyckiego Wojtyły z dyskursem epifanijnym, mającym rozległą i wielowątkową historię. Ryszard Nycz w swoich badaniach nad zjawiskiem epifanii literackiej wykazywał, że podstawowa i historycznie pierwotna jest epifania w znaczeniu teologiczno-religijnym⁴⁷. W ten sposób zdefiniowana epifania oznacza – podobnie jak w Piśmie Świętym – historycznie sprawdzalną ingerencję osobowego Boga w świat i jest objawieniem Jego miłości. Stąd może nasuwać się pytanie, w jaki sposób praktykowana przez Wojtyłę medytacja biblijna odzwierciedliła się w jego twórczości literackiej.

Interesującą analizę zawartych w literackiej spuściźnie Karola Wojtyły–Jana Pawła II odniesień do Biblii przedstawiła Mirosława Ołdakowska-Kuflowa⁴⁸. Jej zdaniem w poetyckich tekstach Wojtyły zwraca uwagę nie tylko wielkie bogactwo twórczo przemyślanych biblijnych nawiązań czy egzemplifikacji, ale przede wszystkim niekonwencjonalny sposób zastosowania tekstów Pisma Świętego. Wojtyła nie pomija żadnej grupy ksiąg biblijnych, ale honoruje

⁴⁵ Por. G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. 3, PWN, Warszawa 1967, s. 287n.

⁴⁶ K. Wojtyła, List do M. Kotlarczyka z 2 XI 1939, w: Kotlarczyk, Wojtyła dz. cyt., s. 304.

⁴⁷ Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2012, s. 89.

⁴⁸ Zob. M. Ołdakowska-Kuflowa, *Blask Słowa. Inspiracja biblijna w twórczości literackiej Jana Pawła II*, Instytut Teologii Biblijnej Verbum, Kielce 2004.

wszystkie, odwołując się swobodnie do obrazów i treści pochodzących zarówno z Nowego, jak i ze Starego Testamentu⁴⁹. Na uwagę zasługuje fakt, że stosowane przez niego parafrazy i aluzje często wiążą się z przywołaniem wielu miejsc z Biblii jednocześnie. Może to sprawiać wrażenie, że autorowi chodzi raczej o wydobywanie jakiegoś frapującego i głęboko zakorzonego w Piśmie Świętym problemu, odsłanianego stopniowo przez różne księgi czy odległe nieraz od siebie miejsca, sceny lub sytuacje, niż tylko o przypomnienie poszczególnych fragmentów biblijnych i wyeksponowanie na ich tle własnego autorskiego komentarza. Na tej podstawie poetyckie medytacje Wojtyły można uznać za konstrukcje wielowarstwowe, w których najniższą warstwę konstytuują przywołania poszczególnych wersetów i zastosowanie ich do sytuacji pozabiblijnej, w warstwach wyższych natomiast wyrażona zostaje cała dogmatyczna treść utworu⁵⁰. Należy przy tym podkreślić, że sposób operowania przez Wojtyłę tekstami natchnionymi daleki jest od manifestujących ówczynie swoją żywotność eksperymentów awangardowych i stanowi oryginalną próbę medytacyjnego przeniesienia biblijnych realiów w środowisko i w bieg historii, z którymi autorowi przyszło się zmierzyć⁵¹. W związku z tym można mówić o dwóch stałych elementach obecnych w tej twórczości od początku, a mianowicie o uzewnętrzniającej się w doborze treści powadze oraz o konkretyzującej się koncepcji wiązania sztuki z kategorią piękna. Wydaje się zatem, że eksponowany w poetyce Wojtyły charakterystyczny styl aplikowania biblijnych zagęszczeń sensów i znaczeń może pełnić rolę klucza do pełniejszego zrozumienia jego autorskiej postawy ideowej.

Zdaniem Zofii Zarebianki cały dorobek twórczy Wojtyły – ze względu na swoją modelowość w sposobie ewokowania sacrum i jego specyfiki – może jawić się na tle dziejów polskiej literatury dwudziestego wieku jako wybitnie prekursorski⁵². Fundamentalne w tym kontekście było potraktowanie sacrum jako kategorii historycznoliterackiej⁵³ oraz przyjęcie dodatkowych rozróżnień typologicznych, umożliwiających przeprowadzenie obserwacji pod kątem konstytuowania się tej kategorii w tekstach literackich. Głównym kryterium

⁴⁹ Por. t a ż, „Kim jest On?”. *Obraz Boga w twórczości Karola Wojtyły–Jana Pawła II*, w: *Karol Wojtyła–Jan Paweł II. Artysta słowa*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, W. Kaczmarek, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015, s. 49n.

⁵⁰ Do takich wniosków dochodzi Mirosława Ołdakowska-Kuflowa między innymi w swojej analizie poematu *Pieśń o Bogu ukrytym* Wojtyły (por. t a ż, *Blask Słowa. Inspiracja biblijna w twórczości literackiej Jana Pawła II*, s. 22-27).

⁵¹ Por. t a ż, *O zanurzaniu w „Strumień piękności”, czyli poglądy Jana Pawła II na sztukę*, „Dialog Dwa Kultur” 11(2016) nr 1, s. 93-99.

⁵² Por. Z. Z a r e b i a n k a, *Sposoby artykułowania sacrum w poezji polskiej po 1956 roku. Rekonesans*, w: *Potrzeba sacrum. Literatura polska okresu PRL-u*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, W. Felski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2012, s. 153-155.

⁵³ Zob. t a ż, *Sacrum jako kategoria historycznoliteracka*, w: t a ż, *Czytanie Sacrum*, Instytut Wydawniczy Maximum, Kraków-Rzym 2008, s. 11-17.

owych rozróżnień stał się sposób wykorzystania przez autorów motywiki religijnej, szczególnie zasobów fabularnych i symbolicznych Pisma Świętego. Umożliwiło to wskazanie kilku zasadniczych strategii świadczących o niepowtarzalności autorskiego odniesienia Wojtyły do sfery sacrum⁵⁴. Z przeprowadzonych w tym przedmiocie analiz wynika, że prezentowany przez niego model poetyckiej medytacji można uznać za strategię afirmacji uniwersalizującej, definiującej się poprzez częste odwołania do źródeł biblijnych, których charakter jest wyraźnie afirmujący, aczkolwiek bardzo dyskretny i aluzyjny, rozpoznawalny niejednokrotnie tylko przez zastosowany szyk zdania lub naśladowanie biblijnego toku narracji czy też przez użycie jednosłownych sygnałów nawiązań. Ekspozowany styl poetyckiej kompilacji tekstów natchnionych prowadzi w efekcie do powstania zjawiska uniwersalizacji znaczeń. Wyraża się ono w możliwości odczytania poetyckiej propozycji Wojtyły w sposób nieograniczony do paradygmatu religijnego, chociaż religijne znaczenia nie zostają przez to uchylone. Dzięki temu poruszana przez niego problematyka może być równoprawnie interpretowana w pojęciach ludzkiego doświadczenia egzystencjalnego lub duchowego, zyskując przez to większą uniwersalność i nośność. Rodzi się jednak pytanie nie tylko o rodzaje nawiązań biblijnych występujących w literackiej twórczości Wojtyły, ale przede wszystkim o mechanizmy ich uruchamiania oraz o funkcje pełnione przez owe biblijne sygnały w strukturze znaczeniowej i obrazowej konkretnych utworów. Adekwatnym sposobem przeprowadzenia koniecznych analiz pod tym kątem wydaje się zaproponowany przez Zarębiankę podział obecnych w utworach Wojtyły nawiązań biblijnych (sygnałów biblijności) na dwa rodzaje: bezpośrednie i pośrednie. Do sygnałów bezpośrednich zaliczyć można nawiązania leksykalne, obrazowe, stylistyczne, rzadziej – brzmieniowe i rzeczowe. Spośród tego rodzaju odniesień w omawianej tu twórczości najczęściej występują stosowanie pochodzących z Biblii cytatów i posługiwanie się imionami biblijnych postaci. Nawiązania pośrednie, które z uwagi na mechanizm odniesień można określić jako sygnały domyślne, obejmują cały szereg preferowanych przez Wojtyłę detalicznych sposobów uruchamiania tradycji biblijnej: od posłużenia się jakimś znanym motywem czy symbolem, po najbardziej ukryte typy argumentacji, przejawiające się jedynie poprzez swoje umocowanie w świecie aksjologii biblijnej⁵⁵. Ten wariant odwołań do Pisma Świętego można określić jako sygnały białe, które w przestrzeni poetyki Wojtyły przekazywane są zwłaszcza przez dokonywane przez bohaterów wybory i przyjmowane przez nich postawy. Innym,

⁵⁴ Por. t a ż, *Sposoby artykułowania sacrum w poezji polskiej po 1956 roku. Rekonesans*, s. 156-164.

⁵⁵ Por. t a ż, *Rodzaje i funkcje sygnałów biblijnych w twórczości poetyckiej Karola Wojtyły. Rekonesans*, w: *Spotkanie w Słowie. O twórczości literackiej Karola Wojtyły*, s. 85-93.

niezwykle ekspresywnym sposobem wprowadzania sygnałów biblijnych jest praktykowana przez autora *Renesansowego psalterza* metoda dopisywania biblijnym opowieściom apokryficznych ciągów dalszych. Stosowanie tego wariantu uruchamiania biblijnego śladu stanowi – jak się wydaje – wymowny argument na rzecz tezy o medytatywnym charakterze poetyckiego dyskursu Wojtyły.

Według Marii Jasińskiej-Wojtkowskiej natomiast Jan Paweł II w swej biblijnej medytacji, krystalizującej się w języku poezji z jego swoistymi możliwościami wyrazu, posługuje się w szczególności: wzmożeniem kondensacji znaczeń, aluzyjnością odniesień, ekspresją nacechowania słów, a także składni, pisowni czy interpunkcji. Zdaniem badaczki jest to taki styl pisarstwa, który nie apeluje wyłącznie do sfery umysłowej, ale nawiązuje do ogólniejszej i głębszej wrażliwości odbiorcy⁵⁶. Podstawowy przedmiot medytacji jest bowiem radykalnie odległy od banalności i ukierunkowany na Transcendencję, co w naturalny sposób łączy się z pewną dozą nieoczywistości. Do zagadnień tych nawiązał również Krzysztof Dybciak, który w swojej refleksji na temat współczesnego poematu podjął próbę ukazania *Tryptyku rzymskiego* Jana Pawła II jako nowej formy literackiej⁵⁷. W opinii Dybciaka trudności w opisie poetyki tego utworu wynikają z faktu, że obecne są w nim reguły bardzo wielu kodów podgatunkowych. Dopiero zwrócenie uwagi na dołączone przez autora do tytułu określenie „medytacje” pozwala na przyjęcie nowego, pogłębionego spojrzenia na wewnętrzną strukturę kompozycji i na zaaplikowanie najbardziej odpowiednich metod do odczytań jej specyfiki. Interesujące jest podejście Ewy Szczęsnej do tej kwestii, w jej przekonaniu bowiem stosowane w tym utworze kategorie metaforyczne niejako włączają w dialog wszystkich jego wnikliwych czytelników i stanowią rodzaj nazywania interpretacyjnego; *Tryptyk...* to zatem szeroko otwarta wypowiedź, która zaprasza do uczestnictwa nie tyle w prowadzeniu dyskursu, ile w otwartej myślowo interpretacji⁵⁸. Jak sądzę, może to mieć związek z afiliowaną przez autora ideą poetyckiego przetwarzania myśli biblijnej, prowadzącą do uruchomienia ukrytego w człowieku duchowego mechanizmu medytacyjnego. W celu pełniejszego zilustrowania tego zagadnienia warto wskazać na biblijną architekturę poszczególnych utworów Wojtyły.

Po pierwsze, nadawał on swoim utworom tytuły, które treściowo odnoszą się wprost do tekstów Pisma Świętego i ściśle wiążą się z narracją biblij-

⁵⁶ Por. M. Jasińska-Wojtkowska, *Horyzonty literackiego sacrum*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2003, s. 467-469.

⁵⁷ Por. K. Dybciak, „*Tryptyk rzymski*” – nowa forma literacka (i kilka uwag ogólnych o współczesnym poemacie), w: tenże, *Trudne spotkania. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2005, s. 246-248.

⁵⁸ Por. E. Szczęsna, *Namysł, zdziwienie, zapytywanie – o poetyce interpretacji na przykładzie „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*, w: *Karol Wojtyła – poeta*, red. J. Głazewski, W. Sadowski, Wydawnictwo UW, Warszawa 2006, s. 53n.

na. Wymienię je w porządku chronologicznym: 1) *Renesansowy psalterz* – zbiór nawiązujący do Księgi Psalmów, w nim psalm (...*A gdy przyszedł Dawid do ziemi-macierzy swej*)⁵⁹, nawiązujący do osoby Dawida; 2) *Magnificat* – hymn nawiązujący do Kantyku Maryi z Ewangelii św. Łukasza (por. Łk 1,46-56); 3) *Hiob*⁶⁰ i *Jeremiasz*⁶¹, dramaty nawiązujące bezpośrednio do przeżyć tych biblijnych postaci i zarazem do tytułów ksiąg Starego Testamentu; 4) *Profile Cyrenejczyka*⁶² – poemat dotyczący różnych sposobów uczestniczenia w misterium drogi krzyżowej Zbawiciela, nawiązujący do postaci Szymona z Cyreny z Ewangelii św. Łukasza i św. Marka (por. Łk 23,26; Mk 15,20-21); 5) *Medytacje nad „Księgą Rodzaju” na Progu Kaplicy Sykstyńskiej* – druga część poematu *Tryptyk rzymski*; 6) *Wzgórze w krainie Moria* – trzecia część poematu *Tryptyk rzymski*, nawiązująca do przeżyć starotestamentalnego patriarchy Abrahama składającego w ofierze swego syna Izaaka (por. Rdz 22,1-18).

Drugą grupę stanowią utwory, których tytuły zdają się nie korespondować z tekstami Pisma Świętego bezpośrednio, ale umieszczony poniżej tytułu utworu cytat biblijny wskazuje wprost, do jakich treści będzie nawiązywać poetycka medytacja. Jest to praktyka, którą Wojtyła stosował nieprzerwanie od początku swojej literackiej aktywności i którą można uznać za najbardziej interesującą w całym jego dorobku poetyckim. Do utworów o tej konstrukcji należą: 1) znajdujący się w zbiorze *Renesansowy Psalterz* utwór *Ballada wawelskich arkad*⁶³, opatrzony mottem: „I rzekł Szczepan: «Oto widzę niebiosą otwarte». (Dz 7,56)”; 2) poemat *Pieśń o blasku wody*⁶⁴, opatrzony mottem: „A odpowiadając Jezus rzekł jej: Każdy, kto pije tę wodę, znowu pragnąć będzie; kto jednak napije się wody, którą ja mu dam, nigdy nie uczuje pragnienia. (J 4,13)”; 3) poemat *Myśl jest przestrzenią dziwną*⁶⁵, opatrzony mottem: „...i przeprawił się przez bród Jaboku... a oto mąż zmagął się z nim, aż do zarania... I nazwał Jakub imię onego miejsca Fanuel, mówiąc: «Widziałem Boga twarzą w twarz...». (Z Księgi Rodzaju 32)”; 4) misterium *Promieniowa-*

⁵⁹ Por. Wojtyła, *Renesansowy psalterz*, s. 40n.

⁶⁰ Zob. tenże, *Hiob. Drama ze Starego Testamentu*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 179-245.

⁶¹ Zob. tenże, *Jeremiasz. Drama narodowe we trzech działach*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 246-313.

⁶² Zob. tenże, *Profile Cyrenejczyka*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 118-127.

⁶³ Por. tenże, *Renesansowy Psalterz*, s. 66-76.

⁶⁴ Zob. tenże, *Pieśń o blasku wody*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 95-100.

⁶⁵ Zob. tenże, *Myśl jest przestrzenią dziwną*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 106-111.

nie ojcostwa⁶⁶, opatrzone mottem: „Trzej są, którzy świadectwo dają na niebie: Ojciec, Słowo i Duch Święty, a ci trzej jedno są. I trzej są, którzy świadectwo dają na ziemi: duch i woda, i krew, a ci trzej jedno są. (1 J 5)”; 5) pierwsza część poematu *Tryptyk rzymski*, zatytułowana *Strumień*⁶⁷, opatrzona mottem: „*Ruah*. Duch Boży unosił się nad wodami...”, nawiązującym do słów z Księgi Rodzaju (por. Rdz 1,2); 6) napisane prozą *Rozważania o ojcostwie*⁶⁸, opatrzone mottem: „Ex quo omnis paternitas in coelis et in terra nominatur”, pochodzącym z Listu do Efezjan („Dlatego zginam kolana moje przed Ojcem, od którego bierze nazwę wszelki ród na niebie i na ziemi” – Ef 3,14-15).

Inne medytacyjne nawiązania to liczne cytaty biblijne pojawiające się jako myśli wprowadzające do treści poszczególnych strof w częściach poematów. Oto przykłady: 1) poemat *Kościół*⁶⁹, w którym strofę drugą, zatytułowaną „Przepaść”, otwiera motto: „Abyssus abyssum invocat”⁷⁰ z psalmu („Głębia przyzywa głębie” – Ps 42,8); 2) trzecia część poematu *Rozważanie o śmierci*⁷¹, nosząca tytuł *Bojaźń, która leży u początku*⁷², wyraźnie nawiązująca do słów Mądrości Syracha: „Początkiem mądrości jest bojaźń Pana, / i dla tych, którzy są [Mu] wierni, wraz z nimi została stworzona w łonie matki” (por. Syr 1,14).

Ponadto należy zwrócić uwagę na liczne nawiązania biblijne, które można wychwycić i zidentyfikować w strukturze tekstów poetyckich. Na przykład część druga utworu *Przed sklepem jubilera. Medytacja o sakramencie małżeństwa przechodząca chwilami w dramat*⁷³, nosząca tytuł „Oblubieniec”, zawiera wiele aluzji do przypowieści o dziesięciu pannach (por. Mt 25,1-13), ale biblijne myślenie autora pojawia się również w poematach: *Pieśń o Bogu ukrytym*⁷⁴, *Matka*⁷⁵,

⁶⁶ Zob. t e n ż e, *Promieniowanie ojcostwa (Misterium)*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 447-480.

⁶⁷ Por. t e n ż e, *Tryptyk rzymski*, s. 509-511.

⁶⁸ Zob. t e n ż e, *Rozważania o ojcostwie*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 548-552.

⁶⁹ Zob. t e n ż e, *Kościół (fragmenty)*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 133-136.

⁷⁰ Tamże, s. 133.

⁷¹ Zob. t e n ż e, *Rozważania o śmierci*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 159-166.

⁷² Por. tamże, s. 163n.

⁷³ Zob. t e n ż e, *Przed sklepem jubilera. Medytacja o sakramencie małżeństwa przechodząca chwilami w dramat*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 393-446.

⁷⁴ Zob. t e n ż e, *Pieśń o Bogu ukrytym*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 77-94.

⁷⁵ Zob. t e n ż e, *Matka*, w: Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 101-106.

*Wędrowka do miejsc świętych*⁷⁶ i *Odkupienie szuka twego kształtu, by wejść w niepokój wszystkich ludzi*⁷⁷. Zdaniem niektórych badaczy chronologiczne zestawienie wszystkich literackich utworów Wojtyły pozwala zaobserwować ich wewnętrzny rozwój, który nie tylko odpowiada głębokiemu rozwojowi jego osoby, ale paralelnie związany jest z rozwojem dokonującym się po Soborze Watykańskim II w całym Kościele, zwłaszcza w sferze praktyki *Lectio Divina*⁷⁸. Zaproponowana przez Karola Wojtyłę–Jana Pawła II forma poetyckiej medytacji biblijnej istotnie może zatem jawić się jako droga głębokiego i pełnego światła podążania za Słowem Boga do źródła duchowej tożsamości człowieka i jego odwiecznych przeznaczeń, pojmowanego jako ukryte prze-głęboko „korzenie Piękna”.

W NURCIE ANALITYCZNYM

Punktem wyjścia tej części niniejszego szkicu czynię słowa zapisane przez dziewiętnastoletniego Karola Wojtyłę w zakończeniu listu do Mieczysława Kotlarczyka: „Pozdrawiam Cię Imieniem Piękna, które jest profilem Bó-żym; sprawą Chrystusową i sprawą Polski”⁷⁹. Treść tej krótkiej wypowiedzi w kontekście obecnych rozważań wydaje się interesująca z dwóch powodów. Po pierwsze, autor odwołuje się w owym pozdrowieniu do kategorii piękna i nakreśla własną wizję jej rozumienia. Szczególnie istotny jest sam zamysł zdefiniowania imienia piękna. Wyróżnione wielką literą, nomen proprium nadaje pięknu nową właściwość⁸⁰ i głęboko osadza je w przestrzeni życia samego Boga. Jest to perspektywa, która dla młodego Wojtyły łączy się przede wszystkim z tajemnicą zbawczej interwencji Jezusa Chrystusa i losami naszej ojczyzny. Preferowaną przez autora listu ideę wzmacniają użyte wyrażenia „profil” i „sprawa”, które w zestawieniu tym podkreślają relacyjny charakter piękna oraz tkwiący w nim potencjał. Po drugie, materia tego przekazu zdaje się bezpośrednio kierować uwagę na problematykę medytacji utożsamianej – ze względu na swój status poznawczy – z drogą nabywania i ugruntowy-

⁷⁶ Zob. t e n ż e, *Wędrowka do miejsc świętych*, w: *Karol Wojtyła, Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 137-142.

⁷⁷ Zob. t e n ż e, *Odkupienie szuka twego kształtu, by wejść w niepokój wszystkich ludzi*, w: *Karol Wojtyła, Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 167-172.

⁷⁸ Por. T.M. Dąb e k OSB, *Biblijne wątki w twórczości literackiej Karola Wojtyły–Jana Pawła II*, w: *Przestrzeń Słowa. Twórczość literacka Karola Wojtyły–Jana Pawła II*, s. 206.

⁷⁹ Woj t y ł a, List do M. Kotlarczyka z 2 XI 1939, s. 306n.

⁸⁰ Por. S. S z y m i k, hasło „Imię”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 7, red. S. Wielgus i in., Wy-dawnictwo KUL, Lublin 1997, s. 57.

wania wiedzy⁸¹. Zamierzam powiązać te dwie jakości i zastanowić się nad istotą piękna w kontekście literackiej propozycji Wojtyły jako doskonałego przykładu konkretyzacji jego medytatywnej dykcji artystycznej⁸². Na tej podstawie spróbuję ustalić, jakie cechy mogą decydować o pięknie i jaki wpływ na sposób uobecniania tej wartości ma myśl biblijna, a także rozważyć, jaką rolę w prezentowanej koncepcji piękna pełni semantyka ojczyzny i narodu oraz kwestia pogłębianej przez człowieka jego tożsamości. W tym celu posłużę się dramatem *Hiob* – tekstem, który z racji podjętej przez Wojtyłę tematyki wpisuje się chyba najpełniej w sformułowany powyżej porządek ideowy.

Dramat *Hiob*, napisany przez Karola Wojtyłę niespełna pół roku po zacytowanym wyżej liście, ze względu na swoją wielopłaszczyznowość i podejmowany w nim egzystencjalny problem niezawinionego cierpienia może stanowić niemałe wyzwanie przy próbie przedstawienia istoty piękna. Stąd na wstępie obecnych rozważań należałoby przypomnieć najważniejsze rozróżnienia dotyczące rozumienia kategorii piękna, które funkcjonują w filozofii. Należące do podstawowych pojęć estetyki, piękno definiowane jest na ogół jako pozytywna właściwość przedmiotów, zwłaszcza ich układu, pozostająca w ścisłym związku z estetycznym doświadczeniem harmonii, symetrii, niezmienności, proporcji, jedności w mnogości, miary, ład, a więc cech, które ewokują poczucie przyjemności wzrokowej lub słuchowej, stosowności lub użyteczności⁸³. W obrębie estetyki piękno jest zatem wyrazem dominacji prawa i porządku, a dotyczy tego, co wzniosłe, odpowiednie, charakterystyczne, interesujące, doskonałe, pełne blasku, czystości, umiaru i całkowite⁸⁴. W metafizyce natomiast kategoria piękna jako jednej z własności transcendentálnych bytu pojmowana jest dwuaspektowo: pod względem formalnym jako pochodna prawdy i dobra oraz pod względem ontologicznym jako ich synteza, wyrażająca się w wewnętrznym scaleniu poszczególnych elementów tworzących byt z porządkiem intencjonalnym⁸⁵. Innymi słowy, rozpatrywana w tym aspekcie jakość odnosi się do ontologicznego problemu zintegrowania wizji poznawczej z wywołanym przez nią aktem miłości⁸⁶. Z tego względu metafizyczną koncepcję do-

⁸¹ Zob. hasło „Medytacja”, w: *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych dla studiujących filozofię chrześcijańską*, oprac. A. Podsiad, Z. Więckowski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1983, kol. 209.

⁸² Por. Z. Z a r ę b i a n k a, *Karol Wojtyła jako nauczyciel życia wewnętrznego*, w: *Spotkanie w Słowie. O twórczości literackiej Karola Wojtyły*, s. 114.

⁸³ Por. J. Z i m m e r m a n n, *Piękno*, w: *Filozofia. Podstawowe pytania*, red. E. Martens, H. Schnädelbach, tłum. K. Krzemieniowa, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995, kol. 418n.

⁸⁴ Zob. hasło „Piękno”, w: *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych dla studiujących filozofię chrześcijańską*, s. 271n.

⁸⁵ Zob. hasło „Piękno”, w: *Leksykon PWN. Filozofia*, red. W. Łagodźki, G. Pyszczyk, PWN, Warszawa 2000, s. 255n.

⁸⁶ Por. W. T a t a r k i e w i c z, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1982, s. 148-152.

skonałego piękna często łączy się z perspektywą teologiczną, w świetle której stanowi ono odbicie i obraz piękności Bożej. Ponieważ piękno oznacza nie tylko dane zmysłowo wartości, ale również proces aprobaty ze strony odbiorcy, stanowiąc rozstrzygający element jego współdziałania i pozytywnej reakcji na spotykane bodźce⁸⁷, konieczne jest uwzględnienie płaszczyzny ludzkich uczuć jako istotnego elementu w postrzeganiu tej kategorii.

Piękno jawi się więc jako wiedza pełniąca rolę składnika i narzędzia orientacji człowieka w świecie, a zarazem duchowego ośrodka jego działalności, pozwalającego mu na przechodzenie od tego, co nieznane, do tego, co znane⁸⁸, i kierowania się od tego, co niższe, ku temu, co wyższe. Słusznie zauważa Norbert Fischer: „W zadziwieniu wobec tego rodzaju piękna wszystko wydaje się być dobre, a wszelka ciemność zda się zniknąć”⁸⁹. Rodzi się zatem pytanie o status kategorii piękna w *Hiobie* – debiucie dramatycznym Karola Wojtyły.

Utwór powstał w Krakowie w Wielkim Poście 1940 roku jako sztuka teatralna oparta na starotestamentalnej Księdze Hioba. Zgodnie z zamysłem autora, wówczas studenta polonistyki, uczestnika tajnych kompletów Uniwersytetu Jagiellońskiego, dramat ten miał się charakteryzować grecką formą, chrześcijańskim duchem i odwieczną treścią⁹⁰. Koncepcję utworu wraz z przebiegiem akcji Wojtyła przedstawił Kotlarczykowi po Wielkanocy: „«Hiob», dramat ciągły, o formie greckiej, z chórem, bardzo jednak luźnym i niegreckim. [...] W treści punktem wyjścia jest zdarzenie ze St.[arego] Testamentu. Opowieść o Hiobie, który błyskawicznie stracił całe, olbrzymie dobro, synów i córki, a potem mu to Pan we dwójnasób przywrócił. U mnie zaczyna się w ten sposób: Schodzą się sąsiedzi Hiobowi na ucztę do jego dworzyszczu, Hiob wita ich u bram, zanim jednak zdążył ich wprowadzić, nadchodzą jedna po drugiej straszliwe wieści. Prerażone Choreuty (biesiadnicy) rozbiegają się, by potem wrócić, jako Korowód Płaczków. (Są oni przekonani, że powodem nieszczęścia Hioba są jego winy tajne, bo o jawnych niczego nie wiedzą). Zanim jednak przyjdą płaczkowie, Hiob – po długim monologu i posypania głowy popiołem, przyjmuje odwiedziny trzech swoich przyjaciół. Już w dramatycznej rozmowie z nimi zaczyna kiełkować w dramacie myśl, że cierpienie nie jest zawsze karą (często jest), czasem może być zadatkiem. Myśl tę reprezentuje Hiob, który po pierwszych zrywach buntowniczych przychodzi w refleksji do

⁸⁷ Por. A. K u c z y ń s k a, *Piękno, mit i rzeczywistość*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977, s. 196.

⁸⁸ Por. J. K u r o w i c k i, *Kultura jako źródło piękna. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 1997, s. 172n.

⁸⁹ N. F i s c h e r, *Człowiek w poszukiwaniu Boga. Zagadnienia filozoficzne*, tłum. J. Świerkosz, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2004, s. 68.

⁹⁰ Por. W o j t y ł a, List do M. Kotlarczyka z Wielkanocy 1940, s. 315.

przekonania o Najwyższej Sprawiedliwości, o Wszechharmonii. Ale mimo tego dalej nie może zrozumieć, dlaczego właśnie on sprawiedliwy jest przedmiotem kary Bożej. Tutaj przychodzi mu na pomoc młody prorok Elihu [...] i w obecności Hioba ma prorocze widzenie: widzi Mękę Chrystusa, Ogrójec, Kalwarię. Wszyscy go nie rozumieją. Pojmuje go właśnie Hiob. Ostatecznie [...] na przykładzie Męki Chrystusowej wykazuje Elihu rozwojowe znaczenie cierpienia (cierpienia jako zadatek)”⁹¹.

Przywołuję tę listowną relację Wojtyły z kilku względów. Po pierwsze, traktuję ją jako dokument zawierający cenne odautorskie uwagi dotyczące ideowych założeń analizowanego tu tekstu. Z uwag tych wynika, że *Hiob* to utwór nawiązujący – zgodnie z zasadą mimesis – do poetyki dramatu klasy-cystycznego z nakreślonym wyraźnie planem conceptualnym odnoszącym się do kategorii piękna. Kluczowe znaczenie ma użyte przez autora określenie „Wszechharmonia”, związane z istniejącym w starożytności przekonaniem o panującym we wszechświecie porządku i ładzie. W Platońskim dialogu *Timajos* czytamy: „Bóg chciał jak najbardziej upodobnić świat do najpiękniejszego z przedmiotów myśli i ze wszech miar najdoskonalszego, więc zrobił go jedną istotą żywą, widzialną, która zawiera w sobie wszystkie istoty żywe, spokrewnione z nią co do natury. [...]. A najpiękniejszy łącznik taki, który jak najbardziej jedność stanowi wraz ze składnikami. Najpiękniej potrafi tego dokazać proporcja”⁹². Przekonanie to można nie tylko odnieść do przedstawionej w dramacie *Hiob* problematyki, ale także uznać za dominujący aksjomat ukonstytuowanego w nim tekstu. Zdaniem Zbigniewa Trzaskowskiego ważnym źródłem inspiracji Wojtyły w tym przedmiocie była twórczość Stanisława Wyspiańskiego⁹³. Na fakt ten mogą wskazywać zastosowane w strukturze utworu rozwiązania w zakresie wersyfikacji (ośmio- i dziewięciosylabowiec), stylizacji językowej (archaizmy uwznioślające styl dzieła i nadające mu znamię poetyckości) oraz metafizycznego przesłania utworu. Ponadto Wojtyła w swoim tekście wprowadza prolog i epilog oraz zwiększa liczbę dramatis personae o chór i czterech służących, którzy – zgodnie z tradycją antyczną – przynoszą złe wieści o wydarzeniach, jakie rozegrały się poza miejscem akcji. Powoduje to wrażenie, jakby autor, posłużwszy się modelem tragedii greckiej, napisał starotestamentalną opowieść na nowo, rozwijając w ten sposób ideę rozumienia ludzkiego nieszczęścia.

⁹¹ T e n ż e, List do M. Kotlarczyka datowany na kwiecień/lato 1940, w: Kotlarczyk, Wojtyła, dz. cyt., s. 317n.

⁹² P l a t o n, *Timajos*, 29 D-30 C, w: tenże, *Timajos. Kritias*, tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002, s. 27n.

⁹³ Por. Z. T r z a s k o w s k i, *Anamneza – Aktualizacja – Antycypacja. Biblijne oblicze „Hioba” Karola Wojtyły*, w: *Słowo – myśl – ethos w twórczości Jana Pawła II*, red. Z. Trzaskowski, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2005, s. 51.

Po drugie, cytowany list Wojtyły zawiera ważną wskazówkę interpretacyjną. Wynika z niego, że dramat *Hiob*, odwzorowujący wydarzenia z księgi biblijnej, jest utworem o wybitnie medytacyjnym charakterze. Wskazują na to użyte przez autora listu wyrażenia: „refleksja”, „zrozumieć”, „pojmować”, oraz pojawiające się dwukrotnie słowo „myśl”: najpierw w odniesieniu do rozpatrywanej w utworze problematyki, a następnie w odniesieniu do głównego bohatera, który medytuje nad sensem doznawanego bólu. W tej perspektywie bardzo wymowne staje się znaczenie imienia „Hiob”, które zgodnie z etymologią hebrajską (‘Ijôb) i grecką (Iôb) łączy się z takimi określeniami, jak „prześladowany” oraz „gdzie jest Bóg?”⁹⁴. Postać Hioba jest więc jak gdyby „od początku” włączona w tajemnicę doświadczenia niesprawiedliwości i zarazem niejako nadrzędnie predestynowana do odkrywania rzeczywistego wymiaru tajemnicy w transcendencji Boga. W całym procesie istotne wydaje się uchwycenie tej podstawowej prawdy, że „Bóg w swojej postawie wobec człowieka i świata nie ignoruje historii i nie zamyka się w swojej pozaświatowej sferze egzystencji”⁹⁵. Medytacja osadzona na takim fundamencie może jawić się zatem jako przestrzeń szczególnego poszukiwania, mająca swój własny przebieg rozwoju i jasno wytyczony cel⁹⁶. Hiob ma szukać Boga, wychodząc nie od teologicznych formuł i sytuacji ogólnego dobrostanu, istotnie przyczyniających się do zbudowania dobrej religijności naturalnej, zabezpieczonej na przyszłość przed kryzysem, lecz od trudnego doświadczenia prześladowania. Jak podkreśla Raymond Deville, prześladowanie, aczkolwiek ściśle związane z tajemnicą cierpienia, pozostaje jednak w swojej wewnętrznej strukturze czymś od cierpienia różnym: problem cierpienia zdaje się dotyczyć wszystkich ludzi na ziemi, nawet sprawiedliwych, natomiast prześladowanie dotyka jedynie sprawiedliwych⁹⁷. Materia prześladowania różni się zatem od innych cierpień swym źródłem, ponieważ dotyczy bezpośrednio form całkowitego przeciwstawiania się przez szatana planom Bożym i prób oddzielania człowieka od Boga. Można przypuszczać, że na ten właśnie aspekt zwrócił uwagę Wojtyła, rozbudowując w „Prologu” utworu motyw rozmowy szatana z Bogiem, w której szatan aż czterokrotnie domaga się od Stwórcy oddania mu sprawiedliwego Hioba⁹⁸. Motyw prześladowania Hioba wyraźnie zaznaczy się i później, w głównej części dramatu, potęgując w sposób niewyobrażalny bezgraniczną samotność

⁹⁴ Por. S. P o t o c k i, *Księga Hioba*, w: *Wstęp do Starego Testamentu*, red. L. Stachowiak, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1990, s. 433.

⁹⁵ K. R a h n e r, hasło „Transcendencja”, Rahner, Vorgrimler, dz. cyt., s. 500.

⁹⁶ Por. J.W. G o g o l a OCD, *Od Objawienia do zjednoczenia*, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2005, s. 47-49.

⁹⁷ Por. R. D e v i l l e, hasło „Prześladowanie”, w: *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Léon-Dufour, tłum. K. Romaniuk, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1990, s. 814.

⁹⁸ Por. W o j t y ł a, *Hiob*, s. 181-183.

tytułowego bohatera dramatu oraz jego niemoc w próbach przekonania innych o słuszności przyjętego przezeń stanowiska. Jedynym sposobem, by Hiob mógł godnie przetrwać zjadliwy atak niegodziwca, absurdalny atak swoich trzech przyjaciół, a następnie ostentacyjnie okazane niezrozumienie żony⁹⁹, okaże się podjęta przez niego – nie bez stawiania pytań¹⁰⁰ – medytacja nad istotą Boga, ostatecznie przeradzająca się w przejmujące świadectwo głębokiej czci wobec tajemnicy Bożego działania¹⁰¹. Tym, którzy posądzają go o zatajone winy, Hiob odpowie:

Ja w mowach moich jedno widzę,
czego wy nie widzicie – ślepi:
[...].
Baczę i widzę: – O n Harmonia –
Baczę i widzę: – O n Zrównanie –
– Nie psuje nic w Harmonii tonów,
nic nie obala praw człowieczych. –
Baczę i widzę: – On jest Prawda –
Baczę i widzę: – On jest Piękno¹⁰².

Dalej zaś wyzna: „Ja widzę sercem – widzę bólem”¹⁰³.

Spójne z zarysowaną linią interpretacyjną jest to, że Wojtyła w swoim utworze nie obarcza Hioba trądem, którym dotknięta została ta postać w biblijnym pierwowzorze, ale ukazując swego bohatera jako człowieka prześladowanego, uznaje tym samym nigdy nieutracony przez niego status sprawiedliwego mającego dostęp do wiedzy o pięknie Boga i Jego obecności w świecie. Wymownie to potwierdzi w końcowej części dramatu młodzieniec Elihu, który stanie w obronie Hioba, mówiąc:

Czemu dręczycie duszę jego,
gdy mu pomocy trza, słabemu,
[...]
Głupi – trza nad nim zlitowania,
a nie strącania, nie obrzędu –
czemu go słowy udręczacie?
czemu zgrzytaniem łzycie zębów? – ¹⁰⁴.

⁹⁹ Por. A. Szustak, *Targ zamknięty. Lekcje Hioba. Droga do zbawienia*, Wydawnictwo RTCK, Nowy Sącz 2018, s. 48n.

¹⁰⁰ Por. G. Capelletto, *Hiob. Człowiek i Bóg spotykają się w cierpieniu*, tłum. A. Katolo, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej Gaudium, Lublin 2009, s. 15.

¹⁰¹ Por. A. Kozłowska, *Kilka uwag o słownictwie dramatu Karola Wojtyły „Hiob”*, w: *Hiob biblijny. Hiob obecny w kulturze*, red. P. Mitzer, A.M. Szczepan-Wojnarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2010, s. 247n.

¹⁰² Wojtyła, *Hiob*, s. 216.

¹⁰³ Tamże, s. 223.

¹⁰⁴ Tamże, s. 231n.

Elihu w duchowych wizjach odsłoni Hiobowi prawdziwy sens przeżywanych utrapień. W tym kontekście kluczowe staje się wprowadzenie przez Wojtyłę *novum* w pojmowaniu cierpienia, które w jego ujęciu jawi się nie jako kara za grzechy, lecz raczej jako „zadatek”, a więc potencjalny zwiastun lub zapowiedź czegoś nowego i większego, albo jako sensu stricto uczestnictwo w cierpieniu Syna Bożego. Autorski komentarz pieczętuje zaproponowana w dramacie idea Najświętszej Sprawiedliwości, wprowadzająca w opowiadaną historię epifanijski motyw odnawiającej i scalającej wszystko tajemnicy Bożego odkupienia, nadającej kategorii piękna nadprzyrodzony blask.

