

MICHAŁ KOZA

(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

HARMONIA I ŻARLIWOŚĆ.
O NIEDOKONANEJ RACJONALIZACJI MUZYKI
W WYZNANIACH AUGUSTYNA

STRESZCZENIE

W artykule skoncentrowano się na dyskursach o muzyce, które są obecne w *Wyznaniach* Augustyna – dziele wyróżniającym się na tle innych tekstów autora ze względu na swój niejednorodny (autobiograficzny, filozoficzny, teologiczny) charakter. Celem artykułu jest zbadanie relacji, którą można określić jako niedokonany projekt racjonalizacji myślenia o muzyce. Po pierwsze, w tekście widoczny jest wpływ greckiego sposobu myślenia, zgodnie z którym sztuka ta stanowi odbicie matematycznego porządku wszechświata, będąc całkowicie podporządkowana rozumowej harmonii, a także *ethosowi*, regulującemu jej funkcjonowanie w społeczeństwie. Pod tym względem *Wyznania* można porównać do dzieł filozoficznych Augustyna, w których ta koncepcja dominuje. Augustyn, jako chrześcijanin, włącza do swojej myśli także hebrajskie dziedzictwo pojmowania muzyki, na czele z *Księgą Psalmów*. Autor artykułu stara się wydobyć ten drugi dyskurs jako mniej znany rys myśli Augustyna i pokazać, jak kwestionuje on i dekonstruuje zamiar racjonalizacji muzyki.

SŁOWA KLUCZOWE

Augustyn, starożytność, filozofia muzyki, chrześcijaństwo, platonizm

INFORMACJE O AUTORZE

Michał Koza
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: michal.koza@outlook.com

Dwa dyskursy o muzyce

Myśl Augustyna stanowi jedno z najważniejszych ogniw w łańcuchu łączącym filozofię starożytną i średniowieczną. Oprócz często eksponowanej myśli politycznej, metafizycznej i moralnej, wyrażonej w takich tekstach, jak *Państwo Boże*, traktat *O Trójcy Świętej* czy *O wolnej woli*, nie do pominięcia okazuje się jego refleksja estetyczna, w tym dotycząca muzyki. Liczne nawiązania do tej sztuki, pojawiające się w bardzo wielu dziełach Hipponczyka nie tylko na poziomie rozważanych kwestii, ale nawet w warstwie retorycznej, świadczą, że stanowiła ona jeden z istotniejszych elementów jego myśli. Interesowała go oczywiście jako filozofa, czemu Augustyn dał wyraz, poświęcając jej w całości traktat *De musica* – naukowe rozważania o strukturze i ontologii muzyki. Przedstawione tam poglądy noszą silne piętno greckiej myśli starożytnej, zwłaszcza pitagorejskiej i platońskiej, z różnorodnymi jej odcieleśniającymi i sublimacyjnymi inklinacjami¹. Tą drogą wiele z nich, a zwłaszcza przekonanie o istnieniu muzyki ponadzmysłowej, odzwierciedlającej stworzony przez Boga racjonalny porządek wszechświata, przeniknęło do chrześcijańskiej kultury i trwale się w niej zakorzeniło.

Choć ten kierunek rozwoju Augustynowej myśli ma ogromne znaczenie i cieszy się sporym zainteresowaniem badaczy, którzy chętnie podkreślają zwłaszcza jej powinowactwa z racjonalistyczną tradycją filozofii platońskiej², chciałbym skupić się na mniej eksponowanym

¹ Na gruncie polskim zostały one przeanalizowane nie tylko w szczegółowym wstępie Leona Witkowskiego do wydania traktatu *O muzyce* (Lublin 1996), ale także w niedawno wydanej książce Antoniny Karpowicz-Zbińkowskiej pt. *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna* (Kraków 2013). Autorka dogłębnie zanalizowała grecką płaszczyznę Augustynowej filozofii muzyki, jednocześnie pokazując wewnętrzną ewolucję jego myśli. Innym wartym uwagi tekstem jest analiza tej tematyki w traktacie *De Ordine*: zob. A. Adamska-Osada, *Teologiczna myśl o muzyce w traktacie „De ordine” św. Augustyna*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2006, nr 1, s. 5–15. Z zagranicznych studiów wyróżnia się tutaj zwłaszcza C. J. Perl, *Augustine and Music: On the Occasion of the 1600th Anniversary of the Saint*, „Musical Quarterly” 1955, Vol. 41, No. 4, s. 495–510 (autor dokonuje między innymi interpretacji niektórych fragmentów *Wyznań* dotyczących muzyki).

