

**Krzysztof Cyran**

Akademia Muzyczna w Krakowie

## **„Kanon i postmodernizm” w twórczości religijnej kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku\***

### **Idea, czas i miejsce**

Punktem wyjścia przedstawionych rozważań jest próba opisu rzeczywistości muzyki polskiej przełomu tysiącleci. Skupienie na twórczości religijnej wiąże się po części z moim długoletnim zainteresowaniem tą problematyką badawczą, przede wszystkim jednak jest konsekwencją przekonania, które najtrafniej wyraził George Weigel: „W sercu k u l t u r y jest zawsze k u l t – to co czcimy, to co jest dla nas najdroższe, to do czego się modlimy”<sup>1</sup>.

Jak powiada biograf Jana Pawła II, kultura to najbardziej dynamiczny element w historii; z kolei w jej sercu znajduje się prawda moralna

\* Na podstawie pracy doktorskiej pod tym samym tytułem (promotor prof. dr hab. Teresa Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2015.

1 G. Weigel, *The Power of the Human Spirit* [w:] Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier (red.), *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, Akademia Muzyczna, Kraków 2004, dalej jako *Duchowość Europy...*, s. 14. Wszystkie cytaty obcojęzyczne, o ile nie podano inaczej, w tłumaczeniu autora artykułu.

zakorzeniona w przekonaniach religijnych<sup>2</sup>. Obraz religii jako „serca kultury” pozwala zatem uznać relację sztuki do religii za kluczowy, wręcz miarodajny wyznacznik żywotności danej kultury. Widziany w tym świetle obszar muzyki religijnej staje się polem badań godnym bacznej uwagi.

Mieczysław Tomaszewski zauważa, że sytuacje graniczne, w jakich kultura polska się znalazła w drugiej połowie XX w. wpłynęły na zaostrzenie kryteriów problematyki aksjologicznej. Jak pisze: „Kryterium wartości a r t y s t y c z n y c h nie wystarczyło; dzieło powinno zarazem spełniać kryterium wartości etycznych”<sup>3</sup>. Pisząc o specyficznym związku między religią i kulturą w historii Polski, Regina Chłopicka zwraca uwagę, że w sytuacji braku niepodległości – zabory, okupacja, reżim komunistyczny –

zachowanie tożsamości narodowej możliwe było dzięki przetrwaniu wartości religijnych i kulturowych. Sztuka sakralna miała więc także swoją kulturową i patriotyczną funkcję. Miała bronić wartości uniwersalnych i narodowych, tworzyć strefę symbolicznej wolności<sup>4</sup>.

W świetle powyższych rozważań ostatnie 25 lat w historii Polski jawi się zatem jako wyjątkowy czas wolności, porównywalny być może jedynie z dwudziestolecim międzywojennym. W związku z tym interesujące wydaje się uchwycenie różnorodności tendencji stylistycznych kształtujących najnowszą *musica sacra* w warunkach pełnej swobody twórczej. Należy dodać, iż po upływie ćwierćwiecza panuje powszechna zgoda co do tego, że rok 1989 nie przyniósł znaczącego przełomu w sztuce polskiej (jak miało to miejsce na przykład w 1956 r.<sup>5</sup>). Centralnym punktem w omawianym okresie staje się więc rok 2000, nie tylko ze względu na symboliczne znaczenie daty, ale przede wszystkim ze względu na rozmaite interpretacje owego symbolu w kulturze.

By uchwycić specyfikę muzycznej twórczości religijnej w wolnej Polsce, zdecydowałem się skoncentrować na wielkich formach wokalnych i wokально-instrumentalnych, należących jednakże do gatunków „niekościelnych”, a więc repertuaru koncertowego, pozaliturgicznego.

2 Ibidem.

3 M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, dalej jako *Interpretacja integralna...*, s. 64.

4 R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 194.

5 Por. np. Jadwiga Paja-Stach, *O kulturze muzycznej. Zasygnalizowanie zagadnień* [w:] eadem, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009, s. 12-23; M. Tomaszewski, *Sonorystyczna ekspresywność i alegoryczny symbolizm: symfonia „szkoły polskiej”* [w:] idem, *Interpretacja integralna...*, s. 113-140.

Wybrane zostały dzieła wyodrębniające się jako wybitne i postrzegane jako znaczące w kulturze, choć recepcja najnowszych utworów nie liczy jeszcze nawet dekady. Istotnym kryterium wyboru było uwzględnienie różnych generacji kompozytorskich, postaw twórczych, idiomów stylistycznych. W tej wielkiej różnorodności wspólnym mianownikiem okazuje się samoświadomość twórców w zakresie tak poglądu na świat, jak i kompozytorskiego *métier*, wreszcie postawa *seria* wobec podjętej tematyki religijnej. Dla uzyskania odpowiednio szerokiej perspektywy, jako dolną granicę tego okresu przyjąłem połowę lat 70. XX w.; zadecydowały o tym determinanty historyczne dotyczące zarówno historii powszechnej Polski, jak i dziejów muzyki polskiej. Z kolei najnowsze z wybranych dzieł należą już do drugiej dekady nowego tysiąclecia. Zdecydowałem się także ostatecznie na omawianie tylko jednego utworu danego kompozytora.

Ostatecznie do analizy wybrałem następujące utwory:

Henryk Mikołaj Górecki	<i>III Symfonia „Symfonia Pieśni Żalonych”</i> (1976)
Augustyn Bloch	<i>Anenaiki</i> (1979)
Krzysztof Penderecki	<i>Credo</i> (1998)
Paweł Łukaszewski	<i>Antiphonae</i> (1999)
Wojciech Kilar	<i>Missa pro pace</i> (2000)
Paweł Mykietyń	<i>Pasja według św. Marka na głosy i instrumenty</i> (2008)
Marcin Gumieła	<i>Apokalypsis</i> (2010)
Paweł Szymański	<i>Phylakterion</i> (2011)

## Kanon i postmodernizm. Główne tezy

Wyraźną cechą sztuki współczesnej jest pluralizm, brak dominującego wzorca estetycznego – Umberto Eco poetycko określa go jako „politeizm piękna”<sup>6</sup>. Kluczową pozycję w interpretacji tak pojętego pluralizmu zajmuje kategoria postmodernizmu. Jak przypomina Krystyna Wilkoszewska, termin ów zadomowił się w kulturze jako „kategoria pozwalająca odróżnić terażniejszość drugiej połowy XX w. od bliższej jak dalszej przeszłości”<sup>7</sup>. W opisie tejże właśnie „odróżniającej się

6 U. Eco (red.), *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005, s. 428.

7 K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2008, s. 19.

teraźniejszości” niektórzy akcentują barwy jasne, inni ciemniejsze. Maria Piotrowska stwierdza „niewiarygodny kryzys filozofii, który automatycznie doprowadził do upadku uwikłaną węć (...) hermeneutykę”<sup>8</sup>. Inne stanowisko odzwierciedla wypowiedź Andrzeja Szahaja:

Jedni doszukują się [w sztuce postmodernistycznej] śmiertelnego zagrożenia dla losów sztuki europejskiej, dominacji wątków ludycznych i zabawowych, pożałowania godnej komercjalizacji i trywializacji sztuki wydanej na pastwę mass mediów, drudzy wskazują na ozdrowieńczą moc terapii postmodernistycznej, na jej zdolność gojenia ran po „grzechach” awangardy: pysze, arogancji, nudzie, nietolerancji oraz naiwności (politycznej)<sup>9</sup>.