Zasygnalizowana wielopłaszczyznowość problematyki dramatu *Hiob*, opatrzonego podtytułem *Drama ze Starego Testamentu*, nie sprowadza się jedynie do twórczego skądinąd połączenia tradycji judejskiej, helleńskiej i chrześcijańskiej. Należy uwzględnić również wkomponowanie przez Wojtyłę w scenariusz dramatu trzech porządków czasowych, za pomocą których doświadczenie Hioba ukazane zostaje przez pryzmat aktualizujących je tragicznych wydarzeń z życia całej ludzkości. W nakreślonym przez Wojtyłę planie mamy więc: czas przeszły („Rzecz działa się w Starym Testamencie – przed przyjściem Chrystusa”¹⁰⁵), czas teraźniejszy („Rzecz dzieje się za dni dzisiejszych czasu Hiobowego – Polski i świata”¹⁰⁶) oraz czas przyszły („Rzecz dzieje się czasu oczekiwania, błagania o Sąd, czasu tęsknoty za Testamentem Chrystusowym, w cierpieniach Polski i świata wypracowanym”¹⁰⁷). Konstrukcja utworu kieruje zatem uwagę czytelnika na rzeczywistość analogiczną do bolesnych przeżyć biblijnego Hioba, które ze względu na swój profetyczny charakter stanowią dla niej zasadniczy punkt odniesienia. W koncepcji Wojtyły cierpiący z powodu strat i nienawiści ludzkiej główny bohater dramatu, będący przedmiotem zbiorowego prześladowania i kolektywnej presji¹⁰⁸, na mocy swych niepospolitych predyspozycji staje się figurą, z którą mogą się identyfikować nie tylko ciemieni przez okupanta niemieckiego Polacy, ale również wszyscy uciemiężeni ludzie na świecie. Wagę tej problematyki zdaje się wzmacniać wprowadzone w tekście określenie „czasu Hiobowego”, nadającego rozważaniom o ludzkim cierpieniu nowy kierunek eksplikacyjny. Zdaniem Czesława Ryszki nawiązanie do starotestamentalnej postaci Hioba w okolicznościach okupacyjnej nocy miało znaczenie konsolacyjne i służyło nadaniu nowego sensu sytuacji, w której w czasie drugiej wojny światowej znaleźli się Polacy jako naród¹⁰⁹. Wydaje się

¹⁰⁵ Tamże s. 179.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Por. C. Z a l e w s k i, „*Hiob*” albo narodziny tragedii z ducha modernizmu, w: Karol Wojtyła – poeta, s. 108-111.

¹⁰⁹ Jak zaznacza Czesław Ryszka, napisany przez dwudziestoletniego Wojtyłę dramat *Hiob* zyskał ogromną renomę w światowym teatrze dzięki wystawieniu go – w reżyserii Aleksandry

też, że istotną przesłanką dla autora dramatu – co podkreśla Anna M. Szczepan-Wojnarska – mógł być moralny aspekt ponoszenia przez człowieka osobistej odpowiedzialności za zaufanie wobec Boga oraz jego usytuowanie w perspektywie życia społecznego, dzięki czemu postawa wobec cierpiącego staje się równie ważna, jak postawa samego cierpiącego¹¹⁰. I chociaż obydwie postawy znacząco oddziałują na moralną kondycję wspólnoty społecznej, to jedynie prześladowani, choćby nawet pozbawiono ich wszelkiej aktywności, mogą przez miłość przyczyniać się do zdemaskowania zła w świecie i położenia mu kresu. Sądzę, że najbardziej czytelnym tego potwierdzeniem jest – w epilogu dramatu – umocowanie przez Wojtyłę obydwu płaszczyzn w idei kenozы samego Boga (por. Flp 2,5-11), najpełniej urzeczywistnionej w dziele zbawczym Jezusa Chrystusa, który jako Mąż Boleści, wzgardzony i odepchnięty przez ludzi (por. Iz 53,1-12), pozostał wierny Bogu i człowiekowi aż do końca:

Oto cierpienie, co gruntuje –
oto cierpienie, co przemienia,
co Nowy Zakon w sercu kuje,
jak nowy dzień stworzenia – —¹¹¹.

Prześladowanie przyjaciół Boga staje się więc istotnym wymiarem tajemniczego ich udziału w „godzinie Jezusa” (por. Łk 22,53; J 12,23; 17,1), związanej co prawda z czasem Jego męki i śmierci, ale przecież także z czasem Jego chwalebnego triumfu.

Czy oznacza to, że Wojtyła w sposób nowatorski mógł zaadaptować znaną z tradycji romantycznej ideę ukazującą Polskę jako „Chrystusa narodów” i przetworzyć ją w ideę Polski jako „Hioba narodów”? Pomimo ewidentnie nasuującego się porównania – chociażby z racji licznych nawiązań Wojtyły do myśli polskich wieszczów narodowych – wydaje się, że w dramacie *Hiob* nie dochodzi ostatecznie do tej prostej transformacji ideowej. Potwierdza to tekst „Prologu”, w którym po raz pierwszy pojawia się grupa ludzi nazwana „Hijobami”¹¹². Opis okoliczności ich szczególnej misji poprzedzony został anafo-

Kurczab, pod artystycznym kierownictwem Krzysztofa Zanussiego – w roku 1985 na Festiwalu Teatralnym w San Miniato pod Florencją. Spektakl wzbudził duże zainteresowanie również dlatego, że wprowadzono doń odniesienia do aktualnych wydarzeń, między innymi do uprowadzenia i zabójstwa Aldo Moro oraz do męczeńskiej śmierci ks. Jerzego Popiełuszki (por. C. R y s z k a, *Dramaturgia wnętrza. Karol Wojtyła*, w: tenże, *Na tropach Boga. Przegląd z literatury XX wieku*, Wydawnictwo Homo Dei, Kraków 1999, s. 315-319).

¹¹⁰ Por. A.M. S z c z e p a n - W o j n a r s k a, „ja czekające na cud”. *Karol Wojtyła, „Hiob”*, w: tamże, *Wybaczyć Bogu. Hiob w literaturze podejmującej tematykę II wojny światowej*, Universitas, Kraków 2008, s. 94-97.

¹¹¹ W o j t y ł a, *Hiob*, s. 244.

¹¹² Tamże, s. 181.

rycznym dwuwierszem zachęcającym wszystkich uczestników dramaturgii do przyjęcia wewnętrznej postawy medytacyjnej: „Słuchajcie Słowa Pańskiego. / Słuchajcie w duszy swojej”¹¹³, oraz ewangelicznym motywem uzdrawiających wód sadzawki Betesda, przy której – zgodnie z przekazem św. Jana – oczekiwało „mnóstwo chorych: niewidomych, chromych i sparaliżowanych” (J 5,3). Oryginalność ukazanego przez Wojtyłę obrazu intensyfikuje fakt, że w jego zamysle sadzawka Betesda to miejsce przeznaczone jedynie dla trędowatych. Wśród wszystkich kategorii chorób nie ma bowiem bardziej dyskwalifikującej społecznie niż trąd, a pojawienie się trądu w życiu ludzkim biblijna argumentacja traktuje jako bezpośrednią oznakę popełnionego grzechu¹¹⁴. Dotknięty trądem musiał być wykluczony ze społeczności dopóki nie został uzdrowiony i nie poddał się rytualnemu oczyszczeniu przez złożenie ofiary za swój grzech (por. Kpł 13-14). Wydaje się zatem, że przywołanie w dramacie tego właśnie wątku w kontekście wydarzenia, jakie miało miejsce przy jerozolimskiej sadzawce Betesda – uzdrowienia przez Jezusa człowieka sparaliżowanego od trzydziestu ośmiu lat – z jednej strony mogło służyć ukazaniu powagi samego grzechu, na co zdają się wskazywać słowa Jezusa: „Oto wyzdrowiałeś. Nie grzesz już więcej, aby ci się coś gorszego nie przydarzyło” (J 5,14), z drugiej zaś mogło również być niezwykle subtelnym autorskim odczytaniem różnicy między doświadczeniem tych, którzy cierpią z powodu konsekwencji własnych grzechów (czego symbolem jest ciało pokryte trądem), a doświadczeniem tych, którzy poddawani są próbie prześladowania tylko dlatego, że w swoim życiu pozostają wierni Bogu. Sądzę, że zamysłem autora było ukazanie obydwu doświadczeń w perspektywie głęboko przeżywanych przez człowieka stanów: utraty, samotności, upokorzenia, rozpacz, opuszczenia, a zwłaszcza wrogiego wykluczenia. W rezultacie akcja dramatu staje się niezwykle interesującą przestrzenią semantyki kerygmatycznej, w której dominują właściwy jej porządek i logika. Słusznie zauważa Wojciech Kaczmarek, że kerygmat odsłania ten zasadniczy wymiar ludzkiego życia, które jest życiem w Bogu, życiem konkretyzującym się w nieustannym dialogu z Jego Słowem, pojmowanym dynamicznie jako dokonujące się wydarzenie¹¹⁵. Wyrażona przez Wojtyłę w „Prologu” dramatu zachęta do podjęcia przez uciemieżony okupacją naród medytacji nad Słowem Pańskim zdaje się to w pełni potwierdzać:

Patrzaj – narodzie mój –
a słuchaj Słowa Pańskiego –

¹¹³ Tamże, s. 180.

¹¹⁴ Zob. P. G r e l o t, hasło „Trąd”, w: *Słownik teologii biblijnej*, s. 989.

¹¹⁵ Por. W. K a c z m a r e k, *Analiza kerygmatyczna w kontekście badań relacji między religią a literaturą*, w: *Interpretacja kerygmatyczna. Doświadczenia – re-wizje – perspektywy*, red. J. B o r o w s k i, E. F i a ł a, I. P i e k a r s k i, Wydawnictwo KUL, Lublin 2014, s. 143-147.

wy, coście stopą deptani,
Hijoby – Hijoby –
Patrzaj – narodzie mój –
a wejdź w ofiarny krąg¹¹⁶.

Podjęcie rzeczywistej medytacji nad Słowem Boga może zatem stać się dla „Hijobów” także drogą do uznania potrzeby własnej kenozy – nieodzownego sposobu oczyszczenia duszy z trądu grzechu, zadośćuczynienia za wyrządzone zło i dotarcia do źródeł własnej tożsamości. Co więcej, zawarty w tym fragmencie schemat medytacyjnej triady: „patrzaj” – „słuchaj” – „wejdź”, może również stanowić cenną duchową wskazówkę dla wszystkich współczesnych „Hijobów”, którzy chcieliby odzyskać utracony sens życia i wejść w obręb zbawczego oddziaływania Bożej Miłości.

Powrót do wód sadzawki Betesda w epilogu dramatu *Hiob* uważam za wyraz literackiego geniuszu Wojtyły. Ta znana w Jerozolimie sadzawka, usytuowana w pobliżu bramy Owczej, gromadziła przede wszystkim tych, którym zabraniano zbliżać się do świątyni jerozolimskiej z powodu ich chorób. Było to więc miejsce szczególne, swoisty azyl dla rozpaczliwie pragnących znaleźć się w przestrzeni sacrum i doświadczyć bliskości Boga. Tym jednak, co najbardziej może dawać do myślenia, jest fakt, że woda w sadzawce Betesda tryskała z podziemnego źródła nieustannie i wypełniała po brzegi wszystkie zbiorniki znajdujące się przy jej pięciu krużgankach. Bardzo znaczące wydaje się zatem nawiedzenie tej sadzawki przez Jezusa w dniu szabatu, dniu ściśle związanym z przywoływaniem pamięci Izraela o Bogu jako swoim Panu, który go wybrał, wyprowadził z niewoli egipskiej, zawarł z nim przymierze i nie przestaje go uświęcać (por. Wj 20,1-21). Dokonane tego dnia przez Jezusa uzdrowienie sparaliżowanego człowieka, które spowodowało na Zbawiciela nową falę prześladowań i ostry zarzut ze strony faryzeuszy, że przez czyn ten naruszył spoczynek szabatowy, było doskonałym sposobem przypomnienia o prawdzie, że Bóg jest niczym nieskrępowany w miłości do człowieka i gotowy nieustannie pochylać się nad nim, nawet w sytuacji grzechu. Słowa Chrystusa, które padły wówczas w odpowiedzi na zarzut faryzeuszy nie pozostawiają co do tego żadnych wątpliwości: „Ojciec mój działa aż do tej chwili i Ja działam” (J 5,17). Sadzawka Betesda staje się zatem przedziwnym symbolem eschatologicznym Nowego Przymierza zawieranego z ludzkością w Osobie Jezusa Chrystusa, Przymierza, którego nawet szatan nie będzie mógł zakwestionować ani doprowadzić do jego zerwania. Zostanie ono bowiem na wieki przypieczętowane tajemnicą pięciu ran Zbawiciela, w których jest nasze zdrowie, o czym dobitnie pisał prorok Izajasz (por. Iz 53,5). Za bardzo

¹¹⁶ Wojtyła, *Hiob*, s. 183.

interesujące można uznać to, że wyeksponowany przez Wojtyłę w zakończeniu utworu – w nawiązaniu do sadzawki Betesda – wątek dzieła Odkupienia jako Nowego Przymierza między Bogiem a ludzkością został umiejętnie przedstawiony w perspektywie czasu przeszłego, co może być sugestywnym zwróceniem uwagi czytelnika na nową jakość sytuacji, w jakiej znalazła się ludzkość w wyniku wkroczenia Boskiego Jestem w ramy ludzkiego cierpienia i przyjęcia go przez Chrystusa jako własnego:

Hijoby – Hijoby –
 – Baczcie – ofiarny krąg zamknięty –
 kędy się Słowo Pańskie dzieło,
 kędy się Testamentu dzieje
 w kształt oblekały, w żywe ciało –
 kędy przypowieść, kędy dzieje – –
 i – jak w cierpieniu dni dzisiejszych
 lepsze się jutro gotowało. – –
 Weźcie te słowa w nawałnice,
 [...]
 – – oto przywrócił Pan Hijobowi powodzenie
 i przyczynił mu wszego dobra,
 którekolwiek miał, we dwójnasób¹¹⁷.

Na tej podstawie można uznać, że dramat *Hiob*, napisany przez niespełna dwudziestoletniego adepta polonistyki, jest utworem prekursorskim, w którym biblijna medytacja nad zbawczą interwencją Boga przybrała z jednej strony strukturę poetyckiej teodycei, mogącej pod względem artystycznym wzbudzać niepokój wskutek zastosowania w tekście (skądinąd uzasadnionych semantycznie) paralelizmów¹¹⁸, z drugiej zaś – poetyckiej epifanii, umożliwiającej wyakcentowanie prawdy o źródłach duchowego piękna człowieka i uzyskanej przez niego na zawsze godności. Dzięki temu kategoria piękna w dramacie *Hiob* może jawić się jako wartość organicznie związana z kategoriami dobra i prawdy¹¹⁹. Otwiera to w dużej mierze nowe perspektywy interpretacyjne i przyczynia się istotnie do wyprowadzenia wniosku, że dla Wojtyły piękno nie jest wyłącznie kategorią estetyczną, ale stanowi jednocześnie swoistą wy-

¹¹⁷ Tamże, s. 243-245.

¹¹⁸ Por. D. H e c k, „*Hiob*” i „*Jeremiasz*”. *Okupacyjne dramaturgiczne Karola Wojtyły jako nawiązanie do literatury Młodej Polski*, w: *Karol Wojtyła/Jan Paweł II wobec tradycji kultury polskiej*, s. 250n.

¹¹⁹ Niezwykle interesującą analizę kategorii piękna w kontekście doświadczenia jedności mowy ojczystej przedstawił Wojtyła w poemacie *Mysząc Ojczyzna...*, napisanym w roku 1974 w Krakowie. Choć nie ma w tym utworze bezpośrednich odwołań do platońskiej triady, to jednak silnie zaznacza się w nim ewangeliczny rys budowania wspólnego dobra według reguł eucharystycznych i „wzrastania w głąb” własnych duchowych korzeni (zob. K. W o j t y ł a, *Mysząc Ojczyzna...*, w: *Karol Wojtyła, Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 155-158).

kładnię teologiczną i znak przynależności *conditio humana* do Boga¹²⁰. Sądzę, że najbardziej czytelnym potwierdzeniem autorskich intuicji mogą być słowa pochodzące z późniejszego, już papieskiego *Listu do artystów*, w którym zaproponowane przez Jana Pawła II definicje piękna zdają się nieustannie przywoływać ten jakże znamienity Bosko-ludzki kontekst, czego przykładem może być chociażby następująca formuła: „Piękno jest kluczem tajemnicy i wezwaniem transcendencji. Zachęca człowieka, aby poznał smak życia i umiał marzyć o przyszłości”¹²¹. Jednakże sekwencją, która mogłaby pełnić rolę postscriptum dopełniającego przyjętą w dramacie *Hiob* koncepcję, wydaje się następujący fragment tegoż dokumentu: „Bóg stał się człowiekiem w Jezusie Chrystusie, który jest «centralną tajemnicą, do której należy się odwoływać, aby zrozumieć zagadkę istnienia człowieka, świata stworzonego i samego Boga». Ta podstawowa widzialność «Boga-Tajemnicy» stanowiła zachętę i wyzwanie dla chrześcijan także na płaszczyźnie artystycznej. Na tej glebie rozkwitło piękno, które właśnie stąd, z tajemnicy Wcielenia, czerpało żywotne soki. Stając się człowiekiem, Syn Boży wniósł bowiem w dzieje ludzkości całe ewangeliczne bogactwo prawdy i dobra, a wraz z nim objawił także nowy wymiar piękna: orędzie ewangeliczne jest nim napełnione po brzegi”¹²².

Papieski list, osadzony ideowo na duchowej tradycji polskiego romantyzmu z dominującą obecnością Norwidowych konstrukcji myślowych – jak trafnie wskazała Bernadetta Kuczera-Chachulska – prezentuje pogląd o nadrzędnej obecności Boga w rzeczywistości świata oraz w myśleniu o sztuce, wskazując na jedność standardowych porządków myślenia estetycznego i egzystencjalnej obecności Chrystusa w kontekście dziejowym i eschatologicznym ludzkości¹²³. Sądzę zatem, że list ten zawiera cenną sugestię antropologiczną, prowadzącą do szerszego odczytania kategorii piękna w jej etycznym paradygmacie.

*

W wyniku analiz przeprowadzonych w celu ukazania głównych aspektów poetyckiej medytacji biblijnej Karola Wojtyły–Jana Pawła II mogą się nasuwać dwa zasadnicze wnioski. Po pierwsze, istotną cechą zaproponowanej przez autora formy aktywności poetyckiej jest wewnętrzne i głębokie scale-

¹²⁰ Por. G. Głąb, *Piękno, które zbawia. Jan Paweł II do artystów*, w: *Karol Wojtyła–Jan Paweł II artysta słowa*, s. 209n.

¹²¹ J a n P a w e ł II, *List do artystów*, nr 16, w: *Karol Wojtyła, Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*, s. 577.

¹²² Tamże, nr 5, s. 564.

¹²³ Zob. B. Kuczera-Chachulska, *Myśl estetyczna Jana Pawła II – jej tradycje i konteksty (wybrane zagadnienia)*, w: *Karol Wojtyła/Jan Paweł II wobec tradycji kultury polskiej*, s. 127-136.

nie elementów wywodzących się z wybranego obszaru kultury i bliskiej mu konwencji oraz wypracowanie na tym fundamencie własnego, oryginalnego stylu medytacji artystycznej. Osią programową literackiej twórczości Wojtyły są liczne, stosowane wiernie od początku, autorskie nawiązania biblijne oraz filozoficzny ton nadawany wypowiedzi artystycznej. Konstatację tę zdaje się w pełni potwierdzać zarówno korespondencja młodego twórcy, jak i zastosowana przezeń w praktyce autorska koncepcja literacka, nakreślona zwłaszcza w dramacie *Hiob*. Z przeprowadzonych badań wynika, że utwór ten, napisany w roku 1940, stanowi kompozycję ideową o zdecydowanie prekursorskim formacie, łączącą w spójną całość grecką estetykę i metafizykę z chrześcijańską wizją wartości¹²⁴. Zaznacza się to szczególnie w rozumieniu kategorii piękna, które ukazane przez pryzmat Osoby Jezusa Chrystusa jawi się jako wartość o wyraźnej proveniencji etycznej. W prezentowanej koncepcji istotną rolę pełni semantyka ojczyzny i narodu, która rzuca nowe światło na sposób zaangażowania się młodego twórcy w losy ojczyzny i promowania przez niego postaw sprzyjających zachowaniu jej ciągłości kulturowej. Z tego względu wydaje się, że ukazana (w perspektywie bolesnych przeżyć Hioba) duchowa postawa zachowania wierności Bogu i człowiekowi dla Wojtyły łączy się ściśle nie tylko z przyjęciem nakreślonej w tekstach biblijnych prawdy o zbawczym znaczeniu cierpienia, ale i z uznaniem, że źródłem wszelkiego piękna na ziemi jest sam Bóg, uobecniający się najdoskonalej w tajemnicach Chrystusowej ofiary miłości. Aspekt ten wydaje się mieć kolosalne znaczenie dla oddania pełnego sensu doświadczenia prześladowania, które tak mocno i przekonująco zostało wyeksponowane w tym dramacie.

Po drugie, realizowaną przez autora *Hioba* (zwłaszcza w tym utworze) medytatywność literacką można postrzegać jako naznaczone głęboką determinacją podążanie za Słowem Boga do źródeł egzystencjalnej tożsamości człowieka. Nie sposób przy tej okazji nie nawiązać raz jeszcze do słów karmelińskiej świętej¹²⁵, której duchowe wskazania stały się w niniejszym opracowaniu ważną inspiracją do ukazania kategorii piękna w aspekcie idei kenozy, tak oryginalnie przetworzonej i rozbudowanej przez młodego Wojtyłę. Niech

¹²⁴ W związku z tym należy podkreślić, że Jan Paweł II w ostatnim napisanym przez siebie utworze literackim, w poemacie *Tryptyk rzymski*, powrócił ideowo do Platońskiej triady i posłużył się nią dla ukazania wartości, jaką w oczach Stwórcy ma całe stworzenie powołane przez Niego do istnienia w dziele stwórczym. Kategoria piękna została tutaj włączona w tajemnicę odwiecznego widzenia i wypowiedzenia, zyskując przez to nowy potencjał interpretacyjny.

¹²⁵ Jan A. Fręś w swojej opowieści o drodze duchowej św. Jana Pawła II napisał: „Wiemy już, że pod wpływem młodzieńczej lektury pism św. Jana od Krzyża i św. Teresy z Avila przyswoił w sobie formę modlitwy kontemplacyjnej, pozwalającej mu rozmawiać z Bogiem w każdych niemal okolicznościach: w przerwach między odrabianiem gimnazjalnych zadań domowych, w czasie nocnych zmian w Solvayu, w czasie oficjalnych nabożeństw kościelnych, a nawet w czasie audiencji” (J.A. Fręś, *Karol Wojtyła. Opowieść o świętości*, Wydawnictwo Videograf II, Katowice 1998, s. 85n.).

zatem poetycką konkluzją przedstawionych tu rozważań stanie się fragment napisanego w roku 1577 utworu lirycznego św. Teresy od Jezusa, którego tytuł w przekładzie z języka hiszpańskiego brzmi *Wobec piękności Bożej*¹²⁶:

Piękno Najwyższe, Piękno Nieskończone,
Jakże przewyższasz blaskami swoimi
Wszystko, co tutaj istnieje stworzone!
Odrywasz serce bez bólu żadnego
Od przywiązania do wygnańczej ziemi¹²⁷.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Bonawentura. *Żywot Pana Jezusa Krysta*. Translated by Baltazar Opeć, http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/applet?mimetype=image%2Fxdjvu&sec=false&handler=djvu_html5&content_url=%2FContent%2F445578%2Fdirectory.djvu.
- Bruckner, Adam, ed. *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa z rękopisu grecko-katol. kapituły przemyskiej*. Kraków: Akademia Umiejętności, 1907, http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/applet?mimetype=image%2Fxdjvu&sec=false&handler=djvu_html5&content_url=%2FContent%2F1770%2Frozmyslania_pzemyskie.djvu.
- Buttiglione, Rocco. *Mysł Karola Wojtyły*. Translated by Jarosław Marecki. Lublin: Instytut Jana Pawła II KUL, 2010.
- Cappeletto, Gianni. *Hiob: Człowiek i Bóg spotykają się w cierpieniu*. Translated by Artur J. Katol. Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej Gaudium, 2009.
- Dąbek, Tomasz Maria. “Biblijne wątki w twórczości literackiej Karola Wojtyły–Jana Pawła II.” In *Przestrzeń Słowa: Twórczość literacka Karola Wojtyły–Jana Pawła II*, edited by Zofia Zarębianka and Jan Machniak. Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM, 2006.
- Dąbrowski, Stanisław. “Medytacja: Studium genologiczne: cz. I.” *Przegląd Humanistyczny* 33, no 4 (283) (1989): 77–9.
- Deville, Raymond. „Prześladowanie.” In *Słownik teologii biblijnej*, edited by Xavier Léon-Dufour, translated by Kazimierz Romaniuk. Poznań: Wydawnictwo Pallottinum, 1990.
- Dobrzyńska, Teresa. “Medytacja: Gatunek mowy i jego realizacji tekstowe.” In *Medytacja – postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, edited by Teresa Kostkiewiczowa and Magdalena Saganiak. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2010.

¹²⁶ Przytaczam przekład ks. bp. Henryka P. Kossowskiego. W nowszym tłumaczeniu, dokonanym przez Alojzego Olszewskiego OCD, tytuł tego wiersza brzmi: „O, Piękno, które przewyższasz!” (zob. Św. T e r e s a o d J e z u s a, *O, Piękno, które przewyższasz!* w: A. Olszewski, *O, Piękno, które przewyższasz!*, „Zeszyty Karmelitańskie” 2002, nr 4, s. 104).

¹²⁷ Taż, *Wobec piękności Bożej*, w: taż, *Dzieła*, t. 3, tłum. H.P. Kossowski, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1995, s. 240.

- Dybcia, Krzysztof. "Karol Wojtyła jako dramaturg." In *Inspiracje religijne w literaturze*, edited by Alina Merdas. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1983.
- . *Personalistyczna krytyka literacka: Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981.
- . "'Tryptyk rzymski' – nowa forma literacka (i kilka uwag ogólnych o współczesnym poemacie)." In Dybcia, *Trudne spotkania: Literatura polska XX wieku wobec religii*. Kraków: Wydawnictwo Arcana, 2005.
- Fischer, Norbert. *Człowiek w poszukiwaniu Boga: Zagadnienia filozoficzne*. Translated by Józef Świerkosz. Poznań: Wydawnictwo Pallotinum, 2004.
- Fręś, Jan Andrzej. *Karol Wojtyła: Opowieść o świętości*. Katowice: Wydawnictwo Videograf II, 1998.
- Fryde, Ludwik. *Wybór pism krytycznych*. Edited by Andrzej Biernacki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966.
- Głąb, Grzegorz. "Piękno, które zbawia: Jan Paweł II do artystów." In *Karol Wojtyła-Jan Paweł II: Artysta słowa*, edited by Mirosława Ołdakowska-Kufłowa and Wojciech Kaczmarek. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015.
- Głowiński, Michał. "Medytacje." In *Słownik terminów literackich*, edited by Michał Głowiński and Janusz Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Gogola, Jerzy Wiesław. *Od Objawienia do zjednoczenia: Wykład teologii modlitwy*. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 2005.
- . *Teologia komunii z Bogiem*. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 2001.
- Grelot, Pierre. „Trąd.” In *Słownik teologii biblijnej*, edited by Xavier, Léon-Dufour, translated by Kazimierz Romaniuk. Poznań: Wydawnictwo Pallottinum, 1990.
- Gryglewicz, Feliks, Romuald Łukaszyk, and Zygmunt Sułowski, eds. *Encyklopedia katolicka*. Vol. 2. Lublin: Wydawnictwo KUL, 1995.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Wykłady o estetyce*. Vol. 3. Translated by Janusz Grabowski and Adam Landman. Warszawa: PWN, 1967.
- Jan Paweł II. "Orędzie telewizyjne do Hiszpanii w dniu święta św. Teresy z Avili (15 X 1982)." In *Jan Paweł II: Nauczanie papieskie*. Vol. 5 (1982), part 2, ed. Eugeniusz Weron and Antoni Jaroch. Poznań: Pallottinum, 1996.
- Jasińska-Wojtkowska, Maria. *Horyzonty literackiego sacrum*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2003.
- Kaczmarek, Wojciech. "Analiza kerygmaticzna w kontekście badań relacji między religią a literaturą." In *Interpretacja kerygmaticzna: Doświadczenia – re-wizje – perspektywy*, edited by Jarosław Borowski, Edward Fiała, and Ireneusz Piekarski. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2014.
- Karol Wojtyła, *Poezje. Dramaty. Szkice. Jan Paweł II, Tryptyk rzymski*. Edited by Marek Skwarnicki. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2004.
- Kopaliński, Władysław. "Medytacje." In Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1989.
- Kostkiewiczowa, Teresa. "Medytacja – wstępne spostrzeżenia i uwagi." In *Medytacja – postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu: Studia*, edited

- by Teresa Kostkiewiczowa and Magdalena Saganiak, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2010.
- Kotlarczyk, Mieczysław, and Karol Wojtyła. *O Teatrze Rapsodycznym: 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*. Edited by Jacek Popiel. Selected by Tadeusz Malak and Jacek Popiel. Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, 2001.
- Kozłowska, Anna. “Kilka uwag o słownictwie dramatu Karola Wojtyły ‘Hiob.’” In *Hiob biblijny: Hiob obecny w kulturze*, edited by Piotr Mitzner and Anna Marta Szczepan-Wojnarska. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2010.
- . *Od psalmów słowiańskich do rzymskich medytacji: O stylu artystycznym Karola Wojtyły*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2013.
- Kuczera-Chachulska, Bernadetta. “Myśl estetyczna Jana Pawła II – jej tradycje i konteksty (wybrane zagadnienia).” In *Karol Wojtyła/Jan Paweł II wobec tradycji kultury polskiej*, edited by Grażyna Halkiewicz-Sojak, et al., Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2015.
- Krzyżanowski, Julian. “Apokryfy.” In *Literatura polska: Przewodnik encyklopedyczny*. Vol. 1. Edited by Artur Hutnikiewicz, Czesław Hernas, and Julian Krzyżanowski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984.
- Kuczyńska, Alicja. *Piękno, mit i rzeczywistość*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1977.
- Kudyba, Wojciech. “Medytacja Norwida.” In *Liryka Cypriana Norwida*, edited by Piotr Chlebowski and Włodzimierz Toruń. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2003.
- . “Żywioł medytacyjny w liryce Czesława Miłosza.” *Topos*, no. 4-5 (65-66) (2002): 7–13.
- Kurowicki, Jan. *Kultura jako źródło piękna: Wprowadzenie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 1997.
- Łagodzki, Włodzimierz, and Grzegorz Pyszczyk, eds. *Filozofia*. Warszawa: PWN, 2000.
- Main, John. *Chrześcijańska medytacja*. Translated by Grzegorz Kowalewski and Renata Ranus. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 1995.
- Michałowska, Teresa. *Średniowiecze*. Warszawa: PWN, 1995.
- Nycz, Ryszard. *Literatura jako trop rzeczywistości: Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas, 2012.
- Olszewski, Alojzy. “O, Piękno, które przewyższasz!” *Zeszyty Karmelitańskie*, no. 4 (2002): 103–6.
- Ołdakowska-Kuflowa, Mirosława. *Blask Słowa: Inspiracja biblijna w twórczości literackiej Jana Pawła II*. Kielce: Instytut Teologii Biblijnej Verbum, 2004.
- . “‘Kim jest On?’: Obraz Boga w twórczości Karola Wojtyły–Jana Pawła II.” In *Karol Wojtyła-Jan Paweł II: Artysta słowa*, edited by Mirosława Ołdakowska-Kuflowa and Wojciech Kaczmarek. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015.

- . “O zanurzaniu w ‘Strumień piękności’, czyli poglądy Jana Pawła II na sztukę.” *Dialog Dwóch Kultur* 11, no. 1 (2016): 93–100.
- Platon. *Timajos. Kritias*. Translated by Władysław Witwicki. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2002.
- Podsiad, Antoni, and Zbigniew Więckowski, eds. *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych dla studiujących filozofię chrześcijańską*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1983.
- Popiel, Jacek. *Los artyści w czasach zniewolenia: Teatr Rapsodyczny 1941–1967*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
- Potocki, Stanisław. “Księga Hioba.” In *Wstęp do Starego Testamentu*, edited by Lech Stachowiak. Poznań: Wydawnictwo Pallottinum, 1990.
- Rahner, Karl. “Obraz, medytacja imaginatywna.” In Karl Rahner and Herbert Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, translated by Tadeusz Mieszkowski and Paweł Pachciarek. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1987.
- . “Transcendencja.” In Karl Rahner and Herbert Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, translated by Tadeusz Mieszkowski and Paweł Pachciarek. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1987.
- Ryszka, Czesław. “Dramaturgia wnętrza: Karol Wojtyła.” In Ryszka, *Na tropach Boga: Przygoda z literaturą XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Homo Dei, 1999.
- Saganiak, Magdalena. “Doświadczenie wewnętrzne jako źródło mowy: Medytacja w filozofii i poezji.” In *Medytacja – postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, edited by Teresa Kostkiewiczowa and Magdalena Saganiak. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2010.
- Sawicki, Stefan. “Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich.” In *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze: Studia*, edited by Stefan Sawicki and Andrzej Tyszczyk. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1992.
- . “Medytacja w poznawaniu literatury.” In Sawicki, *Wartość – Sacrum – Norwid: Studia i szkice aksjologiczno-literackie 3*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2017.
- Sobolczyk, Piotr. “Kognitywna vs. Kognicyjna? Poetyka vs. ‘Poietyka’?” *Teksty Dru-gie*, no 4 (2010): 88–100.
- Szczęsna, Ewa. “Namysł, zdziwienie, zapytywanie – o poetyce interpretacji na przykładzie ‘Tryptyku rzymskiego’ Jana Pawła II.” In *Karol Wojtyła – poeta*, edited by Jacek Głazewski and Witold Sadowski. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.
- Szustak, Adam. *Targ zamknięty: Lekcje Hioba. Droga do zbawienia*. Nowy Sącz: Wydawnictwo RTCK, 2018.
- Szczepan-Wojnarska, Anna Marta. *Wybaczyć Bogu: Hiob w literaturze podejmującej tematykę II wojny światowej*. Kraków: Universitas, 2008.
- Szczyпка, Józef. *Jan Paweł II: Rodowód*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1990.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: PWN, 1982.
- Teresa od Jezusa. *Dzieła*. Vol. 2. Translated by Henryk Piotr Kossowski. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 1987.

- . *Dziela*. Vol. 3. Translated by Henryk Piotr Kossowski. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych, 1995.
- Trzaskowski, Zbigniew. “Anamneza – Aktualizacja – Antycypacja: Biblijne oblicze ‘Hioba’ Karola Wojtyły.” In *Słowo – myśl – ethos w twórczości Jana Pawła II*, edited by Trzaskowski. Kielce: Wydawnictwo Jedność, 2005.
- Wielgus, Stanisław, et al., eds. *Encyklopedia katolicka*. Vol. 7. Lublin: Wydawnictwo KUL, 1997.
- Zalewski, Cezary. “‘Hiob’ albo narodziny tragedii z ducha modernizmu.” In *Karol Wojtyła – poeta*, edited by Jacek Głazewski and Witold Sadowski. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.
- Zarębianka, Zofia. “Karol Wojtyła jako nauczyciel życia wewnętrznego.” In *Zarębianka, Spotkanie w Słowie: O twórczości literackiej Karola Wojtyły*. Warszawa: Wydawnictwo Pasaże, 2018.
- . “Medytacja znaczeń: O specyfice dykcji poetyckiej Karola Wojtyły.” In *Przestrzeń Słowa: Twórczość literacka Karola Wojtyły–Jana Pawła II*, edited by Zofia Zarębianka and Jan Machniak. Kraków: Wydawnictwo św. Stanisława BM, 2006.
- . “Rodzaje i funkcje sygnałów biblijnych w twórczości poetyckiej Karola Wojtyły: Rekonesans.” In *Zarębianka, Spotkanie w Słowie: O twórczości literackiej Karola Wojtyły*. Warszawa: Wydawnictwo Pasaże, 2018.
- . “Sacrum jako kategoria krytycznoliteracka.” In *Zarębianka, Czytanie Sacrum*. Kraków-Rzym: Instytut Wydawniczy Maximum, 2008.
- . “Sposoby artykułowania sacrum w poezji polskiej po 1956 roku: Rekonesans.” In *Potrzeba sacrum: Literatura polska okresu PRL-u*, edited by Mirosława Ołdakowska-Kuflowa and Wiesław Felski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2012.
- Zimmermann, Johann Georg. “Piękno.” In *Filozofia: Podstawowe pytania*, edited by Ekkehard Martens and Herbert Schnädelbach, translated by Krystyna Krzemińska. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1995.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Dorota HAWRYLUK – „Bo w nas są korzenie Piękna przegłęboko”: O formie poetyckiej medytacji biblijnej Karola Wojtyły–Jana Pawła II

DOI 10.12887/32-2019-2-126-14

Jest rzeczą znaną, że w literaturoznawczych dociekaniach dotyczących poezji Karola Wojtyły–Jana Pawła II wiele miejsca poświęca się problematyce opisu specyfiki i odrębności jego twórczości poetyckiej. Podejmowane są próby odpowiedzi na pytanie o czynnik scalający tę twórczość i decydujący o pisarskiej tożsamości autora, umożliwiający pełną identyfikację jego poetyckiego głosu. Poszukiwaniom tym towarzyszy wysiłek odczytania i określenia

swoistych dominant nadających charakter poszczególnym utworom oraz wskazania zasadniczych źródeł ich inspiracji. W tej perspektywie w artykule prowadzona jest refleksja nad zagadnieniem formy poetyckiej medytacji biblijnej Karola Wojtyły–Jana Pawła II, która nie tylko wydaje się jedną z niezbywalnych własności jego poetyckiego dyskursu, ale może stanowić również swoisty wyłom we współczesnej poetyce, wiążący się z pragnieniem odejścia od najbardziej popularnych kanonów estetycznych w celu precyzyjnego wyrażenia osobistego doświadczenia duchowego. Podstawą do sformułowania wniosków – oprócz odwołania się do praktyki pisarskiej omawianego autora – stała się w artykule analiza młodzieńczej korespondencji Karola Wojtyły, zawierającej wypowiedzi na temat kształtu własnej kreacji artystycznej oraz osobistych fascynacji literackich, zakorzenionych w chrześcijańskiej tradycji narodu polskiego. Zdaniem autorki cechą wyróżniającą formy poetyckiej tej twórczości jest wewnętrzne i głębokie scalenie elementów wywodzących się z wybranego, bliskiego mu obszaru konwencji i wypracowanie na tym fundamencie raczej swoistego *locus theologicus* niż *loci communes*. Wynika to przede wszystkim z faktu, że osią programową poetyckiej formy Karola Wojtyły–Jana Pawła II są liczne, stosowane od początku jego twórczości literackiej, autorskie nawiązania biblijne i związany z tym medytacyjny styl wypowiedzi. Dzięki temu jego medytacja biblijna może być postrzegana jako nieustanne i naznaczone głęboką determinacją podążanie za Słowem Boga do źródeł piękna własnej duchowej tożsamości.

Słowa kluczowe: Wojtyła, medytacja, Biblia, literatura, forma literacka, piękno, duchowość

Kontakt: Katedra Teorii i Antropologii Literatury, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin
E-mail: dorota.hawryluk@kul.pl
Tel. 81 4454015

Dorota HAWRYLUK – “Because beauty is deeply rooted in us.” On the Poetic Form of the Biblical Meditations by Karol Wojtyła–John Paul II

DOI 10.12887/32-2019-2-126-14

The literary study of the poetry of Karol Wojtyła–John Paul II is specifically focused on the description of its nature, or uniqueness. Numerous scholars have attempted to point out the principle responsible for the integrity of this output and, consequently, to determine the literary identity of its author. The study in question is marked, on the one hand, by an effort to outline and define the intrinsic factors contributing to the ultimate shape of particular poems by Karol Wojtyła–John Paul II and, on the other, by the attempt to reconstruct their sources. A similar perspective has been adopted by the author of the present paper, who scrutinizes the issue of the poetic form characteristic of the Biblical

meditations by Karol Wojtyła–John Paul II. While the form of these meditative poems is certainly among the crucial marks of his poetic discourse, it also represents a breach in the way poetry is made in modern times: Karol Wojtyła–John Paul II apparently abandons the most widely accepted aesthetic canons in order to express his most personal spiritual experience eloquently. The paper comprises an extensive analysis of the literary practices employed by Karol Wojtyła–John Paul II and refers them to Wojtyła’s ideas on the rules of artistic creation which he followed in his poetic output and theoretically expounded in the letters he wrote in his youth to Mieczysław Kotlarczyk. Wojtyła’s literary fascinations, rooted in the Christian tradition of the Polish nation and frequently discussed in his letters, are also taken into consideration as a factor contributing to the literary form of Wojtyła’s meditative poems.

Their fundamental mark, which comes to light as a result of the detailed analysis conducted in the paper, is, on the one hand, the integration the poet accomplished of the elements deriving from the literary conventions familiar to him and the specific *locus theologicus* rather than *loci communi* he worked out based on those elements, on the other. The meditative style of the poetry of Karol Wojtyła–John Paul II is largely determined by his frequent reference to Biblical texts present already in his early works, the practice which, one might say, was the programmatic axis of his output. The Biblical meditation of Karol Wojtyła–John Paul II may be interpreted as a continuous and determined effort, guided by the Word of God, to reach the deepest roots of the beauty of one’s spiritual identity.

