

Przetamywanie ikonoklazmu muzycznego

Antonina Karpowicz-Zbińkowska

studia

Żaden myśliciel nie wywarł większego wpływu na dzieje muzyki liturgicznej w Kościele zachodnim niż św. Augustyn. Jednocześnie należy stwierdzić, że jego wpływ na rozumienie muzyki, a także jej piękna w liturgii był zarówno pozytywny, jak i negatywny. Prześledźmy zatem, co na ten temat miał do powiedzenia Doktor Łaski, które jego myśli odnośnie do muzyki przetrwały, a które zostały zupełnie zapomniane.

Do wczesnych pism św. Augustyna należą *Dialogi filozoficzne*, pisane już po jego nawróceniu, w latach 386–395, kiedy to postanowił wraz z uczniami i przyjaciółmi założyć wspólnotę żyjącą w Casicciacum w odosobnieniu, zajmującą się zgłębianiem prawdy.

W swoim dziele pt. *Sprostowania*¹, które napisał pod koniec życia, św. Augustyn wspomina, że w początkowym okresie swej działalności zamierzał napisać podręczniki do wszystkich sztuk wyzwolonych. Miał zamiar zebrać w nich tradycję antyczną na temat każdej z nich, jednocześnie ujmując je w kategoriach chrześcijańskich. Niestety tego zamierzenia nie udało mu się zrealizować. Z tamtego czasu pozostało jedynie dziełko *O muzyce*, które jest właśnie próbą chrześcijańskiego ujęcia zagadnień tej dyscypliny. Augustyn napisał zresztą tylko część dotyczącą kwestii rytmu, jednak ostatecznie stała się ona, obok *De institutione musica* Boecjusza, traktatem o fundamentalnym znaczeniu dla całego średniowiecza i kościelnego rozumienia muzyki jeszcze na długo po wiekach średnich.

Kluczem do zrozumienia dialogu *O muzyce* jest obecne we wszystkich dialogach filozoficznych Augustyna pojęcie *numeri*. Polskie tłumaczenia oddają ten termin określeniami „rytmy”, „wartości liczbowe”, próbując odgadnąć intencje autora dialogu

¹ Por. *Retractationes*, I, 5, 4 (PL 32,591); tłum. polskie: *Sprostowania*, tłum. J. Sulowski, z serii *Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy*, t. 22, Warszawa 1979, s. 194.

O *muzyce*, który to dialog nie mówi przecież o muzyce w naszym dzisiejszym rozumieniu, a jedynie o poezji. Wynika to m.in. z greckiego, szerokiego rozumienia muzyki jako wszelkiej służby muzom. Należy również pamiętać, że antyczną poezję recytowano, nadając nie tylko odpowiednie długości poszczególnym sylabom, ale także wysokości poszczególnym dźwiękom. Było to zatem coś w rodzaju rytmicznej melorecytacji. Dlatego niektórzy współcześni tłumacze starali się oddać sens poetycki, iloczynowy, pojęcia *numeri*. Zabieg ten jednak tylko zaciemniał właściwy sens całego dialogu. Dopiero tłumaczenie słowa *numeri* jako „liczby” odsłania oczom czytelnika właściwy sens tekstu. Dialog *O muzyce* jest tak naprawdę traktatem pitagorejskim, traktującym muzykę właśnie przede wszystkim jako liczby, proporcje, które są, zgodnie z nauką pitagorejską i neopitagorejską, odbiciem wiecznych liczb istniejących w świecie idei. Dopiero takie odczytanie tego dzieła u św. Augustyna daje możliwość właściwego jego zrozumienia.

Przyjrzyjmy się zatem elementom pitagorejskiej wizji świata i muzyki obecnej w dialogach filozoficznych św. Augustyna. Po pierwsze, wszystko, jego zdaniem, istnieje dzięki temu, że jest związane z liczbami:

Przypatrzyć się niebu i ziemi, i morzu, i temu wszystkiemu,
co w ich granicach jaśnieje w górze, pełza na dole, lata lub
pływa. To wszystko ma kształty, ponieważ ma liczbowe
wymiary. Odbierz je, a nic nie pozostanie z tych rzeczy. Od
kogo więc pochodzą, jak nie od Tego, kto stworzył liczbę?
Przecież liczba jest warunkiem ich istnienia².

² *De libero arbitrio*, 2, 16,
42 (PL 32,1263); tłum.
polskie: *O wolnej woli*,
w: *Dialogi filozoficzne*,
tłum. A. Trombala,
Kraków 1999, s. 568-569.