Jeżeli, odnosząc się do przytoczonej wypowiedzi Krystyny Wilkoszewskiej, za „bliższą” przeszłość uznać czas panowania paradygmatu modernistycznego, a za „dalszą” – tradycyjną („przednowożytną”) teorię piękna, zwaną także Wielką Teorią<sup>10</sup>, można przedstawić w przybliżeniu sytuację w sztuce współczesnej jako spór w obrębie trzech nurtów: tradycja, modernizm (awangarda) i postmodernizm. Wydaje się, że dla uchwycenia istoty rzeczy należy przypomnieć ukryty punkt odniesienia sporu moderny z postmoderną: jest to właśnie tradycja, reprezentowana przez kulturowy k a n o n. W syndromie modernistycznym (awangardowym) staje się on Wielkim Nieobecny, w postmodernistycznym zaś – wprawdzie Obecny, ale niejako zdetronizowanym i pozbawionym prawa głosu. Niewątpliwie, od sposobu widzenia tradycji zależy wartościowanie kultury ponowoczesnej. Jak pisze Andrzej Szahaj:

Jedni ubolewają nad upadkiem etosu artysty zaangażowanego, służącego swą sztuką szczytnym ideałom społecznym i politycznym, drudzy cieszą się z powrotu sztuki na drogę dawania radości artystom oraz zwykłym ludziom, realizacji prywatnych projektów<sup>11</sup>.

Inaczej widzi to Alicja Jarzębska:

Zwolennicy filozofii postmodernistycznej akcentują myśl, że zmiany te [w sztuce] pozwoliły na rozszerzenie wolności twórców, którzy zostali uwolnieni od ograniczeń kanonów estetycznych, presji ideologii, misji naprawiania świata. Ale w gruncie rzeczy twórcy

8 M. Piotrowska, *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka”, 1997, nr 1, s. 19.

9 A. Szahaj, *Postmodernizm w kulturze współczesnej*, Wers, Bydgoszcz 2001, s. 38.

10 Por. M. Piotrowska, *Kanon...*, s. 16.

11 A. Szahaj, *Postmodernizm...*, s. 38-39.

zostali poddani presji nihilizmu i uzależnieni od mechanizmów rynku<sup>12</sup>.

Autorka dodaje ważne stwierdzenie na temat związków z tradycją: „Od ich determinacji zależy zatem, czy w XXI wieku kontynuowana będzie idea arcydzieła i klasycznego piękna oraz europejska tradycja muzyki judeochrześcijańskiej”<sup>13</sup>.

Dla syntetycznego ujęcia problematyki odwołałem się do artykułu Marii Piotrowskiej z 1997 roku *Kanon i postmodernizm*<sup>14</sup>. Wyrażone w nim myśli stały się ważną i wielowymiarową inspiracją. Należy podkreślić, iż dwa tytułowe pojęcia nie są w całym swoim zasięgu znaczeniowym ani komplementarne, ani – tym mniej – antynomiczne. Autorka buduje jednak ich korelację oraz antagonizuje je na gruncie współczesnej hermeneutyki. Według Piotrowskiej przestrzeń interpretacji kultury współczesnej jest maksymalnie spolaryzowana: albo przyjmuje się kanon tradycji z całym jego dziedzictwem myślowym i wynikającymi z niego zobowiązaniami, albo poddaje się zasadzie totalnej swobody interpretacji pod ponowoczesnym szyldem *anything goes*<sup>15</sup>. Przyjmując perspektywę autorki, odkrywa się paradoks współczesnego pluralizmu – otóż, rozliczne kategorie opisu rzeczywistości kultury współczesnej nie tylko układają się w pary opozycyjnych pojęć takich jak: uniwersalne/osobiste, globalne/lokalne, absolutne/względne, hierarchiczne/pluralistyczne, normatywne/opcjonalne, ekskluzywne/inkluzywne, racjonalne/zmysłowe<sup>16</sup> – ale ponadto niejako domagają się przyznania jednemu z elementów danej pary znaczenia dominującego: w imię bądź hierarchii wartości związanej z szeroko rozumianą tradycją (kanon), bądź dowartościowywania dyskursów tradycyjnie marginalizowanych (postmodernizm).

---

12 A. Jarzębska, J. Paja-Stach (red.), *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, Musica Iagellonica, Kraków 2007, s. 53.

13 Ibidem.

14 M. Piotrowska, *Kanon...*, s. 5-28.

15 Dosł.: „wszystko ujdzie, wszystko dozwolone”. Autorem owej formuły jest postmodernistyczny filozof Paul Feyerabend (zob. idem, *Przeciw metodzie*, tłum. S. Wiertlewski, Siedmioróg, Wrocław 1996, s. 14).

16 Por. M. Piotrowska, *Kanon...*; K. Wilkoszewska, *Wariacje...*; Jann Pasler, *Postmodernism* [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, Grove's Dictionaries, Macmillan Publishers, London-New York 2001, t. 20, s. 213-216; M. Tomaszewski, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych* [w:] *Duchowość Europy...*, s. 31-39.

Na tak naszkicowanym tle jasno prezentuje się ideowe napięcie między twórczością religijną, odwołującą się z zasady do kanonu teologiczno-estetycznego, a pluralistycznymi dyskursami ponowoczesności. Rodzi się dramatyczne pytanie: Czy sformułowanie nowego kanonu muzyki religijnej, poszerzonego o doświadczenie postmoderny, może być czymś więcej niż oksymoronem? Inaczej – czy możliwa jest jakakolwiek hierarchizacja w kulturze totalnego pluralizmu? Wydaje się, że odpowiedzi na to pytanie układają się wzdłuż trzech głównych nurtów: postmodernistycznego, modernistycznego oraz tradycyjnego.

Postmodernista nie potrzebuje kanonu piękna, choć nie odrzuca piękna jako takiego. Skupia się bardziej na tym, co jest, niż na tym, co być powinno – a więc kategorii właściwej dla kanonu. Jeżeli w ogóle potrzebuje muzyki religijnej, akcentuje w niej nie tylko pluralizm, ale i synkretyzm, ucieka nie tylko od ortodoksji, ale w ogóle od określoności, całościowości (którą nazwie „totalitaryzmem”) czy od zakorzenienia (które nazwie „konfesyjnością”). Upraszczając – ceni przede wszystkim indywidualne upodobania i brak reguł.

Modernista sprzeciwia się zarówno „filisterskiemu”<sup>17</sup> pojęciu piękna, jak i „taniemu pocieszeniu” przez religię. W sztuce widzi przede wszystkim, według formuły Adorna: „odpowiedź na grozę historii”<sup>18</sup>; kontynuując idee Wagnera i Nietzschego szuka bardziej przekraczania, niż ustalania granic. Z innej strony, po „granicznym” (w rozumieniu Jaspersowskim) doświadczeniu okropności wojny, kanon piękna jawi mu się jako bezużyteczny. Na piedestale znajdują się wartości takie, jak nowość, dyscyplina (racjonalny ład), bezkompromisowość, siła ekspresji. Gdyby według nich ukształtować hipotetyczne, modelowe dzieło religijne, świadczyłyby one z pewnością o jego wysokim poziomie artystycznym. Jednak wydaje się, iż dzieło odwołujące się wyłącznie do takich wartości, doświadczałoby istotnego braku wartości komplementarnych: związków z tradycją, emocjonalności, komunikatywności, obiektywizującej powściągliwości wyrazu.