Keywords: Wojtyła, meditation, the Bible, literature, the poetic form, beauty, spirituality

Contact: Department of the Theory and Anthropology of Literature, Institute of Polish Studies, Faculty of Humanities, John Paul II Catholic University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland

E-mail: dorota.hawryluk@kul.pl

Phone: 81 4454015

Jerzy W. GAŁKOWSKI

WYZWANIE TEJ ZIEMI

Refleksje na kanwie poematu Karola Wojtyły „Myśląc Ojczyzna...”

Gałęzie i owoce drzewa genealogicznego Ojczyzny tworzą naszą historię. My z niej korzystamy i sami poprzez czas teraźniejszy przeprowadzamy ją w przyszłość. Historia każdego, historia każdej Ojczyzny – składają się one na jedną, ludzką Historię. Dobro i zło historii, czasu byłego, a przede wszystkim teraźniejszego, rozróżniamy za pomocą sumienia. Z faktu, że nie jesteśmy skazani na konieczność, płynie nadzieja, bo choć musimy żyć w czasie, to jego wartość nie tworzy się sama, lecz zależy od nas.

Ojczyzna i patriotyzm – na ten temat napisano wiele. Największe zainteresowanie i poruszenie – obok faktów społecznych – wywołują związane z nim słowa mędrców i poetów. Słowa poetów mają tę przewagę nad innymi, że unikając zawiłych ciągów myślowych, analiz wymagających żmudnych przygotowań, poddają przeżyciu obrazy zwarte i trafne, obrazy piękne, błyski oświetlające sedno zagadnienia, a przy tym są w stanie tak mocno poruszyć emocje, że przytłumiony zostaje intelektualny spokój rozważań. Przewaga filozofii zaś – metodologiczna, a nie społeczna czy psychologiczna – polega na tym, że ukazuje ona drogę dochodzenia do celu intelektualnego, do prawdy, pokazuje, skąd, dokąd i którędy biegnie myśl. Jednakże poezja staje się bogatsza wówczas, gdy nie tylko pobudza emocje, ale także rozjaśnia drogę zrozumieniem; rozumieniu oferowanemu przez filozofię pomaga natomiast obraz poetycki, piękno i trafność słowa. Poezja złączona z intelektualnym zrozumieniem rzeczy nadaje więcej znaczenia i radości życiu, ponieważ oba te sposoby ujmowania rzeczywistości wzajemnie się wzmacniają. Zarazem jednak – połączone – domagają się powiązania wysiłków emocjonalnej wyobraźni i spokojnej racjonalności, które zdają się wzajemnie wykluczać.

Karol Wojtyła w swojej twórczości łączy optykę filozofa i poety. Taki punkt widzenia nie pojawia się wprost w jego pismach filozoficznych, ale oba te ujęcia, połączone w jedno, wielokrotnie powracają później w przemówieniach papieskich, a wcześniej obecne są w tworzonej przez niego poezji, która jest intelektualnie, właśnie filozoficznie bogata. Poezję tę, mimo jej samodzielnego bytu i własnego oddziaływania, można traktować jako pewnego rodzaju dodatek szlachetnego piękna, jako decor filozofii, która w zamian dodaje poezji intelektualnej głębi i blasku pełniejszego zrozumienia.

Osobnym zagadnieniem jest kształt utworów poetyckich Karola Wojtyły. Wyraźnie widać następującą z biegiem czasu zmianę jego postawy twórczej:

od pierwszych wierszy o tradycyjnej formie, mieszczących się chyba jeszcze w stylistyce młodopolskiej, do – mającego swobodniejszy kształt – poetyckiego zapisu przemyśleń, rozważań i medytacji. W początkowym okresie twórczości najwyraźniejszym przejawem owej postawy jest budowa utworów. Na pierwszym miejscu sytuuje się układ słów, architektura utworu, i to ona prowadzi do ukazywania myśli. Później, aż do końcowego etapu twórczości, sytuacja jest odwrócona, choć wydaje się podobna: na pierwszym miejscu sytuuje się myśl, która poszukuje słów mających ją wyrazić. Więcej jeszcze, sama myśl okazuje się często tylko narzędziem, wyrazem intelektu, a nie źródłem wizji. Intelekt zaś czerpie z zewnątrz siebie – z Idei, z Logosu? Czy taki jest po prostu bieg poezji i filozofii? Mamy się nad czym zastanawiać.

Z całości dzieła, ze wszystkich wypowiedzi Karola Wojtyły–Jana Pawła II można wyprowadzić wnioski dotyczące jego myśli o ojczyźnie i patriotyzmie. Myśli te można odnaleźć także w poezji, w szczególności w utworach, w których ważne uwagi filozoficzne ukryte zostały w poetyckich zapisach refleksji o człowieku. Wskazuje na to już pierwszy wers poematu *Myśląc Ojczyzna...*: „Ojczyzna – kiedy myślę – wówczas wyrażam siebie i zakorzeniam”¹.

Sens tych słów odsłania filozofia Karola Wojtyły. Wyrażanie siebie samego, swojego intymnego życia, to wychodzenie ku innym, ku światu. Zakorzenienie zaś oznacza wchodzenie w świat i we wzajemne z nim oddziaływanie. Jest to ruch dwojaki: dośrodkowy i odśrodkowy. Wyrażam, czyli ukazuję, czym lub kim jestem, jaki jestem, a także jakim chcę siebie widzieć. Tym samym stwarzam możliwość zobaczenia i poznania mnie przez bliźniego, a nawiązując kontakt z drugim człowiekiem, zyskuję w relacji zwrotnej także szansę takiego poznania samego siebie, zdobycia samoświadomości i samooceny, jakie mogę uzyskać tylko wówczas, gdy widzę się w lustrze twarzy drugiego. Zależymy wzajemnie od siebie – razem tworzymy jedność i dzięki temu każdy z nas buduje swoją jedność. Wyrażanie siebie wykracza poza proces poznawania. Akt wyjawiania swojego „ja” jest też przejawem szczególnego rodzaju twórczości – tworzenia siebie, kształtowania swej tożsamości oraz samoakceptacji.

„Zakorzeniam” – to znaczy wrastam w świat. Wrastanie w świat może oznaczać, że biernie unoszę się na fali okoliczności zewnętrznych, ale także może być twórcze. Człowiek nie wchodzi w życie w postaci gotowej, pełnej i dojrzałej. W ciągu życia staje się, kształtuje, wzmacnia, spełnia swoje człowieczeństwo. Stając się pełniej sobą, tym samym kształtuje świat wokół siebie. Wyrastanie ze stanu pierwotnego, przechodzenie z dzieciństwa – stanu możliwości, do dojrzałości – stanu spełniania, dokonuje się w świecie, po-

¹ K. W o j t y ł a, *Myśląc Ojczyzna...*, w: tenże, *Poezje i dramaty*, wybór M. Skwarnicki, J. Turowicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1980, s. 87.

przez dostosowywanie się do niego, ale także poprzez dostosowywanie świata do siebie, bo chociaż „korzenie” wrastają w świat zewnętrzny, to są one moje, do mnie należą i mnie wyrażają. Taki jest związek człowieka ze światem. Dlatego świat wokół mnie – Ojczyzna duża i mała ojczyzna – zespala się ze mną, jest swojski, jest mój. Zapuściłem w nim korzenie, a on jest dla mnie pożywną glebą; staję się bardziej sobą w bytowym związku z nim. Świat wokół mnie dostosowywany jest do życia dla mnie i przeze mnie, a także przez drugich; jest uczłowieczony, mój prywatny i zarazem wspólny. Ja, ty, on dostosowujemy się do niego. Ów proces dostosowania służy również tworzeniu i wyrażaniu ludzkiej wspólnoty istnienia i działania, tworzeniu związków z innymi, czyli ludzkiemu sposobowi bytowania. Jest w tym pewna konieczność, bo nie mogę istnieć sam, poza światem, ale jest w tym również wartość twórczej wolności, sprawczości. Początek bytowania i moje trwanie w świecie dokonują się w społeczności (małej i dużej). Ja w niej, w nią i przez nią wzrastam, ona zaś niejako pozostaje w moim wnętrzu, trwa także dzięki mnie, dzięki mojej pracy. Wszystkie nasze prace składają się w jedną całość, w jedną wspólną pracę. W ten sposób – ponieważ jest to los każdego człowieka – w pewnym wymiarze uczestniczę w losie wszystkich, a wszyscy, indywidualnie i wspólnie, uczestniczą w moim losie. Wyrażanie i zakorzenianie wskazuje na energię, „która ze mnie przebiega ku innym”². Ja, ty, on nie jesteśmy bowiem jak okręty płynące samotnie w bezkresie, lecz żeglujemy wspólnie, jedną flotyllą, poddani prawu przyciągania, istnienia ku sobie i dla siebie.

Człowiek – w pewnym wymiarze – podlega prawu wyznaczonemu niezależnie od jego wolności. Dzięki rozumowi i wolności może jednak prawo to poznawać, wyrażać, współtworzyć i akceptować czynem. Konieczność i wolność to wszak dwa nieodłączne, współistniejące sposoby bytowania człowieka. Wolność także ma dwa oblicza, nie jest ani wszechmocna, ani też złudna. Prawa istnienia, prawa rozwoju indywidualnego i społecznego pozostają niejako ponad nami. Wyznaczają one nasze postępowanie, ale konieczność podlegania im możemy oswoić. Dzięki wiedzy o nich możemy, przynajmniej częściowo, świadomie z nich korzystać, dostosowując je – dobrze lub źle – do naszych potrzeb. W pewnym aspekcie zatem jesteśmy zależni od tego, co poza nami, rządzi nami konieczność, w innym zaś zależyśmy tylko od siebie – i w tym właśnie wyraża się nasza wolność. Sami w sobie jesteśmy jednak całością i jednością, dlatego możemy te dwie siły – wolność i konieczność – pogodzić w naszych czynach, w naszym życiu. Dzięki temu wspólnota społeczna nie rozwija się całkowicie niezależnie od nas, ale jest, a przynajmniej może być, także dziełem woli, intelektu i rąk moich oraz ludzi tutaj i teraz będących obok mnie. I nie tylko tu i teraz.

² Tamże.

Wspólnota, jaką jest Ojczyzna, może „wszystkich ogarniać w przeszłość dawniejszą niż każdy z nas”³. Ojczyzna to współczesność, ale też dawność; to także ci, którzy byli przed nami i pozostali w owocach swoich prac, chociaż ich bytowanie już się dokonało, stając się teraz naszym losem. Nie ogarnia ich wszystkich moja świadomość, niewielu pozostaje w mojej pamięci, ale refleksja podsuwa mi myśl, że ich życie i dzieło niejako przechodzą na mnie w kulturze, wychowaniu, obyczajach, w ukształtowaniu mojej psychiki. Ojczyzna tak rozumiana, wyłaniająca się z przeszłości, nie jest więc zabytkiem, eksponatem w muzeum pamięci czy niepamięci, ale żywym skarbem: „Pytam wciąż, jak go pomnożyć, jak poszerzyć tę przestrzeń, którą wypełnia”⁴.

Z przeszłości Ojczyzna wyłania się nie tylko jako „rzecz” do posiadania i używania, ale również jako zadanie dla naszej wolności, jako wspólny nasz obowiązek, według słów Cypriana Norwida⁵. Mnożę i wypełniam przestrzeń życia nie dla poszerzenia obszaru swoistej geografii, nie dla samego posiadania rzeczy zawartych w tej przestrzeni i nie dla mnie jedynie. Czyniąc to, tworzę świat dla ludzi obecnych i dla tych, którzy będą w przyszłości. Ojczyzna to również oni, ich trwanie i dokonania, to także czas przyszedł.

Mnożyć jednak należy tylko to, co jest rzeczywistym skarbem, co z przeszłości warto podjąć i dalej przekazać, bo przecież nie wszystko było wartościowe. Z przeszłości płyną ku nam również rzeczy obojętne, bezwartościowe, a nawet przeciw-wartościowe. „Nieśliśmy owoce, które ciążą i które wzbogacają. Czuliśmy jak głęboko rozszczepia się pień, choć korzenie wrastają w jeden grunt...”⁶. Pewnych rzeczy z przeszłości trzeba unikać, a o zachowanie innych należy mieć staranie. Niekiedy jednak wydaje się nam to zbyt trudne, mozolne, zbyt niepraktyczne i pielęgnujemy przeszłość z całą jej ułomnością. „Drzewo wiadomości dobrego i złego wyrastało nad brzegami rzek naszej ziemi”⁷.

Należy starać się nie tylko o to, by więcej mieć, nie tylko o rzeczy, które wzbogacają nasze doczesne mieszkanie. Owszem, rzeczy są potrzebne, ich brak może powodować cierpienie, ponieważ jesteśmy poddani prawom ziemi i czasu, żyjemy w świecie, tu i teraz.

Świat, w którym zapuściliśmy korzenie, w którym stawaliśmy się i wyrośliśmy, do którego dostosowaliśmy nasze bytowanie i którego bytowanie dostosowaliśmy do nas, staje się nasz – ziemia i czas, rzeczy dane i wytworzone stają się swojskie. Dlatego m ó j krajobraz i moja kultura, miejsce, w którym

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ Por. C. N o r w i d, *Memoriał o młodej emigracji*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 7, *Proza*, cz. 2, PIW, Warszawa 1973, s. 109.

⁶ W o j t y ł a, dz. cyt., s. 89.

⁷ Tamże.

żyję, są mi drogie, miłe i ukochane. Każdy człowiek ma takie miejsce – wiele bowiem jest ojczyzn na świecie, bezcennych, niepowtarzalnych, jedynych. Cała ziemia jest Ojczyzną człowieka, wspólną Ojczyzną ludzi.

Ojczyznę-skarb mam przede wszystkim w sobie, zamkniętą wewnątrz, tam jest jej przyrodzona przestrzeń, tam mam ją poszerzać swoim człowieczeństwem, a moje człowieczeństwo – nią; „ona biegnie stromo w każdym z nas i nie pozwala ustać”⁸. Na zewnątrz, w świecie, są rzeczy użyteczne i warunkujące nasze bycie, należą jednak tylko do okoliczności ludzkiego bytowania. To, co stało się o naszym bytowaniu, o naszym człowieczeństwie, naszej Ojczyźnie jest wewnątrz nas. To wartość, którą każdy z nas żyje. Tak też Ojczyznę postrzegał Stanisław Wyspiański, gdy ustami Pana Młodego wyjaśniał, co w piersi stuka: „A to Polska właśnie”⁹.

Gałęzie i owoce drzewa genealogicznego Ojczyzny tworzą naszą historię. My z niej korzystamy i sami poprzez czas teraźniejszy przeprowadzamy ją w przyszłość. Historia każdego, historia każdej Ojczyzny – składają się one na jedną, ludzką Historię. „Historia warstwą wydarzeń powleka zmagania sumień”¹⁰. Dobro i zło historii, czasu byłego, a przede wszystkim teraźniejszego, rozróżniamy za pomocą sumienia. Z faktu, że nie jesteśmy skazani na konieczność, płynie nadzieja, bo choć musimy żyć w czasie, to jego wartość nie tworzy się sama, lecz zależy od nas. Nadzieja to trudna, wymagająca, i nasza odpowiedzialność musi jej sprostać. „Czyż może historia popłynąć przeciw prądowi sumień?”¹¹. Może, ale nie wolno na to pozwolić.

W hierarchii świata najwyższą wartością jest człowiek. Wyróżnia go jednak ze świata przede wszystkim wewnętrzny sposób istnienia i działania oraz ich świadome i wolne przeżywanie. Dzięki świadomości i wolności człowiek jest kimś, osobą, podmiotem działania, nie zaś przedmiotem dziania się, nie jest jeszcze jedną rzeczą wśród innych rzeczy.

Najważniejszym narzędziem, którym budujemy i wyrażamy nasze bycie, jest język mowy i czynu, stanowiący bezpośrednie przedłużenie naszego istnienia, nas samych. W języku zawiera się całe nasze istnienie – w nim jesteśmy, rzeczy natomiast posiadamy. Są one nam pomocne – tylko pomocne. Można nam odebrać naszą przestrzeń, można zmuszać nas do życia cudzym czasem, w otoczeniu wrogich rzeczy. To boli, ale pozostaje nam własny język, którym wyrażamy siebie, który „ziemię naszą opływa i staje się dachem domu”¹². Jest to język mowy, pracy, czynu. Za pomocą tego języka tworzymy

⁸ Tamże.

⁹ S. Wysocki, *Wesele. Dramat w trzech aktach*, akt III, scena XVI, Eventus, Kraków 1997, s. 224.

¹⁰ Wojtyła, dz. cyt., s. 89.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 87.

nasz dom, w którym osiągamy spełnienie. Budujemy dom naszego bytowania, którego dachem, zwieńczeniem jest kultura. Przez okna tego domu płyną światła poznawania, przez nie nawiązujemy czynny kontakt ze światem. Słowo – logos – jest wyrazem rozumu, znaku człowieczeństwa. Język jednak, jak wszystko, co ludzkie, ma dwojaki wymiar – daje nam moc porozumienia, ale także nas ogranicza. Porozumiewamy się nim pod dachem n a s z e g o domu, ale nasza mowa „poza nim dźwięczy rzadko”¹³. Żyjącym „poza nim” trudniej nas zrozumieć, a i nam trudniej zrozumieć mieszkańców innych domów. „Tak zwarci wśród siebie jedną mową, istniejemy w głąb własnych korzeni”¹⁴.

Język nas łączy, gdy żyjemy „na co dzień pięknem własnej mowy”¹⁵, ale także nas dzieli, bo „na rynkach świata nie kupują naszej myśli z powodu drożyzny słów”¹⁶. Trudność ta nie stanowi jednak nieprzekraczalnej granicy wymiany słów i myśli: „Czyż nie żywimy pragnienia głębszej jeszcze wymiany?”¹⁷. Dokoła nas są przecież inne domy, w których inni ludzie swój skarb wyrażają sercem i językiem, każdy swoim. Domy i mowa są inne, inne jest światło kultury, ale takie samo człowieczeństwo. Mieszkańcy każdego z tych domów mogą tak jak my powiedzieć: świat jest nasz. Korzeniami swej mowy, znakami rozumności i wolności, wszyscy wgłębiamy się w siebie i w świat – w cały świat i w całą Rzeczywistość ponad nim.

„Lud żyjący w sercu własnej mowy pozostaje poprzez pokolenia tajemnicą myśli nie przejranej do końca”¹⁸. Chociaż jesteśmy wspólnotą, stanowimy dla siebie samych tajemnicę. Jednakże życie jest nieustannym biegiem zadań wyrzających nas z bierności wobec losu ku tworzeniu, ku przenikaniu tajemnic.

„Ojczyzna – kiedy myślę – słyszę jeszcze dźwięk kosy, gdy uderza w ścianę pszenicy, / łącząc się w jeden profil z jasnością nieboskłonu”¹⁹. Kosa obrazuje narzędzie pracy, a łan pszenicy – piękno ziemi. Razem kosa i łan unaoczniają trud i radość pracy, jej koszty i bogactwo. Dźwięk kosy jest odgłosem ludzkiej pracy tworzącej Ojczyznę, podtrzymującej jej byt. Jej jasność, jej piękno łączy w jedno los wielu osób. Ojczyzna poprzedza bytowanie mieszkańca ziemi, ale też wynika z jego wysiłku. Ziemia-ojczyzna daje bytowanie, daje także zatrudnienie mieszkańcom, domaga się od nich pracy. Nie można na tej ziemi zamieszkiwać beczynnie, potrzeba wysiłku, by nie przestała nas karmić, by nie przestała zachwycać do pracy i do życia. Praca stanowi podstawowy wymiar bytowania człowieka na ziemi. Jest to proces „uniwersalny: obejmuje

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 88.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

wszystkich ludzi, każde pokolenie, każdy etap rozwoju ekonomicznego i kulturalnego, a równocześnie jest to proces przebiegający w każdym człowieku, w każdym świadomym ludzkim podmiocie”²⁰ – powie Papież w encyklice o pracy. „Wszyscy i każdy [...] biorą udział w tym gigantycznym procesie”²¹. Obejmuje on całą ziemię, także ten najbliższy jej skrawek, moją Ojczyznę – każdą Ojczyznę – najbliższe źródło życia człowieka, z którego czerpie on siłę, by kierować się ku nieboskłonowi²². Nieboskłon to cel naszej drogi i wyzwanie.

Ziemia jest łożyskiem strumieni światła i łożyskiem strumieni mowy. Strumienie te nie płyną w dół, lecz – wbrew prawom przyrody, a zgodnie z wymaganiami naszego człowieczeństwa (tak to cielesna natura i osobowe ratio, zarazem składające się na stan człowieka, mogą stawać w opozycji do siebie) – ku górze, ku ludziom. Ludzie są szczytem tego świata, a „równocześnie szczyt wznosi się ponad każdym i ponad wszystkimi, wznosi się coraz stromiej i coraz głębiej zapada w sumienia”²³. Człowiek nie może zrozumieć siebie bez Chrystusa²⁴ – Szczytu rzeczywistości, uchylającego zasłonę najskrytszych tajemnic bytowania i w nieboskłonie łączącego Ziemię z Niebem.

Jan Paweł II mawiał, że rdzeniem kultury jest moralność, plon sumienia. Kultura i moralność są zdobyczami naszego intelektu, owocami odkrytej prawdy. Są częścią fundamentu naszego trwania. Część owego fundamentu stanowi wolność. „Wolność stale trzeba zdobywać, nie można jej tylko posiadać. / Przychodzi jako dar, utrzymuje się poprzez zmaganie”²⁵. Wielki jest trud tego zmagania, ciężar indywidualnego i społecznego wysiłku dochodzenia do wolności i jej utrzymania. Wolność oznacza swoistą niezależność od rzeczy zewnętrznych, jej najgłębszym pokładem, najwyższą formą jest niepodległość wewnętrzna, posiadanie siebie, nieuleganie złu. Być panem siebie – niełatwa to sprawa.

Całym sobą płacisz za wolność – więc to wolnością nazywaj,
że możesz płacąc ciągle na nowo siebie posiadać.
Tą zapłatą wchodzimy w historię i dotykamy jej epok:
Którędy przebiega dział pokoleń między tymi, co nie dopłacili,
a tymi, co musieli nadpłacać? Po której jesteśmy stronie?²⁶

²⁰ Jan Paweł II, Encyklika *Laborem exercens*, nr 4.

²¹ Tamże.

²² Por. Wojtyła, dz. cyt., s. 88.

²³ Tamże, s. 87.

²⁴ Zob. np. Jan Paweł II, *Nie można usunąć Chrystusa z historii człowieka* (Homilia podczas Mszy św. na placu Zwycięstwa, Warszawa, 2 VI 1979), w: *Nauczanie papieskie*, t. 2 (1979), cz. 1, red. E. Weron SAC, A. Jaroch SAC, Pallottinum, Poznań 1990, s. 598-601; por. tenże, Encyklika *Redemptor hominis*, nr 10.

²⁵ Wojtyła, dz. cyt., s. 88.

²⁶ Tamże.

Wolność w nas – od nas też zależy; wolność rozciągająca się w czasie i przestrzeni zależy także od tych, którzy byli przed nami, i tych, którzy teraz są obok nas. Po której zatem jesteśmy stronie? Czyśmy nie dopłacili, czy też nadpłacili? „Nadmiar tyłu samostanowień czyż nie przerósł sił naszych w przeszłości?”²⁷ – i czy nie przerósł ich w teraźniejszości? Tablica zmagania o wolność, tablica win i zasług, jest naszym wspólnym historycznym rachunkiem sumienia. Jest czarna i biała, pokazuje nasze wzloty i upadki. Pokazuje działania i zaniechania spełnienia powinności.

„Śpiew dziejów spełniają czyny zbudowane na opokach woli”²⁸. Wola i wolność mogą nas prowadzić – tak jak nieraz prowadziły w historii – na manowce samowoli i egoizmu, ku zagładzie. „Osądziła złotą wolność niewola”²⁹ – to ciemna strona naszej historii. Jasną zaś pokazują ci z naszych braci, którzy wzięli na siebie ciężar obowiązku: „Nosili w sobie ów wyrok bohaterowie stuleci: w wyzwanie ziemi wchodzili jak w ciemną noc, wołając «wolność jest droższa niż życie!»”³⁰. Nie tylko w dawnych czasach, nie tylko w przeszłości „na ołtarzu samostanowienia płonęły ofiary pokoleń”³¹. Również dzisiaj zmaganie o wolność naznaczone jest cierpieniem i krzyżami na grobach. Nie możemy jednak odrzucić wołania, „które rośnie w nas jakby nurt w za wysokich i zbyt stromych brzegach”³².

Na owe zbyt wysokie i strome brzegi może dziś wskazywać nasze wołanie o „waszą i naszą” wolność, jeśli w istocie nie chcemy cieszyć się nią w łączności z innymi, jeśli uważamy, że bliźni nam zagraża, ponieważ jest inny, ponieważ ogranicza naszą wygodę i trzeba mu użyczyć naszych dóbr. Czyż jednak może istnieć wolność podzielona na plemiona, partie, kraje, religie? Wolność łączy, a nie dzieli, jej samej zatem także nie można dzielić. Jak prawda podzielona na pół, półprawda, może być całym kłamstwem, tak półwolność może być całym zniewoleniem. „Czyż możemy mierzyć naszą wolność wolnością innych?”³³. Czy można zdobywać naszą wolność za cenę niewoli innych? Świat zaludniony jest osobami, człowiek wszędzie jest taki sam, należy mu się takie samo dobro, taka sama miłość, taka sama wolność. Od nas wszystkich zależy, czy będzie je miał.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 89.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

³² Tamże.

³³ Tamże.

Wy, co wolność waszą związaliście z naszą, przebaczcie!

I patrzcie! – że wolność naszą i waszą odkrywamy ciągle na nowo jako dar, który przychodzi, i zmaganie, którego wciąż nie dosyć³⁴.

Skoro wolność jest jedna, to wasza wolność jest naszą sprawą. Przychodzi nie tylko przez wasze zmagania z kajdanami, ale także dzięki naszej wyciągniętej ręce, dzięki opatrzonej ranie, przychodzi z chlebem i wodą dany mi głodnemu, z suknią wyciągniętą z naszej skrzyni dla nagiego, z dachem ofiarowanym bezdomnemu. „Historia warstwą wydarzeń powleka zmagania sumień. W warstwie tej drgają zwycięstwa i upadki”³⁵. Jedna jest Ziemia i ona jest naszą Ojczyzną – Ojczyzną Człowieka. Dlatego wołaliśmy: pomóżcie! Dlatego prosimy: przebaczcie!

Raz jeszcze zapytajmy: „Czyż może historia popłynąć przeciw prądowi sumień?”. Wobec braku sumienia kończy się historia, umiera też człowieczeństwo człowieka. Sumienie wyznacza drogę życia, wskazuje, że człowiek stanowi tak wielką wartość, iż jedynie miłość jest właściwą odpowiedzią na jego istnienie.

Miłość sama równoważy los.

Obyśmy nie rozszerzali wymiarów cienia.

[...]

Nie możemy godzić się na słabość³⁶.

Historia zachowuje trud sumienia. Drzewo historii ciągle rośnie, jego owoce – czyny nasze i wszystkich poprzednich pokoleń – pozostają. Z nich powstaje nowy zasiew. Jaki będzie jego plon? „Słaby jest lud, jeśli godzi się ze swoją klęską”³⁷, gdy nie czuwa, gdy ma nieczułe sumienie, gdy zapomina o swoim powołaniu. „Idziemy uczestniczyć w Eucharystii światów”³⁸. Możemy podnosić się z upadku, możemy dokonywać „nieustających nawróceń”³⁹ i odnosić zwycięstwa.

„I wznosimy ciebie, ziemio dawna, jak owoc miłości pokoleń, która przerosła nienawiść”⁴⁰.

Taki jest obraz Ojczyzny filozofa i poety, obraz Ojczyzny człowieka.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 90.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- John Paul II. Encyclical Letter *Laborem Exercens*.
———. Encyclical Letter *Redemptor Hominis*.
———. “Nie można usunąć Chrystusa z historii człowieka (Homilia podczas Mszy św. na placu Zwycięstwa, Warszawa, 2 VI 1979).” In *Nauczanie papieskie*. Vol. 2 (1979), part 1, edited by Eugeniusz Weron and Antoni Jaroch. Poznań: Pallotinum, 1990.
———. *Pamięć i tożsamość: Rozmowy na przełomie tysiącleci*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2005.
Norwid, Cyprian. “Memoriał o młodej emigracji.” In Norwid, *Pisma wszystkie*, edited by Juliusz W. Gomulicki. Vol. 7, *Proza*, part 2. Warszawa: PIW, 1973.
Wojtyła, Karol. “Myśląc Ojczyzna...” In Wojtyła, *Poezje i dramaty*, selected by Marek Skwarnicki and Jerzy Turowicz. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1980.
———. *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1994.
Wyspiański, Stanisław. *Wesele: Dramat w trzech aktach*. Kraków: Eventus, 1997.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Jerzy W. GAŁKOWSKI – Wyzwanie tej ziemi. Refleksje na kanwie poematu Karola Wojtyły „Myśląc Ojczyzna...”

Tekst zawiera rozważania autora na temat znaczenia ojczyzny i wolności oraz miejsca człowieka w świecie, inspirowane poematem Karola Wojtyły *Myśląc Ojczyzna...* Utwór ten odczytany jest przez pryzmat myśli filozoficznej Karola Wojtyły i nauczania Jana Pawła II, przy czym podkreślona zostaje komplementarność optyki filozoficznej i poetyckiej.

Słowa kluczowe: poezja Karola Wojtyły, ojczyzna, wolność, człowiek, język

Kontakt: Instytut Jana Pawła II, Wydział Filozofii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin
E-mail: ethos@kul.lublin.pl
https://www.kul.pl/prof-dr-hab-jerzy-galkowski-biogram,art_2989.html
Phone: +48 81 4453217

Jerzy W. GAŁKOWSKI – The Challenge of This Land: Reflections Inspired by Karol Wojtyła's Poem “Thinking about the Fatherland...”

The author, drawing on the poem “Thinking about the Fatherland...” by Karol Wojtyła, reflects on the significance of fatherland and freedom, and on the

position of the human being in the world. Interpreting the poem through the prism of both Wojtyła's philosophical concepts and John Paul II's teaching, the author emphasizes the complementarity of the philosophical and poetic perspectives.

Translated by *Patrycja Mikulska*

Keywords: Karol Wojtyła's poetry, fatherland, freedom, human being, language

Contact: John Paul II Institute, Faculty of Philosophy, John Paul II Catholic University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland

E-mail: ethos@kul.lublin.pl

Phone: +48 81 4453217

https://www.kul.pl/prof-dr-hab-jerzy-galkowski-biogram,art_2989.html

Angelika MOSKAL

O WIZUALNOŚCI RZECZYWISTOŚCI

*Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*¹ – książka zredagowana przez Macieją T. Kociubę i Adrianę Sajur – to drugi tom serii wydawniczej² będącej owocem cyklu ogólnopolskich konferencji interdyscyplinarnych „Co i jak poznajemy przez obrazy?”, organizowanych przez Instytut Filozofii Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. O celu spotkań organizatorzy na oficjalnej stronie internetowej piszą tak: „Chodzi o to, by w sposób interdyscyplinarny zbadać strukturę poznania, w którym kluczową rolę odgrywają obrazy, a także o to, by wyjaśnić, jak procesy kognitywne oparte na obrazach uzupełniają i wzbogacają poznanie oparte na pojęciach”³. Recenzowany tom, stanowiący pokłosie drugiej edycji konferencji, zatytułowanej „Rzeczywistość i jej reprezentacje – od mimetyzmu do konstruktywizmu”, dobrze wpisuje się w ów zamysł, poszerzając ba-

dania nad obrazem i obrazowaniem o kolejne ważne zagadnienia i rozpoznania.

Redaktorzy omawianej pracy zdecydowali się na zamieszczenie mniejszej niż w przypadku pierwszej książki z tej serii liczby działów, co zapewne podyktowane zostało potrzebą uzyskania większej przejrzystości kompozycyjnej. Szesnaście artykułów ułożono w trzy bloki tematyczne: „Filozofia”, „Literatura i językoznawstwo” oraz „Sztuki plastyczne i film”⁴. Tak ogólny układ wynikał z przyjęcia kryterium dziedzinowego, eksponującego interdyscyplinarność badań. Granice bloków są jednak płynne, autorzy poszczególnych tekstów często bowiem nie ograniczają ich zakresu wyłącznie do jednej dziedziny.

We wprowadzającej do lektury przedmowie redaktorzy stawiają pytanie, czym jest współcześnie obraz, starając się zarazem zbudować jego wstępną definicję: „Obraz to z jednej strony przedmiot fizyczny, rzecz zajmująca przestrzeń, a z drugiej strony to także nierozciągliwy byt idealny, nasz sposób myślenia o świecie – filtr, który nakładamy na rzeczywistość, by móc

¹ *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*, red. Maciej T. Kociuba, Adriana Sajur, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017, ss. 234.

² Pierwszy tom w tej serii ukazał się w roku 2015 (zob. *Obrazy i poznanie*, red. M.T. Kociuba, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2015).

³ *V Ogólnopolska Konferencja Interdyscyplinarna z cyklu „Co i jak poznajemy przez obrazy?” Idea konferencji*, <http://obrazy.umcs.pl/idea-konferencji/>.

⁴ W przypadku poprzedniego tomu zastosowano podział bardziej szczegółowy, obejmujący działy: „Teoria i praktyka obrazu”, „Przestrzeń i jej obrazy”, „Obraz w sztuce religijnej”, „Poetyka obrazu”, „Obraz i dźwięk” oraz „Obrazowanie w kulturze”.

do niej dotrzeć”⁵. W konfrontacji z treścią pozostałych artykułów zebranych w pracy zawarte w przywołanym cytacie określenie obrazu okazuje się niezwykle trafne. Autorzy tekstów tych wskazują, że w obrazach można nie tylko zamknąć pewną rzeczywistość i próbować ją dzięki nim zinterpretować, ale również na nowo tę rzeczywistość stworzyć⁶. Badania nad obrazem są istotne także w kontekście rozwoju kultury współczesnej, w której można w ostatnim okresie dostrzec swoisty zwrot

ikoniczny⁷, zwłaszcza w sferze komunikacji⁸.

Dział „Filozofia” obejmuje pięć tekstów, z czego trzy skupiają się na funkcjonowaniu obrazu w kulturze średniowiecznej. Autor pierwszego z nich, Jarosław Janowski⁹, przybliży czytelnikowi średniowieczną technikę obrazowego ujmowania całych systemów pojęć, mającą swoje źródło w starożytnej mnemotechnice zwanej „pokojem Symonidesa”, a polegającą na przypisywaniu zapamiętywanym pojęciom lokalizacji w konkretnej przestrzeni wyobrażonej¹⁰. Badacz pokazuje, jak średniowieczna ikonografia wykorzystała te

⁵ M.T. K o c i u b a, A. S a j u r, *Wprowadzenie*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*, s. 7. Na różnorodność zjawisk, które można nazwać „obrazami”, wskazywali również między innymi Jacek Zygorowicz (por. J. Z y d o r o w i c z, *Ikonologiczne inspiracje w badaniu kultury współczesnej*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2016, nr 4(16), s. 26), Anna Zeidler-Janiszewska (por. A. Z e i d l e r - J a n i s z e w s k a, *O tzw. zwrocie ikonizującym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs” 2006, nr 4, s. 3, <https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf>) oraz Ewa Kwiatkowska (por. E. K w i a t k o w s k a, *Czym jest obraz? Uwagi na marginesie antologii tekstów Gottfrieda Boehma*, w: *Kultura nie-ludzka*, red. A. Kil, J. Małczyński, D. Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2015, s. 251).

⁶ We wstępie czytamy, że artykuły zamieszczone w pierwszym tomie serii „Obrazy i Poznanie” „z jednej strony opisują rolę, jaką pełnią obrazy w poznawczym odzwierciedlaniu rzeczywistości, a z drugiej badają, jak obrazy mogą tworzyć zupełnie nową rzeczywistość, która bardziej świadczy o strukturze ludzkiej wyobraźni niż zewnętrznego wobec poznającego podmiotu świata” (M.T. K o c i u b a, *Językomania i obrazofobia. Od zwrotu lingwistycznego do ikoniznego*, w: *Obrazy i poznanie*, s. 20). Wyowiedź ta mogłaby również otwierać tom drugi tej serii, co wskazuje na spójność jej podstawowych założeń.

⁷ Pisał o tym Maciej T. Kociuba w sprawozdaniu z pierwszej edycji konferencji, której problematyka dotyczyła konkretnych zjawisk składających się na ów zwrot ikonizacyjny (por. t e n ż e, *Miedzy pojęciem a obrazem. (Ogólnopolska konferencja „Co i jak poznajemy przez obrazy? Filozofia kultury, estetyka i kognitywistka wobec fenomenu poznania obrazowego” Kazimierz Dolny, 18-19 IX 2014)*, „Ethos” 28(2015) nr 1(109), s. 349).

⁸ „Żyjemy więc w świecie, w którym prym wiodą obrazy wizualne o różnych celach i zamierzonych efektach, a społeczeństwo staje się nowoczesnym wtedy, gdy jednym z jego głównych działań jest produkcja i konsumpcja obrazów” (M. S z p u n a r, *Kultura obrazu a ikonosfera Internetu*, „Studia Medioznawcze”, 34(2008) nr 3, s. 105).

⁹ Por. J. J a n o w s k i, *Skuteczność obrazów w kształtowaniu schematów pojęciowych. „Imago Mundi”*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*, s. 13-24.

¹⁰ O związkach między przestrzenią a obrazowaniem Janowski pisał już w swoim artykule w pracy *Obrazy i poznanie*, skupiając się na przedstawieniu tych zależności w kontekście rozwoju perspektywy malarskiej (zob. t e n ż e, *Perspektywa linearna w kontekście historii cywilizacji europejskiej*, w: *Obrazy i poznanie*, s. 119-133). Warto dodać, że perspektywa stała się również przedmiotem analiz Krzysztofa Gucałskiego, który swój referat zatytułowany *Co jest lepsze od obrazu w perspektywie?* przedstawił w trakcie pierwszej konferencji „Co i jak

założenia przy wizualizacji różnego rodzaju treści. Mocną stroną artykułu jest wskazanie filozoficznych podstaw tego systemu mnemonicznego, wraz z ich przemianami i rozwojem.

Anna Palusińska¹¹ w swoim tekście kontynuuje poruszaną już przez nią tematykę średniowiecznego malarstwa religijnego, w szczególności zaś zagadnienie jego filozoficznego uwarunkowania¹². Badaczka skupia się na konkretnym gatunku malarstwie, jakim jest ikona hezychastyczna, i przybliża charakterystyczne cechy tego typu ikony, podkreślając, jak wielką rolę odgrywało w niej światło. Ciekawie wybrzmiewają w artykule wątki filozoficzne, w szczególności omówienie zależności między sposobem przedstawiania postaci na ikonach (przede wszystkim poprzez wykorzystanie światła) a filozofią neoplatońską i chrześcijańską.

Tekst Małgorzaty Kowalewskiej¹³ z kolei zapoznaje czytelników z metodą

interpretacji integumentalnej, stosowanej przez średniowiecznych glosariuszy. Dzięki metodzie tej historii mitologiczne wpisywać można było w obszar myśli chrześcijańskiej (etymologię imion bohaterów mitycznych „rozkładano na czynniki pierwsze”, tworząc w ten sposób ciąg obrazów mających zupełnie nowe znaczenia). Artykuł nawiązuje do średniowiecznego symbolizmu i zawiera omówienia licznych przykładów interpretacji integumentalnej.

Maksymilian Woch przenosi czytelnika w świat filozofii Wschodu i na przykładzie ceremonii medytacji na Zieloną Tarę opisuje rolę wizualizacji w buddyzmie tantrycznym¹⁴. W oparciu o liczne buddyjskie traktaty filozoficzne zawierające rozważania na temat wyobrażanych obrazów oraz ich rodzajów autor wyjaśnia, na czym polega inicjacja tantryczna, a następnie omawia wszystkie stopnie Zielonej Tary, wskazując zarazem na możliwość wykorzystania przedstawionych tez w badaniach z zakresu psychologii emocji.

Dział filozoficzny książki zamyka Jarosław Strzelecki propozycją interpretacji infofenomenologicznej obrazu, mieszczącej się w zakresie filozofii informacji¹⁵. Autor łączy założenia filozofii informacji z narzędziami, jakie oferuje fenomenologia. Same reinterpretacje fragmentów myśli filozoficznej Henriego Bergsona dotyczącej obrazów zapisuje kodem wzorowanym na języku programowania

poznajemy przez obrazy” (zob. K o c i u b a, *Między pojęciem a obrazem*, s. 351).