² Por. np. S. Kowalczyk, *Człowiek i Bóg w nauce św. Augustyna*, Warszawa 1987, s. 63 czy J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 46–54. Co ciekawe, w samych badaniach muzykologicznych była do pewnego momentu widoczna tendencja, by redukować genezę muzyki chrze-

dyskursie obecnym w pismach filozofa, tym istotniejszym, że związanym z bardzo osobistym stosunkiem myśliciela do problematyki muzycznej. Chodzi o nurt, który można nazwać egzystencjalnym, ze względu na obecną w nim ideę silnego związku muzyki i życia jednostkowego człowieka. W pismach Augustyna można ten kierunek zaobserwować między innymi na przykładzie *Objaśnień Psalmów*, w których starotestamentowa poezja i muzyka również dla chrześcijanina okazują się środkiem modlitwy, a także wyrażania przed Bogiem najróżniejszych, w tym bardzo gwałtownych i przekraczających harmonię rozumności przeżyć. Jak stwierdza Antonina Karpowicz, w tym dziele „Doktor łaski nadaje śpiewowi wymiar egzystencjalny, śpiew jest już nie tylko modlitwą, słowami opatrzonymi melodią, jest on raczej naszym sposobem oddawania chwały Bogu, symbolizuje zatem nasze życie i relacje z Bogiem”³. O ile jednak w *Objaśnieniach* na pierwszym planie pozostaje zwykle człowiek pozostający w relacji ze wspólnotą Kościoła, w tyle w innym, chyba najbardziej poczytnym dziele Augustyna, czyli słynnych *Wyznaniach*, jeszcze bardziej eksponowany jest osobisty los jednostki i dramatyzm egzystencjalnych wyborów – i właśnie tą perspektywą w kontekście idei muzyki chciałbym się zająć.

Zagadnienie jest tym bardziej interesujące, że przeżywanie i ekspresja osobistego stosunku do Boga⁴, nieustanne odniesienie do własnej biografii oraz emocjonalna strona estetycznego doświadczenia zostają w *Wyznaniach* zestawione ze wspomnianym dyskursem racjonalistycznym – a obok narracji o własnych przeżyciach myśliciel umieścił rozważania filozoficzno-naukowe. Z jednej strony wymaga to zarysowania kontekstu tego nurtu wraz z prezentacją szerszej perspektywy filozoficznych źródeł rozumienia muzyki w Kościele starożyt-

ścijańskiej wyłącznie do świata greckiego, z pominięciem jej judaistycznych korzeni. Por. A. W. J. Holleman, *The Oxyrhynchus Papyrus 1786 and the Relationship between Ancient Greek and Early Christian Music*, „*Vigiliae Christianae*” 2014, Vol. 26, No. 1, s. 1–2. Podejście alternatywne do skupiającego się jedynie na greckiej genezie prezentuje także A. Squire, *The Cosmic Dance. Reflections on the “De Musica” of St Augustine*, „*New Blackfriars*”, 35 (1954), No. 416, s. 477–484.

³ A. Karpowicz, *Teologiczna symbolika śpiewu według „Objaśnień psalmów” św. Augustyna*, „*Studia Theologica Varsaviensia*”, 40 (2002), nr 1, s. 51.

⁴ Te i inne odniesienia do osobowości Augustyna przy analizie *Wyznań* należy traktować oczywiście nie jako charakterystykę empirycznej osoby autora, ale konstruowanego w ramach biografii tekstualnego podmiotu autorskiego. Jego strategia autonarracji okazuje się konieczna z punktu widzenia mojej analizy, w której chcę uwzględnić między innymi retoryczną warstwę tekstu.

nym – co czynię z konieczności skrótowo, ponieważ został on bardziej wyczerpująco omówiony w innych miejscach. Niemniej daje to także okazję do ukazania specyfiki relacji, jaka łączy oba sposoby myślenia u Augustyna, u którego widoczny jest wysiłek, by także i w sferze muzyki (podobnie jak na przykład w filozofii moralnej) zbudować hierarchię, która na szczycie stawiałaby rozum i odzwierciedlała przede wszystkim logos, ład Bożego planu. Oba dyskursy, rozum i uczucia, pozostają tutaj w nieustającym napięciu, ale choć filozof próbuje jednoznacznie ukazać pierwszeństwo rozumu i harmonii, to w jego tekście można dostrzec, i to w kluczowych miejscach, ślady egzystencjalno-emocjonalnego dyskursu o muzyce. To, co wypierane, powraca, choćby przez negację, burząc pierwotny zamiar jednoznacznej hierarchizacji – co chciałbym również pokazać w niniejszym artykule, zwracając uwagę na ten dekonstrukcyjny moment w Augustynowym dyskursie o muzyce, sprawiający, że myśliciel ten nie tylko, jak stwierdza Aleksandra Adamska-Osada, „w zakresie muzyki pozo- stawał kontynuatorem pitagorejczyków”⁵, ale wniósł w tę tradycję dwoistość, nieredukowalną wyłącznie do myślenia greckiego, a przy tym jak najbardziej obecną później w chrześcijaństwie.