Dla zwolennika tradycji kanon jest sposobem odczytywania teraźniejszości. Maria Piotrowska podkreśla, że: „kanon, nie gubiąc

17 Theodor Wiesengrund Adorno, *Filozofia nowej muzyki* [w:] A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2004, s. 38.

18 Ibidem.

miary, był zawsze otwarty i chłonny”<sup>19</sup>. Władysław Stróżewski podkreśla prawo do krytycyzmu względem zastanych formacji kulturowych, prawo doboru nowych wartości w odpowiedzi na nowe potrzeby, ale również obowiązek egzaminowania tychże idei względem wartości najwyższych: prawdy i dobra<sup>20</sup>. Natomiast piękno – trzecia z wartości absolutnych, jego zdaniem: „przekracza wszelkie uwarunkowania i ograniczenia kulturowe. (...) W nim utrwała się to, co w każdej kulturze najcenniejsze, co może być przekazane przez nią innym”<sup>21</sup>. Wydaje się, że w ostatnim zdaniu można odnaleźć najwzięlejszą definicję kanonu. Pytanie o nowy kanon w postmodernizmie jest więc nie tylko możliwe, ale wręcz konieczne. Celem prowadzonych badań stała się zatem próba wyznaczenia granic i wyodrębnienia cech nowego, poszerzonego kanonu artystycznej muzyki religijnej. Powstała również potrzeba sformułowania następujących celów szczegółowych. Są to:

1. ukazanie różnorodności artystycznych środków wyrazu w najnowszej muzyce polskiej o tematyce religijnej, z uwzględnieniem tzw. wrażliwości postmodernistycznej w muzyce<sup>22</sup>, poprzez analizę wybranych utworów;
2. próba interpretacji przesłania wybranych dzieł – określenie treści rozumianej jako zbiór możliwych znaczeń i sensów oraz usytuowanie przesłania w polu wartości;
3. próba opisanie przejawiającego się w owych dziełach „charakteru *sacrum*”<sup>23</sup> rozumianego w perspektywie gatunkowej oraz indywidualnej.

---

19 M. Piotrowska, *Kanon...*, s. 5.

20 Por. W. Stróżewski, *Ponadkulturowe wymiary prawdy, dobra i piękna* [w:] idem, *W kręgu wartości*, „Znak”, Kraków 1992, s. 128-129.

21 Ibidem, s. 130.

22 Por. J. Pasler, *Postmodernism...*, s. 213-216.

23 Por. M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania* [w:] Marta Szoka, Ryszard D. Golianek (red.), *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2009, s. 41-47.

## Analizy. Interpretacje

Model postępowania analitycznego wobec utworów stanowiących materiał badawczy obejmuje cztery zasadnicze etapy: (1) omówienie genezy i najbliższych kontekstów utworów; (2) analizę tekstu i jego źródeł; (3) analizę muzyki w aspektach formy, współdziałania elementów oraz ekspresji i dramaturgii, wreszcie (4) analizę relacji słowo-dźwięk. Szczególny nacisk położono na szeroki kontekst – historyczny, teologiczny, liturgiczny – tekstów oryginalnych. W opisie relacji słowo-dźwięk podjęto próbę rozpatrywania semantyki współdziałania słowa i dźwięku za pomocą metod hermeneutycznych: elementów retoryki muzycznej oraz odniesień intertekstualnych.

Jako przykład szczegółowej analizy posłuży *Pasja według św. Marka na głosy i instrumenty* Pawła Mykietyna – najdłuższy z wybranych utworów, trwający ponad 90 minut.

Warstwa tekstowa *Pasji* skoncentrowana jest wokół z trzech wątków: opowieści pasyjnej i rodowodu Chrystusa zaczerpniętych z *Ewangelii*, oraz wyjątków z *Księgi Izajasza*. W opracowaniu kompozytora pierwszoplanowy jest zaskakujący r e t r o s p e k t y w n y porządek wydarzeń pasyjnych – od Śmierci na Krzyżu do modlitwy w Ogrójcu. Kompozytor wybrał ahistoryczny hebrajski przekład *Nowego Testamentu*, jedynie partia Piłata ma być prezentowana w lokalnym języku kraju danego wykonania.

W całym utworze wyróżniłem 11 podstawowych heterogenicznych typów ukształtowań materiału nazwanych „m u z y k a m i” („muzyka” A, „muzyka” B, etc.), odwołujących się w procesie swoistej prekompozycji do obszarów stylistycznych czy idiomów muzycznych różnych epok. Należy podkreślić, że te odwołania nie są cytataми – stanowią jedynie nawiązanie do różnych stylów. Wyraźne są więc konotacje „orientalne” partii saksofonu, znaczenie dramaturgiczne brutalnego wtargnięcia muzyki rockowej czy „naturalny”, nagrany na taśmie odgłos cykad. Poniższa tabela przedstawia skrótowo owe zróżnicowane „muzyki” w kolejności pojawiania się w utworze:

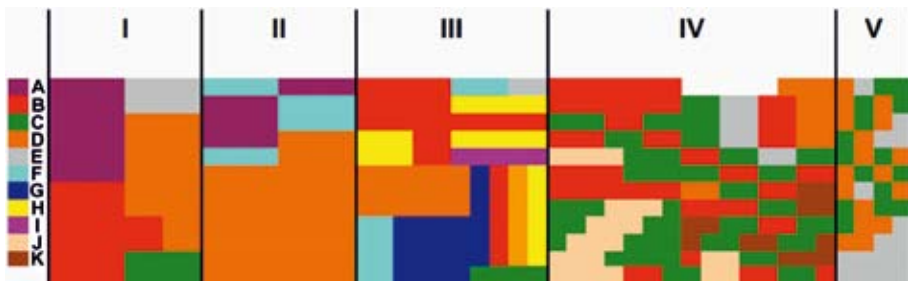


Tabela 1. Paweł Mykietyn, *Pasja według św. Marka* (2008); katalog „muzyk”: podstawowych typów ukształtowań materiału dźwiękowego – opr. K. Cyran