¹¹ Zob. A. Palusińska, *Ikona hezychastyczna – mimesis i uobecnienie*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*, s. 25-37.

¹² Zob. t a ż, *Obraz chrześcijański. Średniowieczne paradygmaty sztuki religijnej*, w: *Obrazy i poznanie*, s. 191-205. Warto sięgnąć najpierw po ten właśnie artykuł, ponieważ stanowi on istotną bazę dla refleksji zawartych w tekście poświęconym ikonie hezychastycznej, naświetla bowiem między innymi spór między ikonofilami a ikonoklastami. Zob. też: t a ż, *Filozofia ikony u Teodora Studyty i Nicefora*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007.

¹³ Zob. M. Kowalewska, *Egzegeza integumentalna w komentarzu Wilhelma z Conches do „Consolatio Philosophiae” Boecjusza*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*, s. 39-58. W swoim artykule zamieszczonym w tomie *Obrazy i poznanie* autorka również zajmowała się interpretacją dzieł średniowiecznych, skupiając się jednak przede wszystkim na obecnych w nich ilustracjach (zob. t a ż, *Dyskurs i obraz*:

wartość poznawcza miniatur obrazujących treść dzieł Hildegardy z Bingen, w: *Obrazy i poznanie*, s. 151-162).

¹⁴ Zob. M. Woch, *Wizualizacja w buddyzmie tantrycznym. Obrazowanie emocji*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*, s. 59-69.

¹⁵ Zob. J. Strzelecki, *Obraz – realistyczna interpretacja infofenomenologiczna*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*, s. 71-84.

Python 3, w którym nazwy funkcji (czyli części programu komputerowego) czerpie z języka esperanto. Takie przedstawienie wizualizacji rzeczywistości przez człowieka pozwala na spojrzenie z zupełnie innej, nowej perspektywy na problematykę obrazu i sposobu jego opisu. Autor podkreśla, że w przypadku badań nad wizualnością istotną rolę odgrywa podejście interdyscyplinarne.

Drugi dział książki, zatytułowany „Literatura i językoznawstwo”, rozpoczyna artykuł Pawła Grafa¹⁶. Autor podejmuje problem koegzystencji słowa i obrazu w tekście kultury, wskazując na związane z tym współlistnieniem pułapki interpretacyjne. Przedstawia też różne kombinacje słowa i obrazu, proponując zarazem stworzenie tak zwanej filologii obrazu. Dotyczyć miałyby ona tych utworów (określanych przez niego jako powieści-obrazy), których właściwe odczytanie wymaga interpretacji zarówno warstwy tekstowej, jak i ikonicznej. Przykłady, do których odwołuje się Paweł Graf zaczerpnięte zostały z literatury współczesnej.

W kolejnym tekście Katarzyna Stadnik na podstawie eseju Zbigniewa Herberta *Piero della Francesca* rozpatruje zagadnienie kulturowego transferu wiedzy¹⁷. W szczególności skupia się na sposobie kształtowania przestrzeni w eseju¹⁸. Ko-

rzystając z narzędzi, jakich dostarcza językoznawstwo kulturowe, i szczegółowo je omawiając, autorka przedstawia obecne w eseju Herberta przykłady językowego obrazowania przestrzeni.

Damian Zubik poświęcił swoje rozważania ekfrazom obrazów Caspara Davida Friedricha w *Hanemannie* Stefana Chwina¹⁹. Zawarte w narracji powieści odniesienia do malarstwa ilustrują – w przekonaniu autora artykułu – emocje bohaterów i pozwalają uchwycić melancholijne stany ich ducha. Przemyslenia dotyczące związku między melancholią a twórczością Friedricha prowadzą Damiana Zubika do wyakcentowania kwestii związanych z istotą skrajnego indywidualizmu.

Artykuł współredaktorki tomu Adriany Sajur dotyczy językowego obrazu świata²⁰. Autorka prezentuje historię metodologii językowego ujmowania świata i zarys dotychczasowych badań z tego zakresu. Po zaprezentowaniu teoretycznej części swoich rozważań autorka przechodzi do analizy zagadnień wartościowania w języku, posługując się przykładami par opozycyjnych w rodzaju jasne–ciemne czy góra–dół. Artykuł Adriany Sajur można polecić w szczególności studentom filologii, w klarowny sposób przybliży on bowiem najważniejsze kategorie związane z językowym obrazem świata.

Ostatni w tekst dziale „Literatura i językoznawstwo” poświęcony został językowi wizualnemu (graficznemu) ISOTYPE

¹⁶ Zob. P. G r a f, *Filologia obrazu. O powieściach-obrazach, czyli nowym doświadczeniu prozy uwikłanej w obrazowość*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe interpretacje*, s. 87-101.

¹⁷ Zob. K. S t a d n i k, *Kształtowanie przestrzeni kulturowej a obrazowanie w języku i kulturze wizualnej. Międzypokoleniowy transfer wiedzy w eseju „Piero della Francesca” Zbigniewa Herberta*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe interpretacje*, s. 103-115.

¹⁸ Warto w kontekście tego tekstu powrócić do artykułu Jarosława Janowskiego *Skuteczność obrazów w kształtowaniu schematów pojęciowych. „Imago Mundi”*, autor dokładnie objaśnia

bowiem działanie „pałacu pamięci”, do którego odnosi się również Stadnik (por. J a n o w s k i, *Skuteczność obrazów w kształtowaniu schematów pojęciowych. „Imago Mundi”*, s. 13-15).

¹⁹ Zob. D. Z u b i k, *Ekfrazja obrazów Caspara Davida Friedricha w „Hanemannie” Stefana Chwina*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe interpretacje*, s. 117-126.

²⁰ Zob. A. S a j u r, *Językowy obraz świata i wartościowanie w języku*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe interpretacje*, s. 127-143.

(ang. International System of Typographic Picture Education). Język ten doskonale ukazuje, że kultura współczesna jest kulturą obrazową i że w komunikacji człowiek zatoczył pełny obrót, powracając do sfery piktogramów²¹. Monika Marek-Łucka, autorka artykułu, przybliży czytelnikom ideę tworzenia sztucznych języków, a następnie wyjaśnia, czym jest i czym charakteryzuje się ISOTYPE. Przedstawia też schemat budowania pojedynczych obrazów-znaków, szczególnie uwagę zwracając na sposób, w jaki odzwierciedlają one rzeczywistość²².

Trzeci dział książki, noszący tytuł „Sztuki plastyczne i film”, otwiera artykuł Dobrosława Bagińskiego, który stawia pytanie, czy sztuki audiowizualne nie powinny (na podobieństwo języka) dysponować swoją własną gramatyką²³. Autor wskazu-

je, że mogłoby to znacznie ułatwić badaczom analizę dzieł tworzonych w ramach tych sztuk, a w konsekwencji podniosłaby ich rangę. Bagiński nie proponuje jednak konkretnego rozwiązania tego problemu, akcentując jedynie pewien jego wymiar i zarysowując „pułapki”, w które popaść mogą pragnący stworzyć gramatykę sztuk audiowizualnych.

Borys Nowak poświęca swój tekst analizie cyklu malarskiego Francisca Bacona poświęconego papieżowi Innocentemu X, a inspirowanemu płótnem Diega Velázqueza *Portret papieża Innocentego X*²⁴. Nowak snuje refleksję filozoficzną dotyczącą próby uchwycenia podmiotu znajdującego się w specyficznym stanie zawieszenia między świadomością a nieświadomością. Korzysta w tym celu z narzędzi wypracowanych w ramach fenomenologii i psychoanalizy, i w efekcie tworzy wnikliwe studium tego fragmentu twórczości Bacona²⁵.

Agnieszka Cieślak z kolei swoim artykułem inicjuje w omawianej monografii tematykę filmu²⁶. Autorka poddaje analizie warstwę muzyczną *Artysty*²⁷, obrazu w reżyserii Michela Hazanaviciusa, by pokazać, jak dużą rolę spełnia ona w budowaniu świata przedstawionego w dziele i jakie ma znaczenie dla jego odbioru. Wybrany przez autorkę przedmiot badań jawi się jako intrygujący, *Artysta* jest bowiem filmem niemym, ścieżka dźwiękowa w połączeniu z grą aktorską zastępuje

²¹ Zob. M. Marek-Łucka, *Od pojęcia do obrazu. Problem reprezentacji na podstawie języka wizualnego ISOTYPE*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe interpretacje*, s. 145-156. ISOTYPE, do którego głównych założeń należało „zjednoczenie świata nauki” (tamże, s. 153), zdaje się potwierdzać tezę, że wizualność może być „wehikułem takich aspektów wiedzy naukowej, których ujęcie w słowa może sprawiać trudności” (Zydorowicz, dz. cyt., s. 33).

²² Zamieszczenie tekstu Moniki Marek-Łuckiej po artykule Adriany Sajur pozwala czytelnikowi przystąpić do jego lektury, zapoznawszy się wcześniej z założeniami językowego obrazu świata, a w szczególności z tezą, że język zawiera w sobie pewien sposób postrzegania świata.

²³ Zob. D. Bagiński, *Czy potrzebna jest gramatyka wizualna i czy jest możliwa?*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe interpretacje*, s. 159-165. Podczas pierwszej konferencji z cyklu „Co i jak poznajemy przez obrazy?” Dobrosław Bagiński wygłosił referat zatytułowany „Dekalog wizualności”, również poświęcony teoretycznym rozważaniom dotyczącym problematyki obrazu i obrazowego pojmowania rzeczywistości (por. Kocub, *Miedzy pojęciem a obrazem*, s. 349n.).

²⁴ D. Velázquez, *Portret papieża Innocentego X*, ok. 1650, Galleria Doria Pamphili, Rzym, Włochy.

²⁵ Zob. B. Nowak, *Widzialność i nieświadomość*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*, s. 167-180.

²⁶ Zob. A. Cieślak, *Muzyczny obraz rzeczywistości w filmie „Artysta” Michela Hazanaviciusa*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*, s. 181-192.

²⁷ *Artysta (The Artist)*, Belgia-Francja-USA, 2011, reż. M. Hazanavicius.

w nim zatem dialogi bohaterów. Materiał ten doskonale ukazuje, że widz nie jest w stanie w pełni odczytać dzieła filmowego, skupiając się wyłącznie na świetle przedstawionym na ekranie i wyłączając z percepcji ścieżkę dźwiękową.

Z kolei artykuł Adama Cichonia tematycznie nawiązuje do teorii kina Gillesa Deleuze'a²⁸ i twórczości Sergiusza Eisensteina. Autor skupia się na podobieństwie obrazów filmowych do hieroglifów. Punktem wyjściowym (jak i finalnym) badacz czyni tę samą scenę z *Podróży na Cyterę*²⁹ w reżyserii Theodorosa Angelopoulosa. Na jej przykładzie pokazuje, że poszczególne kadry filmu, podobnie jak hieroglify, cechuje wieloznaczność, co z kolei przekłada się na niezliczoną liczbę obrazów rzeczywistości, które może odkrywać interpretator dzieła.

Podobnie jak czyni to Agnieszka Cieślak, Maciej Kozłowski poświęca swój artykuł jednemu, wybranemu aspektowi dzieła filmowego: jest nim praca kamery³⁰. Na przykładzie *Birdmana*³¹ w reżyserii Alejandra G. Iñárritu autor przekonuje, że nawet bardzo schematyczną historię można przekazać w sposób świeży dzięki od-

powiedniemu stylowi filmowania. Artykuł pokazuje, że wybór metody filmowania ma duże znaczenie dla budowania narracji.

Całość książki zamyka tekst Magdaleny Pietrewicz-Magiera, która przybliży czytelnikowi koncepcję etnografii wizualnej na przykładzie projektu zatytułowanego „Rzemiosło z Nowego Świata”³². Autorka prezentuje jeden z wywiadów-spacerów z byłym mieszkańcem ulicy Nowy Świat w Legnicy. Wywiad ten został wkomponowany do filmu *Droga do Nowego*, który stanowi ostateczny efekt projektu³³. Posłużył on do odtworzenia pewnej przestrzeni wyobrażonej zapisanej we wspomnieniach opowiadającego. Konstrukcja ta nakłada się na faktycznie istniejące miejsca oraz łączy z narracjami pozostałych uczestników projektu, tworząc zupełnie nową reprezentację tych miejsc³⁴.

Podsumowując, należy podkreślić, że różnorodne artykuły zebrane w pracy *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje* dotyczą zagadnienia wizualności na wiele sposobów. Autorzy zebranych w książce tekstów ukazują szerokie perspektywy badań nad wizualnością³⁵, mocno akcentując wszechobecność obrazów w kulturze. My-

²⁸ Zob. A. Cichon, *Obraz filmowy jako wieloznaczny hieroglif w teorii kina Gillesa Deleuze'a*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*, s. 193-202. Szerzej na temat Gillesa Deleuze'a teorii kina zob. m.in. M. Jakubowski, *Teoria kina Gillesa Deleuze'a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Rabid, Kraków 2003.

²⁹ *Podróż na Cyterę (Taxidi sta Kithira)*, Grecja, 1984, reż. T. Angelopoulos.

³⁰ Zob. M. Kozłowski, *Czas i przestrzeń w filmowej narracji wizualnej na podstawie filmu „Birdman” w reżyserii Alejandro G. Iñárritu*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*, s. 203-215.

³¹ *Birdman, czyli nieoczekiwane pozytki z niewiedzy (Birdman, or the Unexpected Virtue of Ignorance)*, Meksyk, 2014, reż. Alejandro G. Iñárritu.

³² Zob. M. Pietrewicz-Magiera, *Badania poprzez obrazy, czyli o etnografii wizualnej w praktyce. Wytwarzanie miejsc*, w: *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje*, s. 217-234.

³³ Na temat narzędzi etnografii wizualnej zob. *Narzędzia*, www.archiwumwizualne.pl/narzedzia.

³⁴ Warto zwrócić uwagę, że obraz pełni tu rolę pośrednika między światem realnym a rzeczywistością zapisaną w pamięci opowiadającego. Obraz stanowi w tym przypadku byt pośredni, dzięki któremu może dojść do połączenia obydwu wymiarów (por. Zydziorowicz, dz. cyt., s. 26).

³⁵ Monografia poświadcza słuszność spostrzeżenia Anny Zeidler-Janiszewskiej: „Jest raczej tak, że najciekawsze efekty poznawcze powstają na skrzyżowaniu różnych pól przedmiotowo-dyscyplinarnych, jak i perspektyw

ślenie obrazami obecne jest nie tylko w życiu codziennym, w dużej mierze ma ono miejsce także podczas prowadzenia badań z dziedziny filozofii czy literaturoznawstwa. Za pomocą obrazów człowiek stara się zrozumieć otaczający świat, a także przekazywać organizujące go idee, wartości i emocje. Warto nadmienić, że pojęcie obrazu nie zostało przez autorów monografii ograniczone do wrażeń, które odbieramy wzrokiem. Na obraz składają się bowiem wrażenia odbierane przez wszystkie zmysły³⁶. Wizualizację rzeczywistości tworzy w równej mierze ścieżka dźwiękowa w filmie (o czym pisze Agnieszka Cieślak), jak smak bułki z makiem (co ukazuje Magdalena Pietrewicz-Magiera).

Drugi tom serii „Obrazy i Poznanie” stanowi udaną kontynuację tomu pierwszego, inspirując do przemyśleń i podejmowania dalszych badań nad obrazowaniem. Przede wszystkim jednak zebrane w nim teksty uświadamiają czytelnikowi, jak roz-

legła jest problematyka wizualności, oraz ukazują, że obejmując różnorakie aspekty twórczości i psychiki ludzkiej, wymaga ona oglądu z perspektywy wielu dyscyplin naukowych, z zastosowaniem zróżnicowanych narzędzi badawczych³⁷. Ponieważ kultura współczesna „nasycy się coraz bardziej obrazami”³⁸, należy oczekiwać, że skala badań nad wizualnością będzie się nieustannie poszerzać. Oby badania te były równie interesujące, jak te, których rezultaty zaprezentowano w omawianej publikacji.

Kontakt / Contact: Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, pl. M. Curie-Skłodowskiej 4a, pokój 131 SH, 20-031 Lublin
E-mail: angelikamoskal93@wp.pl

metodologiczno-teoretycznych” (Z e i d l e r - J a n i s z e w s k a, dz. cyt., s. 2).

³⁶ Na fakt, że artyści coraz częściej dążą do angażowania wszystkich zmysłów odbiorców swoich dzieł, zwraca uwagę między innymi Rafał Solewski (por. R. S o l e w s k i, *Rzecz o „ważeniu obrazu”*. *Metafizyka w sztuce czasów „zwrotu ikonicznego” w kontekście tradycji fenomenologicznej i hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera*, „Kwartalnik Filozoficzny” 41(2013) nr 1, s. 196).

³⁷ Por. J. Z y d o r o w i c z, dz. cyt., s. 26; P. Z a w o j s k i, *Teoria obrazu z ducha nauki o obrazie się wylaniająca. Prolegomena*, w: *Widzialność/wizualność obrazu cyfrowego. Pomiedzy fenomenologią a kulturą wizualną*, red. A. Łukasiewicz Alcaraz, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki, Szczecin 2016, s. 163.

³⁸ Z e i d l e r - J a n i s z e w s k a, dz. cyt., s. 2.

Mariusz ZEMŁO

SYSTEM WARTOŚCI WSPÓŁCZESNEJ MŁODZIEŻY W poszukiwaniu przyczyn przemian społecznych

Od czasu transformacji systemowej w Polsce mówi się, że społeczeństwo żyjące w granicach Rzeczypospolitej ulega procesowi dynamicznych zmian. Ich obserwacja prowadzi do stwierdzenia, że przeszliśmy, między innymi, od ładu monocentrycznego do pluralistycznego, od socjalizmu do kapitalizmu, od państwa totalitarnego do demokratycznego, od społeczeństwa zamkniętego do otwartego czy też od zaangażowanego do konsumpcyjnego. Wszystkie te przemiany łączą się generalnie z „powłokowym” wymiarem życia społecznego, czyli wymiarem formy, w jakiej się ono mieści. Dla trafniejszej identyfikacji kondycji zbiorowej ważniejsza jest jednak analiza zjawisk głębiej usytuowanych w relacjach społecznych – zjawisk dotyczących systemu aksjo-normatywnego, których bezpośrednim nośnikiem jest sam człowiek.

W ostatniej swojej książce¹ Janusz Mariański, wybitny socjolog, wieloletni profesor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, skupia uwagę właśnie na kluczowych elementach tego systemu: na wartościach, moralności i religii. Szczegółową wagę ma rozeznanie w kwestiach dotyczących wartości – a to ze względu na pełnione przez nie funkcje. Przede wszystkim wartości stanowią „azymut” dla orientacji życiowej (nadają kierunek myśleniu, preferencjom, dokonywanym wyborom czy sposobom działania), wokół nich nadbudowuje się także sens ludzkiego życia (stając się przedmiotem odniesienia, niejednokrotnie pochłaniają one zasadniczą część energii jednostki), są podstawą budowania tożsamości (odniesienie do konkretnych wartości sprawia, że podmiot wyboru można przyporządkować jednej z wielu opcji moralnych, identyfikując go na przykład jako człowieka szlachetnego lub zdrajcę, uczciwego lub oszusta, osobę ideową lub pragmatyczną czy tolerancyjną lub nieprzejadaną).

Rozeznanie w kwestiach moralności jest niemal równie istotne. Bez wyraźnych wytycznych określających granice dozwolonych działań funkcjonowanie jednostki byłoby całkowicie niezrozumiałe, chaotyczne, a ona sama mogłaby zostać uznana – w świetle współczesnych standardów – za zdziczałą. Podobnie życie zbiorowe pozbawione normatywnego uporządkowania stałoby się niezrozumiałe i nieprzewidywalne. Przypominałoby zbiór nieskoordynowanych działań jednostek, między którymi dochodziłoby do nieustannych nieporozumień i kłótni, których niecywilizowane reakcje prowadziłyby do

gólną wagę ma rozeznanie w kwestiach dotyczących wartości – a to ze względu na pełnione przez nie funkcje. Przede wszystkim wartości stanowią „azymut” dla orientacji życiowej (nadają kierunek myśleniu, preferencjom, dokonywanym wyborom czy sposobom działania), wokół nich nadbudowuje się także sens ludzkiego życia (stając się przedmiotem odniesienia, niejednokrotnie pochłaniają one zasadniczą część energii jednostki), są podstawą budowania tożsamości (odniesienie do konkretnych wartości sprawia, że podmiot wyboru można przyporządkować jednej z wielu opcji moralnych, identyfikując go na przykład jako człowieka szlachetnego lub zdrajcę, uczciwego lub oszusta, osobę ideową lub pragmatyczną czy tolerancyjną lub nieprzejadaną).

¹ Janusz Mariański, *Kondycja religijna i moralna młodzieży szkół średnich w latach 1988-1998-2005-2017 (raport z ogólnopolskich badań socjologicznych)*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2018, ss. 723.

destrukcji. Wydaje się, że społeczności pozabawione regulacji moralnych nie miałyby szans na przetrwanie w dłuższej perspektywie czasowej. Regulacje takie występują we wszystkich zbiorowościach, ale bywają w różnym stopniu respektowane. W jednych z dużą stanowczością wymaga się ich przestrzegania – zbiorowości takie charakteryzuje rygoryzm, który prowadzi do ich wzmocnienia, w innych panuje permissywnizm i występuje tendencja do rozluźniania norm, co powoduje osłabienie tych społeczności, a niekiedy wspomniane „zdziczenie”.

Określenie kondycji religijnej opiera się na identyfikacji zakodowanych w naturze człowieka skłonności do poszukiwania pozaempirycznej siły, w odniesieniu do której odczytuje się losy świata, społeczeństw i pojedynczego człowieka. Zbadanie żywotności tego czynnika w świadomości jednostek może wskazać, czy mają one szansę obronić się przed nadmiernym zadufaniem w sobie, pychą i bezgranicznym zawierzeniem własnym możliwościom, a także przed popadnięciem w pułapkę egoistycznej anomii, odbierającej człowiekowi sens i wolę życia. Stwierdzenie silnych więzi z religią sugerowałoby pozytywną odpowiedź na to pytanie, słabych zaś – odpowiedź negatywną.

Autor omawianej książki poddał każdy z trzech wskazanych wyżej elementów analizie empirycznej. Badania te nie były jednorazowe, lecz miały cztery edycje: w latach 1988-1989, 1998, 2005 i 2017 (ich ramy czasowe obejmowały zatem trzydzieści lat), a zrealizowano je pod patronatem Katedry Socjologii Religii w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie we współpracy z Instytutem Statystyki Kościoła Katolickiego SAC im. ks. Witolda Zdaniewicza.

Ponieważ najbardziej czuły probierz zmian społecznych stanowi młodzież, ta właśnie grupa stała się punktem odniesie-

nia dla badań i interpretacji. Badania przeprowadzono na próbach ogólnopolskich, w skład których wchodził uczniowie szkół średnich (liceów ogólnokształcących, techników i zasadniczych szkół zawodowych), pochodzący z różnych ośrodków miejskich – zarówno z dużych aglomeracji: Warszawy, Krakowa, Poznania, Gdańska i Lublina, jak i z mniejszych miejscowości: Myślenic, Chełmna, Lublińca, Sieradza, Lubartowa, Szamotuł i Ostrołęki.

Uzyskane wyniki autor zreferował w trzech rozdziałach swojej książki, które poświęcone zostały kolejno religii, moralności oraz wartościom. Omawiając te kategorie, przywołał aspekty kluczowe dla rozumienia każdej z nich. W związku z religią omówił na przykład kwestie wiary, wierzeń i praktyk religijnych, postaw wobec Kościoła i doświadczenia religijnego. W odniesieniu do moralności przeanalizował stosunek młodzieży do ogólnych norm moralnych, opinie młodzieży o Dekalogu, postawy młodzieży wobec katolickich norm moralności małżeńsko-rodzinnej, a także kwestie permissywnizmu i relatywizmu moralnego w odniesieniu do młodzieży. W przypadku wartości badania dotyczyły między innymi wartości codziennych, nadających sens życiu, wartości uroczystych czy wartości podstawowych. Książka Mariańskiego obejmuje zatem szeroki zakres różnorodnych zagadnień, co pozwala na stworzenie stosunkowo pełnego obrazu analizowanych przemian społecznych.

W trosce o głębsze ujęcie tematu Janusz Mariański nie tylko opiera się na przedstawieniu wartości brzegowych, ale również wzbogaca obraz badanych faktów, uwzględniając zmienne niezależne charakteryzujące respondentów: płeć, rodzaj szkoły, miejsce zamieszkania, auto-deklarację wiary czy udział w praktykach religijnych. Omawiając każdą z podjętych kwestii, autor konsekwentnie zarysowuje ich szersze tło problemowe, przygotowuje

niejako grunt pod zasadniczą prezentację uzyskanych wyników, zapewniając im w ten sposób odpowiednie osadzenie teoretyczne.

Całość danych, które zostały zebrane w omawianych badaniach, odniesiono do trendów dominujących we współczesnym społeczeństwie i nadających mu charakter, szczególnie indywidualizacji i dezinstytucjonalizacji moralności. Zabieg taki wywiera na czytelniku pozytywne wrażenie: nie tylko wzbogaca lekturę, ale i świadczy o tym, że autor nie zatrzymał się na wąskim wycinku badanej rzeczywistości, lecz uwzględnił także szerszy kontekst społeczny omawianych kwestii, co okazuje się niewątpliwie pomocne w lepszym zrozumieniu stanu świadomości młodzieży, a także w wyjaśnieniu zjawisk na gruncie polskim nowych oraz dokonujących się przemian.

Przyjęta strategia prezentacji wyników zasadniczych badań zasługuje na pełną akceptację. Niemniej udana oraz istotna jest część książki zawierająca interpretacje i wnioski, czyli ukazująca podjęte w niej zagadnienia w sposób bardziej uogólniony. Odnosząc się do poszczególnych edycji badań, Mariański opisuje przemiany, jakim podlegają stosunek do religii, moralność oraz system aksjologiczny uczniów szkół średnich.

Znamienne jest, że w przynależności wyznaniowej młodzieży uczęszczającej szkół średnich zarysowały się znaczące zmiany. W ciągu trzydziestu lat, które dzielą pierwsze i ostatnie z referowanych badań, nastąpił spadek przynależności wyznaniowej młodzieży o ponad dziesięć punktów procentowych – z 95,2% do 84,6% (por. s. 44). Sytuacja ta wskazuje na „naruszenie” jednego z bardziej zachowawczych filarów społeczeństwa polskiego. Jednakże – jak zauważa Mariański – bycie katolikiem nadal pozostaje normą kulturową i traktowane jest jako naturalne. Istotny rys zachodzących przekształceń stanowi także

osłabienie więzi z Kościołem. Nie oznacza to odchodzenia od wiary, ale raczej dystans do jej zinstytucjonalizowanej formy (por. s. 193-195). Ostatnimi czasy trend ten – zgodnie z przytaczanymi danymi – przybiera na sile. Kwestię tę powinni poddać pod refleksję – mogącą stać się podstawą do podejmowania odpowiednich działań – ci, którym zależy na dobru Kościoła (por. s. 198).

Janusz Mariański, omawiając problemy związane z religią, twierdzi z nadzieją, że młodzież polska nie poszła w ślady rówieśników z Europy Zachodniej i zachowuje depozyt wiary, który odziedziczyła po poprzednich pokoleniach. „Głębokie procesy modernizacji społecznej nie wywarły wyraźnego wpływu na stan praktyk religijnych” (s. 404), a „kryzys wiary, w którym uczestniczy Kościół katolicki w Polsce, nie osiąga jeszcze punktu krytycznego” (tamże) – stwierdza socjolog, nie wykluczając jednak, że w kolejnych dekadach procesy sekularyzacji i indywidualizacji będą się pogłębiać.

Zdecydowanie ostrzej ocenia ekspert moralność młodzieży. Prezentowane w opracowaniu dane wskazują, że w wymiarze życia małżeńskiego i rodzinnego moralność ulega procesom pluralizacji, relatywizacji i indywidualizacji. Wielu młodych podchodzi do norm moralnych w sposób niejako „autorski” – uznając się bardziej za ich kreatorów i za reżyserów swojego postępowania, którzy zgodnie z własnymi gustami i wyobrażeniami (modelowanymi przez nurty ideowe zdomowione w społeczeństwach pluralistycznych i ponowoczesnych), wyznaczają jego wzorce, niż za adresatów wypracowanych przez tradycję standardów, którym należy się podporządkować. Osąd ten okazuje się szczególnie aktualny w odniesieniu do moralności seksualnej. Przemiany w tym wymiarze uważa Mariański za tak znaczne, że można – jego zdaniem – mówić o „erozji tradycyjnych przekonań religijnych i moralnych” (s. 23),

a nawet o dokonującej się rewolucji obyczajowej (por. s. 403).

Autor podkreśla, że poważny kryzys dotyczy również respektowania norm związanych z nierozzerwalnością małżeństwa, czystością przedmałżeńską oraz regulacją poczęć, a także z obroną życia (zarówno osób nienarodzonych, jak i starszych i chorych). Dostrzega on odchodzenie od rygoryzmu i podążanie ku pluralizacji i relatywizacji moralności w tej sferze. Badacz podkreśla, że doszło do rozdzielenia tego, co religijne, i tego, co moralne, a to doprowadziło z kolei do pojawienia się „podwójnej tożsamości katolików: religijnej i moralnej, częściowo powiązanych ze sobą, a w wielu przypadkach całkowicie odrębnych” (s. 308n.). Niewątpliwie diagnoza taka wskazuje na stan swoistej schizofrenii. Utrzymywanie tego stanu przez dłuższy czas jest niemożliwe, należy zatem oczekiwać, jedna z występujących we wskazanej diadzie walencji przeważy.

Również w odniesieniu do kwestii bioetycznych – między innymi zapładniania pozaustrojowego *in vitro*, klonowania ludzi, związków homoseksualnych, adopcji dzieci przez pary jedнопłciowe, zmiany płci czy eutanazji – poglądy badanej młodzieży w większym stopniu kształtowane są przez „postępowe” ośrodki opiniotwórcze niż przez tradycję (por. s. 306n.). Autor publikacji zauważa, że rola Kościoła w kształtowaniu życia codziennego Polaków staje się coraz mniej istotna (por. s. 408). Kościół nie jest już uważany – jak niegdyś – za źródło zasad, którymi wierni powinni się kierować w swym postępowaniu. Nawet owo „staranie się” w wielu przypadkach znikło z horyzontu jednostek; zastąpiło je ostentacyjne odrzucenie norm głoszonych przez Kościół. Ponieważ za stanem świadomości podąża działanie, oczekiwać można zmian w funkcjonowaniu społeczeństwa, w którym żyjemy.

Lubelski socjolog nie tylko opisuje istniejący stan rzeczy, ale także jedno-

znacznie wskazuje na czynniki powodujące obserwowane zjawiska. Wymienia między innymi: środki masowej komunikacji, migracje, słabnącą moc socjalizacyjną rodziny, wzrastającą siłę oddziaływania środowisk rówieśniczych i procesy globalizacyjne (por. s. 309). Tego typu wyjaśnienia pozwalają rozumieć dokonujące się modyfikacje społeczeństwa oraz kierunek, w jakim zmiany te podążają.

Kolejny element, na którym skoncentrował uwagę Janusz Mariański, stanowią wartości, w omawianym opracowaniu podzielone na trzy grupy: wartości codzienne, wartości ostateczne oraz wartości podstawowe. W oparciu o przeprowadzone analizy autor stwierdza, że w badanym okresie kluczowe wartości nie uległy zasadniczym zmianom, lecz zachowały swoją pozycję: „Szczęście rodzinne, miłość, znalezienie własnego miejsca w społeczeństwie oraz zdobywanie ludzkiego zaufania” (s. 341) znajdowały się na szczycie hierarchii dóbr preferowanych przez młodzież zarówno w roku 1988, jak i 2017. Wartością, która w ocenie uczniów szkół średnich najbardziej straciła na znaczeniu, jest „głęboka wiara religijna” (tamże).

Zauważmy, że wartości odgrywają podstawową rolę we wszelkich odniesieniach człowieka. Nadają one kierunek myśleniu, dokonywanym wyborom, przyjmowanym sposobom działania. Wpływają też na to, które normy uznajemy za słuszne, a z którymi się nie identyfikujemy. Jeśli w badanym okresie nie zmienił się „szczyt” systemu aksjologicznego młodzieży szkolnej, to jak wyjaśnić olbrzymie zmiany, które zaszły w moralności, szczególnie w moralności seksualnej i małżeńsko-rodzinnej? Omawiana książka nie udziela wprost odpowiedzi na to pytanie, a wydaje się, że warto byłoby wyjaśnić tę kwestię. Oczywiście można poszukiwać wyjaśnienia na własną rękę (co jest przedsięwzięciem twórczym), jeśli jednak zostanie ono przedstawione przez autorytet

epistemiczny, uzyskujemy pewność, że jest właściwe.

Czytelnik omawianego dzieła znajdzie w nim natomiast odpowiedzi na wiele innych pytań związanych ze stosunkiem do religii, z moralnością i systemem wartości młodego pokolenia w okresie ostatnich trzydziestu lat, uzyska rozeznanie w kondycji tej części społeczeństwa pozwalające antycypować czekające nas zmiany w wymienionych obszarach, chociaż – jak zauważa Janusz Mariański – „przyszłość jest do pewnego stopnia niewiadomą” (s. 399). Analizy zaprezentowane przez niekwestionowany autorytet w dziedzinie socjo-

logii moralności i religii zostały oparte na bogatym materiale empirycznym, pochodzącym z własnych badań, jak i z badań innych naukowców, a jego interpretację obudowano najnowszymi teoriami socjologicznymi, co w połączeniu wielkim doświadczeniem i wiedzą autora omawianej książki gwarantuje jej najwyższą jakość.

Kontakt / Contact: Zakład Socjologii Wiedzy i Edukacji, Instytut Socjologii i Kognitywistyki, Wydział Historyczno-Socjologiczny, Uniwersytet w Białymstoku, pl. NZS 1, 15-420 Białystok, Poland
E-mail: zemlo@uwb.edu.pl

PROPOZYCJE „ETHOSU”

Spotkania. Niezależne pismo młodych katolików, oprac. Maciej Sobieraj, Urząd do Spraw Kombatantów i Osób Represjonowanych, Warszawa 2019, ss. 827 + płyta CD.

W roku 1977 grupa młodych opozycjonistów z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego postanowiła wydawać poza cenzurą własne czasopismo. Głównym inicjatorem i redaktorem, a także „duszą” pisma był ówczesny student historii Janusz Krupski. Pierwszy numer „Spotkań” ukazał się jesienią tegoż roku. Realizacja owego przedsięwzięcia stała się możliwa dzięki powielaczowi zdobytemu na Zachodzie przez Piotra Jeglińskiego, kolegę Krupskiego i współtwórcę tej inicjatywy wydawniczej. W tak zwanym drugim obiegu pismo funkcjonowało do roku 1988 (legalnie, po 1990 r. „Spotkania” ukazywały się przez pewien czas jako tygodnik).

O czasopiśmie tym (bodaj pierwszym katolickim piśmie podziemnym w PRL-u) i o kręgu związanych z nim osób pisano w ostatnich latach niejednokrotnie, informacje na ten temat odnaleźć można w publikacjach poświęconych niezależnemu ruchowi wydawniczemu czy opozycji demokratycznej na Lubelszczyźnie (na uwagę zasługują zwłaszcza wydane przez Bramę Grodzką–Teatr NN trzy tomy „Scriptores Scholarum” – nr 37, 38, 39 – z których jeden w całości poświęcony został środowisku „Spotkań”). Polecana tu publikacja ma jednak charakter wyjątkowy. Czytelnik otrzymuje pięć pierwszych numerów „Spotkań” (dziś już trudno dostępnych i miejscami niemal nieczytelnych) przepisanych in extenso i wydanych drukiem w jednym woluminie. Wszystkie tomy – od 1. do 35. – umieszczone zostały na dołączonej do książki płycie CD.

Książkę otwierają *Przedmowa* szefa Urzędu do Spraw Kombatantów i Osób Represjonowanych Jana J. Kasprzyka i tekst *Mój Lublin* Marka Kucharskiego, Marszałka Sejmu RP. Znajdują się w niej także teksty osób bezpośrednio związanych ze „Spotkaniami”: współtwórcy czasopisma Bogdana Borusewicz, Władysława Bartoszewskiego (*Glosa do nowej edycji pierwszych pięciu zeszytów „Spotkań”*), Macieja Sobieraja (*Wstęp*) oraz Wojciecha Chudego (*Męstwo bycia Chrześcijaninem. Rekonstrukcja programu ideowego pisma „Spotkania”*), a ponadto indeks i faksymilia wybranych stron oryginalnych wydań czasopisma.

Polecamy tę publikację czytelnikom nie tylko ze względu na jej wartość dokumentacyjną, nie tylko jako świadectwo sprzeciwu wobec reżimu komunistycznego oraz dążeń niepodległościowych w czasach PRL-u, choć i ten jej wymiar jest ważny – znaczenie zainicjowanego w Lublinie czasopisma i związanego z nim środowiska nadal bowiem pozostaje niedocenione. Warto jednak też zwrócić uwagę na założenia programowe „Spotkań. Niezależnego Pisma Młodych Katolików”: pluralizm, otwartość czy dialog – hasła obecnie promowane, lecz rzadko już przypisywane kręgom katolickim. Również podejmowane w „Spotkaniach” tematy, na przykład stosunki polsko-ukraińskie, polsko-żydowskie czy rola Kościoła, są dziś żywe w dyskursie społecznym, zostały jednak w dużym stopniu zideologizowane i zinstrumentalizowane – lektura artykułów pisanych w innych czasach, w innym kontekście historycznym może zatem „odświeżyć” spojrzenie na te kwestie. Szczególnie istotny wydaje się zaś – urzeczywistniany na kartach czasopisma, a wyeksplikowany w wymienionym tu tekście Chudego – szlachetny ethos opozycji, który warto skonfrontować z postawami prezentowanymi na współczesnej arenie politycznej.

T.G.

Zofia Zarębianka, *Bóg wpisany w wiersze. Teologia poetów obcych*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2018, ss. 251.

Bóg wpisany w wiersze to zbiór trzydziestu esejów, w których Zofia Zarębianka interpretuje utwory dwudziestu czterech poetów „obcych” – jak głosi podtytuł – tworzących głównie w języku angielskim i niemieckim (wyjątkami są Konstandinos Kawafis i Tomas Tranströmer; należałoby tu zapewne wymienić także Josifa Broskiego, ale szkic mu poświęcony odwołuje się do tekstu napisanego po angielsku). Chociaż pierwszy zamieszczony w tomie esej poświęcony jest *Sonetowi 29* Williama Shakespeare’a, a ostatni *Pieśni ze szlaki* Walta Whitmana, układu tekstów nie wyznaczają daty życia omawianych twórców. W zamykającym książkę *Słowie od autorki* Zarębianka podkreśla, że – po pierwsze – wszystkie interpretowane teksty odczytuje „jako teksty współczesne, w tym sensie, iż [...] nie straciły nic ze swej aktualności” (s. 247), po drugie zaś – że jej celem było takie uporządkowanie esejów, by stanowiły „całościową [...] opowieść o kreowanych przez człowieka obrazach Boga, wyobrażeniach wieczności oraz duchowych zmaganiach i ich dynamice” (s. 248). W ten sposób, chociaż większość tekstów, które możemy przeczytać w polecanym zbiorze, po raz pierwszy ukazała się w prowadzonym przez autorkę na łamach dwumiesięcznika literackiego „Topos” cyklu „Teologia poetów”, *Bóg wpisany w wiersze* sprawia wrażenie pozycji zasadniczo nowej i spójnej: do książki Zarębianki można odnieść zasadę głoszącą, że całość jest czymś więcej niż suma części. W swoich analizach wybranych utworów poetyckich lub wątków twórczości wybranych poetów autorka posługuje się różnorodnymi narzędziami: zarówno historycznoliterackimi, jak teologicznymi i filozoficznymi, ów warsztat teoretyczny, chociaż bogaty, nie dominuje jednak, lecz pozostaje podporządkowany zamierzeniu autorki: wydobyciu „głębi [...]

sensów duchowych i ludzkich” (tamże) interpretowanych tekstów, przedstawieniu „procesualnego charakteru dynamiki odniesień człowieka do Boga, jak i konstytutywnych problemów egzystencjalnych i duchowych, jakie napotyka na swej drodze ku Niemu” (tamże).