W jaki zatem sposób człowiek, artysta, według św. Augustyna, tworzy swoje dzieła? Tworzenie polega na wejrzeniu w głąb własnej duszy, by w ten sposób dostrzec tam nieśmiertelne wzorce i proporcje odzwierciedlające z kolei wzorce zapisane w świecie wiecznych idei. Na tym polega też wszelkie możliwe do uchwycenia piękno „przeświecające” wyłącznie poprzez liczby. Podobnie ma się sprawa percepcji piękna przez człowieka. Możemy poznać i docenić piękno tylko za pośrednictwem liczb. Święty Augustyn ujmuje to w taki sposób:

I ludzie-artyści, którzy tworzą przedmioty materialne o wszelkich kształtach, posługują się w pracy liczbami. Z nimi uzgadniają swe dzieła. I dopóty podczas pracy wykonują ruchy ręką i narzędziem, dopóki zewnętrzny kształt dzieła, porównywany z blaskiem liczb, który jaśniej wewnątrz, nie osiągnie dostępnej dla siebie doskonałości i nie spodoba się za pośrednictwem zmysłów wewnętrznemu sędziemu wpatrzonemu w zaziemskie proporcje³.

³ Tamże.

W dialogu *O wolnej woli* św. Augustyn formułuje tezę na temat piękna zarówno dzieł stworzonych przez Boga, jak i wytworów ludzkiej sztuki, które mogą się w jakimś stopniu stać konkurencją dla samego Boga. W tym fragmencie możemy się dopatrywać odrobiny zabarwienia ikonoklastycznego w myśli św. Augustyna, choć samo to ujęcie jest jak najbardziej katolickie. Otóż piękno stworzeń ma przede wszystkim zwracać wzrok patrzącego na samego Stwórcę, który jest źródłem wszelkiego piękna. Nie może ono zatrzymywać na sobie naszego wzroku. Augustyn gani tych, którzy poprzestają na zachwycając się pięknem stworzonym:

Mądrości, najmilsze światło oczyszczonego umysłu! Biada tym, którzy opuszczają ciebie, przewodniczkę, i gubią się wśród twoich śladów. Biada tym, co kochają twoje znaki zamiast ciebie i zapominają, co chcesz im pokazać. Bo nie przestajesz objawiać nam swojej istoty i wielkości, a objawieniem twoim jest całe piękno stworzenia. Artysta także wskazuje w pewien sposób temu, kto ogląda wykonane przez niego dzieło, aby nie tonął bez pamięci w jego pięknie, lecz tak przebiegał je wzrokiem, żeby uczucie jego wracało ku wykonawcy. – Mądrości, ci, którzy kochają twe dzieła zamiast ciebie, są podobni do ludzi, którzy słuchając człowieka mądrego a wymownego, chciwie chłoną słodkie brzmienie jego głosu i układ artystycznie rozmieszczonych sylab, a tymczasem tracą rzecz najważniejszą – myśl⁴.

⁴ Tamże.

Muzykę definiuje św. Augustyn na samym początku dialogu *O muzyce*. Definicja ta głosi, że muzyka to *scientia bene modu-*

⁵ *De musica*, 1, 2, 2
(PL 32,1083); tłum. polskie:
Św. Augustyna traktat
„O muzyce”, księgi I–VI,
tłum. L. Witkowski, Lublin
1999, s. 87.

*landi*⁵. Różne wyjaśnienia tej definicji sięgają do analizy słowa *modus*, oznaczającego miarę, kształt. Idąc tym tropem, można dojść do wniosku, że św. Augustynowi może chodzić o rozumienie muzyki jako sztuki właściwej miary lub, jak niektórzy tłumaczą, „sztuki dobrego kształtowania ruchu”. Tymczasem pamiętając o tym, że Augustyn pojmuję w tym dziele muzykę jako poezję, a więc melodeklamację, urytmizowaną mowę, możemy dojść do wniosku, że jego definicja muzyki oznacza po prostu sztukę dobrego modulowania głosu, według właściwej miary. Jeśli zatem ktoś będzie źle oddawać melodię poezji, to wykształcony słuchacz od razu to pozna, wykryje to złe modulowanie głosu.

Można jednak rozpatrywać tę augustyńską definicję muzyki szerzej, a mianowicie w ramach systemu opisanego przez Boecjusza jako *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*, podkreślającego jedność i porządek całego świata stworzonego: muzyka to zachowywanie tego kształtu i miary, jakie każdy z nas odczytał z wiecznych liczb, które ma zapisane w swojej duszy, a które z kolei odzwierciedlają liczby i proporcje istniejące w świecie idei.

Głównym zagadnieniem, którym zajmuje się św. Augustyn w dialogu *O muzyce*, jest sposób naszego poznawania i percepcji muzyki. Opis procesu percepcji muzyki, podobnie jak w dialogu *O wolnej woli*, formułuje w ten sposób, że polega on na uzgadnianiu dźwięków słyszalnych, będących oczywiście liczbami, z tymi liczbami, które istnieją w nas samych. W odróżnieniu od krótkiego opisu z dialogu *O wolnej woli*, zacytowanego wyżej, tutaj Augustyn rozbudowuje ten opis, tworząc całą teorię na temat „technologii” poznawania i naszej oceny muzyki.