„Muzyka”	Odwolanie stylistyczne	Charakterystyczne środki wykonawcze	Dominujący element formotwórczy	Harmonika, materiał dźwiękowy	Organizacja czasu
<b>A</b>	„Quasi-barokowa progresja mikrotonowa”	Archi, Sax	Metroritmika	mikrotonowa	miarowy puls ćwierćnotowy, ważne <i>accelerando</i>
<b>B</b>	Punktualizm/serializm/montaż (XX w.)	Tutti	Faktura	mikrotonowa	ametryczna, impulsowe
<b>C</b>	„Nowe średniowiecze” (II pol. XX w.)	Coro	Harmonia	diatonika w stroju naturalnym	„punkty orientacji” w metrum wolne tempo, rytmika modalna
<b>D</b>	Idiom <i>arioso</i> dramatycznego lub lirycznego (Barok → <i>bel canto</i> → Wagner → weryzm → ekspresjonizm)	Mezzosopran, Voce bianca, Archi	Melodyka	neomoderność	metryczna
<b>E</b>	Sonoryzm (II pol. XX w.)	Batt, Tape	Barwa	Sonorystyczna, dźwięki o określonej i nieokreślonej wysokości	ametryczna, rytmika swobodna
<b>E1</b>	Muzyka konkretna (II pol. XX w.)	Tape	Barwa	Sonorystyczna: szumy	metryczna, szumy ciągłe oraz impulsowe
<b>F</b>	Song teatralny/ piosenka (XX w.)	Coro ragazzi	Faktura	tonalna	wyraziste schematy metryczne
<b>G</b>	Muzyka ludowa Bliskiego Wschodu	Sax	Melodyka	skale modalne z użyciem mikrotonów	<i>quasi ad libitum</i>
<b>H</b>	Rock	Chit, electrica, Chit. basso, Batteria	Dynamika	tonalna	wyraziste schematy metryczne
<b>I</b>	Barokowy koncert instrumentalny	Archi	Harmonia	tonalna	wyraziste schematy metryczne
<b>J</b>	„Sonoryzm ekspresywny” (serializm/sonoryzm, II pol. XX w.)	Tuba	Barwa	atonalna, dwunastotonowa, z mikrotonową preparacją	metryczna, polimetria polirytmia sukcesywna
<b>K</b>	Ekspresjonizm (I pol. XX w.)	Mezzosoprano	Rytm, barwa	atonalna, dwunastotonowa	<i>hoquetus</i> – partia mezzosoprana i smyczków mijają się regularnie w przesunięciu synkopowanym

W *Pasji* Pawła Mykietyna dominującą zasadą brzmieniową jest surkonwencjonalizm: nakładanie i zderzanie rozmaitych światów brzmieniowych, zakorzenionych w muzycznej tradycji. Idiomatyka kompozytora wyraża się w autonomicznym kształtowaniu logiki następstw owych rozmaitych „muzyk”, poprzez kontrolę zarówno materiału muzycznego, jak i jego rozmieszczenia w czasie. Formotwórcza rola pojedynczych „muzyk” zmienia się na przestrzeni utworu. Na początku wypełniają one długie (w proporcji do całości utworu) odcinki, a ich szeregowanie odzwierciedla następstwo kolejnych faz narracji. W dalszym przebiegu jednak narracja rozczłonkuje się na mozaikowe następstwo bardzo krótkich odcinków. Dochodzi do sytuacji, w której jedna faza w obrębie części zawiera kilkanaście lub kilkadziesiąt „muzyk”. W związku z tym zdecydowałem się wykorzystać, zamiast linearnego, wykres proporcjonalny, obrazujący specyficznie, surkonwencjonalnie zakomponowaną formę w skali makro (zob. Tabela 2, s. 40):

Tabela 2. Paweł Mykietyn, *Pasja według św. Marka* (2008); forma całości – wykres surkonwencjonalnej gry poszczególnych „muzyk”.



W aspekcie relacji słowo-dźwięk, obok niekonwencjonalnych decyzji obsadowych (powierzenie partii Jezusa i Judasza głosom żeńskim, partii łotrów na krzyżu – chórowi chłopięcemu) i użycia całego repertuaru współczesnych technik wokalnych, zwraca uwagę retoryczny typ myślenia kompozytorskiego. Jeżeli surkonwencjonalną grę wyciągnie się niejako „przed nawias”, okazuje się, iż pierwiastek retoryczny przenika wszystkie poziomy dzieła<sup>24</sup>. Przedstawiona próba interpretacji części pierwszej

24 Mowa o podziale kompozycji muzycznej w świetle barokowej teorii retoryki na poziom ogólnej tematyki i topiki dzieła (*inventio*), poziom rozplanowania formy (*dispositio*), wreszcie poziom detalu: użycia konkretnych figur retorycznych (*decoratio*). Por. Wiesław Lisecki, *Vademecum muzycznej „Ars oratoria”*, „Canor”, 1993, nr 6, s. 13-23.

bierze za punkt wyjścia wypowiedzi samego kompozytora, by następnie – odwołując się do barokowej teorii retoryki<sup>25</sup> – widzieć w następujących fazach kolejne etapy muzycznej przemowy.

Po analizie wybranych utworów, stanowiącej – w terminologii Eggebrechtowskiej – opis (*Beschreiben*), ale i wyjaśnienie (*Erklären*), przejście od poziomu materiałowego do odkrycia logiki relacji między poszczególnymi elementami dzieła, przychodzi etap interpretacji, rozumianej jako tłumaczenie (*Deuten*)<sup>26</sup>: próba uchwycenia „momentu istotnego dzieła”<sup>27</sup>. Każdemu z utworów nadałem podtytuł, wyrażający syntetycznie ów „moment istotny”:

<i>III Symfonia</i> H.M. Góreckiego	„lamentacja i <i>katharsis</i> ”
<i>Anenaiki</i> A. Blocha	„tradycja i mistyczny modernizm”
<i>Credo</i> K. Pendereckiego	„wielka synteza: retrowersywna, retoryczna”, romantyczna”
<i>Antiphonae</i> P. Łukaszewskiego	„nowość zakorzeniona w tradycji”
<i>Missa pro pace</i> W. Kilara	„ <i>semplice e divoto</i> na koniec «wieku przeklętego»”
<i>Pasja wg św. Marka</i> P. Mykietyna	„«Oto Człowiek» czasu postmoderny”
<i>Apokalypsis</i> M. Gumieli	„od symbolizmu do <i>claritas</i> ”
<i>Phylakterion</i> P. Szymańskiego	„między magią a religią”

Następnie przedstawiam zbiór kategorii kluczowych dla przesłania każdego utworu, w ujęciu tabelarycznym (zob. Tabela 3, s. 42). Zbiór ów skategoryzowano według podwójnego porządku, odzwierciedlonego poprzez kolumny i wiersze tabeli. W kolejnych kolumnach syntetycznie przedstawiono interpretację wybranych utworów w wymiarze treści (znaczeń i sensów), wymiarze wartości (aksjologicznym), oraz wymiarze teologiczno-sakralnym. Natomiast wiersze tabeli odnoszą się kolejno do warstwy słowa, muzyki, a wreszcie do współdziałania obydwu warstw. Założeniem tak poprowadzonej interpretacji jest z jednej strony przechodzenie od jakości najbliższych muzycznemu konkretowi na coraz wyższy poziom ogólności („wymiary”: kolumny tabeli), z drugiej zaś rozpoczynanie od struktur elementarnych i dochodzenie