Zamierzenie autorki, realizowane zarówno poprzez poszczególne teksty, jak i poprzez konstrukcję książki, scharakteryzować można jako ukazanie zarazem wielowymiarowości i jedności ludzkiego doświadczenia. Droga tego doświadczenia prowadzi od „pożalowania godnego skupienia na swoim ego” (s. 17), którego początkowo doświadcza podmiot wiersza interpretowanego w szkicu otwierającym omawianą publikację, do „otwarcia serca” (s. 242), dzięki któremu liryczne „ja” utworu analizowanego w eseju ją zamykającym „nabywa wyostrzonej uważności i umiejętności słuchania innych” (s. 245) i które „odślania przed nim wciąż nowe perspektywy i ukazuje mu nieprzeczuwane wcześniej obszary” (s. 246). Opis taki – o czym czytelnik może się łatwo przekonać – tylko częściowo i w uproszczeniu oddaje obraz doświadczenia człowieka odmalowany w książce Zarebianki. Autorce udaje się bowiem wyakcentować niepowtarzalność każdej z dróg, które ukazują poeci w odczytywanych przez nią utworach. Dzięki temu, między innymi, książkę wydaje się przenikać duch filozoficznego i teologicznego personalizmu, chociaż ta postawa intelektualna nie została w niej wprost zadeklarowana.

Trudno wskazać szczególnych adresatów polecanej książki. Jej lektura może przynieść satysfakcję wszystkim, którzy poszukują nieoczywistych interpretacji – zarówno utworów literackich, jak i ludzkich losów.

P.M.

Maciej NOWAK

MIASTO – JAZZ – FOTOGRAFIA

Just listen to the music of the traffic in the city...

Tony Hatch

W eseju wskazuję na pewne kulturowe konsekwencje prostych danych statystycznych mówiących o tym, że większość ludzi na półkuli północnej już od kilku dziesięcioleci mieszka w miastach. Stały się one podstawowym środowiskiem życia człowieka Zachodu – można nawet mówić o ekspansji „miejskości” na pozostałe obszary i o narzuceniu im tej właśnie formy współistnienia. Współczesna kultura, z jej malarstwem, literaturą, filmem i – oczywiście – muzyką, powstała i rozwinęła się w Paryżu, Dublinie czy Wiedniu... Wykształcony człowiek bez trudu kojarzy artystów i miasta związane z ich twórczością – dzielnice niektórych metropolii niemal zrosły się ze sławnymi nazwiskami: Montparnasse z Pabłem Picasse, Bloomsbury z Virginią Woolf, Greenwich Village z Jacksonem Pollockiem. W dziejach kultury ubiegłego wieku zapisały się również zjawiska takie, jak amerykański Harlem Renaissance czy polska Awangarda Krakowska, a w historii nauki przyjęło się mówić o praskiej szkole strukturalistycznej. Pogłębione studia nad zrodzonymi w miastach dziełami sztuki z pewnością umożliwiłyby wskazanie na zachodzące między nimi paralelizmy estetyczne¹. Nietrudno bowiem sobie wyobrazić interpretację specyficznie miejskiego doświadczenia przepływu jako decydującego impulsu w procesie twórczym wspólnego literaturze (strumień świadomości), sztukom plastycznym (techniki wizualizacji ruchu) i muzyce (improwizacja jazzowa, techniki aleatoryczne).

AURA PEJZAŻU DŹWIĘKOWEGO

Rytm współczesnej muzyki, poczynając od tak zwanej klasycznej awangardy, poprzez jazz, aż do rapu i hip-hopu wraz z ich przyległościami, nie czerpie z pulsu lasów ani oceanów, łąk ani rzek, ale z „połamanej” regularności ulic nowoczesnego miasta i urządzeń, bez których nie sposób wyobrazić sobie funkcjonowania tego organizmu. W drażniącym brzmieniu muzyki naszych czasów rezonują: stukot wagonów metra, syk

¹ Studia tego typu powstawały i nadal powstają. Ich dobrym przykładem jest książka amerykańskiego germanisty Andreasa Huyssena *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film* (zob. A. H u y s s e n, *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2015).

otwieranych drzwi w autobusach, zgrzytanie tramwajowych kół, klaksony taksówek i pisk opon przyspieszających bądź hamujących nagle samochodów... Dźwięki maszyn mieszają się z rozmowami, nawoływaniem i okrzykami ludzi. W doświadczaniu miasta wpisuje się zarówno pęd podziemnej kolejki, jak i niemal bezgłośny ruch wind, błyskawicznie pokonujących dziesiątki metrów i wynoszących nieomal pod niebo. Dla zainteresowanego oka i ucha miasto jawi się jako miejsce konfiguracji momentalnych znaczeń, tymczasowych symboli i niejasnych metafor.

Znana nam postać miejskiego pejzażu narodziła się około stu lat temu, a jego specyficzny charakter zawiązał naszą wyobraźnię. Najgłośniejsze powieści, filmy, dzieła malarskie i fotograficzne zrodziły się w umysłach ludzi ulegających urokowi nowoczesnych metropolii. Spoza miast europejskich na pierwsze miejsce wysuwa się z pewnością Nowy Jork – kulturalna stolica dwudziestego wieku. Nie przez przypadek jedną z najczęściej przywoływanych peryfraz Nowego Jorku jest proste „The City”.

HAŁAS W NIM – TO JEGO UROK

Obok wymieniania specyficznych jakości charakteryzujących miasta: wizualnych, zapachowych czy innych, możemy także mówić o brzmieniu miast! W trzech obszer-nych tomach *Dziennika* Jana Lechonia, dzieła zrodzonego i zakończonego w Nowym Jorku, zjawiska akustyczne rzadko znajdują językową reprezentację, a jeszcze rzadziej traktowane są jako cechy miejskie – pejzaż dźwiękowy objawia się tu bowiem w postaci szczątkowej. Niemniej w zapisie z lata 1953 roku czytamy: „Nowy Jork na pusto jest trudny do zniesienia. Hałas w nim – to jego urok, jak żadnej wielkiej stolicy. Mury Paryża, nawet Warszawy marzą i mówią. Manhattan pusty – milczy złowrogo”².

Dopiero wizualny brak – przestrzeń z powodu wakacyjnych wyjazdów pozbawiona stałych elementów – uświadamia autorowi istnienie komponentu dźwiękowego, składającego się na obraz miasta. Impuls asocjacyjny biegnie tu od dojrzanego (pustka) do usłyszanego (milczenie–cisza). Zgiełk wytwarzany przez ulice i chodniki okazuje się niejako stałym – w znaczeniu niepodlegania momentalnej czy punktowej uwadze – elementem całości, pejzażem właśnie, w którym toczy się codzienność diarysty. Niezwykle interesujące, a nawet zaskakujące, jest tu przeciwstawienie „urokliwego hałasu” – „złowrogiej ciszy”. Zaskakujące u autora tradycyjnie pomawianego o przywiązanie do anachronicznych form estetycznych, u poety, który w swej twórczości konsekwentnie trwał przy dawnych wzorcach, wrażliwego na melodię wiersza, nieznoszącego poezji nowoczesnej, tej rezygnującej z wyraźnych regularności wersyfikacyjnych, dopuszczającej żywioł prozatorski, sięgającej po niskie rejestry mowy. Tymczasem jazgot nowoczesnej metropolii zdawał się godzić go z nowoczesnością! A przynajmniej z nowoczesną postacią współlistnienia ludzi i maszyn. Gdyby nie samobójczy skok z dachu Hudson Hotel w czerwcu 1956 roku, może zwróciłby uwagę na strofę piosenki wykonywanej między innymi przez Franka Sinatrę:

When you're alone and life is making you lonely
You can always go – downtown

² J. L e c h o Ń, *Dziennik*, t. 3, zapis z 21 VII 1953, oprac. R. Loth, PIW, Warszawa 1992, s. 169.



Fot. 1. „Manhattan «atmosferyczny»”, NYC 2017.



Fot. 2. „Na tle – Dave Liebman Quintet”, NYC 2016.



Fot. 3. „«Anthropologie» – Anthropology”, NYC 2017.



Fot. 4. „W klubie – kontrabasista”, NYC 2017.



Fot. 5. „Samotność pośród tłumu”, NYC 2012.



Fot. 6. „51st Street albo klucz wiolinowy”, NYC 2018.



Fot. 7. „Brooklyn – Past and Present”, NYC 2014.



Fot. 8. „Aria w metrze”, NYC 2018.

When you've got worries, all the noise and the hurry
 Seems to help, I know – downtown
 Just listen to the music of the traffic in the city
 Linger on the sidewalk where the neon signs are pretty
 How can you lose?³

Rana w duszy poety była jednak zbyt głęboka, aby słowa jakiegokolwiek pieśni mogły ją uleczyć. Niemniej może baryton Sinatry wywołałby choć przelotny uśmiech na udreżonej twarzy autora *Sarabandy dla Wandy Landowskiej*.

Pejzaż dźwiękowy, w którym żyją istoty ludzkie, ulegał i nieustannie ulega przemianom⁴. Prawdopodobnie do największej, prawdziwie rewolucyjnej zmiany doszło w chwili wtargnięcia w zamieszkiwaną przez nas przestrzeń urządzeń mechanicznych napędzanych paliwami. Pierwsza była lokomotywa, wykorzystująca drewno, węgiel i wodę: „Pociąg, uważa Joseph Amato, przywiózł miasto do wsi, stał się miastem we wsi. Pociąg był heroldem nowych dźwięków, które zalały Amerykę: huku wielkich pieców, łomotu maszyn drukarskich, terkotu taśm produkcyjnych. «Pociąg przewodził parady nowoczesnych pojazdów, które miały pędzić przez nowoczesne życie. [...] Pociąg zapoczątkował akustyczną tyranię maszyny nad krajobrazem»”⁵. Oto historyczny dowód wspomnianej przeze mnie ekspansji „miejskości”.

Autor dziejów prowincjonalnej Ameryki, rozprawy opowiadającej wyłącznie o dźwiękach, nie zauważył, że pociąg w pieśniach czarnych mieszkańców amerykańskiego Południa z tyrańca przeistoczył się w niemal mityczny symbol wyzwolenia. Opowiada o tym niezliczona ilość bluesów i spiritualsów. Ślad tego znajdziemy także na płycie Boba Dylana zatytułowanej *Slow Train Coming* z tak zwanego chrześcijańskiego okresu jego twórczości⁶. Do treści tytułowej piosenki nawiązuje ikonografia okładki, a kompozycje czerpią pełnymi garściami ze wspomnianej tradycji muzycznej. Z fascynacji magią kolei wzięły się również takie kompozycje muzyków jazzowych, jak *Daybreak Express* Duke'a Ellingtona⁷, *Blue Train*⁸ Johna Coltrane'a czy *Night Train*⁹ Oscara Petersona. Dla dręczonych segregacją rasową i jej konsekwencjami Afroamerykanów z Alabamy czy którejś z Georgii parowóz był po prostu symbolem ucieczki i wyzwolenia. Dźwiękowy

³ Autorem tekstu piosenki *Downtown* jest Tony Hatch, a znalazła się ona między innymi na płycie Franka Sinatry *Strangers in the Night* (FS 1017) z roku 1966.

⁴ Zarówno sformułowanie „pejzaż dźwiękowy”, jak i jego rozumienie przejmuję od Raymonda Murraya Schafera (zob. R.M. Schaffer, *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, tłum. S. Gleize, Éditions Wildproject, Marseille 2010).

⁵ G. Mak, *Śladami Steinbecka. W poszukiwaniu Ameryki*, tłum. M. Diederer-Woźniak, Czarne, Wołowiec 2014, s. 76. Mak wprawdzie streszcza poglądy Amato, a później go cytuję, co zaznacza znakiem cudzysłowu. Nie podaje przy tym jednak żadnego adresu bibliograficznego. W zestawieniu zamieszczonym na końcu książki pojawia się aż pięć pozycji Amato. Niestety, nie udało mi się ustalić, z której z nich pochodzi cytat.

⁶ B. Dylan, *Slow Train Coming*, Columbia, COL CD 32524, 1979.

Warto w tym miejscu wspomnieć postać Hanka Williamsa, który sytuuje się u początków tego właśnie nurtu. Williams wykonywał wiele pieśni z pociągiem w tytule, a także bez pociągu, ale bardzo wymownych w kontekście moich rozważań, na przykład (*I Heard That*) *Lone some Whistle*.

⁷ D. Ellington, *Daybreak Express*, RCA-Victor, LPV-506, 1964.

⁸ J. Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, BLP 1577, 1957.

⁹ The Oscar Peterson Trio, *Night Train*, Verve Records, V-8538, 1963.

obraz kolei przybierał formę muzyki programowej (jak *Daybreak Express*), objawiał się w postaci muzycznej aluzji (jak *Blue Train*), uobecniał się w subtelny hipnotycznym wzorcu rytmicznym (jak *Night Train*). Niemniej w kompozycjach tych przywołanie pozamuzycznego tematu odbywało się każdorazowo za pomocą środków czysto muzycznych. Dopiero następna fala nowoczesności, wraz z ideą muzyki konkretnej, sprawiła, że w kompozycji *Different Trains*¹⁰ Steve Reich po prostu „zacytował” prawdziwy parowóz, zresztą odpowiednio preparując autentyczny dźwięk, tak aby harmonizował on z brzmieniem wykorzystanych w utworze instrumentów i z tonacją całej kompozycji.

Skoło przemianie ulega środowisko dźwiękowe, w którym żyjemy, to analogicznemu procesowi podlega także nasze słyszenie. Niewątpliwie zachodzi tu sprzężenie zwrotne, opisywane przez ewolucjonistów jako proces adaptacji. Minęło kilka dziesięcioleci i pojawiła się muzyka odpowiadająca zmienionemu pejzażowi dźwiękowemu – parowóz przywiózł miasto do wsi wraz z całą gamą innych dźwięków, o których wspomina Amato, i już nigdy się z niego nie wyniósł. Zmiana, którą wprowadził, objawiła się w postaci muzyki nigdy dotąd niesłyszanej. Jej pojawienie się zepchnęło dawne formy muzyczne na margines kulturowego mainstreamu, skąd zresztą powróciły pod postacią tak zwanej muzyki tradycyjnej czy folkowej.

TEN HAŁAS BRZMI JAK PIOSENKA

Paul Proteus, bohater *Pianoli* Kurta Vonneguta, powieściowego debiutu znanego pisarza, w początkowej partii książki z uwagą wsłuchuje się w pracę maszyn fabrycznych. Ulegając urokowi sztucznego otoczenia akustycznego, zaczyna marzyć o muzyce, która mogłaby zostać skomponowana z hipnotyzujących go brzmień¹¹. Od czasu ukazania się powieści niejedna podobna temu kompozycja powstała. Nie zawsze inspirowana była przedsięwzięciami zakrojonymi na tak wielką skalę, nie zawsze daje się też odkryć bezpośredni dźwiękowy impuls, który skłonił kompozytora do sięgnięcia po papier nutowy. Tymczasem Duke Ellington już w roku 1940 przedstawił utwór *Harlem Air-Shift*¹² – rodzaj poematu dźwiękowego poświęconego architektonicznej osobliwości słynnej dzielnicy Nowego Jorku. Jak wyjaśnia autor monografii „Księcia”: „Muzyk starał się przekazać dźwiękami hałasy i zapachy unoszące się w *airshift*, czyli – by użyć nomenklatury budowlanców – «kanale wentylacyjnym pionowym» harlemowskich domów czynszowych”¹³. Sam kompozytor tymi słowami objaśniał swój zamysł: „*Airshift* to harlemowski świat w pigułce. Rozbrzmiewają awantury, snują się kuchenne zapachy... słysząc, jak sąsiedzi się kochają... jak ujadają psy dozorczy...”¹⁴. Te słowa przekonują, że muzyka ma moc utrwalania miejsc z ich aurą dźwiękową, że – z drugiej strony – miejsca mają także warstwę brzmieniową, inspirującą kompozytorów i wykonawców. „Lubię wsłuchiwać się

¹⁰ S. Reich, Kronos Quartet, P. Metheny, *Different Trains / Electric Counterpoint*, Elektra Nonesuch, 9 79176-2, 1989.

¹¹ Por. K. Vonnegut, *Pianola* (1952), tłum. W. Niepokólczycki, Zys i S-ka, Poznań 2007, s. 20n.

¹² Duke Ellington & His Orchestra, *Harlem Air-Shift / Five O'clock Drag*, His Master's Voice, E.A.3563, 1947.

¹³ J.L. Collier, *Duke Ellington*, tłum. A. Glondys, Amber, Warszawa 1996, s. 290.

¹⁴ Tamże.

w pewne dźwięki i odtwarzać je poprzez muzykę”¹⁵ – powiedział w jednym z wywiadów John Coltrane.

Zdarzały się i nadal się zdarzają inspiracje opisane w sposób dość wyczerpujący, wszelako ich bezpośredni związek z samą kompozycją bywa dla ucha przeciętnego melomana trudny do uchwycenia. „W restauracji usiedliśmy blisko wentylatora. W pewnym momencie ktoś zażartował, że ten hałas brzmi jak piosenka. Pośmialiśmy się trochę, bawiąc się tym pomysłem, i ani się obejrzeliśmy, powstał całkiem nowy kawałek”¹⁶. Do grona bawiących się należeli Ben Webster, Kenny Klook oraz – opowiadająca tę historię – Billie Holiday. Swój udział w powstaniu piosenki *Some Other Spring* miał jeszcze między innymi Benny Goodman. Smutna ballada inspirowana dźwiękami wentylatora nie odniosła jednak sukcesu, nie trafiła w swój czas, za to dzisiaj jesteśmy dla niej łaskawsi. Rozszyfrowanie związku tej piosenki z okolicznościami jej powstania, przeprowadzone w kategoriach muzykologicznych, byłoby naprawdę fascynującym zajęciem.

MUZYKA I MIEJSCE

Rozdział „The Origins of Jazz” interesującej pracy Teda Goi *How to Listen to Jazz*, rozpoczyna się od uwagi: „Jazz jest nowoczesną muzyką miejską, która po raz pierwszy zaprzętnęła uwagę szerokiej publiczności w Nowym Orleanie na początku XX wieku”¹⁷. Mimo że autor nie rozwija tej myśli, skupiając się na innych składowych jazzu, w dalszej części książki wskazuje na wprost muzyczne (kulturowe) elementy inspirujące muzyków jazzowych: „Historycy muzyki zwracają uwagę przede wszystkim na wpływ bluesa i ragtime’u w ewolucji wczesnego jazzu, niemniej wiązka innych stylów i brzmień odgrywała ważną rolę w wykształceniu się tej ekscytującej nowej hybrydy. Pionierzy jazzu zwracali również uwagę na dźwięki wybrzmiewające w kościele, na dostojną muzykę sal koncertowych i oper, na popularną muzykę taneczną małych grup muzycznych”¹⁸. Szansę na doświadczenie całego tego dźwiękowego i stylistycznego bogactwa dawała jedynie kulturowo rozumiana przestrzeń miejska – współtworzona przez kościół, gmach opery bądź filharmonii, klub muzyczny czy zwykłą tancbudę. Chyba nie odbiegniemy zanedo od intencji wyśmienitego historyka muzyki, jeśli napiszemy, że jazz jest po prostu muzyką nowoczesnego miasta i, inaczej niż blues, nie ma swego odpowiednika wiejskiego (w literaturze przedmiotu blues dzieli się na odmianę „rural” i „urban”).

Już przywołane wcześniej kompozycje wskazywały na silny związek łączący jazz i miasto, które spełniało funkcję inspirującego środowiska akustycznego. Nie idzie, oczywiście, o bezpośrednie oddziaływanie miejskiego jazgotu na jazzową harmonikę czy rytmikę. Jednakże miasto ze swoimi nietemperowanymi dźwiękami, brzmieniami dalekimi od czystej artykulacji, plataniną różnych rytmów ośmielało jazzmanów do nadawania ich

¹⁵ Coltrane według Coltrane’a. Wywiady z Johnem Coltrane’em, red. Ch. DeVito, tłum. F. Łobodziński, Kosmos Kosmos, Warszawa 2017, s. 240.

¹⁶ B. H o l i d a y, W. D u f t y, *Lady Day śpiewa bluesa*, tłum. M. Wróbel, Czarne, Wołowiec 2017, s. 122.

¹⁷ T. G o i a, *How to Listen to Jazz*, Basic Books, New York 2016, s. 73.

¹⁸ Tamże.

muzyce szorstkiego charakteru i kształtowania dźwięku w sposób daleki od estetycznych ideałów – do „ekspresji nie przefiltrowanej przez żadne reguły brzmienia”¹⁹.

Wedle Joachima Ernsta Berendta istnieje uchwytty związek między każdym rodzajem muzyki a miejscem jej powstania: Mozart należy do Salzburga, Grieg do Norwegii, a Strausowi do Wiednia. W przedmowie do książki *New Orleans. Jazzlife 1960*, która była owocem podróży autora po Stanach Zjednoczonych, odbytej wraz z fotografem Williamem Claxtonem, Berendt notował: „W rzeczywistości style i praktyki wykonawcze jazzu przynależą do poszczególnych miast i pejzaży, nawet jeśli muzyka [tam zrodzona] grana jest gdzie indziej”²⁰. Skomponowane dźwięki mają zatem zakodowane w sobie miejsce powstania; nie przez przypadek niemiecki muzykolog pisze dalej o wadze doświadczeń i zanurzeniu w zwykłe życie jako elementach znajdujących reprezentację właśnie w jazzie. Dalekim echem brzmia tu słowa wielu weteranów sceny, wskazujących nie tyle na umiejętności techniczne, ile na pewną sumę doświadczeń koniecznych do „opowiedzenia” zajmującej improwizacji.

Przywołane obserwacje stoją w sprzeczności z rozważaniami Wystana H. Audena nad pierwotnym związkiem muzyki i doświadczenia. Znakomity eseista i utytułowany poeta twierdził bowiem, że wyobraźnia muzyczna człowieka „ma niewielki związek ze zmysłowym doświadczeniem świata zewnętrznego”²¹, i cała wywodzi się z „bepośredniego doświadczenia własnego ciała”²², które wyposażone zostało w najbardziej pierwotny instrument – struny głosowe. Pogląd Audena opiera się w moim przekonaniu na fundamentalnym nieporozumieniu, implikuje bowiem tezę o izolacji ludzkiego ciała od otoczenia, to zaś oznaczałoby, że istoty ludzkie wiodą byt w pewnym sensie autonomiczny względem świata zewnętrznego i, co za tym idzie, że subtelne działanie ich zmysłów pozostaje bez istotnego związku z ich twórczością muzyczną. Sądzę, że studia nad historią i estetyką jazzu uświadamiają nam, jak daleki od prawdy był autor *Pogrzebowego bluesa* (*Funeral Blues*)²³.

PRZEDSTAWIĆ MUZYKĘ – SFOTOGRAFOWAĆ JAZZ

Sztuki wizualne, poczynawszy od anonimowych fresków w antycznych willach, poprzez dzieła Grünewalda, aż do prac Picassa, przedstawiają grających muzyków. W sztu-

¹⁹ J.E. Berendt, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, tłum. S. Haraschin, J. Panek, W. Panek, PWM, Kraków 1979, s. 150.

²⁰ W. Claxton, J.E. Berendt, *New Orleans. Jazzlife 1960*, Taschen, Hongkong 2006, s. 15. Książka obejmuje jedynie część materiału zebranego przez Claxtona i Berendta podczas ich czteromiesięcznej podróży po Stanach Zjednoczonych, którą autorzy odbyli w roku 1960. Obraz całości tego materiału, czy też jego imponujących rozmiarów wybór, dotyczący także innych miejsc, w których grany był wówczas jazz, można znaleźć w albumie *Jazzlife: A Journey for Jazz Across America in 1960* (zob. c i ż, *Jazzlife: A Journey for Jazz Across America in 1960*, Taschen, Hongkong 2010).

²¹ W.H. Auden, *Uwagi o muzyce i operze*, tłum. A. Tanalska, w: tenże, *Ręka farbaria i inne eseje*, wybór M. Sprusiński, J. Zieliński, PIW, Warszawa 1988, s. 350.

²² Tamże.

²³ Z Audenem, jeszcze za jego życia, polemizował Nat Hentoff, amerykański krytyk jazzowy, który w książce *The Jazz Life* (zob. N. Hentoff, *The Jazz Life*, Da Capo Press, Boston 1961) nawiązał do poglądów poety przedstawionych w poemacie *In Praise of Limestone* w słowach: „[music] can be made anywhere, is invisible, and does not smell” (por. tamże, s. 11).

ce abstrakcyjnej podejmowano próby wizualizacji samej muzyki, niekiedy wręcz określonego jej nurtu. Jako przykłady mogą służyć prace: *Composition in Grey: Rag-time*²⁴ Thea van Doesburga (z roku 1919), *Jazz*²⁵ Mana Raya (również z 1919) czy *Broadway Boogie Woogie* Pieta Mondriana (z lat 1942-1943)²⁶. Atoli jazz interesował zarówno abstrakcjonistów, jak i artystów przywiązanych do walorów widzialnego świata, starających się utrwalić je na płótnie czy innym materiale: Tadeusza Makowskiego, Jeana Dubuffeta czy Henriego Matisse'a. Również fotograficy kierowali uwagę ku muzyce i jej wykonawcom. Jazz, wraz z całą fascynującą otoczką, która mu towarzyszyła, wyjątkowo wcześniej pojawił się jako przedmiot ich zainteresowania.

Początkowo fotografowano jazzmanów pozujących przy świetle dziennym albo w studiach, gdzie stosowano oświetlenie sztuczne, rzadko natomiast utrwalano na fotografiach występy publiczne, co miało związek z ograniczeniami technicznymi. Wraz z ich przekroczeniem w połowie lat trzydziestych dwudziestego wieku (między innymi w rezultacie wynalezienia elektrycznej lampy błyskowej skoordynowanej z migawką), artyści zainteresowani magnetycznym urokiem nowej muzyki zwrócili swe obiektywy ku koncertującym na scenach instrumentalistom. Na jednym z pierwszych zdjęć tego rodzaju, reprodukowanym w albumie *The Jazz Image* widzimy Billie Holiday z przymkniętymi oczami wyśpiewującą słowa wstrząsającej pieśni *Strange Fruit*. Na drugim planie dostrzegamy towarzyszących wokalistce muzyków, wydobywających ze swych instrumentów dźwięki akompaniamentu. Pełna ekspresji scena – uchwycone spojrzenia i wyraz twarzy wykonawców, umiejętne operowanie światłocieniem – objawia kolektywny charakter jazzowego wykonawstwa, jedną z konstytutywnych cech tej formy sztuki²⁷.

Zdjęcia o tak intensywnej sile ewokacji specyficznie jazzowych jakości, publikowane w czasopiśmie i wykorzystywane w projektowaniu materiałów promocyjnych czy okładek płytowych, miały ogromny wpływ na postrzeganie samego jazzu. Prawdopodobnie można nawet powiedzieć, że zmieniły jego społeczny obraz i na nowo go ukształtowały. Być może czymś najbardziej specyficznym w tej odmianie fotografii było połączenie nowoczesnej elegancji z niespotykaną do tej pory w przestrzeni publicznej intensywnością ekspresji. Zdjęcia Louisa Armstronga przedstawiały schludnie ubranego pana, który w nieskrępowany sposób wyrażał towarzyszące jego grze emocje. Pierwsze występy Armstronga w Anglii komentowano, zwracając uwagę właśnie na jego sceniczny image. Belgijski poeta i krytyk muzyczny Robert Goffin pisał: „Jego twarz sływa potem jak u reprezentanta wagi ciężkiej, z ust bucha para. Trzymając trąbkę przez chusteczkę, pogrąża się w bolesnej katalepsji, z której nagle wyłania się niczym drapacz chmur, wystrzeliwuje w atmosferę, dmie jak opętany, a jego usta pokrywają się pianą”²⁸. Ta efektowna relacja z koncertu w londyńskim Palladium mogłaby stanowić językowy ekwiwalent historii opowiedzianych na fotografiach wielu innych muzyków

²⁴ Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork, USA.

²⁵ Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio, USA.

²⁶ Museum of Modern Art, Nowy Jork, USA.

²⁷ Zob. L. T a n n e r, *The Jazz Image: Masters of Jazz Photography*, Abrams, New York 2006, s. 11. Fotografie wykonał Charles Peterson w studiu Commodore Records w roku 1939.

²⁸ Cyt. za: T. T e a c h o u t, *Pops. Życie Louisa Armstronga*, tłum. P. Grzegorzewski, M. Wróbel, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2009, s. 153.

i solistów. A mówimy o czasach, w których wizerunki znanych jazzmanów ozdabiały okładki takich tygodników, jak amerykański „Time”.

Istnieje związek między fotografią a jazzem, ujawniający się w usytuowaniu obydwu tych dziedzin twórczości w strumieniu czasu czy też wobec niego. Otóż zarówno w fotografii, jak i w muzyce jazzowej czas stanowi tak czynnik artystyczny, jak i materię, w której realizuje się wypowiedź. W skrócie można by powiedzieć, że wykonujący zdjęcie musi wcześniej określić, czy chce w kadrze ruch zamrozić czy też oddać jego dynamikę. Aby ten wstępny cel osiągnąć, należy odpowiednio dobrać parametry ekspozycji, a jednym z nich jest czas – zatrzymanie w kadrze ekspresji grającego muzyka wymaga doboru odpowiedniego czasu naświetlenia. W ten sposób fotograf utrwala moment, w którym rodzi się muzyka – chwytą coś niepowtarzalnego, unikalnego, jedynego w swoim rodzaju. W odniesieniu do tych kategorii opisywana bywa również improwizacja jazzowa: rozwijający swą muzyczną myśl instrumentalista robi to w czasie rzeczywistym, co oznacza, że improwizacja powstaje „tu i teraz” – jest czymś jednorazowym, ulotnym, unikalnym. Dlatego mówi się, że wychodzący „na solo” jazzman przeobraża się w kompozytora, wykonawcę i improwizatora w jednej osobie. Tymczasem fotograf zajmuje miejsce jakby po drugiej stronie tego „tu i teraz”, a narzędzie, którym się posługuje, daje mu szansę intuicyjnego towarzyszenia muzykowi. Fotografia jazzowa ma zdolność odsłonięcia czegoś z magii jazzu, gdyż dzieli z tą muzyką pewien obszar artystycznej praktyki – łączy je momentalność determinująca proces twórczy. Na tej drodze swoje racjonalne uzasadnienie znajduje skojarzenie lakonicznego opisu jazzu przez Whitneya Ballietta jako „dźwięku zaskoczenia” („the sound of surprise”²⁹) z koncepcją „decydującego momentu” (w fotografii) Henri Cartiera-Bressona³⁰.

Niektórych mistrzów obiektywu nazwano wprost fotografami jazzu – całą ich listę przynosi książka Benjamina Cawthry *Blue Notes in Black and White: Photography and Jazz*³¹. Jeden z jej bohaterów, Roy DeCarava, zatytułował swój album *The Sound I Saw*, dodając doń podtytuł: *Improvisation on a Jazz Theme*³². DeCarava jest nie tylko autorem wszystkich zamieszczonych w książce fotografii, ale także ich układu oraz tekstu, który towarzyszy materiałowi wizualnemu. Można go zatem nazwać kompozytorem i wykonawcą tytułowej improwizacji. Na album *The Sound I Saw* składa się cykl stu dziewięćdziesięciu sześciu zdjęć wykonanych przede wszystkim w Harlemie oraz jego okolicy na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku³³. DeCarava nie zadowolili się portretami grających muzyków, zarejestrował także sceny z ich życia rodzinnego, wniknął w ich prywatność. Tego rodzaju fotografie zestawione

²⁹ Cyt. za: G o i a, dz. cyt., s. 203.

³⁰ Nie przez przypadek pojawienie się fotografii jazzowej zbiegło się z rozwojem nowoczesnego reportażu i tak zwanej street photography. Wielu artystów uprawiało z powodzeniem obydwa gatunki, a przywołać w tym kontekście można chociażby Lee Friedlandera, autora zdjęć do okładek płyt Ornette’a Colemana oraz obrazów Ameryki drugiej połowy dwudziestego wieku.

³¹ Zob. B. C a w t h r a, *Blue Notes in Black and White: Photography and Jazz*, The University of Chicago Press, Chicago 2011.

³² Zob. R. D e C a r a v a, *The Sound I Saw: Improvisation on a Jazz Theme*, Phaidon, New York 2001.

³³ Zob. Ch. M a y, *How Roy DeCarava's Jazz Photographs Captured the Soul of Harlem and Influenced a Generation*, <https://thevinylfactory.com/features/roy-decarava-kahlil-joseph-fly-paper-harlem/>.

zostały z widokami ulic i chodników, podwórek i przejść, przeważnie zaniedbanych, niekuszących estetycznym powabem. W ten sposób jazz został uchwycony w jego środowisku naturalnym. Trudno nie doszukiwać się w dziele DeCaravy intencji odsłonięcia integralnego charakteru sztuki jazzowej, która w *The Sound I Saw* pozostaje niejako w organicznym związku z codziennością. Dostrzegam tę intencję choćby w obrazie Keny'ego Burella, znanego gitarzysty, którego widzimy z nowo narodzonym dzieckiem, bezpiecznie spoczywającym w jego ramionach, co pozostaje w uchwytnym związku z pełnymi wdzięku, czułymi improwizacjami muzyka, chociażby tymi z płyty *Midnight Blue*³⁴ z roku 1963.

Zestawiając wizerunki jazzowych artystów z obrazami harlemowskiej codzienności, DeCarava wydobył i utrwalił tytułowy dźwięk – uczynił go widzialnym. Artysta sprawił, że dźwięk ten zyskał wizualną reprezentację w postaci serii fotografii. Seria czy cykl, rodzaj fotograficznej opowieści, wizualnego eseju – gatunek ten nie był obcy DeCaravie. Uznanie przyniosła mu bowiem książka *The Sweet Flypaper of Life*³⁵ z roku 1955, której współautorem był znany afroamerykański poeta Langston Hughes. Album *The Sound I Saw*, wydany dopiero w 2001, również nie obywa się bez poetyckiego dopełnienia. Chociaż zdecydowanie dominuje w tej „improwizacji” obraz – fotografie pozbawione są podpisów! – to przemawia on do nas wzmocniony poetyckim komentarzem autora zdjęć. Pomyślana w ten sposób całość ma wywołać w odbiorcy wrażenie nie tyle odwołujące się do zmysłu słuchu, ile do jego kompetencji kulturowej – ma on, mocą mechanizmu ewokacji, w dziele, którego siłą formotwórczą stanowi właśnie improwizacja (kluczowy element jazzu), rozpoznać „jazzowość” jako taką. Jak napisał na okładce książki anonimowy autor komentarza: jest ona „w swojej formie i oddziaływaniu wydrukowanym ekwiwalentem jazzu”³⁶.

MIEJSKI ESTETYCZNY „FLOW”

Intermedialny przepływ, którego doświadcza odbiorca *The Sound I Saw*, umożliwia istotne właściwości samego jazzu. Ów gatunek muzyczny, jak żadna inna odmiana uporządkowanego materiału dźwiękowego, utrwala bowiem i przechowuje adres miejsca urodzenia. Właśnie ów czynnik stanowi uzasadnienie wyboru fotografii, które współtworzą niniejszy esej. Zabieg ten można nazwać kontekstualizacją jazzu – osadzeniem go w jego środowisku za pomocą medium innego niż dźwięk. Doświadczenie miasta wiąże się z następującymi w niewielkich odcinkach czasu zmianach perspektyw, widoków, ujęć, klimatów, nastrojów, zapachów, dominującego koloru skóry, a nawet języka. Moimi fotografiami, jak wielu wcześniejszymi, staram się uchwycić specyficzne jakości amerykańskiego pejzażu miejskiego, który okazuje się także środowiskiem nieobojętnym estetycznie. Seria tego rodzaju fotografii ma wywoływać u odbiorcy asocjacje z określonym uniwersum muzycznym.

Fot. 1. „Manhattan «atmosferyczny””, NYC 2017. Panorama miasta ujęta w ramę okna samochodu przejeżdżającego przez Robert F. Kennedy Bridge. Manhattan spowity

³⁴ K. Burrell, *Midnight Blue*, Blue Note, BST 84123, 1963.

³⁵ Zob. R. DeCarava, L. Hughes, *The Sweet Flypaper of Life*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984.

³⁶ Tłum. fragm. – M.N.

w mgły, przykryty niskimi deszczowymi chmurami. Właśnie skończyła się jedna z obfitych letnich ulew. Opary odbierają blask kolorom, wytłumiają dźwięki – miasto tętniące drażniącym rytmem odslania na jakiś czas inne oblicze. Słyszymy je w niespiesznych bluesach, w jazzowych balladach, w przygaszonym tłumikiem dźwięku trąbki, w szurających szczotkach perkusisty. Ujęcie miasta w ramy kojarzy się z kategorią sceniczności – na różny sposób określa ona każde z prezentowanych tu zdjęć.

Fot. 2. „Na tle – Dave Liebman Quintet”, NYC 2016. Sylwetki budynków wraz ze światłami, które widać za zespołem, nie stanowią sztucznie stworzonego tła. To nie plakat, tapeta ani specjalnie przygotowana grafika. Za panoramicznymi oknami położonego na wysokości piątego piętra „Dizzy’s Club” rozciąga się prawdziwa panorama środkowego Manhattanu. Miasto spełnia tu funkcję autentycznej scenerii, w której występują muzycy, a nawet stanowi wizualne przedłużenie klubu.

Fot. 3. „«Anthropologie» – Anthropology”, NYC 2017. Przykład typowej street photography z jej nastawieniem na to, co niespodziewane. Być może tej właśnie odmianie fotografii najbliższe jest do idei improwizacji. Ceni się w niej gotowość „improwizującego” autora do chwytania w kadr nieoczekiwanych kombinacji elementów. Osoby, miejska zabudowa, przypadkowe nazwy i przedmioty składają się na niejasne symbole i metafory. Gdyby pójść za sugestią podsuwaną przez nazwę kultowego nowojorskiego butik – „Anthropologie” – wraz z uchwyconymi tu postaciami i ich gadżetami, można by stworzyć błyskotliwy socjologiczny esej. Miłośnik jazzu na jego ścieżkę dźwiękową wybrałby klasyczną kompozycję Charlie Parkera *Anthropology*.

Fot. 4. „W klubie – kontrabasista”, NYC 2017. Scena z klubu „The Smalls” – improwizuje John Hébert. Jazz wyrósł w środowisku miejskim, ale zasadniczo przejawia się w formach kameralnych. Jazzmani nie występują na stadionach, nie potrzebują ton sprzętu nagłaśniającego – wystarczy im przekształcona w klub piwnica albo zaplecze baru, gdzie niekiedy obywają się w ogóle bez mikrofonów i wzmacniaczy. Takie okoliczności umożliwiają nieomal bezpośredni przepływ emocji, doświadczenie interakcji między muzykami a publicznością.

Fot. 5. „Samotność pośród tłumu”, NYC 2012. Uchwycony w kontrastowym świetle rozdawca ulotek („Flash Dancers”). Za nim rwąca rzeka pojazdów – autobus z reklamą piwa, nowojorska taksówka z „N” na drzwiach, pierwszą literą nazwy miasta. Wzrok zmęczonego człowieka – pracującego na ulicy w jeden z pierwszych dni grudnia. Słońce nie poprawia mu nastroju. Opatulony w gruby szal, z czapką przykrytą kapturem, w rękawiczkach wypatruje innego ciepła. Bluesmani mawiają, że ich muzyka jest stanem duszy – „I’ve got the Blues”.

Fot. 6. „51st Street albo klucz wiolinowy”, NYC 2018. Stacja metra, na której najlepiej wysiąść, aby dostać się na ulicę 52 (informuje o tym tablica po lewej stronie). Wspominam o niej, gdyż na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych dwudziestego wieku właśnie tam narodził się jeden z najbardziej wpływowych nurtów nowoczesnego jazzu – be-bop. W klubach przy ulicy 52 występowali Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk i wielu innych twórców. Dzisiaj po tych klubach nie ma śladu, a słynny „Birdland” znajduje się w zupełnie innym miejscu. Kształt, który przyjęła postać na ławce, wywołuje skojarzenie z nieco przekrzywionym kluczem wiolinowym. Człowiek-klucz ujęty w jednej z najbardziej intymnych ludzkich sytuacji – snu. Śni w miejscu, które sprawia wrażenie skrajnie nie-intymne, bo na peronie metra wielomilionowej metropolii. Zderzenie różnych emocjonalnych odniesień, niczym we wciągającej jazzowej kompozycji.

Fot. 7. „Brooklyn – Past and Present”, NYC 2014. Na tle bogatej faktury, współtworzonej przede wszystkim przez poziome i pionowe linie, pojawia się dynamiczna ludzka postać. Na tle motywów regularnych, powtarzalnych ujawnia się motyw nieregularny, dynamiczny. Rzecz uchwycona na jednej z brooklyńskich ulic, które zachowują pamięć o minionej już świetności. Opowiada o niej podniszczona fasada domu z czymś w rodzaju drewnianej – delikatna snycerka – podwójnej witryny. Być może był to kiedyś sklep. W oknach wiszą lampy jarzeniowe, które być może oświetlały kiedyś wyłożony towar. Dzisiaj wszystko popadło w ruinę: łuszcząca się farba odpada zarówno z elementów drewnianych, jak i żeliwnych. Nie sposób zajrzeć do środka – widok zasłaniają rolety i sporych rozmiarów flaga. Dziewczyna spogląda na telefon. – Dostała smsa? Maila? Wiadomość na Messengerze? Stare i nowe współistnieje przez moment, przenika się, wpływa na siebie nawzajem. Zjawisko znane z ciągle ponawianych interpretacji standardów z *The American Songbook*. Po te kompozycje sięgają nawet tacy awangardziści jak Anthony Braxton.