Teorię tę można nazwać „teorią hierarchii liczb” i obejmuje ona pięć kategorii liczb: sam dźwięk, wrażenie zmysłowe, czynność wypowiadającego, wartość iloczasową znajdującą się w pamięci oraz liczby oceniające, wartościujące, dzięki którym jesteśmy w stanie dobrze ocenić proporcje, a więc stosunki liczbowe pomiędzy długościami zgłosek⁶. Cztery pierwsze kategorie określają liczby, które są przemijające, niedoskonałe lub, jak byśmy inaczej powiedzieli – należą do świata podksiężycowego, ostatni zaś rodzaj – liczby oceniające – są niezniszczalne, są to bowiem liczby-wzorce, na zawsze zapisane w naszej naturze. Samo poznanie i ocenienie muzyki przez słuchającego dokonuje się zaś

⁶ Por. *De musica*, 6, 2, 2
(PL 32,1163); tłum. polskie:
O muzyce, księga VI, w:
Dialogi filozoficzne,
tłum. D. Turkowska,
Kraków 1999, s. 668; 6, 4, 5
(PL 32,1165), tłum. polskie,
s. 672.

w ten sposób, że jeśli liczby słyszalne i przemijalne zgadzają się z liczbami oceniającymi, są z nimi w harmonii, wtedy mamy do czynienia z pięknem w muzyce, a skutkiem tego człowiek odczuwa rozkosz.

Ta teoria na pierwszy rzut oka wydaje się niepotrzebnie skomplikowana, mnoży bowiem i układa w całą drabinę bytów różne kategorie liczbowe. Jeżeli jednak spojrzymy nieco szerzej na ten zabieg św. Augustyna, z perspektywy późniejszej historii cywilizacji zachodniej, to dostrzeżemy tu podobieństwo do tendencji ludzi średniowiecza, którzy również lubowali się w mnożeniu kategorii i porządkowaniu ich w hierarchie. W tej metodzie św. Augustyn wyprzedza swoją epokę, chociaż jego sposób myślenia jest, nawiasem mówiąc, całkowicie zakorzeniony w antyku⁷.

Poza tym nadmiernym jak na naszą mentalność skomplikowaniem teoria hierarchii liczb jest jednak najlepszą znaną mi teorią próbującą opisać zjawisko polegające na tym, że jedne dźwięki sprawiają nam przyjemność i niemalże rozkosz, a inne przyprawiają o niemal o fizyczne cierpienie.

Wbrew subiektywistycznym teoriom głoszącym, że pięknym jest to, co się komu podoba, teoria ta wskazuje na zakorzenienie piękna w Pięknie wiecznym, a więc ostatecznie w samym Bogu. Jeśli zaś zastanowić się głębiej, to sprawdza się ona niezależnie od systemu muzycznego, którym się posługujemy. Będzie ona tak samo prawdziwa w odniesieniu do chorału gregoriańskiego, muzyki arabskiej czy indyjskiej. Będzie tak samo prawdziwa w przypadku muzyki granej w stroju równomiernie temperowanym, jak i w stroju pitagorejskim czy naturalnym. Odnosi się bowiem do muzyki każdego miejsca i czasu. Zrozumiała jest jednak tylko i wyłącznie w ramach pojmowania muzyki jako elementu harmonii różnych rodzajów muzyki, harmonii świata, duszy oraz ciała ludzkiego i wreszcie muzyki będącej dziełem człowieka. A zatem w ramach boecjańskiej metafizyki muzyki.

Dialogi filozoficzne św. Augustyna wpisują się bowiem w tę antyczną tradycję pitagorejską, opisującą rzeczywistość w kategoriach muzycznych, skodyfikowaną później przez Boecjusza w trójdzielny system *musica mundana*, *humana* i *instrumentalis*. Wszystkie elementy systemu boecjańskiego da się odnaleźć w dialogach filozoficznych św. Augustyna⁸.

⁷ C.S. Lewis w swojej książce *Odrzucony obraz*, w której analizuje średniowieczny obraz świata, rzuca błyskotliwą uwagę, że nowoczesnym wynalazkiem, który znalazłby uznanie w oczach człowieka średniowiecznego, nie byłyby szczepionki przeciw rozmaitym chorobom, nie maszyny latające, tylko... kartoteka. Dla mentalności średniowiecznej szczytem ludzkiej działalności jest porządkowanie rzeczywistości.
Por. C.S. Lewis, *Odrzucony obraz*, tłum. W. Ostrowski, Znak, Kraków 1995, s. 23.

⁸ Zagadnienie obecności systemu boecjańskiego w dialogach filozoficznych św. Augustyna opisuję szczegółowo w książce *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Kraków 2013.

⁹ Arystoteles tak opisuje to zagadnienie: „Widzimy przecież, że pod wpływem świętych pieśni ludzie tacy, którzy posłyszają melodie wprowadzające duszę w stan zachwyty, uspokajają się, jakby zażyli jakiegoś lekarstwa i środka uśmierzającego. Takie samo wrażenie muszą odczuwać ci, którzy są skłonni do uczucia litości i strachu, i w ogóle ludzie wrażliwi, inni zaś, o ile kogoś któreś z tych uczuć poruszy; wszyscy jednak odczuwają w takim razie pewne oczyszczenie i ulgę połączoną z rozkoszą”, *Polityka*, 1341B-1342A, tłum. L. Piotrowicz, w: Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. VI, Warszawa 2001, s. 224. O tej leczniczej roli muzyki w starożytności tak pisze E. Fubini: „Typowa wzmianka z okresu hellenistycznego informuje nas, iż muzyka w zamierzonych czasach aż