25 Por. W. Lisecki, *Vademecum*...

26 Hans Heinrich Eggebrecht, *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*, „Res Facta”, 1973, nr 7, s. 45.

27 M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna*..., s. 34.

do najbardziej złożonych („warstwy”: wiersze tabeli). Pomimo wspomnianych rozwarstwień, w całym toku rozumowania starałem się zachować świadomość obecnego w dziełach sztuki religijnej silnego związku wymiaru aksjologicznego z teologiczno-sakralnym. Pragnąłbym również z całą mocą podkreślić widzenie dzieła słowno-muzycznego jako jedności dwuwarstwowej; warstwy słowna i muzyczna wyodrębnione zostają wyłącznie dla podkreślenia niektórych aspektów. Jako przykład niech posłuży ponownie interpretacja *Pasji wg św. Marka* Pawła Mykietyna (zob. Tabela 3, s. 42):

Tabela 3. Paweł Mykietyn, *Pasja według św. Marka* (2008); interpretacja autora artykułu w przyjętym kluczu problematyki

	TREŚĆ: ZNACZENIA I SENSY	WYMIAR WARTOŚCI	WYMIAR TEOLOGICZNO-SAKRALNY
SŁOWO	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>napięcie między <i>histoire</i> a <i>discours</i></b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• wartości <b>egzystencjalne i moralne</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• niesprzecznność z <b>kanoniczną egzegezą</b></li> </ul>
MUZYKA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>surkonwencjonalizm</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• równowaga między <b>kunstem a ekspresją</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• „<b>charaktery <i>sacrum</i></b>” – tendencja do <b>syntezy</b></li> </ul>
WSPÓŁ-DZIAŁANIE SŁOWA I MUZYKI	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>dekonstrukcja konwencji gatunku</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b><i>katharsis</i></b> oczyszczenie uczuć: „cierpienie, samotność wobec śmierci, wiara, rozpoznanie dobra i zła” (P. Mykietyn)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b><i>via negativa</i></b>: „utrudnić, ukryć, uniewiarygodnić (oczywistość znanej historii pasyjnej)” (P. Mykietyn)</li> </ul>

Syntetyczną formułę interpretacyjną: „O t o C z ł o w i e k» c z a s u p o s t m o d e r n y” rozwinąć można następująco: w wymiarze słowa (wiersz 1 tabeli): typowo postmodernistyczne napięcie między *histoire* (same wydarzenia) a *discours* (sposób ich opowiadania)<sup>28</sup> służy podkreśleniu ludzkiego wymiaru opowieści pasyjnej; z jednej strony wydobywa uniwersalne przesłanie egzystencjalne i moralne, z drugiej zaś – nie sprzeciwia się w niczym kanonicznej egzegezie. W wymiarze muzyki

28 Por. Roland Barthes, S/Z [w:] Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, „Znak”, Kraków 2006, s. 374 z przypisem.

(wiersz 2): surkonwencjonalizm warstwy muzycznej zostaje niejako „prześwietlony” przez kompozytorską tendencję do wysokoklasycznej<sup>29</sup> równowagi między sztuką a ekspresją. To właśnie umożliwia wydobywanie syntezy charakterów *sacrum*, wywodzących się z bogatej palety słowno-muzycznych *topoi*. Odczytując wreszcie *Pasję* jako całość słowno-muzyczną (wiersz 3), nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż swoista dekonstrukcja konwencji gatunku służy przeżyciu *katharsis* w całej świeżości „tu i teraz”, a dla chcących iść dalej i głębiej dzieło staje się fascynującym pomnikiem *via negativa*, w którym trudności, niejasności i błądzenie po meandrach w poszukiwaniu jedynej Prawdy są zaskakująco zgodne z wszystkimi (a nie jest ich wiele) wypowiedziami kompozytora o Bogu<sup>30</sup>.

## Kanon w postmodernizmie. W stronę nowego kanonu?

W wyniku analizy i interpretacji wybranych utworów zostały wyróżnione ich wspólne cechy, które – w przekonaniu autora – nadają im status wybitnego dzieła muzyki religijnej. Zbiór owych cech, ujęty w dwóch grupach, stanowi właśnie propozycję nowego kanonu współczesnej polskiej muzyki religijnej.

Kanon w postmodernizmie charakteryzują następujące cechy:

1. dziełowość,
2. ekspresja indywidualności i obiektywizacja ducha,
3. *logos* i logocentryzm,
4. gatunkowość.

Postmodernizm w kanonie to:

5. awangarda i tradycja w drodze do syntezy,
6. dialog z tradycyjnymi wartościami,
7. nowe środki wyrazu *numinosum*.

---

29 W sensie *Hochklassik*. Por. np. M. Piotrowska, *Muzyka i epifania*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, 1987, Tom XXXIV, z. 7, s. 19-32.

30 Por. P. Mykietyn, *Pasja w cieniu zbrodni Fritzla*, „Dziennik” 6 IX 2008; idem, *Nie gram na patriotyzmie*, Rozmowa z Katarzyną Surmiak-Domańską, „Duży Format” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 15 sierpnia 2010; idem, *Mikrotony śmierci*, rozmawiał Tomasz Cyz, książeczka do płyty CD Paweł Mykietyn, *Pasja wg św. Marka*, Narodowy Instytut Audiowizualny, Warszawa 2011.

Pierwsze cztery cechy należą do kategorii bardziej uniwersalnych, odnoszących się do kanonu właściwie w każdej epoce. Kategorie te uzyskują jednak specyficzną treść w wyniku konfrontacji z konkretnym momentem historycznym: kulturą postmodernistyczną. Kolejne trzy stanowią natomiast próbę opisu obecności „postmodernizmu w kanonie”: wkładu myśli ponowoczesnej, a szczególnie jej „odkryć” w postaci sproblematyzowania nowych zagadnień.

## 1. Dziełowość

Kategoria dziełowości implikuje szereg pojęć pokrewnych: założenie p o d m i o t o w o ś c i autora oraz koncepcję dzieła jako wypowiedzi w w a ż n e j, w s p ó l n e j sprawie<sup>31</sup>, ukształtowanej jako w i e l k a oraz z a m k n i ę t a forma. Jak pisała Maria Piotrowska: „W kontakcie z dziełem człowiek doznawał olśnienia: miał poczucie spotęgowania własnego życia, odślaniały się przed nim prawdy o sobie samym, jakich nie przeczuwał, żyjąc «po prostu»”<sup>32</sup>.

W sztuce XX w. można obserwować dialektyczny proces odchodzenia od dziełowości, a następnie, pod koniec wieku – powracania do niej. Również muzyka przechodziła przez fazę eksperymentów w zakresie „dzieła otwartego”, by wymienić tylko aleatoryzm, sztukę konceptualną, czy happening. Pod koniec wieku następuje jednak powrót paradygmatu utworu rozumianego przede wszystkim – i ponad wszystko – jako d z i e ł o sztuki.

## 2. Ekspresja indywidualności i obiektywizacja ducha

Maria Piotrowska przypomina myśl Wilhelma Diltheya:

[dzieła sztuki], będąc e k s p r e s j ą i n d y w i d u a l n o ś c i swego autora, stanowią zarazem o b i e k t y w i z a c j ę d u c h a, który jest domeną nie indywidualów, lecz w s p ó l n o t, gwarantujących powszechne porozumienie<sup>33</sup>.

31 Por. T. Malecka, *Między symfonią a pieśnią. Próba analizy integralnej „Symfonii pieśni żalonych” H.M. Góreckiego* [w:] M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Szwałgier (red.), *Muzyka w kontekście kultury. Studia dedykowane Profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Akademia Muzyczna, Kraków 2001, s. 800.