Fot. 8. „Aria w metrze”, NYC 2018. Niespodziewane spotkanie z muzyką w wielkim mieście. Grupa śpiewaków operowych prowadziła zbiórkę pieniędzy w pasażu jednej z dużych stacji metra. Śpiewak z fotografii wykonywał jakąś angielską pieśń – może coś Purcella. Na widok aparatu zareagował z sympatią i do śpiewu dołożył serię teatralnych gestów. Stałem się świadkiem improwizowanego z humorem przedstawienia. Donośnie brzmiał jego głos w otaczającym nas zgłębku. Głos z innej epoki, sprzed okresu, gdy lokomotywa wywiozła miasto na wieś.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Auden, Wystan Hugh. *Uwagi o muzyce i operze*. Translated by Anna Tanalska. In Auden, *Ręka farbiarza i inne eseje*, edited by Michał Sprusiński and Jan Zieliński. Translated by Anna Tanalska, et. al. Warszawa: PIW, 1988.
- Berendt, Joachim Ernst. *Od raga do rocka: Wszystko o jazzie*. Translated by Stanisław Haraschin, Irena Panek, and Wacław Panek. Kraków: PWM, 1979.
- Cawthra, Benjamin. *Blue Notes in Black and White: Photography and Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- Claxton, William, and Joachim Ernst Berendt. *New Orleans: Jazzlife 1960*. Hongkong: Taschen 2006.
- . *Jazzlife: A Journey for Jazz Across America in 1960*. Hongkong: Taschen, 2010.
- Collier, James Lincoln. *Duke Ellington*. Translated by Aleksander Glondys. Warszawa: Amber, 1996.
- DeVito, Chris, ed. *Coltrane według Coltrane'a: Wywiady z Johnem Coltrane'em*. Translated by Filip Łobodziński. Warszawa: Kosmos Kosmos, 2017.
- DeCarava, Roy. *The Sound I Saw: Improvisation on a Jazz Theme*. New York: Phaidon, 2001.
- DeCarava, Roy, and Langston Hughes. *The Sweet Flypaper of Life*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

- Goia, Ted. *How to Listen to Jazz*. New York: Basic Books, 2016.
- Hentoff, Nat. *The Jazz Life*. Boston: Da Capo Press, 1961.
- Holiday, Billie, and William Dufty. *Lady Day śpiewa bluesa*. Translated by Marcin Wróbel. Wołowiec: Czarne, 2017.
- Huyssen, Andreas. *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 2015.
- Lechoń, Jan. *Dziennik*. Vol. 3. Edited by Roman Loth. Warszawa: PIW, 1992.
- Mak, Geert. *Śladami Steinbecka: W poszukiwaniu Ameryki*. Translated by Małgorzata Diederer-Woźniak. Wołowiec: Czarne, 2014.
- May, Chris. "How Roy DeCarava's Jazz Photographs Captured the Soul of Harlem and Influenced a Generation." <https://thevinylfactory.com/features/roy-decarava-kahlil-joseph-fly-paper-harlem/>.
- Schafer, R. Murray. *Le paysage sonore: Le monde comme musique*. Translated by Sylvette Gleize. (Marseille:) Éditions Wildproject, 2010.
- Vonnegut, Kurt. *Pianola*. Translated by Waław Niepokólczycki. Poznań: Zysk i S-ka, 2007.
- Tanner, Lee. *The Jazz Image: Masters of Jazz Photography*. New York: Abrams, 2006.
- Teachout, Terry. *Pops: Życie Louisa Armstronga*. Translated by Piotr Grzegorzewski and Marcin Wróbel. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2009.

DYSKOGRAFIA / DISCOGRAPHY

- Burrell, Kenny. *Midnight Blue*. Blue Note: BST 84123, 1963.
- Coltrane, John. *Blue Train*. Blue Note: BLP 1577, 1957.
- Dylan, Bob. *Slow Train Coming*. Columbia: COL CD 32524, 1979.
- Ellington, Duke. *Daybreak Express*. RCA-Victor: LPV-506, 1964.
- Ellington, Duke, & His Orchestra. *Harlem Air-Shift / Five O'clock Drag*. His Master's Voice: E.A.3563, 1947.
- (The) Oscar Peterson Trio. *Night Train*. Verve Records: V-8538, 1963.
- Reich, Steve, (The) Kronos Quartet, and Pat Metheny. *Different Trains / Electric Counterpoint*. Elektra Nonesuch: 9 79176-2, 1989.
- Sinatra, Frank. *Strangers in the Night*. FS: FS 1017, 1966.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Maciej NOWAK – Miasto – jazz – fotografia

DOI 10.12887/32-2019-2-126-18

Esej poświęcony został konsekwencjom pojawienia się nowoczesnego miasta jako podstawowego środowiska, w którym rozwija się od ponad stu lat twórczość artystyczna. Autor wskazuje na konsekwencje tego zjawiska w dziedzinie mu-

zyki, skupiając się na jazzie. Następnie przechodzi do problemu możliwości reprezentacji wizualnej miejsc i muzyki w nich zrodzonej przez fotografię. Bliżej omawia twórczość amerykańskiego fotografa Roya DeCarvy.

Słowa kluczowe: miasto jako środowisko, jazz, fotografia, estetyka, proces twórczy

Kontakt: Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną, Wydział Humanistyczny, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin

E-mail: https://www.kul.pl/kontakt,art_7220.html

Tel. 81 4453052

https://www.kul.pl/pracownicy,art_143.html

<https://pracownik.kul.pl/maciej.nowak/dorobek>

Maciej NOWAK – The City—Jazz—Photography

DOI 10.12887/32-2019-2-126-18

The focus of the essay is the impact of the modern city as the fundamental environment for the development of art. The author outlines the consequences of this phenomenon, which has manifested itself for over a century now, for the creation of music, in particular jazz. Against this background, the author discusses the problem of the possibility of photography as visual representation of urban spaces, as well as that of the music created in them, and specifically analyzes the output of the American photographer Roy DeCarva.

Translated by *Dorota Chabrajka*

Keywords: the city as an environment, jazz, photography, aesthetics, creative process

Contact: Institute of Research on Religious Literature, Faculty of Humanities, John Paul II Catholic University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland

E-mail: https://www.kul.pl/kontakt,art_7220.html

Phone: +48 81 4453052

https://www.kul.pl/pracownicy,art_143.html

<https://pracownik.kul.pl/maciej.nowak/dorobek>

Maria FILIPIAK

O DUCHU MUZYKI
Bibliografia wypowiedzi papieży
Jana Pawła II, Benedykta XVI i Franciszka
z lat 1978-2019

Wykaz skrótów

IGP – *Insegnamenti di Giovanni Paolo II* [Città del Vaticano]

- | | |
|----------------------------|-----------------------------|
| I (1978) ss. 477 | XIV (1991) t. 1, ss. 1983 |
| II (1979) [t. 1], ss. 1729 | XIV (1991) t. 2, ss. 1619 |
| II (1979) t. 2, ss. 157 | XV (1992) t. 1, ss. 2147 |
| III (1980) t. 1, ss. 1983 | XV (1992) t. 2, ss. 1119 |
| III (1980) t. 2, ss. 1869 | XVI (1993) t. 1, ss. 1855 |
| IV (1981) t. 1, ss. 1292 | XVI (1993) t. 2, ss. 1725 |
| IV (1981) t. 2, ss. 1313 | XVII (1994) t. 1, ss. 1367 |
| V (1982) t. 1, ss. 1376 | XVII (1994) t. 2, ss. 1281 |
| V (1982) t. 2, ss. 2497 | XVIII (1995) t. 1, ss. 2054 |
| V (1982) t. 3, ss. 1751 | XVIII (1995) t. 2, ss. 1589 |
| VI (1983) t. 1, ss. 1730 | XIX (1996) t. 1, ss. 1798 |
| VI (1983) t. 2, ss. 1496 | XIX (1996) t. 2, ss. 1206 |
| VII (1984) t. 1, ss. 2016 | XX (1997) t. 1, ss. 1799 |
| VII (1984) t. 2, ss. 1708 | XX (1997) t. 2, ss. 1230 |
| VIII (1985) t. 1, ss. 2081 | XXI (1998) t. 1, ss. 1669 |
| VIII (1985) t. 2, ss. 1683 | XXI (1998) t. 2, ss. 1483 |
| IX (1986) t. 1, ss. 2204 | XXII (1999) t. 1, ss. 1660 |
| IX (1986) t. 2, ss. 2242 | XXII (1999) t. 2, ss. 1396 |
| X (1987) t. 1, ss. 1482 | XXIII (2000) t. 1, ss. 1415 |
| X (1987) t. 2, ss. 2582 | XXIII (2000) t. 2, ss. 1463 |
| X (1987) t. 3, ss. 1812 | XXIV (2001) t. 1, ss. 1607 |
| XI (1988) t. 1, ss. 1073 | XXIV (2001) t. 2, ss. 1376 |
| XI (1988) t. 2, ss. 2625 | XXV (2002) t. 2, ss. 1130 |
| XI (1988) t. 3, ss. 1405 | XXV (2002) t. 1, ss. 1290 |
| XI (1988) t. 4, ss. 2317 | XXVI (2003) t. 1, ss. 1298 |
| XII (1989) t. 1, ss. 1945 | XXVI (2003) t. 2, ss. 1205 |
| XII (1989) t. 2, ss. 1783 | XXVII (2004) t. 1, ss. 1063 |
| XIII (1990) t. 1, ss. 1885 | XXVII (2004) t. 2, ss. 933 |
| XIII (1990) t. 2, ss. 1888 | XXVIII (2005), ss. 333 |

IB – *Insegnamenti di Benedetto XVI* [Città del Vaticano]

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| I (2005) ss. 1326 | V (2009) t. 2, ss. 980 |
| II (2006) t. 1, ss. 1008 | VI (2010) t. 1, ss. 1166 |
| II (2006) t. 2, ss. 1065 | VI (2010) t. 2, ss. 1390 |
| III (2007) t. 1, ss. 1405 | VII (2011) t. 1, ss. 1072 |
| III (2007) t. 2, ss. 1065 | VIII (2012) t. 1, ss. 960 |
| IV (2008) t. 2, ss. 1099 | VIII (2012) t. 2, ss. 952 |
| IV (2008) t. 1, ss. 1280 | IX (2013), ss. 336 |
| V (2009) t. 1, ss. 1439 | |

IF – *Insegnamenti di Francesco* [Città del Vaticano]

- I (2013) t. 1, ss. 592
 I (2013) t. 2, ss. 983
 II (2014) t. 1, ss. 938
 II (2014) t. 2, ss. 949

- NP I – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, I (1978), Poznań–Warszawa 1987, ss. 220
 NP II, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, II (1979) t. 1, Poznań 1990, ss. 793
 NP II, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, II (1979) t. 2, Poznań 1992, ss. 753
 NP III, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, III (1980) t. 1, Poznań–Warszawa 1985, ss. 875
 NP III, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, III (1980) t. 2, Poznań–Warszawa 1986, ss. 924
 NP IV, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, IV (1981) t. 1, Poznań 1989, ss. 611
 NP IV, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, IV (1981) t. 2, Poznań 1989, ss. 572
 NP V, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, V (1982) t. 1, Poznań 1993, ss. 877
 NP V, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, V (1982) t. 2, Poznań 1996, ss. 1004
 NP VI, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VI (1983) t. 1, Poznań 1998, ss. 852
 NP VI, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VI (1983) t. 2, Poznań 1999, ss. 686
 NP VII, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VII (1984) t. 1, Poznań 2001, ss. 924
 NP VII, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VII (1984) t. 2, Poznań 2002, ss. 827
 NP VIII, 1 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VIII (1985) t. 1, Poznań 2003, ss. 1076
 NP VIII, 2 – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, VIII (1985) t. 2, Poznań 2004, ss. 856
 NP IX – Jan Paweł II, *Nauczanie papieskie*, IX (1986) t. 1, Poznań 2005, ss. 999
 AP 2 – Anioł Pański z Papieżem Janem Pawłem II, Città del Vaticano 1986, ss. 479
 ORpol. – „L'Osservatore Romano” wydanie polskie 1980-

JAN PAWEŁ II

1978

1. *Zobowiązanie wobec prawdy, świętości i przyjaźni* (Przemówienie do członków Włoskiej Akcji Katolickiej, 30 XII), NP I, s. 207-210; toż: *Impegno per la verità, la santità e l'amicizia*, IGP I, s. 446-452.

1979

2. *Dzieło sztuki w swojej inspiracji jest religijne* (Przemówienie po koncercie Krzysztofa Pendereckiego, 9 II), NP II, 1, s. 145-146; toż: *L'opera d'arte è, nella sua ispirazione, religiosa*, IGP II, 1, s. 369-371.

3. „*Wyśpiewujcie zawsze radość!*” (Przemówienie do chóru dell'Antoniano, 14 V), NP II, 1, s. 485; toż: *Cantate sempre la gioia!*, IGP II, [1], s. 1119-1120.

4. *Piękno radości, piękno miłości* (Audicjencja generalna, 25 VII), NP II, 2, s. 40-42; toż: *La bellezza della gioia, la bellezza dell'amore*, IGP II, 2, s. 82-86.

5. *List do kardynała Volka* (Na 800-lecie śmierci św. Hildegardy, 8 IX), NP II, 2, s. 134-135; toż: *Lettera al Cardinale Volk*, IGP II, 2, s. 271-272.

6. *W miłości lśni piękno chrześcijaństwa* (Przemówienie do uczestników pielgrzymki Stowarzyszenia „Nasza Rodzina”, 24 IX), NP II, 2, s. 178-179; toż: *Nella carità rifugge la bellezza del cristianesimo*, IGP II, 2, s. 361-363.

7. *Pełne szacunku pozdrowienie dla wszystkich artystów kraju* (Przemówienie po koncercie wykonanym przez Chicago Symphony Orchestra, 5 X), NP II, 2, s. 323; toż: *Il rispettoso saluto a tutti gli artisti della terra*, IGP II, 2, s. 650.

1980

8. „*Piękno na to jest, by zachwycalo do pracy*” (Homilia podczas Mszy św. w Lisieux, 2 VI), NP III, 1, s. 738-741; toż: *In comunione con le sofferenze di Cristo santa Teresa ci ha rivelato la realtà del Vangelo*, IGP III, 1, s. 1658-1664.

9. *List do Kardynała Höffnera z Kolonii na Siódmy Międzynarodowy Kongres Muzyki Sakralnej* (27 VI), NP III, 1, s. 829-831; toż: *Lettera al Cardinale Höffner di Colonia per il settimo congresso internazionale di musica sacra*, IGP III, 1, s. 1875-1877.

10. *Muzyka sakralna – wyrazem chrześcijańskiego dziedzictwa kulturalnego* (Przemówienie do Stowarzyszenia Świętej Cecylii, 21 IX), NP III, 2, s. 366-369; toż: *La musica sacra espressione del patrimonio culturale cristiano*, IGP III, 2, s. 696-701.

1981

11. *Znaczenie muzyki kościelnej w służbie liturgii* (Przemówienie do Chóru Papieskiego, 18 IV), NP IV, 1, s. 462-463; toż: *Importanza della musica sacra nel servizio della liturgia*, IGP IV, 1, s. 964-966.

12. *Artysta jest pośrednikiem między Ewangelią i życiem* (Przemówienie do uczestników Włoskiego Krajowego Zjazdu Twórców Sztuki Sakralnej, 27 IV), NP IV, 1, s. 505-508; toż: *L'artista è mediatore tra il Vangelo e la vita*, IGP IV, 1, s. 1052-056.

13. *Zmartwychwstały jest wzorem ofiarnej miłości* (Przemówienie do orkiestry młodzieżowej ze Wspólnoty Europejskiej, 30 IV), NP IV, 1, s. 517-518; toż: *Il risorto è modello dell'amore che si sacrifica*, IGP IV, 1, s. 1079-1081.

14. *Odwieczna droga muzyki kościelnej* (Przemówienie po koncercie na cześć Ojca Świętego, 17 X), NP IV, 2, s. 188-189; toż: *Il cammino secolare della musica sacra*, IGP IV, 2, s. 449-450.

15. *Żeby Polacy mogli kształtować swoją przyszłość w oparciu o własną kulturę* (Przemówienie po koncercie Filharmonii z Zielonej Góry, 31 XII), NP IV, 2, s. 563-564; toż: *Concerto offerto al Papa da un'orchestra sinfonica polacca*, IGP IV, 2, s. 1278-1281.

1982

16. *Kościół potwierdza swoje poważanie dla kultury i sztuki* (Przemówienie do grupy „Przyjaciół Muzeów Watykańskich”, 29 IV), NP V, 1, s. 611-612; toż: *La Chiesa riafferma la sua stima per l'arte e la cultura*, IGP V, 1, s. 1359-1361.

17. *Coimbra to świętość i piękno, historia i życie* (Przemówienie powitalne, Coimbra, 15 V), NP V, 1, s. 735-; toż: *Coimbra è santità e bellezza, storia e vita*, IGP V, 2, s. 1686-1689.

18. *Koncert muzyki symfonicznej młodych artystów europejskich dla Papieża* (10 VIII), NP V, 2, s. 258-259; toż: *Giovani artisti europei offrono al Papa un concerto di musica sinfonica*, IGP V, 3, s. 202-203.

19. *Poszanowanie wolności oraz wartości duchowych w każdej kulturze* (Przemówienie do uczestników Międzynarodowej Konferencji Stowarzyszeń Autorów i Kompozytorów, 8 X), NP V, 2, s. 523-524; toż: *Rispetto della libertà: salvaguardia dei valori umani e spirituali di ogni cultura*, IGP V, 3, s. 738-740.

1983

20. *Świat kultury i sztuki jest powołany do budowania człowieka* (Przemówienie po koncercie w „La Scala”, 21 V), NP VI, 1, s. 623-626; toż: *Il mondo della cultura e dell'arte è chiamato a costruire l'uomo*, IGP VI, 1, s. 1321-1325.

21. *To misterium przekazuje prawdy wieczne* (Przemówienie do grupy artystów teatralnych Festiwalu w Salzburgu, 3 IX), NP VI, 2, s. 155-156; toż: *La sacra rappresentazione trasmette le verità eterne*, IGP VI, 2, s. 350-351.

22. *Spotykamy się ze sobą w pytaniu o człowieka* (Przemówienie podczas spotkania z przedstawicielami świata nauki i sztuki, 12 IX), NP VI, 2, s. 217-220; toż: *La natura e l'arte conducono al mistero di Dio*, IGP VI, 2, s. 491-497.

23. *Muzyka sakralna niech będzie prawdziwą sztuką* (Homilia podczas Mszy św. dla Stowarzyszenia św. Cecylii, 25 IX), NP VI, 2, s. 283-286; toż: *La musica sacra sia vera arte e ispiri devozione e raccoglimento*, IGP VI, 2, s. 640-644.

24. *Koncert orkiestry włoskiego radia na cześć Papieża* (Przemówienie po koncercie, 21 X), NP VI, 2, s. 377-378; toż: *Concerto della RAI in onore del Papa*, IGP VI, 2, s. 830-831.

1984

25. *Błogosławiony Fra Angelico – sztuka jako droga doskonałości* (Homilia podczas Mszy św. z okazji obchodów Roku Świętego obchodzonego przez artystów, 18 II), NP VII, 1, s. 194-198; toż: *L'Angelico proclamato patrono degli artisti*, IGP VII, 1, s. 429-436.

26. „*Akathistos*” (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 8 IV), NP VII, 1, s. 448-449; toż: „*Unione tra le Chiese per intercessione di Maria*”, IGP VII, 1, s. 962-964.

27. *Pieśń nad pieśniami* (Audycja generalna, 30 V), NP VII, 1, s. 713-716; toż: *Proseguimento della catechesi sul segno sacramentale del matrimonio*, IGP VII, 1, s. 1560-1568.

28. *Święta Cecylia świadkiem dla nowych pokoleń* (Homilia podczas Mszy św. w bazylice św. Cecylii in Trastevere, 22 XI), NP VII, 2, s. 633-635; toż: *Santa Cecilia testimone per le nuove generazioni*, IGP VII, 2, s. 1271-1275.

1985

29. *Religijny wymiar sztuki* (Homilia podczas Mszy św. dla artystów, Bruksela, 20 V), NP VIII, 1, s. 805-810; toż: *Un mondo senza arte difficilmente si può aprire alla fede e all'amore*, IGP VIII, 1, s. 1560-1569.

30. *Niech mowa sztuki będzie echem boskiego Logosu* (Przemówienie podczas spotkania ze światem sztuki i kultury, Wenecja, 16 VI), NP VIII, 1, s. 972-975; toż: *L'arte rivelatrice di trascendenza e palestra di più alta umanità*, IGP VIII, 1, s. 1876-1880.

31. *Muzyka, jako wyraz wolności i prawdziwej wspólnoty, pomaga przezwyciężyć dyskryminację i bariery* (List do mons. Domenica Bartolucciego, 6 VIII), NP VIII, 2, s. 96-98; toż: *La musica espressione di libertà e di vera comunione aiuta a superare discriminazioni e barriere*, IGP VIII, 2, s. 209-212.

32. *Natchnienie i zgorszenie* (Homilia podczas Mszy św. dla kongresu „Scholae cantorum”, 29 IX), NP VIII, s. 406-409; toż: *La sacra musica deve esprimere la verità del mistero di Cristo*, IGP VIII, 2, s. 794-801.

33. *Świętość* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 1 XI), NP VIII, 2, s. 602; toż: *Nella santità la base dell'autentico rinnovamento*, IGP VIII, 2, s. 1163-1164.

34. *Doceniać dawną spuściznę muzyczną, tworząc nowe formy zdolne wyrazić sacrum* (Przemówienie podczas inauguracji nowej siedziby Instytutu Muzyki Sakralnej, 21 XI), NP VIII, 2, s. 691-693; toż: *Valorizzare l'antico patrimonio musicale con forme nuove capaci di esprimere il sacro*, IGP VIII, 2, s. 1340-1343.

1986

35. *Zespół artystyczny radzieckiej Akademii im. Piatnickiego u Papieża* (30 I), NP IX, 1, s. 112; toż: *Udienza al Coro folcloristico dell'Accademia di Stato sovietica*, IGP IX, 1, s. 227.

36. *Talent jest darem Bożym* (Przemówienie do Katolickiego Związku Artystów Włoskich, 1 III), NP IX, 1, s. 285-287; toż: *Il talento dell'arte è dono di Dio*, IGP IX, 1, s. 565-568.

37. *Muzyka wezwaniem do rozważania piękna* (Przemówienie do zespołu filharmonii z Cannobio, 17 V), NP IX, 1, s. 736-737; toż: *Arte musicale: un appello a meditare la bellezza*, IGP IX, 1, s. 1455-1456.

38. *Muzyka: wyrazem wspólnoty między narodami i kulturami* (Przemówienie do artystów, Genua, 19 VI), NP IX, 1, s. 921-922; toż: *La musica: strumento di comunione tra i popoli e le culture*, IGP IX, 1, s. 1857-1859.

39. *Miłujcie prawdę, miłość, wolność i piękno* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 26 X), AP3, s. 139-145; toż: *Giovani: a salvarvi sarà la lotta coraggiosa contro la logica spietata dell'accaparramento*, IGP IX, 2, s. 1215-1222.

1987

40. *Muzyka łączy ludzi i uszlachetnia* (Audiencja dla Akademickiego chóru z Zagrzebia, 17 I), ORpol. 8(1987) nr 1, s. 4; toż: *La musica avvicina gli uomini ai valori dello spirito*, IGP X, 1, s. 127-128.

41. *Powszechnie kapłaństwo* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 8 III), ORpol. 8(1987) nr 3, s. 13; toż: *L'armonia tra sacerdozio comune e sacerdozio ministeriale fattore indispensabile del genuino progresso pastorale* IGP X, 1, s. 541-545.

42. *Trzeba, abyście trwali i pomagali trwać innym* (Przemówienie podczas spotkania ze światem kultury i sztuki, Kościół św. Krzyża, Warszawa, 13 VI), ORpol. 8(1987) nr 5 bis, s. 15-16; toż: *Dalla cultura e dall'etica scaturiscono un'economia ed un lavoro degni dell'uomo*, IGP X, 2, s. 2214-2220.

43. *Chwała Tobie, Panie, za święty Kościół zbudowany na fundamencie Apostołów* (Homilia w uroczystość świętych Piotra i Pawła, 29 VI), ORpol. 8(1987) nr 7, s. 32; toż: „*Beato te, Simon Pietro... tu sei Pietro-pietra*”. „*Beato te Saulo... tu sei Paolo strumento eletto*”, IGP X, 2, s. 2372-2376.

44. „*Vi affido la responsabilità di contribuire alla dignità e allo splendore del culto divino*” [Powierzam wam odpowiedzialność za wkład do godności i chwały kultu Bożego] (Przemówienie do uczestników Międzynarodowego Kongresu Pueri Cantores, 31 XII), IGP X, 3, s. 1665-1669.

1988

45. *Maryja natchnieniem muzyki* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 1 I), ORpol. 9(1988) nr 1, s. 19-20; toż: *Dal mattino della vita fino al tramonto si levi nel canto l'invocazione a Maria*, IGP XI, 1, s. 9-10.

46. *Akatyst w łączności z Kościołami Wschodu i Zachodu* (Homilia podczas Mszy św., 25 III), ORpol. 9(1988) nr 3-4, s. 16-17; toż: „*Questo poderoso e dolcissimo inno Akáthistos sia la profezia di una umanità nuova*”, IGP XI, 1, s. 752-757.

47. *Ażeby ziemia nie zamieniła się w pustynię* (Przemówienie podczas spotkania z przedstawicielami świata nauki i sztuki, 26 VI), ORpol. 9(1988) nr 8, s. 22; toż: *Non si può ridurre la terra ad un deserto! Il bene e l'amore salveranno il mondo*, IGP XI, 2, s. 2201-2207.

48. *Muzyka jest wyrazem Bożego piękna* (Przemówienie po koncercie symfonicznym, 3 XII), ORpol. 9(1988) nr 12, s. 3; toż: *L'arte della musica: espressione di Dio*, IGP XI, 4, s. 1722-1723.

49. *La musica, più delle altre arti, ci parla di cose sante e divine* [Muzyka bardziej niż inne dziedziny sztuki mówi o sprawach świętych i Bożych] (Przemówienie do chóru „Harmonici Cantores”, 23 XII), IGP XI, 4, s. 1920-1921.

50. Encyklika *Christifideles laici* [...] (30 XII), ORpol. 9(1988) nr 12, s. 9-24; toż: Lettera Enciclica *Christifideles Laici*, IGP XI, 4, s. 1967-2175.

1989

51. *Bóg został w nich otoczony chwałą* (Homilia podczas Mszy św. beatyfikacyjnej, 23 IV), ORpol. 10(1989) nr 4, s. 15-16; toż: *Cinque Religiosi proclamati Beati in Piazza San Pietro*, IGP XII, 1, s. 899-905.

52. *Komunia, dążenie do świętości, kompetencja* (Przemówienie do kapłanów, zakonników, zakonnic i seminarzystów, Antananarivo, Madagaskar, 30 IV), ORpol. 10(1989) nr 4, s. 19-20; toż: *Spirito di comunione, vita spirituale e solida formazione cardini di una luminosa testimonianza delle anime consacrate*, IGP XII, 1, s. 1021-1029.

53. „*Benedico la vostra Patria, l'Estonia tanto fedele agli ideali cristiani*” [Błogosławię waszą ojczyznę, Estonię, tak wierną ideałom chrześcijańskim] (Pozdrowienie chóru Hortus Musicus Tallin, 20 V), IGP XII, 1, s. 1285.

54. *Occorre lavorare insieme per rendere stabile e forte il minacciato dono della pace* [Trzeba wspólnie pracować, aby uczynić stałym i silnym zagrożony dar pokoju] (Przemówienie do młodzieżowej orkiestry z Lanciano, 17 VIII), IGP XII, 2, s. 262-264.

55. *L'anelito dell'uomo verso la risurrezione* [Gorące pragnienie zmartwychwstania] (Przemówienie na zakończenie koncertu symfonicznego przygotowanego przez RAI, 11 XI), IGP XII, 2, s. 1217-1218.

1990

56. *Wobec dzieła genialnego artysty* (Przemówienie do uczestników międzynarodowego sympozjum „Michał Anioł i Kaplica Sykstyńska”, 31 III), ORpol. 11(1990) nr 2-3, s. 16; toż: *Nell'arte del Buonarroti il dramma e la rinascita spirituale di un'epoca*, IGP XIII, 1, s. 795-797.

57. *Il linguaggio universale dell'arte promuove l'unità e la pace tra i popoli* [Uniwersalny język sztuki promuje jedność i pokój wśród ludów] (Przemówienie do przedstawicieli telewizji japońskiej, 6 IV), IGP XIII, 1, s. 841-846.

58. *Una riflessione sulla „passione dell'uomo” nel secolo XX* [Refleksja na temat „pasji człowieka” w XX wieku] (Przemówienie na zakończenie koncertu przygotowanego przez Accademia Musicale Ottorino Respighi, 26 VII), IGP XIII, 2, s. 163-164.

59. *Il messaggio musicale che portate nel mondo aiuti a sviluppare sentimenti di solidarietà* [Przesłanie muzyki, które niesiecie w świat, pomaga rozwijać uczucia solidarności] (Przemówienie do członków Associazione „Amici della Musica” di Lanciano, 16 VIII), IGP XIII, 2, s. 280-282.

60. „*Diventi questa manifestazione un messaggio di pace per tutti*” [Niech ten występ stanie się przesłaniem pokoju dla wszystkich] (Podziękowanie za koncert symfoniczny przygotowany przez RAI, 27 X), IGP XIII, 2, s. 952-953.

1991

61. „*Wszystkie narody, chwalcie Pana*” (Przemówienie na zakończenie Tygodnia Modlitw o Jedność Chrześcijan, 25 I), ORpol. 12(1991) nr 2-3, s. 36-38; toż: *Ritrovare la completa unità tra tutti i battezzati perché l'Europa continui a vivere della sua eredità cristiana*, IGP XIV, 1, s. 191-196.

62. *Jak być narodem zmartwychwstałym?* (Przemówienie do przedstawicieli świata kultury, Warszawa, 8 VI), ORpol. 12(1991) nr 6, s. 28-30; toż: *La Polonia sente l'imperativo della risurrezione*, IGP XIV, 1, s. 1607-1614.

63. *I giovani testimoni di pace anche attraverso la musica* [Młodzi świadkami pokoju także przez muzykę] (Przemówienie do muzyków orkiestry symfonicznej Jeunes de la Méditerranée, 7 VIII), IGP XIV, 2, s. 195-196.

64. *Kościół spogląda z wielkim szacunkiem na twórców i krzewicieli kultury* (Przemówienie do przedstawicieli świata nauki i kultury, 17 VIII), ORpol. 12(1991) nr 8-9, s. 9-11; toż: *Non privare i giovani del diritto ad una educazione comprensiva degli elementi fondamentali della fede*, IGP XIV, 2, s. 314-321.

65. *Dio si rivela alla vostra anima attraverso i valori dell'arte* [Bóg objawia się waszej duszy poprzez wartości sztuki] (Przemówienie po koncercie Rosyjskiej Orkiestry Narodowej, 31 X), IGP XIV, 2, s. 1048-1049.

66. *L'emozione estetica e religiosa ci faciliti il cammino verso l'assoluto* [Uczucia estetyczne i religijne ułatwiają drogę w stronę Absolutu] (Wykonanie *Requiem* Mozarta z okazji dwóchsetlecia jego śmierci, 5 XII), IGP XIV, 2, s. 1316-1317.

1992

67. *Kościół tajemnicą komunii w świętości* (Audiecja generalna, 12 II), ORpol. 13(1992) nr 5, s. 41-42; toż: *La Chiesa: Mistero di comunione nella santità*, IGP XV, 1, s. 281-288.

68. *Dalla musica un messaggio di pace e di fratellanza mondiale* [Płynące z muzyki przesłanie pokoju i światowego braterstwa] (Przemówienie do przedstawicieli „Orfeo Català”, 16 III), IGP XV, 1, s. 612-613.

69. *La vostra musica sia sempre spunto di elevazione spirituale* [Wasza muzyka niech będzie zawsze okazją do duchowego zbudowania] (Przemówienie do chóru „Puccini”, 4 IV), IGP XV, 1, s. 1041.

70. *Tylko Chrystus zaspokaja nasze pragnienie prawdy, piękna i szczęścia* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 12 IV), ORpol. 13(1992) nr 6, s. 7; toż: *A Denver, nel Colorado, l'VIII Giornata Mondiale della Gioventù*, IGP XV, 1, s. 1097-1100.

1993

71. *Autentyczna wiara jest źródłem zrozumienia i harmonii* (Przemówienie podczas spotkania z delegacją muzułmanów, 10 I), ORpol. 14(1993) nr 3, s. 11; toż: *Non ci sarà vera pace finché tutti i credenti non rifiuteranno uniti le politiche basate sull'odio e sulla discriminazione*, IGP XVI, 1, s. 44-46.

72. *Dalla musica una testimonianza di pace per un'Europa più unita e più solidale* [Z muzyki płynie świadectwo pokoju dla bardziej zjednoczonej i bardziej solidarnej Europy] (Przemówienie do młodych muzyków na zakończenie koncertu przygotowanego przez Accademia Musicale Ottorino Respighi, 1 VIII), IGP XVI, 2, s. 127-128.

73. *„La promozione di una cultura autenticamente europea è impresa urgente e necessaria per il nostro tempo”* [Promocja kultury autentycznie europejskiej jest pilnym i koniecznym zadaniem dla naszych czasów] (Przemówienie po koncercie, Castel Gandolfo, 26 VIII), IGP XVI, 2, s. 569-570.

74. *W służbie uświęcania i miłości* (Przemówienie na zakończenie koncertu, 16 X), ORpol. 14(1993) nr 12, s. 47; toż: *„Pregate Dio affinché mi sia concessa la forza necessaria per consumare me stesso al servizio della Chiesa”*, IGP XVI, 2, s. 1032-1034.

75. *Siate veri messaggeri di armonia e di pace* [Jesteście prawdziwymi posłancami harmonii i pokoju] (Przemówienie do uczestników XXVI Kongresu Międzynarodowego Pueri Cantores, 31 XII), IGP XVI, 2, s. 1579-1582.

1994

76. *Pieśnią wielbią Boga* (Przemówienie podczas spotkania z polską grupą „Pueri Cantores”, 1 I), ORpol. 15(1994) nr 3, s. 53.

77. *Lettera per il IV centenario della morte di Giovanni Pierluigi Palestrina* [List z okazji 400-lecia śmierci Giovanniego Pierluigiego Palestriny] (2 II), IGP XVII, 1, s. 243-246.

78. *Sztuka na usługach wiary* (Przemówienie do uczestników plenarnego zgromadzenia Papieskiej Rady do Spraw Środków Społecznego Przekazu, 4 III), ORpol. 15(1994) nr 5, s. 15-16; toż: *I „Media” devono essere i nostri occhi aperti sulle sofferenze e sulle aspirazioni dell'intera umanità*, IGP XVII, 1, s. 599-602.

79. *Miłość natchnieniem kultury chrześcijańskiej* (Przemówienie do uczestników plenarnego posiedzenia Papieskiej Rady do Spraw Kultury, 18 III), ORpol. 15(1994) nr 5, s. 22-24; toż: *In un mondo bisognoso di unità e di amore, la fede apre nuovi orizzonti al genio creativo dell'uomo*, IGP XVII, 1, s. 739-744.

80. *Kaplica Sykstyńska mówi o wielkości Boga* (Przemówienie podczas odsłonięcia odrestaurowanego „Sądu Ostatecznego” Michała Anioła, 8 IV), ORpol. 15(1994) nr 5, s. 32-34. toż: *La Cappella Sistina esprime la speranza di un mondo trasfigurato*, IGP XVII, 1, s. 899-909.

81. *La ricerca di una maggiore armonia fra i popoli deve poggiare sulla comune radice spirituale e culturale* [Poszukiwanie większej harmonii między narodami musi opierać się na wspólnych korzeniach duchowych i kulturowych] (Przemówienie do członków Accademia Musicale Ottorino Respighi, 3 VII), IGP XVII, 2, s. 86-87.

1995

82. *Sztuka, która przemawia* (Przemówienie na zakończenie koncertu Orkiestry Filharmonii Krakowskiej, 30 VII), ORpol. 16(1995) nr 10, s. 56-57; toż: *L'incontro di due grandi tradizioni musicali*, IGP XVIII, 2, s. 150-152.

1996

83. *Dar dla człowieka* (Przemówienie po koncercie w Auli Pawła VI, 31 X), ORpol. 18(1997) nr 1, s. 21-22; toż: *La mia gratitudine alle persone che ho incontrato sulla mia strada e mi hanno aiutato nel cammino percorso in tutti questi anni*, IGP XIX, 2, s. 623-624.

84. *Maryja w „Magnificat” wielbi wielkie dzieła Boże* (Audiencja generalna, 6 XI), ORpol. 18(1997) nr 1, s. 43; toż: *Nel „Magnificat” Maria celebra l’opera mirabile di Dio*, IGP XIX, 2, s. 639-645.

85. *Piękno kształtem miłości* (Medytacja na placu Hiszpańskim, 8 XII), ORpol. 18(1997) nr 2, s. 11-12; toż: *„Veniamo qui per trovare la fonte dello stupore, avvinti dalla bellezza spirituale di Maria”*, IGP XIX, 2, s. 946-948.

86. *Śpiewajmy kolędy* (Spotkanie z Polakami w Auli Pawła VI, 25 XII), ORpol. 18(1997) nr 2, s. 19-20.

1997

87. *Śpiewaliśmy razem „Te Deum laudamus”* (Audiencja generalna, 18 VI), ORpol. 18(1997) nr 7, s. 73-74; toż: *I grandi motivi della visita pastorale in Polonia*, IGP XX, 1, s. 1526-1537.

88. *Sztuka i kultura w służbie ewangelizacji* (Przesłanie do uczestników II Zgromadzenia Plenarnego Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury, 25 IX), ORpol. 18(1997) nr 12, s. 4-5; toż: *I beni culturali possono aiutare l’anima nella ricerca delle cose divine e costituire pagine interessanti di catechesi e di ascesi*, IGP XX, 2, s. 390-394.

89. *Chrystus jedyną drogą człowieka* (Przemówienie do młodzieży, Bolonia, 27 IX), ORpol. 18(1997) nr 11, s. 17-18; toż: *Sulla strada della musica vi viene incontro Gesù: cercatelo senza stancarvi, accoglietelo senza riserve, amatelo senza soste*, IGP XX, 2, s. 417-420.

90. *Rola kina w kształtowaniu osobowości człowieka* (Przemówienie do uczestników sympozjum „Kino nośnikiem wartości duchowych i kulturowych”, 1 XII), ORpol. 19(1998) nr 3, s. 53-54; toż: *Il cinema, ben usato, può contribuire alla crescita di un vero umanesimo*, IGP XX, 2, s. 904-907.

91. *Ai Promotori e agli Artisti del quinto concerto „Natale in Vaticano”* [Przemówienie do organizatorów i artystów piątego koncertu „Boże Narodzenie w Watykanie”] (18 XII), IGP XX, 2, s. 1052.

1998

92. *L’armonia della musica è invito a contemplare l’eterna bellezza di Dio* [Harmonia muzyki jest zaproszeniem do kontemplacji odwiecznego piękna Boga] (Przemówienie na zakończenie koncertu zorganizowanego przez Academia Musicae pro Mundo Uno di Roma, 2 VIII), IGP XXI, 2, s. 111-112.

1999

93. *Wzniosła tajemnica Eucharystii* (Homilia podczas Mszy św. Wieczery Pańskiej, 1 IV), ORpol. 20(1999) nr 5-6, s. 19-20; toż: „*Dinanzi al sublime mistero eucaristico cessino le parole e rimanga l'adorazione*”, IGP XXII, 1, s. 678-680.

94. *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów* (4 IV), ORpol. 20(1999) nr 5-6, s. 4-11; toż: *Lettera agli artisti*, IGP XXII, 1, s. 704-722.