System ten rządził niepodzielnie w traktatach muzycznych przez całe średniowiecze i dyktował techniki kompozytorskie co najmniej do XV w., przetrwał potem jeszcze w świadomości uczonych, sztuce i poezji przynajmniej do XVIII w. Niestety potem został całkowicie zarzucony i zapomniany, zastąpiony przez romantyczną wizję muzyki jako zwierciadła duszy. Wraz z tym antycznym systemem zapomniana została też augustyńska koncepcja muzyki. To, co jednak na trwale wrosło w zachodnią myśl na temat muzyki, to oryginalna augustyńska koncepcja chrześcijańskiego etosu muzyki sakralnej, stworzonego na wzór starożytnego etosu muzycznego.

Starożytna teoria etosu wyjaśniała obserwowane powszechnie zjawisko wpływu muzyki na ludzkie emocje. Obserwacje te i ich wyjaśnienie relacjonowali m.in. pitagorejczycy, a za nimi także Platon i Arystoteles. Wierzano nawet w możliwość leczenia duszy ludzkiej za pomocą muzyki⁹. Teoria etosu porządkowała te obserwacje i wyjaśniała następująco: wpływ ten staje się zrozumiały, gdy postrzegamy całą rzeczywistość jako trzy rodzaje współrezonujących ze sobą rodzajów muzyki: muzyki sfer, muzyki wewnątrz człowieka oraz muzyki tworzonej przez człowieka. Wpływ muzyki słyszalnej ludzkim uchem polegał zatem na uzgadnianiu tych różnych poziomów rzeczywistości. Stąd nawet słowo etos ma podwójne znaczenie, bo kumuluje w sobie dwa poziomy rzeczywistości: muzyczną i etyczną, a nawet metafizyczną. Podkreśla to zazębianie się i przenikanie tych dwóch obszarów. Etos, czyli charakter, oznacza bowiem nie tylko ludzki temperament, usposobienie czy emocję, ale również rodzaj czy charakter danego *modi* muzycznego. Muzyka antyczna była tworzona w ramach skal, *modi*. Każdy modus zaś miał swój etos – charakter. Modus dorycki miał charakter waleczny, służyć miał więc wychowaniu młodzieży, modus frygijski był dziki i zmysłowy, modus eolski – płaczliwy itd.

do pitagorejczyków była podziwiana i uważana za oczyszczającą (H. Diels, W. Kranz, 47A 16, t. I, s. 428). Oczyszczenie oznaczało lekarstwo dla duszy, na co wskazywał Jamblich: Pitagorejczycy, jak mówił Arystoksenos, oczyszczali ciało za pomocą lekarstwa, zaś duszę za pomocą muzyki (H. Diels, W. Kranz, 58 D 1, t. I, s. 467). Jamblich donosił ponadto, że Pitagoras stosował przede wszystkim ten typ oczyszczenia i w podobny sposób określał leczniczą moc muzyki (tamże). Katartyczna koncepcja muzyki jest jednak uważana za pochodną doktryny harmonii pojętej jako godzenie i równoważenie sprzeczności”, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 35.

Użycie właściwego modusu mogło zatem wywoływać pożądany charakter uczuć w naszej duszy.

Na czym zatem, zdaniem św. Augustyna, polega chrześcijański etos muzyczny? Ponieważ skutki grzechu pierworodnego polegają na stałym odwróceniu się od Boga, a zwróceniu się ku rzeczom stworzonym¹⁰, muzyka powinna stanowić lekarstwo dla duszy, pomagając jej odwrócić się od rzeczy stworzonych, a zwrócić wszystkie władze człowieka ku Stwórcy.

Ten sposób ujęcia problematyki muzyki kościelnej zdeterminowało na długie stulecia całą zachodnią teologię muzyki i właściwie jest obecne w naszym myśleniu do dziś.

Jednak św. Augustyn wywarł niestety również negatywny wpływ na późniejsze rozumienie muzyki i jej roli w liturgii i kulcie. Stało się to za sprawą słynnego fragmentu *Wyznań*, w którym zwierza się on z wyrzutów sumienia, jakie wywołuje w nim zbyt piękna muzyka. Słowa te aż do dzisiaj bywają cytowane, zwłaszcza w ramach mentalności ikonoklastycznej, usiłującej zepchnąć istotę kultu Bożego wyłącznie do sfery duchowej. Augustyn staje się zatem w dziejach i rozwoju muzyki kościelnej z jednej strony jej patronem, z drugiej – głównym „hamulcowym”, kładąc podwaliny pod wszelkiego rodzaju skrupuły odnośnie do muzyki „zbyt pięknej”. Pozwolę sobie zacytować tu ten znaczący fragment jego *Wyznań*:

Przyjemności uszu mocniej mnie oplątały i ujarzmiły. Aleś mnie już rozpętał i wyzwolił. Przyznaję, że i teraz w jakiejś mierze ulegam słodczy kunsztownego śpiewu, któremu nadają życie wersety będące Twoimi słowami, lecz nie aż tak się poddaję, bym nie był zdolny od tego się oderwać i odejść, gdy zechcę. A jednak ze względu na owe wersety, które je ożywiają, dźwięki te zdają się mieć prawo do zajmowania w moim sercu dosyć szacownego miejsca. Trudno jest mi jednak rozstrzygnąć, jakie miejsce się im należy. Nieraz sobie myślę, że czczę je bardziej, niż powinienem. Wiem, że święte wersety, kiedy są śpiewane, budzą we mnie silniejszą i gorętszą pobożność, niż mogłaby się we mnie zapalić, gdyby nie były śpiewane. I że każdemu wzruszeniu mojej duszy odpowiada wśród roz-

¹⁰ Tak pisze w dialogu *O wolnej woli*: „Wszystkie grzechy zawierają się w tym jednym rodzaju zła: w odwróceniu się od dóbr boskich, prawdziwie trwałych, ku zmiennym i niepewnym. Wprawdzie i te dobra mają miejsce właściwe w ogólnym porządku i osiągają pewne swoje piękno. Ale duch zepsuty i nieuporządkowany podąża za nimi niewolniczo. A tymczasem boski porządek i boskie prawo postanowiło, aby raczej przewodził im według własnej woli jak zwierzchnik”, *De libero arbitrio*, I, 16, 35 (PL 32, 1240); tłum. polskie, s. 525.

maitości tonów jakiś ton szczególny, który tajemniczym pokrewieństwem jest z owym wzruszeniem związany. Ale nie należy pozwolić, aby ta zmysłowa rozkosz obezwładniała umysł. A ona mnie nieraz wodzi na bezdroża, gdyż nie zawsze chce się zgodzić na to, aby zajmować drugie miejsce po rozumie (...) i nieraz przez to nieświadomie grzeszę – dopiero potem to sobie uświadamiam. Innym znów razem, bojąc się nadmiernie pułapki, niemało grzeszę przesadną surowością, wtedy gdy owe słodkie melodie, jakie się dołącza do psalmów Dawida, chciałbym odegnąć od swoich uszu i nawet od uszu Kościoła, bo bezpieczniejsze mi się wydaje przestrzeganie zaleceń – często mi powtarzanych – biskupa Aleksandrii, Atanazego, który podobno nakazywał lektorom czytać psalmy z tak nieznaczną intonacją głosu, by rytm był bliższy mowie niż śpiewowi.

Jednak przypominam sobie łązy, jakie wylewałem, słuchając śpiewów Twego Kościoła w pierwszym okresie po odzyskaniu przeze mnie wiary – a teraz wzruszam się już nie samym śpiewem, lecz rzeczami, o których się śpiewa, gdy czystym głosem są śpiewane na najbardziej odpowiednią melodię – znowu przyznaję temu obyczajowi wielką pożyteczność. Waham się więc między wyczuleniem na niebezpieczeństwo, jakim jest uleganie przyjemności, a uznaniem zbawiennego wpływu (muzyki), jakiego sam doświadczyłem. Nie chcę wypowiadać na ten temat nieodwołalnej opinii. Coraz bardziej jednak skłaniam się do pochwalania tego obyczaju, że śpiewa się w kościele, aby poprzez przyjemność uszu mogła słabsza dusza wznosić się do stanu pobożności. Poczytuję to jednak sobie za karagodny grzech, ilekroć się tak zdarza, że bardziej mnie porusza sam śpiew niż to, o czym się śpiewa. W takich wypadkach lepiej by było, gdybym nie słyszał śpiewu¹¹.

¹¹ Św. Augustyn, *Wyznania*, X, 33 (PL 32, 799-800), tłum. Z. Kubiak, PAX, Warszawa 1987, s. 254-255.

Stanęlibyśmy zatem bezbronni wobec ogromnego autorytetu Doktora Łaski, gdyby nie niezwykle cenna i wnikliwa analiza jego myśli na temat muzyki kościelnej, w tym także augustyńskich skrupułów odnośnie do piękna w muzyce, dokonana przez

kard. Ratzingera. Rozbraja on ładunek ikonoklastyczny, tkwiący zarówno w myśli wielkiego Hipponczyka, jak i, przede wszystkim, w dzisiejszym podejściu Kościoła zachodniego do muzyki.

Pierwszym argumentem podniesionym przez kard. Ratzingera, wyjaśniającym, skąd bierze się u św. Augustyna ten jego sceptycyzm i nieufność odnośnie do muzyki i piękna, jest, charakterystyczne dla myśli Ojców Kościoła, przeciwstawienie Starego i Nowego Testamentu. Zwracają oni słusznie uwagę, że zgodnie ze słowami samego Chrystusa mamy oddawać cześć Bogu w Duchu i prawdzie (J 4, 23-24), zatem kult chrześcijański ma przekraczać cielesność kultu świątynnego i być przede wszystkim kultem duchowym. Rolą muzyki w tym ujęciu jest zatem wznoszenie ludzkiego ducha ku Bogu. Święty Augustyn przyjmuje to spojrzenie, ale dokłada zaraz ujęcie muzyki kościelnej w kategoriach pedagogicznych, polegające na, zgodnie ze starożytnym rozumieniem pedagogiki, „prowadzeniu ku temu, co istotne, a nawet na procesie odkupienia i wyzwalań”¹². Nie byłoby w tym nic błędnego, gdyby nie pewna jednostronność takiego ujęcia. Kładąc nacisk wyłącznie na aspekt pedagogiczny, zapomina się bowiem o cielesnym wymiarze muzyki, który pozostaje tu niedowartościowany.