Muzyka człowieka, muzyka wszechświata

Pierwszy ze wspomnianych nurtów Augustynowej wizji muzyki, racjonalistyczno-grecki, był w chrześcijańskiej późnej starożytności i wczesnym średniowieczu jednocześnie głównym kierunkiem uprawiania refleksji filozoficznej o tej sztuce wyzwolonej. Kładł nacisk na matematyczne wyjaśnienie zjawiska muzyki jako porządku rządzącego się określonymi, dostępnymi dla rozumowego poznania regułami, a także ukazujący analogie między jej strukturą a naturą wszechświata.

Idea ta szczególnie mocno oddziaływała za pośrednictwem myśli pitagorejskiej, w której jako zasadę wszechrzeczy określano liczbę, porządkującą byt na podobieństwo zestroju dźwięków w harmonii muzycznej. Charakterystyczne jest tutaj nadawanie harmonii muzycznej znaczenia uniwersalnego, ontologicznego, co czynił również autor *O muzyce*, uprzedzając dominujący w średniowieczu pogląd: „Augustyn rozciąga [...] definicję muzyki na wszystko, co zawiera w sobie

⁵ A. Adamska-Osada, wyd. cyt., s. 5.

harmonię, miarę i porządek. Muzyką jest wszelkie dzieło ludzkie, które odzwierciedla w sobie niesłyszalną dla ludzkiego ucha harmonię sfer”⁶.

Koncepcje starożytne odnajdywały w muzyce wzór porządkujący odniesienie człowieka do wszechświata – obraz związku makrokosmosu z mikrokosmosem, „harmonii sfer” z „harmonią duszy”. Stąd późniejszy podział Boecjusza na *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis*⁷, z których ta trzecia wydawała się najmniej istotna, jako będąca jedynie naśladowaniem (*mimesis*) pozostałych dwóch. Uczeni należący do tego nurtu uważali, że „jak harmonia muzyczna zależna jest od liczby, tak można sądzić, że harmonia wszechświata zależy też od liczby”⁸. Nie powinien zatem dziwić fakt, że zarówno sama liczba, *numerus*, jako kategoria metafizyczna, jak i jej związek z estetyką muzyczną, a zwłaszcza z rytmem⁹, należą do głównych tematów dialogu *De musica*, a zawarte w nim koncepcje nie zamykają się w sferze sztuki, ale sięgają też kosmologii i antropologii.

Ten sposób myślenia doskonale odpowiadał w filozofii chrześcijańskiej koncepcji uporządkowanej natury Boga jako logosu, znajdującej odbicie w strukturze stworzonego wszechświata, w tym także w harmonii dźwięków. Nietrudno dostrzec tu specyficzną hierarchię aksjologiczną – za piękne, dobre i prawdziwe w stworzeniu uważano to, co harmonijne i uporządkowane. Jej odbiciem jest między innymi znajdująca się w traktacie słynna definicja muzyki jako *scientia bene modulandi*, a więc jako nauki, którą rządzi racjonalność skutków i przyczyn, niepozostawiająca wiele miejsca na irracjonalne źródła twórczości, takie jak afekty czy osobista wrażliwość. Od strony metodologicznej można powiedzieć, że dla Augustyna refleksja nad muzyką oznaczała przede wszystkim odnajdywanie porządku (wyrażanego przez prawdę, dobro i piękno) muzycznego we wszechświecie i w człowieku, ich wzajemnych analogii, oraz teoretyczne zgłębianie natury sztuki muzycznej (przede wszystkim warunków jej doskonałości),

⁶ A. Karpowicz-Zbińkowska, wyd. cyt., s. 121.

⁷ Por. tamże (wspomniany podział staje się osnową całego wywodu o Augustynie).

⁸ F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 2004, s. 38.

⁹ Por. R. J. Schoeck, *St. Augustine and Blackur on Rhythm*, „Renascence”, 8 (1955), No. 2, s. 84–86 oraz K. Meyer-Baer, *Psychologic and Ontologic Ideas in Augustine's de Musica*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 11 (1953), No. 3, s. 224–230.

a także związanych z nią procesów twórczych i odbiorczych, w których poważną rolę odgrywa *ethos* muzyczny¹⁰.