2000

95. *Piękno waszym powołaniem otrzymanym od Boga* (Przemówienie z okazji Jubileuszu Artystów, 18 II), ORpol. 21(2000) nr 4, s. 28-29; toż: „*La conversione del cuore è opera d'arte comune dello Spirito e della nostra libertà*”, IGP XXIII, 1, s. 208-212.

96. *Eucharystia najwyższą ziemską celebracją „chwały”* (Audiencja generalna, 27 IX), ORpol. 22(2001) nr 1, s. 43-44; toż: *L'Eucaristia suprema celebrazione terrena della „gloria”*, IGP XXIII, 2, s. 477-486.

97. *Nieście świata Chrystusowy pokój i radość* (Homilia na zakończenie Jubileuszu Świata Teatru, Kina, Telewizji i Muzyki, 17 XII), ORpol. 22(2001) nr 2, s. 47-48; toż: *Siate sempre modelli positivi e coerenti*, IGP XXIII, 2, s. 1166-1170.

2001

98. „*Il criterio che deve ispirare ogni composizione ed esecuzione di canti e di musica sacra è quello di una bellezza che inviti alla preghiera*” [Kryterium, które zawsze powinno inspirować tworzenie i wykonywanie pieśni sakralnych i muzyki sakralnej, jest piękno zapraszające do modlitwy] (Przemówienie do profesorów i studentów 19 I), IGP XXIV, 1, s. 193-196.

99. „*Durante il Grande Giubileo, il canto gregoriano, la polifonia, gli inni popolari hanno offerto un contributo magnifico all'unità dei cuori nella fede e nell'amore*” [Śpiew gregoriański, polifonia, znane hymny we wspólny sposób przyczyniły się do jedności serc w wierze i miłości podczas Wielkiego Jubileuszu] (Przemówienie do uczestników Międzynarodowego Kongresu Muzyki Sakralnej zorganizowanego przez Papieską Radę Kultury, 27 I), IGP XXIV, 1, s. 237-241.

100. *Z poezji Norwida emanuje światło* (Audiencja dla przedstawicieli Instytutu Dziedzictwa Narodowego, 1 VII), ORpol. 22(2001) nr 9, s. 54-56; toż: *Durante l'occupazione nazista e nel periodo comunista i pensieri di Norwid sostenevano la nostra speranza posta in Dio e ci aiutavano a perseverare alla Verità*, IGP XXIV, 2, s. 4-9.

101. *Pieśń Jr 31,10-14 – Bóg wyzwala i gromadzi swój lud w radości* (Audiencja generalna, 10 X), ORpol. 23(2002) nr 3, s. 50-51; toż: *Cantico di Geremia 31,10-14: Dio libera e raduna il suo popolo nella gioia*, IGP XXIV, 2, s. 542-544.

102. *Pieśń Iz 45,15-26 – niech wszystkie narody nawrócą się do Boga* (Audiencja generalna, 31 X), ORpol. 23(2002) nr 4, s. 38-39; toż: *Cantico: Isaia 45,15-26: Tutti i popoli si convertano al Signore*, IGP XXIV, 2, s. 633-639.

103. *Pieśń Wj 15,1-4. 8-13. 17-18 – hymn zwycięstwa po przejściu Morza Czerwonego* (Audiencja generalna, 21 XI), ORpol. 23(2002) nr 4, s. 41-42; toż: *Cantico: Esodo*

15,1-4a. 8-13. 17-18: *Inno di vittoria per il passaggio del Mare Rosso*, IGP XXIV, 2, s. 770-777.

104. *Psalm 117 – zachęta do wielbienia Boga za Jego miłość* (Audiencja generalna, 28 XI), ORpol. 23(2002) nr 4, s. 42-43; toż: *Salmo 116: Invito a lodare Dio per il suo amore*, IGP XXIV, 2, s. 970-976.

105. *Psalm 118 – pieśń radości i zwycięstwa* (Audiencja generalna, 5 XII), ORpol. 23(2002) nr 4, s. 43-44; toż: *Salmo 117: Canto di gioia e di vittoria*, IGP XXIV, 2, s. 1016-1019.

106. *Pieśń Dn 3,52-57 – niech wszelkie stworzenie wielbi Pana* (Audiencja generalna, 12 XII), ORpol. 23(2002) nr 4, s. 45; toż: *Cantico: Daniele 3,52-57: Ogni creatura lodi il Signore*, IGP XXIV, 2, s. 1105-1111.

2002

107. *Psalm 150 – chwalcie Pana!* (Audiencja generalna, 9 I), ORpol. 23(2002) nr 5, s. 53-54; toż: *Salmo 150: Ogni vivente dia lode al Signore*, IGP XXV, 1, s. 26-31.

108. *Pieśń Syr 36,1-5. 10-13 – modlitwa za Jerozolimę* (Audiencja generalna, 23 I), ORpol. 23(2002) nr 5, s. 55-56; toż: *Cantico: Siracide 36,1-5. 10-13: Preghiera per il Popolo santo di Dio*, IGP XXV, 1, s. 83-89.

109. *Psalm 19 – hymn na cześć Boga Stwórcy* (Audiencja generalna, 30 I), ORpol. 23(2002) nr 6, s. 32-33; toż: *Salmo 18A: Inno al Dio creatore*, IGP XXV, 1, s. 137-143.

110. *Pieśń 1 Sm 2,1-10 – Bóg nadzieją i radością pokornych* (Audiencja generalna, 20 III), ORpol. 23(2002) nr 6, s. 38-39; toż: *Cantico: 1 Samuele 2,1-10: La gioia e la speranza degli umili è in Dio*, IGP XXV, 1, s. 400-406.

111. *Pieśń Iz 12,1-6 – radość wyzwolonego ludu* (Audiencja generalna, 17 IV), ORpol. 23(2002) nr 7-8, s. 47-48; toż: *Cantico: Isaia 12,1-6: Esultanza del popolo redento*, IGP XXV, 1, s. 567-573.

112. *Pieśń Ha 3,2-4. 13. 15-19 – Bóg przychodzi na sąd* (Audiencja generalna, 15 V), ORpol. 23(2002) nr 10-11, s. 41-42; toż: *Cantico: Abacuc 3,2-4. 13a. 15-19: Dio appare per il giudizio*, IGP XXV, 1, s. 738-745.

113. *Psalm 147 – Jeruzalem wielbi Boga* (Audiencja generalna, 5 VI), ORpol. 23(2002) nr 10-11, s. 42-43; toż: *Salmo 147: La Gerusalemme riedificata*, IGP XXV, 1, s. 967-974.

114. *Psalm 92 – doskonałość Boża* (Audiencja generalna, 12 VI), ORpol. 23(2002) nr 10-11, s. 43-44; toż: *Salmo 91: Lode al Signore creatore*, IGP XXV, 1, s. 997-1003.

115. *Pieśń Pwt 32,1-12 – dobrodziejstwa Boże dla wybranego narodu* (Audiencja generalna, 19 VI), ORpol. 23(2002) nr 10-11, s. 44-45; toż: *Cantico: Deuteronomio 32, 1-2: I benefici di Dio in favore del popolo*, IGP XXV, 1, s. 1022-1029.

116. *Pieśń Dn 3,57-88. 56 – całe stworzenie wielbi Boga* (Audiencja generalna, 10 VII), ORpol. 23(2002) nr 10-11, s. 47-48; toż: *Cantico: Daniele 3,57-88. 56: Ogni creatura lodi il Signore*, IGP XXV, 2, s. 45-51.

117. *Psalm 148 – hymn na cześć Stwórcy* (Audiencja generalna, 17 VII), ORpol. 23(2002) nr 10-11, s. 49; toż: *Salmo 148: Glorificazione di Dio Signore e Creatore*, IGP XXV, 2, s. 68-74.

118. *Pieśń Iz 2,2-5 – świątynia Pańska światłością narodów* (Audienca generalna, 4 IX), ORpol. 23(2002) nr 12, s. 31-32; toż: *Cantico: Isaia 2, 2-5: La nuova città di Dio, centro dell'umanità intera*, IGP XXV, 2, s. 257-262.

119. *Psalm 96 – śpiewajcie Panu pieśń nową* (Audienca generalna, 18 IX), ORpol. 23(2002) nr 12, s. 32-33; toż: *Salmo 95: Dio, re e giudice dell'universo*, IGP XXV, 2, s. 335-341.

120. *Pieśń Iz 26,1-4. 7-9. 12 – hymn po zwycięstwie nad wrogami* (Audienca generalna, 2 X), ORpol. 24(2003) nr 1, s. 45; toż: *Cantico: Isaia 26,1-4. 7-9, 12: Inno dopo la vittoria*, IGP XXV, 2, s. 401-407.

121. *Pieśń Iz 33,13-16 – Bóg sędzia sprawiedliwy* (Audienca generalna, 30 X), ORpol. 24(2003) nr 1, s. 48-49; toż: *Cantico: Isaia 33,13-16: Dio giudicherà con giustizia*, IGP XXV, 2, s. 644-650.

122. *Pieśń Iz 40,10-17 – dobroć i wielkość Boga* (Audienca generalna, 20 XI), ORpol. 24(2003) nr 3, s. 31-32; toż: *Cantico: Isaia 40,10-17: Il buon pastore: Dio l'Altissimo e il Sapientissimo*, IGP XXV, 2, s. 741-746.

123. *Pieśń Jr14,17-21 – skarga udrczonego ludu* (Audienca generalna, 11 XII), ORpol. 24(2003) nr 3, s. 34-35; toż: *Cantico: Geremia 14,17-21: Lamento del popolo in tempo di fame e di guerra*, IGP XXV, 2, s. 865-871.

2003

124. *Psalm 118 – świąteczny hymn dziękczynny* (Audienca generalna, 12 II), ORpol. 24(2003) nr 5, s. 46-47; toż: *Salmo 117: Canto di gioia e di vittoria*, IGP XXVI, 1, s. 193-198.

125. *Pieśń Dn 3,52-57 – hymn uwielbienia* (Audienca generalna, 19 II), ORpol. 24(2003) nr 5, s. 47-48; toż: *Cantico: Daniele 3,52-57: Ogni creatura lodi il Signore*, IGP XXVI, 1, s. 232-238.

126. *Pieśń Iz 42,0-16 – chwała zwycięskiego Boga* (Audienca generalna, 2 IV), ORpol. 24(2003) nr 6, s. 41-42; toż: *Cantico: Isaia 42,10-16: Inno al Signore vittorioso e salvatore*, IGP XXVI, 1, s. 411-416.

127. *Pieśń Dn 3,26-27. 29. 34-41 – modlitwa Azariasza w piecu ognistym* (Audienca generalna, 14 V), ORpol. 24(2003) nr 10, s. 48-49; toż: *Cantico: Daniele 3,26-27. 29. 34-41: Preghiera di Azaria nella fornace*, IGP XXVI, 1, s. 721-728.

128. *Pieśń Iz 61,10; 62, 5 – radość Nowego Jeruzalem* (Audienca generalna, 18 VI), ORpol. 24(2003) nr 11-12, s. 28-29; toż: *Cantico: Isaia 61,10-62, 5: Giubilo del profeta per la nuova Gerusalemme*, IGP XXVI, 1, s. 957-963.

129. *Pieśń Iz 66,10-44a – pociecha i radość Jerozolimy* (Audienca generalna, 16 VII), ORpol. 24(2003) nr 11-12, s. 33; toż: *Cantico: Isaia 66,10-14a: Nella città di Dio consolazione e gioia*, IGP XXVI, 2, s. 56-62.

130. *Pieśń Tb 13,10-13. 15. 16c-17a – dziękczynienie za wyzwolenie narodu* (Audienca generalna, 13 VIII), ORpol. 25(2004) nr 3, s. 3-31; toż: *Cantico: Tobia 13,10-13, 15. 16c-17*, IGP XXVI, 2, s. 125-130.

131. *Pieśń Ez 36,24-28 – Bóg swój lud odnowi* (Audienca generalna, 10 IX), ORpol. 25(2004) nr 3, s. 35-36; toż: *Cantico: Ezechiele 36,24-28: Dio rinnoverà il suo popolo*, IGP XXVI, 2, s. 222-228.

132. *Attingere al patrimonio di valori umani e cristiani del passato dell'Europa per costruire un futuro ricco di speranza e di pace* [Czerpać z dziedzictwa wartości ludzkich i chrześcijańskich przeszłości Europy, aby budować przyszłość pełną nadziei i pokoju] (Słowa wdzięczności na zakończenie koncertu z okazji 25-lecia pontyfikatu w auli Pawła VI, 17 X), IGP XXVI, 2, s. 610-611.

133. *Pieśń Flp 2,6-11 – Chrystus Sługa Boży* (Audienca generalna, 19 XI), ORpol. 25(2004) nr 3, s. 42-43; toż: *Cantico: Filippesi 2, 6-11: Cristo, servo di Dio*, IGP XXVI, 2, s. 761-766.

134. *La giovane martire Cecilia invita a „camminare vigilanti verso l'incontro con Cristo, allietando il pellegrinaggio terreno con la festosità del canto e della musica”* [Młoda męczennica Cecylia zachęca, by czujnie podążać na spotkanie z Chrystusem, łagodząc trud ziemskiej pielgrzymki radością pieśni i muzyki] (Słowa podziękowania na zakończenie koncertu zorganizowanego przez Associazione Italiana Santa Cecilia z okazji setnej rocznicy Motu proprio *Tra le sollecitudini* św. Piusa X, 22 XI), IGP XXVI, 2, s. 782-783.

135. *„Mosso dal vivo desiderio”* [Poruszony żywym pragnieniem] (List z okazji setnej rocznicy Motu proprio o muzyce sakralnej *Tra le sollecitudini* św. Piusa X, 22 XI), IGP XXVI, 2, s. 784-794.

136. List apostolski z okazji 40. rocznicy ogłoszenia Konstytucji o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium* (4 XII), ORpol 25(2004) nr 4, s. 4-7; toż: *Lettera apostolica Lo Spirito nel XL anniversario della Costituzione Sacrosanctum Concilium sulla Sacra Liturgia*, IGP XXVI, 2, s. 871-880.

137. *Pieśń Ap 19,1-7 – gody baranka* (Audienca generalna, 10 XII), ORpol. 25(2004) nr 3, s. 46-47; toż: *Cantico: Apocalisse 19,1-7: Le nozze dell'Angello*, IGP XXVI, 2, s. 940-945.

138. *Il Natale occasione „per sperimentare la vicinanza e l'amore di Dio”* [Boże Narodzenie okazją do doświadczenia bliskości i miłości Boga] (Przemówienie do artystów biorących udział w koncercie na Boże Narodzenie w Watykanie, 12 XII), IGP XXVI, 2, s. 950.

2004

139. *Pieśń 1 P 2,21-24 – dobrowolna męka Chrystusa, sługi Bożego* (Audienca generalna, 14 I), ORpol. 25(2004) nr 4, s. 39-40; toż: *Cantico: 1 Pietro 2,21-24: La passione volontaria di Cristo, Servo di Dio*, IGP XXVII, 1, s. 56-61.

140. *Odkryć na nowo prawdę, dobro i piękno małżeństwa* (Przemówienie do członków Trybunału Roty Rzymskiej, 29 I), ORpol. 25(2004) nr 4, s. 34-36; toż: *L'istituto matrimoniale rimane una realtà personale indissolubile, vincolo di giustizia e di amore, elevato alla dignità di sacramento cristiano*, IGP XXVII, 1, s. 118-122.

141. *Pieśń Ef 1,3-10 – Bóg Zbawca* (Audienca generalna, 18 II), ORpol. 25(2004) nr 4, s. 42-43; toż: *Cantico: Efesiani 1,3-10: Dio salvatore*, IGP XXVII, 1, s. 212-217.

142. *Pieśń Ap 4,11; 5,9. 10. 12 – hymn odkupionych* (Audienca generalna, 31 III), ORpol. 25(2004) nr 6, s.32-33; toż: *Cantico: Apocalisse 4,11; 5,9. 10. 12: Inno dei Salvati*, IGP XXVII, 1, s. 396-401.

143. *Pieśń Kol 1,11c-20 – Chrystus początkiem całego stworzenia i zmartwychwstania* (Audienca generalna, 5 V), ORpol. 25(2004) nr 7-8, s. 47-48; toż: *Cantico: Colossei*

1,3. 12-20: *Cristo fu generato prima di ogni creatura, è il primogenito di coloro che risuscitano dai morti*, IGP XXVII, 1, s. 554-560.

144. *Pieśń Ap 11,17-18; 12,10b-12b – sąd Boży* (Audiencja generalna, 26 V), ORpol. 25(2004) nr 7-8, s. 50-51; toż: *Cantico: Apocalisse 11,17-18; 12,10b-12a: Il giudizio di Dio*, IGP XXVII, 1, s. 668-674.

145. *Pieśń Ap 15,3-4 – hymn uwielbienia* (Audiencja generalna, 23 VI), ORpol. 25(2004) nr 9, s. 22; toż: *Cantico: Apocalisse 15,3-4: Inno di adorazione e di lode*, IGP XXVII, 1, s. 827-833.

146. *Pieśń Flp 2,6-11 – Chrystus Sługa Boży* (Audiencja generalna, 4 VIII), ORpol. 26(2005) nr 1, s. 40-41; toż: *Cantico: Filippesi 2,6-11: Cristo Servo di Dio*, IGP XXVII, 2, s. 81-86.

147. *Pieśń Ap 19,1c-2a. 5b. 7 – gody Baranka* (Audiencja generalna, 15 IX), ORpol. 26(2005) nr 1, s. 43; toż: *Cantico: Apocalisse 19,1-7: Le nozze dell'Angello*, IGP XXVII, 2, s. 253-258.

148. *Psalm 45,2-10 – zaślubiny króla [1]* (Audiencja generalna, 29 IX), ORpol. 26(2005) nr 1, s. 45; toż: *Salmo 44,2-10: Le nozze del Re*, IGP XXVII, 2, s. 312-317.

149. *Pieśń Ef 1,3-10 – Bóg Zbawca* (Audiencja generalna, 13 X), ORpol. 26(2005) nr 1, s. 47; toż: *Cantico: Efesini 1,3-10: Dio Salvatore*, IGP XXVII, 2, s. 407-412.

150. *Pieśń Ap 4,11; 5,9. 10. 12 – hymn odkupionych* (Audiencja generalna, 3 XI), ORpol. 26(2005) nr 3, s. 35-36; toż: *Cantico: Apocalisse 4,11;5. 9. 10. 12: Inno dei salvati*, IGP XXVII, 2, s. 494-499.

151. *Boże piękno w dziełach człowieka* (Przemówienie do uczestników sesji Akademii Papieskich, 9 XI), ORpol. 26(2005) nr 2, s. 42-43; toż: *Un nuovo umanesimo cristiano capace di additare l'autentica bellezza come itinerario di dialogo e di pace tra i popoli*, IGP XXVII, 2, s. 527-529.

152. *Pieśń Kol 1,11c-20 – Chrystus początkiem całego stworzenia i zmartwychwstania* (Audiencja generalna, 24 XI), ORpol. 26(2005) nr 3, s. 38-39; toż: *Cantico: Colossei 1,3. 12-20: Cristo fu generato prima di ogni creatura, è il primogenito di coloro che risuscitano dai morti*, IGP XXVII, 2, s. 598-603.

2005

153. *Pieśń Ap 11,17-18; 12,10b-12b – sąd Boży* (Audiencja generalna, 12 I), ORpol. 26(2005) nr 3, s. 42; toż: *Cantico dell'Apocalisse 11,17-18; 12,10b-12a: Il giudizio di Dio*, IGP XXVIII, 1, s. 38-42.

154. *La Vergine Madre di Dio, Donna eucaristica, vi aiuti ad incontrare suo Figlio nella liturgia di questa Settimana Santa e nel sacramento della Penitenza* [Przesłanie do uczestników międzynarodowego spotkania „UNIV 2005” na temat „Wspierać kulturę: język muzyki, 19 III], IGP XXVIII, 1, s. 233-234.

BENEDYKT XVI

2005

1. *Pieśń Ap 15,3-4 – hymn uwielbienia* (Audiencja generalna, 11 V), ORpol. 26(2005) nr 7-8, s. 26-27; toż: *Cantico dell'Apocalisse 15,3-4: Inno di adorazione e di lode*, IB I, s. 69-74.

2. *Pieśń Flp 2,6-11 – Chrystus Sługa Boży* (Audiencja generalna, 1 VI), ORpol. 26(2005) nr 10, s. 42-43; toż: *Cantico: Filippesi 2,6-11: Cristo servo di Dio*, IB I, s. 186-192.

3. *Pieśń Ef 1,3-10 – Bóg Zbawca* (Audiencja generalna, 6 VII), ORpol. 26(2005) nr 10, s. 46-47; toż: *Cantico: Efesini 1,3-10: Dio Salvatore*, IB I, s. 322-327.

4. *Pieśń Kol 1,11c-20 – Chrystus początkiem całego stworzenia i zmartwychwstania* (Audiencja generalna, 7 IX), ORpol. 27(2006) nr 1, s. 50-51; toż: *Cantico: Colossei 1,3.12-20: Cristo fu generato prima di ogni creatura, è il primogenito di coloro che risuscitano dai morti*, IB I, s. 523-528.

5. „*La musica ci faccia sentire la grandezza e la bellezza di Dio*” [Muzyka pozwala odczuć wielkość i piękno Boga] (Przemówienie na zakończenie koncertu ku czci Papieża w Auli Pawła VI, 20 X), IB I, s. 692-693.

6. „*Continue ad essere messaggeri del bello, della fede e di Dio in questo mondo. Così anticipate in qualche modo l'eternità*” [Nie przestawajcie być posłańcami piękna, wiary i Boga w tym świecie. Tak w pewien sposób antycypujecie wieczność] (Podziękowanie na zakończenie koncertu „Regensburger Domspatzen” w Kaplicy Sykstyńskiej, 22 X), IB I, s. 694-695.

7. *Pieśń Flp 2,6-11 – Chrystus Sługa Boży* (Audiencja generalna, 26 X), ORpol. 27(2006) nr 3, s. 37-38; toż: *Cantico: Filippesi 2,6-11: Cristo, servo di Dio*, IB I, s. 711-716.

8. *Pieśń Ef 1,3-10 – Bóg Zbawca* (Audiencja generalna, 23 XI), ORpol. 27(2006) nr 4, s. 34-35; toż: *Cantico: Efesini 1,3-10: Dio Salvatore*, IB I, s. 835-840.

9. „*Nel canto noi possiamo sentire la presenza della liturgia celeste, un po' della bellezza nella quale il Signore ci vuole comunicare la sua gioia*” [W śpiewie możemy odczuć obecność liturgii niebiańskiej, zadatek piękna, w którym Pan pragnie przekazywać nam swoją radość] (Przemówienie do śpiewaków Papieskiej Kapeli Muzycznej „Sykstyna”, 20 XII), IB I, s. 1012-1013.

2006

10. *Pieśń Kol 1,3. 12-20 – Chrystus początkiem całego stworzenia i zmartwychwstania* (Audiencja generalna, 4 I), ORpol. 27(2006) nr 4, s. 39-40; toż: *Cantico: Colossei 1,3. 12-20: Cristo fu generato prima di ogni creatura, è il primogenito di coloro che risuscitano dai morti*, IB II, 1, s. 10-15.

11. „*La vocazione di Roma ad essere faro di civiltà e di spiritualità per il mondo intero*” [Powołaniem Rzymu jest niesienie światła cywilizacji i duchowości całemu światu] (Koncert zorganizowany przez władze miasta Rzymu w dzień „Urodzin Rzymu” i w pierwszą rocznicę rozpoczęcia pontyfikatu, 21 IV), IB II, 1, s. 479-481.

12. *Muzyka może nas prowadzić do modlitwy* (Przemówienie na zakończenie koncertu Kwartetu Filharmoników Berlińskich, 18 XI), ORpol 28(2007) nr 3, s. 21; toż: „*La storia del mondo è una meravigliosa sinfonia che Dio ha composto e la cui esecuzione Egli stesso dirige*”, IB II, 2, s. 641-643.

13. *Il linguaggio della storia dell'arte e della musica accompagna la nostra lode al Re dell'Universo* [Język historii sztuki i muzyki towarzyszy naszemu wychwalaniu Króla Wszechświata] (List do kardynała Andrei Cordero Lanza di Montezemolo, archiprezbitera Bazyliki św. Pawła za Murami, 25 XI), IB II, 2, s. 683-684.

2007

14. *Muzyka zawsze była dla mnie pokrzepieniem i radością* (Przemówienie na zakończenie koncertu w Auli Pawła VI, 16 IV), ORpol. 28(2007) nr 6, s. 26; toż: „*La musica: una compagna di viaggio che mi ha sempre offerto conforto e gioia*”, IB III, 1, s. 680-681.

15. „*Un oratorio che fa rivivere i sentimenti di stupore e di gaudio provati dai primi testimoni oculari della Risurrezione di Cristo*” [Oratorium, które ożywia uczucia zdumienia i radości doświadczanej przez pierwszych naocznych świadków zmartwychwstania Chrystusa] (Podziękowanie na zakończenie koncertu „Resurrexi”, zorganizowanego przez Konferencję Episkopatu Włoch, 23 V), IB III, 1, s. 909-911.

16. *Cantare in coro è un'educazione alla vita e alla pace* [Śpiewanie w chórze jest wychowaniem do życia i do pokoju] (Słowa podziękowania na zakończenie koncertu chórów z terenów górskich zorganizowanego przez diecezję Belluno-Fetere w Castello di Mirabello, 20 VII), IB III, 2, s. 48-49.

17. „*Le vostre esecuzioni possano anche in futuro essere per molti una rivelazione!*” [Wasze wykonania także w przyszłości mogą dla wielu być objawieniem!] (Do uczestników koncertu zorganizowanego z okazji tysiąclecia Archidiecezji Bamberg, 4 IX), IB III, 2, s. 208-209.

18. „*Offrire il proprio contributo per un «aggiornamento», adatto ai nostri tempi, delle preziose tradizioni di cui è ricca la musica sacra*” [Ofiarować własny wkład w „uwspółcześnienie” cennej tradycji, w którą obfituje muzyka sakralna] (Wizyta w Papieskim Instytucie Muzyki Sakralnej, 13 X), IB III, 2, s. 450-452.

19. *Muzyka, którą zrodziła cisza* (Przemówienie po koncercie, 27 X), ORpol. 28(2007) nr 12, s. 21-22; toż: *La vera gioia è radicata nella libertà che solo Dio può donare*, IB III, 2, s. 512-514.

2008

20. *L'Italia è messaggera universale dei valori dell'arte* [Włochy są posłane, aby upowszechniać wartości artystyczne] (Podziękowanie za koncert ofiarowany przez Prezydenta Włoch Giorgia Napolitano w trzecią rocznicę rozpoczęcia pontyfikatu, 24 IV), IB IV, 1, s. 680-682.

21. „*Accolgo idealmente in Vaticano l'intero popolo cinese*” [W myślach goszczę w Watykanie cały lud chiński] (Słowo pozdrowienia po koncercie orkiestry filharmonii i chóru opery w Szanghaju, 7 V), IB IV, 1, s. 735-739.

22. „*Magnificat*” jest najgłębszą interpretacją dziejów (Przemówienie podczas nabożeństwa na zakończenie miesiąca maryjnego, 31 V), ORpol. 29(2008) nr 7-8, s. 16-17; toż: *Il Magnificat è la più vera interpretazione della storia*, IB IV, 1, s. 931-933.

23. *Życie jest poszukiwaniem prawdy, dobra i piękna* (Przemówienie na powitanie młodzieży na nabrzeżu Barangaroo, 17 VII), ORpol. 29(2008) nr 9, s. 13-16; toż: *La speranza del Vangelo in un mondo avido e diviso*, IB IV, 2, s. 44-52.

24. *Un felice accostamento tra poesia e musica* [Szczęśliwe połączenie poezji i muzyki] (Podziękowanie na zakończenie koncertu, Castel Gandolfo, 24 VIII), IB IV, 2, s. 191-193.

25. *Mistycyzm muzyki Brucknera* (Przemówienie po koncercie orkiestry Wiener Philharmoniker, Bazylika św. Pawła za Murami, 13 X), ORpol. 29(2008) nr 12, s. 45-46; toż: *La Chiesa nasce dall'unità dei diversi carismi*, IB IV, 2, s. 486-487.

26. *Prawdziwe piękno jest drogą chrześcijańskiego humanizmu* (Przesłanie z okazji XIII Sesji Publicznej Akademii Papieskich, 24 XI), ORpol. 30(2009) nr 2, s. 22-23; toż: *La vera bellezza è la strada dell'umanesimo cristiano*, IB IV, 2, s. 708-711.

27. *Bez fundamentu etycznego prawom człowieka brak oparcia* (Przemówienie po koncercie z okazji 60-lecia Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka, 10 XII), ORpol. 30(2009) nr 2, s. 18-19; toż: *Senza una solida base etica i diritti umani rimangono fragili*, IB IV, 2, s. 813-815.

2009

28. *Muzyka sakralna pozwala nam otrzeć się o majestat i piękno Boga* (Przemówienie po koncercie z okazji 85. urodzin ks. Georga Ratzingera, 17 I), ORpol. 30(2009) nr 3, s. 11-12; toż: *La musica sacra aiuta a sfiorare la bellezza di Dio*, IB V, 1, s. 82-85.

29. *Życie ma wielką wartość, nawet kiedy jego piękno przysłania tajemnica cierpienia* (Orędzie na XVII Światowy Dzień Chorego, 2 II), ORpol. 30(2009) nr 3, s. 7-8; toż: „*La vita umana è bella anche se avvolta dal mistero della sofferenza*”, IB V, 1, s. 184-187.

30. *Świętość jaśnieje w Kościele szczególnym pięknem* (Homilia podczas Mszy św. kanonizacyjnej, 26 IV), ORpol. 30(2009) nr 7-8, s. 57-58; toż: *Nel Vangelo le basi per una società giusta e solidale*, IB V, 1, s. 664-669.

31. *Św. Bonawentura był poszukiwaczem Boga i piewcą stworzenia* (Przemówienie podczas spotkania z mieszkańcami Bagnoregio, 6 IX), ORpol. 30(2009) nr 11-12, s. 30-31; toż: *Cercatore di Dio e cantore del creato*, IB V, 2, s. 181-185.

32. *Dar świętości jaśnieje dziś w Kościele szczególnym pięknem* (Homilia podczas Mszy św. kanonizacyjnej, 11 X), ORpol. 31(2010) nr 1, s. 16-18; toż: *L'eroismo dei santi per un salto di qualità*, IB V, 2, s. 365-370.

2010

33. *Twórcie piękno, ale przede wszystkim niech w waszym życiu będzie miejsce dla piękna* (Przemówienie do przedstawicieli świata kultury, Lizbona, 12 V), ORpol. 31(2010) nr 7, s. 12-13; toż: *È l'ora di indicare nuovi mondi al mondo*, IB VI, 1, s. 678-681.

34. *Wschód i Zachód, tradycja i nowoczesność spotykają się w muzyce* (Przemówienie po koncercie zorganizowanym z inicjatywy Patriarchy Moskwy i Wszechrusi Cyryla, 20 V), ORpol. 31(2010) nr 7, s. 41-43; toż: *L'Europa a pieni polmoni*, IB VI, 1, s. 746-749.

35. *Nie ma nic piękniejszego niż poznanie Chrystusa i dzielenie się z innymi przyjaciółmi z Nim* (Przemówienie podczas spotkania z uczestnikami zgromadzenia Papieskich dzieł Misyjnych, 21 V), ORpol. 31(2010) nr 7, s. 44-45; toż: „*La missione di annunziare il Vangelo vuol dire esprimere un giudizio critico sulle attuali trasformazioni culturali*”, IB VI, 1, s. 752-755.

36. *Św. Hildegarda z Bingen (I)* (Audienca generalna, 1 IX), ORpol. 31(2010) nr 10, s. 42-43; toż: *Il ruolo delle donne nella storia della Chiesa: „Santa Ildegarda di Bingen (I)”*, IB VI, 2, s. 136-142.

37. *Św. Hildegarda z Bingen (II)* (Audienca generalna, 8 IX), ORpol. 31(2010) nr 10, s. 43-44; toż: *Il ruolo delle donne nella storia della Chiesa: „Santa Ildegarda di Bingen (2)”*, IB VI, 2, s. 155-162.

38. *Życie świętych stało się pieśnią chwały Bożej* (Homilia podczas Mszy św. kanonizacyjnej, 17 X), ORpol. 31(2010) nr 11, s. 10-12; toż: *Una festa della santità*, IB VI, 2, s. 622-626.

39. *Kościół ma być wizerunkiem Bożego piękna* (Homilia podczas Mszy św., 7 XI), ORpol. 32(2011) nr 1, s. 34-36; toż: *Misure economiche e sociali a sostegno della donna, della famiglia, della vita*, IB VI, 2, s. 794-799.

40. *Świątynia hymnem ku czci Boga, wyrzeźbionym w kamieniu* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 7 XI), ORpol. 32(2011) nr 1, s. 36-37; toż: *I poveri devono sempre trovare accoglienza nella Chiesa*, IB VI, 2, s. 800-801.

41. *Niech praca uczonych i artystów odzwierciedla wielkość oraz piękno naszej chrześcijańskiej nadziei* (Przesłanie z okazji XV sesji publicznej Akademii Papieskich, 15 XII), ORpol. 32(2011) nr 2, s. 33-34; toż: *Sulla „via pulchritudinis”*, IB VI, 2, s. 1010-1013.

2011

42. *Odkrywajmy piękno życia chrześcijańskiego* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 9 I), ORpol. 32(2011) nr 3, s. 41-42; toż: *Chi è Gesù?*, VII, 1, s. 33-37.

43. *Błask boskiej chwały Jezusa* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 20 III), ORpol. 32(2011) nr 5, s. 39-40; toż: *Una luce più intensa del sole*, IB VII, 1, s. 352-356.

44. *Muzyka, która zrodziła się z wiary w Boga* (Przemówienie po koncercie, 5 V), ORpol. 32(2011) nr 7, s. 21-22; toż: *La vicinanza del popolo italiano al Vescovo di Roma*, IB VII, 1, s. 575-577.

45. *W Psalmach Słowo Boże staje się słowem modlitwy* (Audienca generalna, 22 VI), ORpol. 32(2011) nr 8-9, s. 45-47; toż: *Il linguaggio dell'incontro con Dio*, IB VII, 1, s. 887-898.

46. *Sztuka i kultura umacniają naszą więź z Panem* (Castel Gandolfo, 31 VIII), ORpol. 32(2011) nr 10-11, s. 45-46.

47. *Świętość nie zna granic i przemienia świat* (Homilia podczas Mszy św., 24 IX), ORpol. 32(2011) nr 12, s. 26-28.

2012

48. „*O bracia, nie w te tony...!*” (Przemówienie po koncercie w teatrze La Scala, 1 VI), ORpol. 33(2012) nr 7-8, s. 12-13; toż: *In cerca del Dio vicino*, IB VIII, 1, s. 669-671.

49. *Symfonia pokoju między narodami* (Przemówienie po koncercie West-Eastern Divan Orchestra, 11 VII), ORpol. 33(2012) nr 9-10, s. 25-26; toż: *Sinfonia di pace*, IB VIII, 2, s. 16-17.

50. *Gdy sztuka pomaga potrzebującym* (Przemówienie po koncercie, 11 VIII), ORpol. 33(2012) nr 9-10, s. 30-31; toż: *Quando l'arte diventa sostegno ai bisognosi*, IB VIII, 2, s. 78-79.

51. *Świętość wprowadza odwieczne „dziś” Boga w „dziś” człowieka naszej epoki* (Przemówienie Ojca Świętego do biskupów, którzy uczestniczyli w Soborze Watykańskim II, 12 X), ORpol. 33(2012) nr 11, s. 11-12; toż: *Con i nostri contemporanei*, IB VIII, 2, s. 421-422.

52. *Droga piękna kieruje umysł i serce ku Bogu* (Przemówienie po projekcji filmu „Sztuka i wiara – «Via pulchritudinis»”, 25 X), ORpol. 33(2012) nr 12, s. 27-28; toż: *Quel linguaggio universale capace di elevare fino a Dio*, IB VIII, 2, s. 496-498.

53. *Świadkowie piękna wiary* (Przesłanie do uczestników XVII sesji publicznej Akademii Papieskich, 21 XI), ORpol. 34(2013) nr 1, s. 30-32; toż: *L'artista, come la Chiesa, testimone della bellezza della fede*, IB VIII, 2, s. 628-632.

FRANCISZEK

2013

1. „*Magnificat*” kantykiem nadziei pokornych (Homilia podczas Mszy św. w uroczystość Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, 15 VIII), ORpol. 34(2013) nr 10, s. 44-45; toż: *Lotta, Risurrezione, speranza*, IF I, 2, s. 175-177.

2. *Boża orkiestra* (Audiencja generalna, 9 X), ORpol. 34(2013) nr 12, s. 34-35; toż: *La Chiesa è la casa dell'armonia*, IF I, 2, s. 348-354.

3. *Świętość nie jest przywilejem nielicznych* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 1 XI), ORpol. 35(2014) nr 1, s. 50-51; toż: *Alla recita dell'Angelus*, IF I, 2, s. 466-468.

2014

4. *Potrzebujemy prawdy, dobroci i piękna* (Przemówienie podczas spotkania z członkami stowarzyszenia „Corallo”, 22 III), ORpol. 35(2014) nr 3-4, s. 35-36; toż: *Fuggere dalla tentazione di clericalizzare i laici, nella Chiesa ognuno è importante*, IF II, 1, s. 306-308.

5. *Małe kroki do świętości* (Audiencja generalna, 19 XI), ORpol. 35(2014) nr 12, s. 47-48 ; toż : *Ci si fa Santi dovunque nelle cose di ogni giorno*, IF II, 2, s. 554-561.

6. *Bogactwo, różnorodność i odmienność nigdy nie powinny być przyczyną konfliktów* (Homilia podczas Mszy św. w Stambule, 29 XI), ORpol. 35(2014) nr 12, s. 25-26; toż: *Lo Spirito supera le diversioni e fa l'umanità*, IF II, 2, s. 684-686.

2015

7. *Hymn do matek* (Audiencja generalna, 7 I), ORpol. 36(2015) nr 2, s. 52-53.

8. *Kobieta jest arcydziełem stworzenia* (Audiencja generalna, 22 IV), ORpol. 36(2015) nr 5, s. 46-47.

9. *W hymnie „Te Deum” przemierzamy na nowo historię zbawienia* (Przemówienie podczas Nieszporów na zakończenie 2015 r.), ORpol. 37(2016) nr 1, s. 17-18.

2016

10. *Życie chrześcijańskie trzeba codziennie cierpliwie tkąć jak piękny dywan* (Homilia podczas Mszy św. w ośrodku salezjańskim w Baku, 2 X), ORpol. 37(2016) nr 10, s. 23-25.

11. *Piękno chrześcijańskiej rodziny* (Przemówienie do członków Papieskiego Instytutu Studiów nad Małżeństwem i Rodziną, 27 X), ORpol. 37(2016) nr 11, s. 33-35.

12. *Święci odkryli tajemnicę prawdziwego szczęścia* (Homilia podczas Mszy św., Malmö, 1 XI), ORpol. 37(2016) nr 11, s. 13-14.

2017

13. *Święte pragnienie Boga* (Homilia podczas Mszy św. w uroczystość Objawienia Pańskiego, 6 I), ORpol. 38(2017) nr 1, s. 16-18.

14. *Ojcowie, matki lub bracia żyjący nadzieją, a nie profesjonalisci „sacrum”* (Homilia podczas Mszy św. w święto Ofiarowania Pańskiego, 2 II), ORpol. 38(2017) nr 2, s. 17-18.

15. *O jedność w różnorodności* (Homilia w uroczystość Zesłania Ducha Świętego, 4 VI), ORpol. 38(2017) nr 6-7, s. 23-24.

16. *Laboratorium humanizmu* (Przemówienie do wspólnoty akademickiej Uniwersytetu Bolońskiego, 1 X), ORpol. 38(2017) nr 10, s. 10-13.

17. *Upiękzone dusze* (Homilia podczas Mszy św. w Domu św. Marty, 20 X), ORpol. 38(2017) nr 12, s. 28-29.

18. *Różnorodność w harmonii* (Homilia podczas Mszy św. w Domu św. Marty, 9 XI), ORpol. 38(2017) nr 12, s. 39-41.

19. *Kiedy mówimy jednym głosem, przekazujemy słowo nadziei* (Przemówienie podczas spotkania z Najwyższą Radą Mnichów Buddyjskich „Sangha” w Rangunie, 29 XI), ORpol. 39(2018) nr 1, s. 25-26.

20. *Poszanowanie słusznej różnorodności* (Przemówienie podczas spotkania w Dhace z przedstawicielami władz Bangladeszu, 30 XI), ORpol. 38(2018) nr 1, s. 26-28.