To niedowartościowanie cielesnego wymiaru muzyki wynika, zdaniem kard. Ratzingera, z tkwienia w okowach spirytualizmu, w ramach którego wszelka przyjemność związana z naszym odbiorom muzyki staje się podejrzana jako zbyt mało duchowa. Ostatecznie prowadzi to do odmowy zbawienia całej natury ludzkiej wraz z jej uczuciowością i cielesnością.

Spirytualizm, który za sprawą m.in. św. Augustyna jest specjalnością zachodniej myśli na temat muzyki, idzie w parze z racjonalizmem chrześcijańskim. Racjonalizm zaś ma swoje korzenie w arystotelesowskim pojmowaniu Boga jako niezmiennego, Nieruchomego Poruszyciela. W ramach racjonalizmu wszelką ludzką aktywność sprowadza się do pewnych technik ascetycznych. Taką techniką będzie zatem nie tylko modlitwa, ale też sztuka czy muzyka. Jest to, zdaniem kard. Ratzingera, ogromne obciążenie całej myśli zachodniej. Ujęcie racjonalistyczne zakłada, że my nie możemy w żaden sposób wpływać na niezmiennego Boga, wszystko więc, co czynimy, wpłynąć może tylko na nas samych. Muzyka zatem, przy takim spojrzeniu, może wyłącznie

¹² Por. J. Ratzinger, *Teologia muzyki kościelnej*, tłum.

W. Szymona OP, w: *Opera omnia*, t. XI, *Teologia liturgii*, Wydawnictwo KUL, 2012, s. 486.

¹³ Oto klasyczne ujęcie
 św. Tomasza z Akwinu,
 idące w nurcie tego
 arystotelejskiego
 ujmowania relacji
 pomiędzy naszą
 aktywnością a Bogiem,
 z artykułu zatytułowanego
Czy należy chwalić Pana
Boga ustami?: „Natomiast
 w stosunku do Boga
 posługujemy się ustami
 nie po to, by Jemu, znawcy
 naszych serc, coś ujawnić,
 lecz w tym celu, by nas
 samych oraz słuchaczy
 pobudzić do Jego czci.
 Dlatego chwalenie Go przy
 pomocy ust jest konieczne
 nie ze względu na Boga,
 ale ze względu na samego
 człowieka wielbiącego
 Boga, gdyż chwalcąc Go,
 rozpala w sercu miłość
 ku Niemu w myśl Psalmu
 (49, 23): «Ofiara chwały

uczci mię i ta jest droga, na której mu ukazę zbawienie moje». W miarę zaś jak człowiek, wielbiąc Boga, wznosi się ku Niemu, równocześnie oddala się od tego wszystkiego, co sprzeciwia się Jemu, w myśl słów Bożych u Izajasza (48, 9):
 «Chwałą moją okiełznam cię, abyś nie zginął», *STh* II-II, q 91, a 1 resp.

¹⁴ W ten nurt spirytualistyczny, ku ubolewaniu kard. Ratzingera, wpisuje się także św. Tomasz z Akwinu, który na argument przeciwko używaniu śpiewu w liturgii, gdyż odrywa on uwagę od samej treści tego, co się śpiewa, odpowiada: „Jeśli śpiew służy do wywołania przyjemności, wówczas odrywa duszę od rozważania treści śpiewanych pieśni. Jeśli jednak ktoś śpiewa dla nabożeństwa, uważniej rozważa to, co śpiewa, gdyż dłużej nad tą treścią zatrzymuje się, a także dlatego, że według św. Augustyna «wszystkie uczucia naszej duszy – tak różnorodne – wyrażają się we właściwy sobie sposób w głosie lub w śpiewie i rozpalają się w nas dzięki pewnej zgodności z naszą naturą». To samo stosuje się również do słuchaczy, którzy wprawdzie niekiedy nie rozumieją tego, co się śpiewa, rozumieją jednak, po co się śpiewa, a mianowicie na chwałę Bożą, a to wystarczy do wzbudzenia nabożeństwa», *STh* II-II, q 91, a 2, resp.

¹⁵ Arystoteles, *Polityka* (1338b, s. 2n), cyt. za: J. Ratzinger, *Teologia...*, dz. cyt., s. 481.

pełnić ascetyczną, pedagogiczną rolę¹³. Widać to w wypowiedziach św. Tomasza z Akwinu, który zgadza się w tej kwestii ze św. Augustynem¹⁴.