32 M. Piotrowska, *Kanon...*, s. 6-7.

33 W. Dilthey, *Powstanie hermeneutyki* (1900) [w:] idem, *Pisma estetyczne*, opr. Z. Kuderowicz, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1982, s. 292 [cyt. za:] M. Piotrowska, *Kanon...*, s. 6.

Przykładając ową miarę do omawianych utworów, można stwierdzić, iż każdy z nich spełnia podane kryteria: niekwestionowana ekspresja indywidualności twórczej łączy się w nich z odniesieniem do konkretnej, obiektywnej tradycji, pielęgnowanej przez określoną wspólnotę. Jak powiedziano, twórca autentycznej muzyki religijnej narzuca sobie ograniczenia wynikające z wewnętrznej potrzeby, nie jest bowiem zobowiązany szczegółowymi przepisami liturgicznymi. Jednakże omawiane utwory zdają się wykazywać wewnętrzną zgodność z ważnymi liturgicznymi zasadami komunikatywności i obiektywizmu<sup>34</sup>.

### 3. Logos i logocentryzm

Postawa logocentryczna w przełożeniu na rzeczywistość dzieła muzycznego o tematyce religijnej oznacza, iż zarówno dla twórcy i odbiorcy jest ono nośnikiem *logosu*-Sensu, zakorzenionego w *logosie*-Słowie Bożym. Odczytanie owego Sensu umożliwia – jak przypomniał Jan Paweł II – *orthos logos*, czyli „rozum poprawny”<sup>35</sup>. Nietrudno zauważyć, iż założenie to jest ostro zwalczane przez myśl ponowoczesną<sup>36</sup>.

Dobór tekstów i ich opracowanie stanowi pierwszą „kompozycję” twórcy, często zanim jeszcze powstanie muzyka. Można powiedzieć, że

---

34 Por. Joachim Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, WTUO, Opole 1997, s. 263-268.

35 Jan Paweł II, *Encyklika Fides et ratio*, Libreria Editrice Vaticana, Watykan 1998, wyd. polskie, Tarnów 1998, nr 4, s. 10.

36 Ewa Thompson: „O tym, że logocentryzm stanowi problem, otwarcie pisał Jacques Derrida już na początku lat siedemdziesiątych, uznając za główny postulat postmodernizmu walkę ze wszelkimi tradycjami «scentralizowania» myślenia wokół koncepcji fundamentalnych i sugerujących, że istnieje jakieś źródło sensu oraz znaczenia, które nazywał «centrum». Derrida przyznaje, że logocentryzm odgrywa kluczową rolę w kulturze zachodniej i bez niego nie mogłaby ona zaistnieć (...) Jednak ze zdumiewającym brakiem troski o implikacje głoszonych przez siebie poglądów, eliminuje fundamentalne zasady tej rzeczywistości, nazywając je «metaforami» oraz «metonimiami» i radzi to samo innym, pisząc: «Jedno po drugim, w sposób starannie wyreżyserowany, centrum przybiera nowe formy i nazwy [w historii Europy Zachodniej – E.T.]. Historia metafizyki, i w ogóle historia Zachodu, jest historią tych metafor i metonimii. Matrycą tych przemian jest [...] determinacja, że byt jest obecnością w wszystkich tego słowa znaczeniach [...]. Centrum [...] zawsze odznaczało się pewną stałością, stałością obecności: nazywano je *eidōs*, *arche*, *telos*, *energeia*, *ousia*, *aletheia*, transcendencja, świadomość, sumienie, Bóg, człowiek etc.» (cytat z: J. Derrida, *Structure, Sign, and Play* [w:] *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, red. R. Macksey i E. Donato, J. Hopkins University Press, Baltimore 1970, s. 247 i dalsze) [w:] E. Thompson, *Postmodernizm, pamięć, logocentryzm* [w:] Hanna Gosk, Bożena Karwowska (red.), *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2008, s. 4.

mawiane utwory, przy zasadniczych różnicach między sobą, spełniają z nadadkiem postulat Josepha Ratzingera, by muzyka „w wewnętrznym ukierunkowaniu tych [świętych] tekstów znalazła wskazówki dla własnej wypowiedzi”<sup>37</sup>.

#### 4. Gatunkowość

Odwołanie do kategorii gatunku staje się na powrót bardziej regułą, niż wyjątkiem, jak przez większość XX w.

Teresa Malecka mówi nawet o gatunku jako o „wehikule wartości chrześcijańskich” w muzyce polskiej<sup>38</sup>. W nowocześnie rozumianej kategorii gatunku na plan pierwszy wysuwa się istnienie skondensowanej idei, pewien rodzaj modelu; dlatego konwencja gatunku zostaje w pewnym sensie odnowiona. Połączenie nadrzędnej idei symfonii z ukształtowaniem wykazującym brak większości typowych dla niej cech (*III Symfonia Góreckiego*), czy nietypowe, w kontekście tradycji pasyjnej potencjalnie szokujące, decyzje obsadowe oraz dotyczące dramaturgii dzieła (*Pasja wg św. Marka Mykietyna*), bądź eksponowanie cech gatunkowych w celu prowadzenia narracji na modłę „charakterów muzycznych”<sup>39</sup> (*Credo Pendereckiego*), ustanawiają kolejny pomost między tradycją a nowoczesnością, dyskretnie wskazując właściwe ścieżki interpretacji.

Muzyka „religijna”, stanowiąca przedmiot niniejszej pracy, należy do obszaru gatunków koncertowych, co zasadniczo uniezależnia ją od wymogów liturgii w aspekcie obsady i czasu trwania. Interesujące w tym kontekście jest obserwowanie wieloaspektowej reinterpretacji gatunków muzyki liturgicznej i kościelnej, takich jak: msza (*Missa pro pace* Kilara, *Credo Pendereckiego*), oficjum (*Antiphonae* Łukaszewskiego, *Anenaiiki* Blocha), pasja (*Pasja wg św. Marka Mykietyna*) czy oratorium (*Apokalypsis* Gumieli). Jednak w autorefleksji twórców silna jest świadomość przynależności bądź przynajmniej odpowiedniości przestrzeni sakralnej dla tego typu dzieł, co potwierdza również praktyka wykonawcza.

37 Cyt. za: J. Waloszek, *Teologia muzyki...*, s. 274.

38 T. Malecka, *Genre as a Vehicle for Christian Values in Polish Music since 1956 (Gatunek jako wehikuł wartości chrześcijańskich w muzyce polskiej po 1956 r.)* [w:] *Music: Function and Value. Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification 27 IX-2 X 2010, Kraków, Poland*, Vol. 2, ed. by T. Malecka, M. Pawłowska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 626-641.

39 Por. Constantin Floros, *Gustav Mahler. The Symphonies*, Amadeus Press, Portland 1993.



Kategorie stanowiące postmodernistyczny „wkład” w nowy kanon współczesnej muzyki religijnej odzwierciedlają podział zaproponowany w analizie oraz interpretacji, a więc uwzględniają trzy wymiary dzieła: treści, wartości oraz teologiczno-sakrałny.