2018

21. Adhortacja apostolska *Gaudete et exsultate* o powołaniu do świętości w świecie współczesnym (18 III 2018).

22. *Jeśli nie będzie rozbrzmiewała muzyka Ewangelii* (Przemówienie podczas spotkania ekumenicznego w luterańskiej katedrze, Ryga, 24 IX), ORpol. 39(2018) nr 10, s. 28-30.

23. *Spotkanie dwóch matek jest hymnem radosnego uniesienia w Panu* (Rozważanie przed modlitwą „Anioł Pański”, 23 XII), ORpol. 40(2019) nr 1, s. 54-55.

2019

24. Posynodalna adhortacja apostolska *Christus vivit* [...] Do młodych i całego Ludu Bożego (25 III), p. 204, 218, 223, 226.

NOTY O AUTORACH

Miłosz Aleksandrowicz, doktor habilitowany, muzykolog. Studia z zakresu muzykologii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II.

W latach 2004-2009 pracownik Katedry Hermeneutyki Muzycznej Instytutu Muzykologii KUL, od 2009 r. adiunkt w Katedrze Polifonii Religijnej tegoż instytutu.

Zainteresowania badawcze: traktaty teoretyczno-muzyczne XVII i XVIII w. (zwłaszcza francuskojęzyczne), teoria muzyki w ujęciu historycznym (w szczególności: podręczniki do harmonii i kontrapunktu z XVI-XX w.), muzyka epoki baroku (ze szczególnym uwzględnieniem wielogłosowej muzyki religijnej i polifonii liturgicznej), powiązania między teorią i praktyką muzyczną XVII-XIX w.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Teoria harmonii Jeana Ph. Rameau. Traité de l'harmonie (1722). Nouveau système de musique théorique (1726)* (2014); *Teoretyczne podstawy francuskiej polifonii liturgicznej XVII wieku* (2017).

Anna Chęćka, doktor habilitowany, filozof muzyki, pianistka, profesor UG. Studia pianistyczne w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (ukończone z wyróżnieniem), podyplomowe studia interdyscyplinarne w Conservatoire de Rueil-Malmaison w Paryżu (w ramach stypendium rządu francuskiego); doktorat w dziedzinie filozofii na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

W latach 2000-2012 nauczyciel w Szkole Muzycznej II st. im. Fryderyka Chopina w Gdańsku-Wrzeszczu (klasa fortepianu). Od 2005 r. zatrudniona na Uniwersytecie Gdańskim, obecnie profesor nadzwyczajny w Zakładzie Estetyki i Filozofii Kultury Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa na Wydziale Nauk Społecznych.

Współpracownik Wydziału Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadząca wykłady „Sztuka słuchania”, ilustrowane grą na fortepianie, w Muzeum Chopina w Warszawie.

Główne obszary zainteresowań badawczych: estetyka muzyczna, filozofia sztuki, związki między literaturą a muzyką.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego* (2008); *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki* (2012); *Peter Kivy i jego filozofia muzyki* (współred., 2015); *A jak Apollo* (w druku); *Śluch metafizyczny* (w druku).

Agnieszka Druś, doktor habilitowany, teoretyk muzyki. Studia z zakresu teorii muzyki w Akademii Muzycznej w Krakowie.

Od 1999 r. pracownik AM w Krakowie, obecnie adiunkt w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego Instytutu Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki na Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej. Ponadto od 2002 r. nauczyciel przedmiotów teoretycznych w Państwowej Szkole Muzycznej II st. im. Władysława Żeleńskiego w Krakowie.

Od 2010 r. wiceprezes Fundacji Pro Musica Bona.

Członkini Związku Kompozytorów Polskich (od 2017 r. sekretarz Zarządu Sekcji Muzykologów), Polskiego Towarzystwa Analizy Muzycznej, Małopolskiej Manufaktury Sztuki, Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kameralistów.

Wyróżniona m.in.: Nagrodą im. Ks. prof. Hieronima Feichta (przyznawaną przez Związek Kompozytorów Polskich), Medalem Komisji Edukacji Narodowej, Odznaką Honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”, Brązowym Krzyżem Zasługi.

Główne obszary zainteresowań badawczych: teoria muzyki i muzykologia w zakresie muzyki XX i XXI w. (w szczególności twórczość Krzysztofa Pendereckiego, Karlheinz Stockhausena, Witolda Lutosławskiego, Marka Stachowskiego i Pawła Mykiety).

Najważniejsze publikacje książkowe: *Cykl sceniczny „Licht” Karlheinz Stockhausena. Muzyczny teatr świata* (2011); *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego* (2016, nominacja do Nagrody im. Jana Długosza).

Jerzy W. G a ł k o w s k i, profesor, filozof, etyk. Studia filozoficzne na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1961 do 2009 r. pracownik naukowo-dydaktyczny KUL, m.in. kierownik Katedry Etyki Szczegółowej i Katedry Etyki Społecznej i Politycznej. W latach 1983-1989 zastępca kierownika Instytutu Jana Pawła II KUL, obecnie członek Rady Naukowej tegoż Instytutu. Od 1993 do 2001 r. przewodniczący Rady Programowej Radia Lublin.

Członek zarządu Bureau International Catholique de l'Enfance (w latach 1968-1972), członek Societas Internationalis Scotistica, Société Internationale Thomas d'Aquin, Polskiego Towarzystwa Ergonomicznego, Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Towarzystwa Naukowego KUL (w latach 1992-1996 – przewodniczący Wydziału Filozoficznego i członek Zarządu Głównego).

Główne obszary zainteresowań badawczych: teoria moralności, antropologia, etyka i historia etyki.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Praca i człowiek. Próba filozoficznej analizy pracy* (1980); *Podstawowy wymiar bytowania* (1992); *Wolność i wartość. Z podstawowych zagadnień etyki Jana Duns Szkota* (1993); *Człowiek – moralność – wychowanie* (współred., 2000); *Etyka w polityce* (współred., 2000); *Etyka w biznesie* (współred., 2002); *Ziemski los człowieka. Jana Pawła II myśl o pracy* (2004); *Szkice o filozofii Karola Wojtyły* (2017); *Wartości – kultura – humanistyka. Wokół filozofii wychowania* (współautor, 2019).

Dorota H a r y l u k, doktor, teolog. Studia z zakresu wychowania przedszkolnego w Studium Nauczycielskim im. Jadwigi Młodowskiej w Chełmie, z zakresu teologii ogólnej na Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie (doktoranckie w zakresie teologii moralnej w Instytucie Teologii Apostolstwa na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego), z zakresu filologii polskiej (podyplomowe) na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Obecnie doktorantka w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Filologii Polskiej KUL.

W latach 1990-2004 nauczyciel szkół średnich w Chełmie, od 1996 do 2009 r. doradca życia rodzinnego w Parafii Rzymskokatolickiej pw. Chrystusa Odkupiciela w Chełmie.

Główne obszary zainteresowań badawczych: teologia moralna (w szczególności zagadnienia doświadczenia chrześcijańskiego, podstaw moralności chrześcijańskiej i duchowości katolickiej), twórczość literacka Karola Wojtyły–Jana Pawła II (w szczególności jej odniesienia do koncepcji antropologicznej i etycznej Wojtyły).

Autorka artykułów z powyższych dziedzin.

Maciej T. K o c i u b a, doktor habilitowany, filozof. Studia filozoficzne na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

Pracownik UMCS, w latach 2013-2018 kierownik Zakładu Filozofii Kultury, obecnie adiunkt w Zakładzie Logiki i Kognitywistyki Instytutu Filozofii na Wydziale Filozofii i Socjologii.

Główne obszary badań: epistemologia i teoria literatury Gastona Bachelarda, myśl René Girarda (w szczególności zagadnienie przemocy), kulturowa jedność Europy i cywilizacji Zachodu, procesy zachodzące na styku różnych kultur i cywilizacji, procesy integracyjne (globalizacja) i dezintegracyjne we współczesnym świecie, antropologia obrazu (w szczególności relacje między poznaniem pojęciowym a obrazowym, holistyczny charakter poznania obrazowego).

Najważniejsze publikacje książkowe: *Racjonalizm i irracjonalizm w nauce i życiu społecznym* (współred., 1994); *Socjologia wiedzy i jej wrogowie* (współred., 1995); *Przemoc i filozofia* (współred., 2004); *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata* (2010); *Obrazy i poznanie* (red., 2015), *Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje* (współred., 2018).

Wojciech K u d y b a, profesor, historyk literatury, krytyk literacki, poeta, prozaik. Urodzony w 1965 r. w Tomaszowie Lubelskim. Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

W latach 2000-2008 wykładowca w Podhalańskiej Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Nowym Targu. Od 2008 r. pracownik Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego: latach 2009-2012 dyrektor Instytutu Filologii Polskiej na Wydziale Nauk Humanistycznych, obecnie kierownik Katedry Literatury XX wieku. Wykładowca Studium Literacko-Artystycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współpracownik Komisji Języka Religijnego PAN i dwumiesięcznika „Topos”.

Członek Rady Programowej kwartalnika „Religious and Sacred Poetry”. Członek krakowskiego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Towarzystwa Naukowego KUL i Katholischer Akademischer Ausländer-Dienst.

Wyróżniony m.in. Nagrodą Fundacji im. J.S. Pasierba (dwukrotnie) oraz Nagrodą im. Ks. Prof. Bolesława Kumora, laureat konkursów poetyckich: im. R.M. Rilkego i im. K.I. Gałczyńskiego (w Praniu).

Główne obszary zainteresowań badawczych: literatura romantyzmu, literatura współczesna.

Najważniejsze publikacje książkowe: „*Aby mówę chrześcijańską odtworzyć na nowo...*”. Norwida mówienie o Bogu (2000); *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza St. Pasierba* (2006); *Wiersze wobec Innego* (2012); *Generacja źle obecna* (2014); *Próba bólu. O wierszach Joanny Pollakówny* (2016). Zbiory wierszy: *Tyszowce i inne miasta* (2005); *Gorce Pana* (2007); *Ojciec się zmienia* (2011); *W końcu świat* (2014). Tomy prozatorskie: *Nazywam się Majdan* (2015); *Imigranci wracają do domu* (2018).

Maria M a ł a n i c z - P r z y b y ł s k a, doktor, antropolog muzyki. Studia z zakresu etnologii i antropologii kulturowej oraz muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim.

W latach 2007-2015 pracownik Filharmonii Narodowej w Warszawie. Obecnie adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej na Wydziale Historycznym UW.

Główne obszary zainteresowań badawczych: antropologia muzyki, dziedzictwo kulturowe, współczesne oblicza kultury tradycyjnej (m.in. na Podhalu, na Mazowszu i w Serbii).

Najważniejsze publikacje książkowe: *Co słysząc na Podhalu. Tradycja we współczesności* (red., 2014); *Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralczyzna* (2018).

Joanna M i c h a ł c z u k, doktor habilitowany, literaturoznawca. Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 2000 r. pracownik KUL, obecnie (od 2008 r.) adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Filologii Polskiej na Wydziale Nauk Humanistycznych.

Główne obszary zainteresowań badawczych: dramaturgia współczesna, sceniczne realizacje sztuk, problematyka aksjologiczna, religijna i antropologiczna w polskich dramatach najnowszych.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Dramat obcy w Polsce w XIX i XX wieku* (współred., 2004); *W kręgu polskiego teatru i dramatu religijnego XX wieku* (współred., 2007); *Dramat i teatr*

religijny. *Wyróżniki i paradygmaty. W stulecie urodzin profesor Ireny Sławińskiej* (współred., 2014); *Dramaturgia Tymoteusza Karpowicza* (2015); *Między zwątpieniem a nadzieją. Wokół problematyki sakralnej w dramacie polskim po roku 1989* (2018); *Wobec nadziei. Aksjologiczne problemy dramatu i teatru XX i XXI wieku* (współred., 2018). Redaktor naukowy zeszytu monograficznego „Roczników Humanistycznych” (58(2010) nr 1).

Krzysztof M o r a c z e w s k i, doktor habilitowany, kulturoznawca, profesor UAM. Studia z zakresu kulturoznawstwa na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Od 2000 r. pracownik Instytutu Kulturoznawstwa UAM, obecnie profesor nadzwyczajny w Zakładzie Badań nad Kulturą Artystyczną.

Główne obszary zainteresowań badawczych: teoria i historia kultury oraz kultura muzyczna.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej* (2007); *Cultural Theory and History: Theoretical Issues* (2014).

Maciej N o w a k, doktor habilitowany, historyk literatury, edytor, miłośnik jazzu, krytyk muzyczny. Studia z zakresu filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Od 1995 r. pracownik naukowo-dydaktyczny KUL, od 2007 r. adiunkt w Ośrodku Badań nad Literaturą Religijną KUL. Współpracownik miesięcznika „Jazz Forum”.

Członek kolegium redakcyjnego kwartalnika „Ethos”.

Główne obszary zainteresowań badawczych: historiozofia literacka, związki między literaturą a religią, diaryistyczne praktyki piśmienne, biografistyka, twórczość Hanny Malewskiej, Zbigniewa Herberta i Andrzeja Bobkowskiego, estetyka i historia jazzu.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Koncepcja dziejów w powieściach historycznych. Teodor Jeske-Choiński, Zofia Kossak, Hanna Malewska* (2009); *Na łuku elektrycznym. O pisaniu Andrzeja Bobkowskiego* (2014). Autor cyklu rozpraw poświęconych dziennikom polskich pisarzy nowoczesnych: *Pamiętnikowi Stanisława Brzozowskiego, Dziennikowi okupacyjnemu Stanisława Rembeka, Dziennikowi Jana Lechonia*, oraz edycji odczytanego z rękopisu dziennika Andrzeja Bobkowskiego *Notatnik 1947-1960* (2013).

Jerzy W i ś n i e w s k i, doktor habilitowany, literaturoznawca. Studia z zakresu filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim.

W latach 1987-1990 nauczyciel w XXVIII LO im. Władysława Broniewskiego w Łodzi. Od 1990 r. pracownik UŁ: do 2003 r. zatrudniony w Katedrze Literatury Romantyzmu i Literatury Współczesnej, w latach 2003-2008 adiunkt w Katedrze Literatury Romantyzmu, Dwudziestolecia Międzywojennego i Literatury Współczesnej, w latach 2008-2013 adiunkt w Katedrze Literatury XX i XXI wieku; w latach 2014-2017 adiunkt w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu, obecnie: adiunkt w Zakładzie Literatury i Tradycji Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej i Logopedii na Wydziale Filologicznym. Ponadto w latach 1995-2005 nauczyciel w Katolickim Liceum i Gimnazjum oo. Bernardynów im. bł. o. Anasztaza Pankiewicza w Łodzi.

Członek Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza i Łódzkiego Towarzystwa Naukowego.

Główne obszary zainteresowań badawczych: polska poezja XX w. i najnowsza, muzyczność literatury, studia nad piosenką.

Najważniejsze publikacje książkowe: *Miron Białoszewski i muzyka* (2004); *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich poetów po 1945 roku* (2013).

CONTENTS

Ethos 32, no. 2 (126) (2019)

MUSICALITY

From the Editors – Muzyka i ethos (M.Ch.)	5
From the Editors – Music and Ethos (M.Ch.)	11
J o h n P a u l I I – „Pieśń uwielbienia...” (Przemówienie do uczestników Międzynarodowego Kongresu Muzyki Kościelnej, Watykan, 27 I 2001)	19
J o h n P a u l I I – “The Hymn of Praise...” (Address to the Participants in the International Congress of Sacred Music, Vatican, 27 January 2001)	23

LISTENING TO MUSIC CONDITIONS OF POSSIBILITY

Krzysztof M o r a c z e w s k i – Listening to Music and Its Social <i>a priori</i>	29
DOI 10.12887/32-2019-2-126-05	
Anna C h ę ć k a – Listening as a Modus of Thinking: The Perspective of a Music Lover, Performer, and Critic	56
DOI 10.12887/32-2019-2-126-06	
Maria M a ł a n i c z - P r z y b y ł s k a – Cultural and Social Aspects of Listening: On Contextual Perception of Music	74
DOI 10.12887/32-2019-2-126-07	

SOUND AND IMAGE TO EXPERIENCE THE SPIRIT

Agnieszka D r a u s – Listening to Sacred Music: On Experiencing Spirituality in the Music of the 20th and 21st Centuries. Reconnaissance, Selection, Interpretation.	97
DOI 10.12887/32-2019-2-126-08	

Miłosz Aleksandrowicz – Joseph Sauveur’s Acoustic Theory of Musical Sound	114
DOI 10.12887/32-2019-2-126-09	
Maciej T. Kociuba – Ryszard Horowitz’s Photo-Compositions: The Image as a Holistic Structure	148
DOI 10.12887/32-2019-2-126-10	

TOWARDS THE MUSICALITY OF A LITERARY WORK

Jerzy Wiśniewski – Poets Speak on Listening to Music: Three Selected Readings	167
DOI 10.12887/32-2019-2-126-11	
Wojciech Kudybka – Eros and Agape in Janusz Stanisław Pasierb’s Lyrical Poetry	198
DOI 10.12887/32-2019-2-126-12	
Joanna Michalczuk – Disturbing Questions as the Axis of Plays by Artur Pałyga	211
DOI 10.12887/32-2019-2-126-13	

KAROL WOJTYŁA–JOHN PAUL II INSPIRATIONS

Dorota Hawryluk – “Because Beauty is deeply rooted in us.” On the Poetic Form of the Biblical Meditations by Karol Wojtyła–John Paul II	235
DOI 10.12887/32-2019-2-126-14	

THINKING ABOUT THE FATHERLAND...

Jerzy W. Gałkowski – The Challenge of This Land: Reflections Inspired by Karol Wojtyła’s Poem “Thinking about the Fatherland...”	271
--	-----

NOTES AND REVIEWS

Angelika Moskal – On the Visual Character of the Reality (review of <i>Rzeczywistość i jej obrazowe reprezentacje</i> , ed. by M. T. Kociuba and A. Sajur, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2017) . . .	283
Mariusz Zemło – The System of Values Accepted by Contemporary Adolescents: Tracing the Causes of Social Change (review of J. Mariański’s <i>Kondycja religijna i moralna młodzieży szkół średnich w latach 1988-1998-2005-2017 (raport z ogólnopolskich badań socjologicznych)</i> , Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2018)	290

Books recommended by <i>Ethos</i> (Z. Zarębianka, <i>Bóg wpisany w wiersze. Teologia poetów obcych</i> , Kraków: Pasaże, 2018; <i>Spotkania. Niezależne Pismo Młodych Katolików</i> , ed. by M. Sobieraj, Warsaw: Urząd do Spraw Kombatantów i Osób Represjonowanych, 2019).	295
--	-----

THROUGH THE PRISM OF THE ETHOS

Maciej N o w a k – The City—Jazz—Photography	299
DOI 10.12887/32-2019-2-126-19	

BIBLIOGRAPHY

Maria F i l i p i a k – The Spirit of Music: A Bibliography of the Addresses by John Paul II, Benedict XVI and Francis from 1978 to 2019	313
DOI 10.12887/32-2019-2-126-20	
Notes about the Authors.	335

„ETHOS”

ISSN 0860-8024, prefix DOI 10.12887

„Ethos” jest czasopismem punktowanym przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego: 12 pkt. Index Copernicus Value 2016: 56,66. Abstrakty artykułów naukowych publikowanych w „Ethosie”, począwszy od tomu 22(2009) nr1-2(85-86) „Koniec misji uniwersytetu?”, indeksowane są w bibliograficznej bazie danych The Philosopher's Index. Z dniem 13 I 2015 r. kwartalnik „Ethos” został wpisany na listę ERIH PLUS. W roku 2015 kwartalnik „Ethos” został włączony do bazy danych EBSCO, a w roku 2016 do bazy CEEOL.

INFORMACJE DLA AUTORÓW

Tematy kolejnych numerów monograficznych „Ethosu” są zapowiadane z wyprzedzeniem na czwartej stronie okładki oraz na stronie internetowej kwartalnika. Artykuły związane z tematami poszczególnych numerów można nadsyłać od chwili ukazania się zapowiedzi. Większość publikowanych w „Ethosie” materiałów to teksty zamówione, które otrzymały pozytywne recenzje, artykuły nadesłane zaś, jeśli wpisują się w tematyczny profil przygotowywanych numerów, również poddawane są recenzji.

Redakcja zastrzega sobie prawo do decyzji o skierowaniu artykułu do recenzji.

Zasady ogólne

Objętość artykułu nie powinna przekraczać 20 stron maszynopisu (1 arkusza wydawniczego – 40 tysięcy znaków ze spacjami), objętość recenzji i sprawozdań – 10 stron maszynopisu (0,5 arkusza wydawniczego – 20 tysięcy znaków ze spacjami).

Do artykułu należy dołączyć streszczenie w języku angielskim (o objętości nie większej niż 1 strona maszynopisu) oraz słowa kluczowe.

Autorzy proszeni są również o wypełnienie oświadczenia o oryginalności dzieła oraz formularza, na podstawie którego opracowywane są ich noty biograficzne, a także o wypełnienie formularza umowy o dzieło i przeniesienie autorskich praw majątkowych i przesłanie ich do Redakcji. Formularze tych dokumentów dostępne są na stronie internetowej pisma.

Złożenie artykułu do publikacji jest rozumiane jako deklaracja, że tekst ten nie został nigdzie wcześniej opublikowany, również w postaci elektronicznej, oraz że nie jest on złożony w redakcjach innych czasopism ani rozpatrywany jako fragment monografii.

Zasadniczo nie zamieszczamy materiałów, które ukazały się wcześniej w druku lub w postaci publikacji elektronicznej. Wyjątkiem są tłumaczenia z języków obcych tekstów dotąd niedostępnych w języku polskim.

Tekst wykładu lub odczytu powinien zawierać informację o tym, kiedy i na jakim forum był on prezentowany.

Autorzy proszeni są o ujawnianie wkładu wszystkich osób, które przyczyniły się powstania składanego do publikacji artykułu (z podaniem ich afiliacji oraz sprecyzowaniem ich udziału), oraz informacji o źródłach finansowania badań przeprowadzonych w związku z jego przygotowaniem.

Ghostwriting i guest authorship są przejawem nierzetelności naukowej, a wszelkie wykryte przypadki będą demaskowane, włącznie z powiadomieniem odpowiednich podmiotów. Wszelkie przejawy nierzetelności naukowej będą dokumentowane.

Redakcja zastrzega sobie prawa do opracowania tekstu pod względem językowym i edytorskim. Publikacja tekstu poprzedzona jest jego autoryzacją.

Zasady recenzowania

Artykuł jest recenzowany w trybie anonimowym dla obu stron przez dwóch niezależnych recenzentów zewnętrznych. W przypadku znacznej rozbieżności opinii recenzentów redakcja może zdecydować o powołaniu trzeciego recenzenta. Redakcja dokłada starań, aby recenzentami artykułów były osoby reprezentujące inne środowiska naukowe niż autorzy.

W celu ułatwienia procesu anonimowej recenzji prosimy nie umieszczać w tekście informacji, które pozwoliłyby zidentyfikować autora.

Formularz recenzji dostępny jest na stronie internetowej pisma.

Format pliku

Prosimy o składanie artykułów w postaci elektronicznej, w formacie doc lub docx.

Format dokumentu

W całym dokumencie prosimy stosować czcionkę Times New Roman 12 pkt i nie wydzielać cytatów za pomocą innego kroju i rozmiaru czcionki ani przez zmianę szerokości kolumny. Kursywę prosimy stosować wyłącznie w tytułach cytowanych publikacji. Wyróżnienia w tekście prosimy wprowadzać za pomocą dodatkowej („twardej”) spacji między literami danego słowa (np. f i l o z o f i a).

Preferowana interlinia 1,5.

Wcięcia akapitowe prosimy wprowadzać za pomocą tabulatora (a nie spacji).

W całym tekście prosimy wprowadzić numerację stron.

Przypisy należy umieszczać na dole strony (nie stosujemy przypisów końcowych ani bibliografii wydzielonej na końcu tekstu).

Przypisy powinny zawierać informacje bibliograficzne; wszelkie informacje oraz argumentacja powinny znajdować się w tekście głównym.

Formatowanie tekstu prosimy ograniczyć do minimum.

Ilustracje

Autorzy zobowiązani są uzyskać zgodę na publikację towarzyszących artykułom materiałów objętych prawem autorskim (np. fotografii, faksymile, reprodukcji dzieł sztuki). Prosimy dołączać pliki graficzne o rozdzielczości 300 dpi (preferowany format TIF). Każda ilustracja powinna zostać opatrzona podpisem zawierającym informacje o jej treści, źródle oraz wszelkie inne informacje wymagane przepisami prawa autorskiego.

Cytowanie z tekstów obcojęzycznych

Cytaty z tekstów obcojęzycznych powinny pochodzić z dostępnych przekładów na język polski. W przypadku braku źródła polskojęzycznego należy zaznaczyć, że tłumaczem tekstu jest autor artykułu bądź podać nazwisko tłumacza. W przypadku nieadekwatności polskiego przekładu danego fragmentu dopuszczalne jest wprowadzenie tłumaczenia własnego przy zachowaniu informacji bibliograficznej na temat dostępnego polskiego tłumaczenia. W przypadku braku polskiego przekładu danego dzieła prosimy cytować jego fragmenty za tekstem oryginalnym, a nie za jego obcojęzycznymi przekładami, np. nie należy cytować tekstów Hume'a za ich przekładami na język włoski.

W artykułach należy stosować alfabet łaciński, a w przypadku słów pochodzących z języków posługujących się innym alfabetem używać transliteracji/transkrypcji.

Format przypisów

Przypisy, których po raz pierwszy przywoływane jest określone dzieło, powinny zawierać pełne dane bibliograficzne, według wzoru:

pozycja książkowa:

R. B u t t l i o n e, *Mysł Karola Wojtyły*, tłum. J. Merecki SDS, Instytut Jana Pawła II KUL, Lublin 2010.

artykuł w czasopiśmie:

G. E. M. A n s c o m b e, *Nowożytna filozofia moralności*, tłum. M. Roszyk, „Ethos” 23(2010) nr 4(92), s. 39-60.

artykuł w publikacji zbiorowej:

S. J u d y c k i, *Istnienie i natura duszy ludzkiej*, w: *Antropologia*, red. ks. S. Janeczek, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, s. 121-177.

W przypadku cytatu prosimy o podawanie wyłącznie numeru strony, z której cytat pochodzi.

Kiedy dzieło cytowane jest po raz kolejny, prosimy stosować zapis skrócony: nazwisko autora, dz. cyt. (jeśli cytowane są również inne dzieła danego autora – tytuł dzieła), numer strony.

W przypadku dzieł klasycznych, w których stosowana jest wewnętrzna notacja, prosimy zamieścić ją po tytule dzieła, np.:

P l a t o n, *Timajos*, 86 B-C, w: tenże, *Timajos, Kritias*, tłum. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2002, s. 85.

Cytaty z nauczania Jana Pawła II prosimy przytaczać za polskim wydaniem „L'Osservatore Romano”, *Nauczaniem papieskim* (red. E. Weron SAC, A. Jaroch SAC, Pallottinum) lub za wydaniami watykańskimi.

Prawa autorskie

Złożenie tekstu do druku jest równoznaczne z przekazaniem wyłącznych praw autorskich kwartalnikowi „Ethos”. W przypadku zamiaru przedruku tekstu opublikowanego wcześniej w „Ethosie” autor (lub w jego imieniu wydawca) proszony jest o zwrócenie się o zgodę do Instytutu Jana Pawła II KUL. Prośby takie są z reguły rozpatrywane pozytywnie z zastrzeżeniem, że ponownej publikacji towarzyszyć będzie informacja bibliograficzna na temat pierwodruku.

Prawa autorskie na przedruk, przekład bądź wykorzystanie w formie elektronicznej materiału pierwotnie opublikowanego w „Ethosie”, jeśli występuje o nie podmiot inny niż autor materiału, udzielane są odpłatnie. Składając prośbę o udzielenie praw autorskich, prosimy określić charakter publikacji, jej język oraz nakład. „Ethos” nie we wszystkich przypadkach jest właścicielem praw autorskich do opublikowanych w piśmie materiałów. Przed złożeniem wniosku prosimy zwrócić uwagę na informacje zawarte w przypisach.

Ze względów formalno-prawnych od roku 2013 Instytut Jana Pawła II nie może wypłacać honorariów autorskich.

Autorzy artykułów otrzymują dwa egzemplarze numeru, w którym ukazała się ich publikacja, a autorzy recenzji i sprawozdań – po jednym.

“ETHOS”

ISSN 0860-8024, DOI Prefix 10.12887

The Republic of Poland Ministry of Science and Higher Education Value: 12.00. Index Copernicus Value 2016: 56.66. Beginning with Vol. 22: 2009 No. 1-2(85-86), “The End of the Mission of the University?,” the philosophy articles published in *Ethos* are indexed in The Philosopher’s Index. The quarterly *Ethos* was approved for inclusion in ERIH PLUS on Jan. 13, 2015. The quarterly *Ethos* is indexed by the EBSCO databases (since 2015) and by the CEEOL databases (since 2016)

GUIDELINES FOR AUTHORS

The themes of the succeeding monographic volumes of *Ethos* are listed in advance on the back cover. Articles may be submitted after a given issue is announced. Most manuscripts published in *Ethos* are articles commissioned by the editors.

Peer review

Both commissioned and submitted papers are subject to blind peer review by two independent and external referees and to editorial revisions. One of the referees will represent an academic milieu from outside Poland, non-related to that of the author; the other will be a Polish scholar. In order to facilitate blind peer review, authors are requested to eliminate all references that might identify them.

The editors reserve the right to decide whether a received manuscript will be considered for publication.

General guidelines

Submitted articles (with footnotes) may not exceed 40,000 characters in length, including spaces. Submitted reviews and reports may not exceed 20,000 characters, including spaces. Articles should comprise abstracts in English (up to 1,800 characters, including spaces) and keywords.

Authors are requested to fill in a form to provide information necessary for the editors to prepare biographical notes about the contributors.

Submission of an article written in a language other than Polish should be accompanied by the declaration whether the text in question has been published elsewhere, whether in print or online, and whether it is being considered for publication in any other periodical or monograph.

Apart from original manuscripts, reviews and reports, we publish translations of important articles hitherto unavailable in Polish.

Authors are requested to disclose names of anyone participating in the preparation of the submission (together with their affiliation and contribution), as well as all the sources of research funding used in its preparation.

Ghostwriting and guest authorship are violation of the standard codes of scholarly conduct, and all its instances will be unmasked and documented, and the appropriate entities notified.

Formatting the file

Please submit your file as a Word document (doc or docx).

Formatting the document

Lines should be double-spaced, including quotations and notes, using Times New Roman font in 12 point size. Do not apply any special formatting. All the quotations should be incorporated into the body of the text. Place page numbers on each page. Notes should be numbered consecutively and placed at the foot of each page (please do not use endnotes or bibliography at the end of your paper).

Notes should be used for citation purposes and include all the necessary bibliographic information. Notes should not contain any discussion that can be incorporated into the text.

Images

Authors are expected to obtain permission to reproduce any copyrighted materials (e.g., photographs, facsimile, art reproductions) used in their article. Please submit 300 dpi TIF files. Supply each illustration with a caption, accompanied by a source line and any required acknowledgments.

Quotations from foreign languages

In cases where standard scholarly translations of quoted texts are available, scholars may rely upon them for both text and notes. If such editions are not readily available, the author must provide the original texts for the use of reviewers and translators.

Please use the Latin alphabet throughout your manuscript and apply transliteration/transcription in cases of words from languages using other alphabets.

Citations format

The first reference to a given work should include full bibliographic information, as in the following basic citation examples:

(book)

R. B u t t i g l i o n e, *Myśl Karola Wojtyły*, trans. J. Merecki SDS, Instytut Jana Pawła II KUL, Lublin 2010.

(journal article)

G. E. M. A n s c o m b e, "Nowożytna filozofia moralności", trans. M. Roszyk, *Ethos* 23(2010) No. 4(92), p. 39-60.

(article in a monograph)

S. J u d y c k i, "Istnienie i natura duszy ludzkiej", in: *Antropologia*, ed. S. Janeczek, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, p. 121-177.

In cases of direct quotations, please supply only the number of the page from which the given quotation comes.

When a given work has already been cited, please shorten the reference to author, op. cit. (if other works by the same author have already been cited, instead of op. cit. use the full title), page number.

References to the classical texts must include the standard identification numbers for those texts, e.g., P l a t o, *Timaeus*, 86 B-C.

References to the speeches of John Paul II should include precise information on when and where a given speech was delivered. References to encyclicals and other Catholic Church documents should include the numbers of the sections referred to.

Copyright and permissions

By submitting a text for publication, authors grant an exclusive licence to the quarterly *Ethos*. Should authors wish to republish their article in another periodical or in a monograph, they are requested to apply for permission to the John Paul II Institute at the Catholic University of Lublin. Such permissions are generally granted on condition that all the required credits are included in the republished version.

If you wish to reproduce any material published in *Ethos* in a paper or electronic work that is not the author's own, please contact the John Paul II Institute at the Catholic University of Lublin. Permissions and rights are granted after processing your request and involve the payment of a fee. Your request should include a description of the intended publication, its language and print run. Note that *Ethos* may not be the copyright holder of some of the material published in the journal. Please check the copyrights or acknowledgment notes before making your request.

Authors of articles are supplied with two copies of the volume in which their contribution is published. Authors of reviews and reports will receive one copy of the volume including their work.

Wydawca

WYDZIAŁ FILOZOFII KUL
OŚRODEK BADAŃ NAD MYŚLĄ JANA PAWŁA II
„INSTYTUT JANA PAWŁA II KUL”
Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin
telefon i fax: +48 81 4453217, telefon redakcji: +48 81 4453218
e-mail: ethos@kul.lublin.pl

Instytut Jana Pawła II powołany został do istnienia uchwałą Senatu Akademickiego KUL 25 VI 1982 r. jako „międzywydziałowy ośrodek naukowy i dydaktyczny Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”, przeznaczony do studiów „myśli i dzieła papieża Jana Pawła II” oraz do „budowania wspólnoty osób w duchu głoszonej przez Niego nauki Chrystusa” (Statut Instytutu). Działalność Instytutu koncentruje się na filozofii i teologii człowieka, moralności oraz misji duszpasterskiej św. Jana Pawła II. Instytut realizuje swoje zadania głównie poprzez coroczne sympozja naukowe, działalność badawczą i dydaktyczną (konwersatoria) oraz wydawniczą. Instytut Jana Pawła II stanowią: Rada Naukowa (przewodniczący – prof. dr hab. Andrzej Szostek MIC), Zarząd Instytutu (dyrektor – dr hab. Ewa Agnieszka Lekka-Kowalik, prof. KUL), pracownicy oraz kwartalnik „Ethos”.

**Rada Naukowa
Instytutu
Jana Pawła II**

Prof. Dr hab. Andrzej SZOSTEK MIC – przewodniczący Rady Naukowej
Ks. Prof. Dr hab. Antoni DEBIŃSKI – rektor KUL
Prof. Dr hab. Paweł SMOLEŃ – prorektor KUL
Ks. Prof. Dr hab. Andrzej KICIŃSKI – prorektor KUL
Prof. Dr hab. Iwona NIEWIADOMSKA – prorektor KUL
Ks. Prof. Dr hab. Czesław BARTNIK
Prof. Dr hab. Barbara CHYROWICZ SSps
Prof. Dr hab. Andrzej DERDZIUK OFMCap
Ks. Prof. Dr hab. Tadeusz DOLA
Prof. Dr hab. Jerzy W. GAŁKOWSKI
Prof. Dr hab. Alicja GRZEŚKOWIAK
Ks. Prof. Dr hab. Krzysztof GUZOWSKI
Kard. Prof. Dr hab. Marian JAWORSKI
Prof. Dr hab. Wojciech KACZMAREK
Prof. Dr hab. Karol KLAUZA
Prof. Dr hab. Jarosław KUPCZAK OP
Prof. Dr hab. Hugolin LANGKAMMER OFM
Prof. Dr hab. Wojciech ŁĄCZKOWSKI
Prof. Dr hab. Małgorzata Ź. MAZURCZAK
Abp Prof. Dr hab. Alfons NOSSOL
Prof. Dr hab. Robert PIŁAT
Prof. Dr hab. Andrzej POŁTAWSKI
Prof. Dr hab. Grzegorz PRZEBINDA
Prof. Dr hab. Jacek SALIJ OP
Prof. Dr hab. Stefan SAWICKI
Ks. Prof. Dr hab. Jan SOCHOŃ
Prof. Dr hab. Krystyna STAWIECKA
Prof. Dr hab. Andrzej STOFF
Prof. Dr hab. Władysław STRÓŻEWSKI
Ks. Prof. Dr hab. Alfred M. WIERZBICKI
Ks. Prof. Dr hab. Henryk WITCZYK
Prof. Krzysztof ZANUSSI
Prof. Dr hab. Zofia ZDYBICKA USJK

**Warunki
prenumeraty****Cena prenumeraty krajowej na rok 2019: rocznie 70,00 zł.**

Prenumeratorzy indywidualni oraz instytucje mogą zamawiać prenumeratę, wpłacając wymienioną kwotę na konto Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Banku Pekao S.A. 71 1240 2382 1111 0000 3926 2222 z zaznaczeniem nazwy rachunku: „Prenumerata ETHOSU”.
Prenumeratę zagraniczną można zamawiać, wpłacając odpowiednią kwotę na konto: Bank Pekao S.A. III O. Lublin, ul. Krakowskie Przedmieście 64, 20-954 Lublin nr 51124023821787000039262150 (USD)
nr 04124023821978000039262176 (EUR)
z zaznaczeniem nazwy rachunku: „Prenumerata ETHOSU”.
Cena pojedynczego numeru – 17 USD (16 EUR), prenumerata roczna – 55 USD (50 EUR).

Kolportaż

Kwartalnik ETHOS (Tomasz Górka), Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin
telefon: +48 81 4453217, e-mail: eth-kolp@kul.pl

W poprzednich numerach:

Kryzys teologii moralnej (15-16)
Drugie „Przedwiośnie” (18-19)
Norwid dziś (20)
Wokół problemów bioetyki (25-26)
O ethos małżeństwa i rodziny (27)
Jana Pawła II wizja Europy (28)
Kobieta w rodzinie i społeczeństwie (29)
Klasyczne korzenie kultury współczesnej (35-36)
Kapłan w końcu wieku (38-39)
Po pielgrzymce 1997 (41-42)
Ethos miłości: eros i agape (43)
Etyka badań naukowych (44)
Jesień i zima życia (47)
Stanisław Wyspiański: dramat i ethos (48)
Chrześcijaństwo na progu trzeciego tysiąclecia (49-50)
Polskie przełomy (51)
Przesłanie Zbigniewa Herberta (52)
Etyka a demografia (55)
Dzieje: nie-Boska komedia? (56)
O solidarność rodziny narodów Europy (57-58)
O solidarność rodziny narodów świata (59-60)
Prawo niedoskonałe czy niesprawiedliwe? (61-62)
Ethos Pielgrzyma (63-64)
Dramat Judasza (65-66)
Polska Jana Pawła II (67-68)
Osoba w społeczeństwie informacyjnym (69-70)
Wojna sprawiedliwa? (71-72)
Muzyka – piękno, dobro, świętość (73-74)
O nowej edukacji (75)
O filozofii Karola Wojtyły (76)
Ethos teatru (77-78)
Białoruś i Ukraina – bliższa Europa (81)
Ciało – osoba – kultura (82-83)
„I będą oboje jednym ciałem” (84)
Oblicza emigracji (87-88)
Kino i transcendencja (89)
O winie i karze (90-91)
Między cnotą a niegodziwością (92)
O radości (93-94)
Filozof osoby – Tadeusz Styczeń SDS (1931-2010) (95)
Ubóstwo dziś (96)
Ethos słowa (97-98)
Czas i wieczność (99)
Filozofia Vaticanum Secundum (100)
Świadomość i tożsamość (101)
Nasi „bracia mniejsi” (102)
O przyjaźni (103)
Ethos przestrzeni (104)
Świętość – ideał i fakt (105)
O przemocy (106)
Wobec utopii (107)
Lęk (108)
Przyszłość humanistyki (109)
Szaleństwo (110)
Transhumanizm (111)
Ethos filozofii (112)
O ciszy i milczeniu (113)
Ethos wizerunku (114)
Chrześcijaństwo w kulturze Zachodu (115)
Koniec osoby? (116)
Obcy (117)
Wstyd (118)
Ethos światła (119)
Ból (120)
Pieniądz (121)
Krzywda (122)
Książka (123)
Upadek (124)
Słuchanie (125)

W najbliższych numerach:

- * Piękno
- * Hope (tom angielskojęzyczny)
- * Rozmowa
- * Rzeczy

Cena: 20 zł

Cena wersji elektronicznej: 20 zł

w tym VAT: 5 %

ISSN 0860-8024



9 770860 802007

www.ethos.lublin.pl