Kolejnym zarzutem kard. Ratzingera wobec ujęcia augustyńskiego, poza zbytnim spirytualizmem i racjonalizmem, jest utilitaryzm. To właśnie w pułapce utilitaryzmu, zwłaszcza dzisiaj, można upatrywać genezy zachodniej podejrzliwości wobec piękna. Czy moglibyśmy sobie wyobrazić pytanie postawione na gruncie teologii wschodniej: „Po co piękno?”. A właśnie w zachodniej teologii i w dziejach zachodniej muzyki kościelnej to pytanie przewija się niemal stale. Piękno musi wciąż udowadniać swoją użyteczność.

W toku swojego wywodu kard. Ratzinger pozwala sobie na uwagę, że niepowetowaną szkodą dla zachodniej teologii piękna jest brak rozwinięcia arystotelejskiego pojmowania muzyki przez św. Tomasza z Akwinu. Arystoteles został przecież zaadaptowany, „ochrzczony” przez Doktora Anielskiego, jednak bez tych fragmentów jego pism, które dotyczą muzyki. A przecież muzyce Arystoteles poświęcił całą księgę VIII swojej *Polityki*. To tam Stagiryta zamieszcza znamienne zdanie: *Szukanie wszędzie korzyści nie przystoi człowiekowi wyższych uczuć i wolnemu*¹⁵. Warto pamiętać, że zdanie to odnosi się właśnie do sensu i celu muzyki. Muzyka, a zatem także i piękno nie muszą mieć jakiegoś celu poza samymi sobą. Piękno zaś powinno być bezinteresowne, choć oczywiście jednocześnie wskazuje ono na samego Boga. Jakże inaczej

mogłyby się potoczyć dzieje zachodniej teologii muzyki, gdyby św. Tomasz opracował chrześcijańską koncepcję teologii muzyki i piękna opartą na tej właśnie księdze *Polityki*¹⁶.

Kardynał Ratzinger wskazuje także na ślady mentalności ikonoklastycznej, widocznej w myśli św. Augustyna, który jako biskup Hippony zabraniał w swoim kościele kultu obrazów¹⁷. Ikonoklazm, który dotknął raczej Kościół wschodni, na Zachodzie nie został odpowiednio przepracowany w teologii. Dlatego wsparciem dla współczesnej teologii muzyki powinna być myśl św. Jana Damasceńskiego¹⁸ oraz Pseudo-Dionizego Areopagity, który nauczał, że wszelkie piękno widzialne jest odbłaskiem Piękna samego Boga i bezpośrednio na to właśnie Piękno wskazuje¹⁹.

Wreszcie po imieniu nazywa dzisiejszą tendencję odradzania się ikonoklazmu, która niczym choroba wieku dziecięcego, nieprzechorowana w dzieciństwie, w wieku dorosłym może być już bardzo groźna:

Wewnętrzny kryzys współczesnego chrześcijaństwa polega na tym, iż stracono z oczu „prawowierność”, rozumianą w myśl tej definicji, którą sformułował Sobór Nicejski II, a ikonoklazm uznano za rdzennie chrześcijański. Wydawać się może, że w obliczu zaistniałej sytuacji pozostała nam jedynie rozpaczliwa schizofrenia radości ze szczęśliwego dziejowego nieporozumienia albo narodziny nowego obrazoburstwa. Jak doszło do tak jednomyślnego uznania przez współczesnych ekspertów wrogości wobec sztuki i purytańskiego funkcjonalizmu za pierwotnie chrześcijański?²⁰

na zasadzie analogii do tego fragmentu swojej *Sumy teologicznej* o dobru: „Bóg jest dobry i to właśnie dobroć jest przymiotem szczególnie Jemu przysługującym. Czemu? Bo: o tyle coś jest dobre, o ile stanowi przedmiot pożądania; czego zaś wszystko pożąda? Doskonałości, czyli pełni swojej; a czymże jest ta pożądana doskonałość i forma skutku? Wiadomo, to podobieństwo twórcy wyciśnięte na skutku, czyli upodobnienie skutku do swego twórcy; wszak każdy twórca, gdy coś tworzy, tworzy coś podobne do siebie. Tak więc skutek pożąda upodobania do swego twórcy choćby udziałowo; a to znaczy, że twórca jest przedmiotem pożądania, czyli że jest dobrem; a ponieważ Bóg jest pierwszą przyczyną sprawczą, czyli twórcą wszystkiego, jasne, że mieści w sobie całą treść dobra i stanowi przedmiot pożądania”, *STh* I, q 6, a 1, resp.

²⁰ J. Ratzinger, *Sakrament...*, dz. cyt., s. 164.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Por. J. Ratzinger, *Sakrament i misterium*, tłum. A. Głos, Kraków 2018, s. 167.

¹⁸ Ten Ojciec Kościoła, który stworzył podwaliny nauki na temat kultu obrazów w Kościele, pisał m.in.: „Ponieważ mamy podwójną naturę, będąc złożeni z duszy i ciała, nie możemy dotrzeć do rzeczy duchowych w oderwaniu od cielesnych. W ten sposób poprzez kontemplację cielesną dochodzimy do kontemplacji duchowej”, św. Jan z Damaszku, *De imaginibus*, or. III. 12; cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988, s. 47.