#### 5. Awangarda i tradycja w drodze do syntezy (wymiar treści)

Krzysztof Penderecki stwierdza: „Synteza nie może polegać na mechanicznym łączeniu elementów, lecz musi wynikać z jednoczącego przeżycia”<sup>40</sup>. Komentując tę myśl, Regina Chłopicka pisze: „Napięcia między środkami współczesnymi i tradycyjnymi tworzą związki tak silne, że stapiają dzieło w wewnętrznie spójną całość”<sup>41</sup>.

Wprowadzenie kategorii spójności w obszar pojęć związanych ze stylem jest typowe dla myślenia modernistycznego<sup>42</sup>. Jednym z istotnych wyznaczników postmodernizmu jest natomiast łączenie różnych stylistyk. Dla współczesnego twórcy naturalne staje się zajęcie miejsca „między stylami”<sup>43</sup>: zestawianie rozmaitych idiomów stylistycznych w celu stworzenia syntezy niejako na wyższym pięttrze. Ten sposób kształtowania można uznać za metajęzyk względem zespołu cech określonego, pojedynczego stylu<sup>44</sup>.

#### 6. Dialog z tradycyjnymi wartościami (wymiar aksjologiczny)

W myśli postmodernistycznej, obok nurtu polemicznego względem tradycyjnych wartości, można znaleźć wątki podejmujące z nimi twórczy dialog. Według niektórych radykalnych interpretacji neguje się ich „postmodernistyczność” określając je z góry jako modernistyczne. Jednak moment dystansu wobec modernistycznej idei postępu, łączący tzw. „pluralizm modernistyczny” Odoną Marquarda<sup>45</sup> i postulowany szacunek dla „innego” (poglądu na świat) oraz „Innego” (człowieka) Paula Feyerabenda<sup>46</sup> stanowią ewidentnie nową jakość względem modernizmu. Odzwierciedlenie owych idei w muzyce odwołującej się do

---

40 R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum...*, s. 40.

41 Ibidem.

42 Por. A. Jarzębska, J. Paja-Stach (red.), *Idee modernizmu i postmodernizmu...*, s. 16. K. Wilkoszewska, *Wariacje...*, s. 12-14.

43 Por. Stanisław Balbus, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1993.

44 Por. ibidem.

45 K. Wilkoszewska, *Wariacje...*, s. 17-18.

46 Por. P. Feyerabend, *Przeciw metodzie...*, s. 6.

*sacrum* można widzieć w dziełach poświęconych „Bogu uniwersalnemu” (*Anenaiki* Blocha) czy w eksplorujących archetypy obrzędowe w porządku mitycznym (*Phylakterion* Szymańskiego). W przywołanych utworach, pomimo różnic przesłań, zakorzenienie w chrześcijaństwie jest jasne i nie podlega wątpliwości.

Choć główny nurt myśli ponowoczesnej dystansuje się od uwzględniania aksjologicznej strony dzieł sztuki, to postmoderna jako epoka jest świadkiem procesu idącego w dwóch kierunkach: z jednej strony przesłania utworów religijnych bywają interpretowane jako bardziej uniwersalne (przez co narażone są na mniej trafne odczytania); z drugiej – aksjologiczne osadzenie wybitnych dzieł muzyki zarówno religijnej, jak i świeckiej, umożliwia każdemu, jak powiada Otto Strecken, doświadczenie doskonałości spoza tego świata<sup>47</sup>.

#### 7. Nowe środki wyrazu *numinosum* (wymiar teologiczno-sakralny)

Stefan Morawski w „sporze modernisty z postmodernistami”<sup>48</sup> prezentuje swoje rozumienie związków filozofii, religii i sztuki, określając najpierw filozofię jako „substytut religii”<sup>49</sup>, ze względu na nieodzowność aktu totalizowania i uniwersalizowania, później zaś nazywa sztukę „drugą obocznością dla filozofii” (pierwszą stanowi właśnie religia)<sup>50</sup>. Morawski podkreśla, że „wybitne dzieła artystyczne spełniają ponad wszelką wątpliwość warunek całościowania obrazu świata i usensowniania nawet jego bezsensu”<sup>51</sup>.

W świetle powyższych rozważań można za „znak czasu” w sztuce sakralnej doby postmoderny uznać, że drogą do poznania Boga staje się sfera tajemnicy (*mysterium*), staje się to, co irracjonalne. Dlatego aktualny wydaje się powrót do *numinosum*<sup>52</sup> – doświadczenia irracjonalnego elementu bóstwa, tak dokładnie opisanego przez Rudolfa Otto. Aktualność zyskuje także na powrót starożytna teologiczna tradycja *v i a n e g a t i v a* – używająca antynomii i paradoksu metoda dojścia

47 Cyt. za: J. Waloszek, *Teologia muzyki...*, s. 283-285.

48 Jest to rozmowa Stefana Morawskiego z Andrzejem Szahajem i Anną Zeidler-Janiszewską wydana jako S. Morawski, *O filozofowaniu, perypetiach dzisiejszej kultury i rebus publicis*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1995.

49 Ibidem, s. 7.

50 Ibidem, s. 12.

51 Ibidem.

52 Por. Rudolf Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 9-11.

do Boga przez obalanie fałszywych wyobrażeń o Nim<sup>53</sup>. Na obecność kategorii *n u m i n o t y c z n y c h* w omawianych utworach wskazują wielowarstwowe odniesienia retoryczne i symboliczne. Estetyczne korelaty *via negativa* można widzieć w strategiach, które zostają w pracy nazwane „zarządzaniem zrozumiałością”, oraz „prekompozycją” mniej i bardziej dostępnych warstw utworu. Kompozytor, wybierając język „świętych ksiąg”, którego znajomość nie jest powszechna (np. grecki w *Phylakterionie* czy hebrajski w *Pasji wg św. Marka*), kieruje uwagę słuchacza niejako w inne rejony: od racjonalnego zrozumienia ważniejsze jest przeżycie. Język dostarcza nie tyle informacji, ile – poprzez samo brzmienie – numinotycznego doświadczenia świętości. Z kolei natężenie informacyjne w omawianych utworach podlega ciągłym zmianom – od pojedynczych, podstawowych, repetytywnych sygnałów dźwiękowych, aż po struktury maksymalnie nasycone, aż poza fizjologiczne granice percepcji. Być może najefektowniejszym przykładem wykorzystania takich zmian w budowaniu formy utworu są *Anenaiiki* Augustyna Blocha.

\* \* \*

Wydaje się, że w przedstawionych utworach można widzieć spełnienie przywołanych prognoz Marii Piotrowskiej i Mieczysława Tomaszewskiego. Z perspektywy drugiej dekady nowego wieku da się już w polskiej muzyce o tematyce religijnej zaobserwować dążenie do syntezy muzycznej oraz ideowej, ze stanowisk zarówno modernizmu, jak i postmodernizmu. Współczesna twórczość dostarcza również licznych przykładów odważnego, świeżego spojrzenia na tradycję muzyki kościelnej. Fascynująca jest obserwacja, w jak różny sposób u najwybitniejszych twórców dochodzi do artystycznej realizacji estetycznego ideału, wyrażającego osobiste odczucie *sacrum*.