¹⁹ Można tylko żałować, że św. Tomasz z Akwinu nie rozwinął nauki o pięknie

To właśnie utylitaryzm albo – używając określenia kard. Ratzingera – purytański funkcjonalizm (a więc postawa „tylko to ma rację bytu, co jest użyteczne”) jest głównym źródłem współczesnego ikonoklazmu.

Nie mam wątpliwości co do tego, że kard. Ratzinger pełni rolę nowego Boecjusza w dziejach zachodniej teologii, a zwłaszcza w zachodniej teologii muzyki. Tak jak Boecjusz zebrał i skodyfikował całą antyczną tradycję teologii i filozofii muzyki, tak też i kard. Ratzinger zebrał i dokonał syntezy teologii muzyki, w tym także krytycznie ujął i przedstawił miejsce myśli św. Augustyna na tle teologii muzyki zachodniej. Przede wszystkim zaś zauważył konieczność rozwinięcia nurtu w teologii muzyki będącego przeciwwagą dla nurtu spirytualistycznego, za którego ojca słusznie możemy uważać św. Augustyna.

O ile spirytualizm podkreśla rolę muzyki jako pomocy w naszym uduchowieniu, przeciwnym i zarazem dopełniającym nurtem w ujmowaniu muzyki kościelnej byłby nurt inkarnacjonistyczny, podkreślający rolę muzyki jako przedłużenie Wcielenia. Kościół w liturgii staje się Ciałem Chrystusa, muzyka kościelna zaś staje się w jakimś sensie szatą Ciała Chrystusa, słyszalną muzyką niebieską – *musica coelestis*. Można zatem upatrywać w kard. Ratzingerze ojca ujęcia inkarnacjonistycznego, dzięki któremu zachodnia myśl na temat muzyki sakralnej odzyskuje równowagę.

Muzyka jako mająca naturę podobną do natury ludzkiej, cielesno-duchową – bo z jednej strony składa się z cielesnych, fizykalnych dźwięków, ale z drugiej jej konstrukcja opiera się na rozumnych zasadach i liczbach, mających zakorzenienie w świecie idei – jest najlepszym tworzywem do ucieleśnienia liturgii. Liturgia Kościoła z kolei jest kontynuacją Wcielenia Pańskiego.

W teologii jedną z zasad trwania przy Prawdzie jest zasada zachowywania równowagi, każda prawda musi trwać w napięciu pomiędzy dwoma jej aspektami. Przepięknie formułuje tę zasadę współczesny francuski filozof Fabrice Hadjadj. Każdy dogmat jest sam w sobie pozornie sprzeczny: Maryja jest odkupiona przez Boga, a zarazem niepokalana, Kościół jest bez grzechów, a zarazem pełen grzeszników, sprawiedliwość a miłosierdzie, wiara a uczynki itd. Oba te aspekty wzajemnie się dopełniają, odrzucenie któregoś równałoby się utraceniu pełni prawdy na

dany temat. Greckie słowo *hairesis*, od którego wywodzi się nasze pojęcie herezji, oznacza dokonanie wyboru, wyróżnienie jednego z elementów. Tymczasem oba te elementy stanowią duet, oba się wzajemnie warunkują i niczym dwa konie w rydwanie wzajemnie pilnują wspólnego, równego szyku²¹.

Podobnie ma się sprawa teologii muzyki. Ponieważ w teologii zachodniej wystąpił wyraźny przechył w stronę nurtu spirytualistycznego, a to również za sprawą św. Tomasza z Akwinu, który w myśleniu o muzyce kościelnej poszedł za św. Augustynem, nastąpiło zachwianie tej delikatnej równowagi pomiędzy obydwojema koniecznymi aspektami prawdy o muzyce kościelnej. Tak definiuje sytuację muzyki kościelnej kard. Ratzinger:

Muzyka kościelna musi więc ciągle na nowo szukać własnej drogi, walczyć na dwóch frontach. Z jednej strony, na przekór purytańskiej pysze, musi uzasadniać konieczne wcielanie się ducha w dzieło muzyczne, z drugiej strony w spotkaniu z codziennością ma kierować ducha i kosmos ku boskiej rzeczywistości²².

Jak pisze Hadjadj, szatan, jako czysty duch, nienawidzi Wciele-
nia, atakuje więc również cielesność ludzką, z jednej strony dąży do uprzedmiotowienia ludzkiego ciała, z drugiej mami człowieka obietnicą odcieleśnienia, próbuje przekonać nas o tym, że cielesność należy do zła²³. To niewątpliwie gnostyckie ujęcie być może również stanowi źródło współczesnego kryzysu muzyki kościelnej, a także kryzysu myśli podkreślającej cielesność muzyki kościelnej. ■

²¹ Por. F. Hadjadj, *Wiara demonów*, tłum.

M. Żurowska, Kraków

2012, s. 170-191.

²² J. Ratzinger,
Sakrament..., dz. cyt.,
s. 548.

²³ Por. F. Hadjadj, dz. cyt.,
s. 243.