Nie można jednak zamykać oczu na szeroki kontekst kultury współczesnej. Nowy, ponowoczesny paradygmat kultury – pluralizm, rozumiany bywa często jako „normatywne żądanie rezygnacji z poszukiwania prawdy na rzecz wielopostaciowej różnorodności”<sup>54</sup>. Sztuka, poszukująca prawdy o Bogu i człowieku, może zostać – i często zostaje – opatrzona etykietami

---

53 Por. *ibidem*, s. 52-53.

54 Marek Szulakiewicz [wstęp do:] A. Szahaj, *Postmodernizm...*, s. 6.

„całościująco roszczeniowej”<sup>55</sup> czy wręcz „fundamentalistycznej”<sup>56</sup>. Jednak zarówno sama obecność wielu wybitnych przykładów współczesnej polskiej muzyki religijnej, jak i uważne wczytanie się w ich przesłanie, zdają się potwierdzać przekonanie Jana Pawła II wyrażone w *Liście do artystów*: ponad wszystkimi stanowiskami, nurtami czy tendencjami (czasem nawet pomimo i wbrew nim), sztuka ze swej natury otwarta jest na wymiar *sacrum*:

Sztuka bowiem, jeżeli jest autentyczna, [...] niekoniecznie [...] w formach typowo religijnych, zachowuje więź wewnętrznego pokrewieństwa ze światem wiary. Jako poszukiwanie prawdy, owoc wyobraźni wykraczającej poza codzienność, sztuka jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę<sup>57</sup>.

#### Bibliografia (wybór)

- Droba K., Malecka T., Sz wajgier K. (red.), *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, Akademia Muzyczna, Kraków 2004.
- Eco U. (red.), *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005.
- Eliade M., *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, KR, Warszawa 1999.
- Eggebrecht H.H., *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*, „Res Facta”, 1973, nr 7, s. 40-48.
- Floros C., *Gustav Mahler. The Symphonies*, transl. V. Wicker, Amadeus Press, Portland 1993.
- Golianek, R.D., *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998.
- Jan Paweł II, *Encyklika Fides et ratio Ojca Świętego Jana Pawła II do biskupów Kościoła katolickiego o relacjach między wiarą a rozumem*, Biblos, Tarnów 1998.
- Jan Paweł II, *List do artystów*, Libreria Editrice Vaticana, Watykan 1999.
- Jarzębska A., *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2004.
- Jarzębska A., Paja-Stach J. (red.), *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, Musica Iagellonica, Kraków 2007.
- Lisecki Wiesław, *Vademecum muzycznej „Ars oratoria”, „Canor”, 1993, nr 6, s. 13-23.*
- Malecka T., *Genre as a Vehicle for Christian Values in Polish music since 1956 (Gatunek jako wehikuł wartości chrześcijańskich w muzyce polskiej po 1956 r.)* [w:] *Music: Function and Value. Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification 27 IX-2 X 2010*, Kraków, Poland, Vol. 2, ed. by T. Malecka, M. Pawłowska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 626-641.
- Malecka T., *Między symfonią a pieśnią. Próba analizy integralnej „Symfonii pieśni żalonych” H.M. Góreckiego* [w:] Janicka-Słysz M., Malecka T., Sz wajgier K. (red.), *Muzyka*

55 Por. S. Morawski, *O filozofowaniu...*, s. 6-7.

56 Por. Richard Rorty, *Filozofia jako polityka kulturalna*, tłum. i przedmowa B. Baran, „Czytelnik”, Warszawa 2009, s. 63.

57 Jan Paweł II, *List do artystów*, Libreria Editrice Vaticana, Watykan 1999, nr 10, s. 26.

- w kontekście kultury. *Studia dedykowane Profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2001.
- Morawski S., *O filozofowaniu, perypetiach dzisiejszej kultury i rebus publicis*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1995.
- Mykietyn P., *Pasja wg św. Marka* (partytura), PWM, Kraków 2008.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.
- Paja-Stach J., *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.
- Pasler J., *Postmodernism* [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, Macmillan Publishers, Grove's Dictionaries, London, New York 2001, t. 20, s. 213-216.
- Piotrowska M., *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka”, 1997, nr 1.
- Pociej B., *Sacrum w polskiej muzyce współczesnej* [w:] Polony L. (red.), *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1986.
- Ratzinger J., *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj*, tłum. J. Zychowicz, „Znak”, Kraków 1999.
- Stróżewski W., *O możliwości sacrum w sztuce* [w:] Cieślińska N. (opr.), *Sacrum i sztuka*, „Znak”, Kraków 1989.
- Szahaj A., *Postmodernizm w kulturze współczesnej*, Wers, Bydgoszcz 2001.
- Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Tomaszewski M., *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania* [w:] Szoka M., Goliańek R.D. (red.), *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2009.
- Waloszek J., *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, WTUO, Opole 1997.
- Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2008.

## “Canon and Postmodernism” in Religious Works by Polish Composers at the Turn of the 20th and 21st Century<sup>58</sup>

### S u m m a r y

The starting point for this reflection on Polish sacral music at the turn of the millennia was the claim presented by Maria Piotrowska in *Canon and postmodernism*<sup>59</sup> about the maximal polarization within the

58 Based upon the same-titled PhD thesis by Krzysztof Cyran (tutor: prof. Teresa Malecka), Akademia Muzyczna w Krakowie, 2015.

59 M. Piotrowska, *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka”, 1997, nr 1, pp. 5-28.

interpretation of contemporary culture. On this basis one can clearly distinguish the ideological tension between sacral art (which as a rule invokes the theological aesthetic canon) and postmodern pluralistic discourses. This approach to the issue provoked an attempt to distinguish the boundaries and features of a new canon of artistic sacral music, broadened to include the postmodern experience. As examples, eight works have been chosen<sup>60</sup>; those include large vocal and vocal-instrumental forms, all of the non-liturgical, concert repertoire, created between 1976–2011. A crucial factor in making the choice was the importance of including different generations of composers, as well as diverse creative approaches and stylistic idioms.

Following the analysis and interpretations of the chosen works the author distinguished their common features which – according to him – make them noteworthy sacral compositions. The compilation of those features, divided in two groups, forms the proposition of *the new canon of modern Polish religious music*.

The characteristics of the canon of the postmodern are: masterpiece value, an expression of the individual and objectified spirit, *logos* and logocentricity, and genre-specificity. Postmodern characteristics within the canon are: the *avant-garde* and tradition in the quest for synthesis, dialogue with traditional values, and new ways of expressing the *numinosum*. The first are part of more universal categories; however, when confronted with a specific historical moment – the culture of postmodernism – they obtain specific meaning. The latter three are an attempt to describe the presence of “postmodernism in the canon,” the influence of postmodern thought, particularly its “discoveries” as regarding the problematization of new concepts.

60 Henryk Mikołaj Górecki's *III Symfonia „Symfonia Pieśni Żałosnych”* (1976), Augustyn Bloch's *Anenaiki* (1979), Krzysztof Penderecki's *Credo* (1998), Paweł Łukaszeski's *Antiphonae* (1999), Wojciech Kilar's *Missa pro pace* (2000), Paweł Mykietyn's *Pasja według św. Marka na głosy i instrumenty* (2008), Marcin Gumiela's *Apokalypsis* (2010) and Paweł Szymański's *Phylakterion* (2011).