Przekonanie o ścisłej korespondencji porządku metafizycznego i estetycznego stanowi osnowę systematycznego wykładu w traktacie *De musica*, w którym autor stara się dostosować koncepcje greckie do wymogów teologii Kościoła. Jak zauważa Karpowicz-Zbińkowska, temat matematycznej struktury świata „podejmuje Augustyn właśnie w dialogach filozoficznych, zwłaszcza tych wcześniejszych, dokonując próby «ochrzczenia» Pitagorasa, to znaczy próbując stworzyć przynajmniej załazek systemu filozoficznego godzącego elementy filozofii pitagorejskiej z wiarą chrześcijańską”¹¹. Widoczny jest tutaj polityczny wymiar przedsięwzięcia, zbliżający podejście myśliciela do zamiaru Platona w *Państwie*. Grecki filozof, również inspirowany pitagoreizmem, rozwinął zaczerpnięte z niego idee matematycznego porządku kosmosu i włączył w kontekst własnego metafizycznego projektu. Jest w nim widoczny wpływ ontologicznego dualizmu, upatrującego doskonałą harmonię w świecie idei, a jednocześnie podchodzącego krytycznie do jej konkretnych, ziemskich realizacji w postaci sztuki muzycznej. Stąd u Platona potrzeba całościowego polityczno-moralnego projektu, wyrażonego w *Państwie*¹², rozciągającego pitagorejską koncepcję kształtowania indywidualnej natury człowieka według struktury uporządkowanego wszechświata na wymiar kolektywny, narzucając odpowiednie ramy (*ethos*) realizacji ideału w rzeczywistości ziemskiej społeczności. Wpływ tych poglądów Platona jest widoczny u Augustyna nie tylko we wspomnianym już dążeniu do ukazania związku muzyki ze wspólnotowym charakterem Kościoła, ale także w nacisku na prymat etyki nad artystyczną ekspresją.

Tak jak uporządkowane jest doskonałe dzieło sztuki, tak najbardziej harmonijne, „promienne”, musi być stworzenie, jeśli chce odpowiadać Bożej prawdzie¹³. Dotyczy to także ludzkiego wnętrza, o czym

¹⁰ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, tłum. Z. Chechlińska, Warszawa 1988, s. 272–280. W kontekście Augustyna por. zwłaszcza L. Witkowski, *Ethos muzyczne w traktacie Augustyna z Tagaste „De musica”*, „Musica Antiqua”, 1982, t. 6, s. 479–498.

¹¹ A. Karpowicz-Zbińkowska, wyd. cyt., s. 16.

¹² Por. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2009, 395d–400a.

¹³ W. II 6. Przy odwołaniach do tekstu *Wyznań* (skrót W.) podawany będzie numer księgi oraz stosownego punktu. Numeracja według: św. Augustyn, *Wyznania*, wstęp, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2004. Z tego wydania pochodzić będą wszystkie odwołania do polskiego przekładu dzieła.

Augustyn przypomina, pisząc na przykład o człowieku, który przylgnął do Boga i „tak wzniośle ducha swego nastroił, że koła, haki i inne tortury najstraszniejsze [...] potrafi [...] lekceważyć”¹⁴. W duszy chrześcijanina powinna więc brzmieć odpowiednia *musica humana*, zestrojona ze wzniosłą *musica mundana*. *Musica instrumentalis* ma za zadanie pomagać w harmonizacji tych układów, wprowadzając do wnętrza człowieka porządek i pokój – i z tego powodu może być oceniana pod względem moralnym, czy realizuje ten ideał. Pogląd o etycznym charakterze sztuki był głęboko obecny w myśli epoki: „Estetykę muzyczną całego średniowiecza przenika teoria o moralno-estetycznym oddziaływaniu muzyki, niewątpliwie kształtowana pod wpływem filozofii Wschodu i Grecji”¹⁵. Jak zaznacza Portnoy, do takiej redukcji autonomii sztuki i wpisania jej w polityczny system narzędzi wychowujących wzorcowego obywatela przyczynił się zwłaszcza Platon, który „utrzymywał, że muzyka powinna być jeszcze jednym narzędziem umacniania cnoty i moralności”¹⁶. Kwestię korzystania z tego rodzaju środków musiał rozstrzygnąć także Kościół, szukający sposobów kształtowania swoich wiernych.

Ideę aksjologicznego związku estetyki i etyki w *Wyznaniach* wyraża „dziesięciostrunna harfa”¹⁷ jako metafora Dekalogu, najbardziej podstawowego kodeksu moralnego kultury europejskiej. Właśnie w tym obrazie, symbolicznie kojarzonym z żydowskim królem Dawidem, tradycja grecka spotyka się z myśleniem charakterystycznym dla drugiego ze źródeł chrześcijańskiej wizji muzyki, które znajduje swój wyraz w dziele Augustyna. Jest nim przepelniona żarliwą religijnością tradycja hebrajska, oddziałująca najbardziej poprzez recepcję Starego Testamentu oraz wątki judaistycznej duchowości liturgii świątynnej i synagogałnej, które wpływają w pewnym stopniu na liturgię Kościoła. Kluczowe znaczenie ma tu *Księga Psalmów*, mieszcząca w sobie ogromną różnorodność uczuć i ekspresji, a zaadaptowana jako źródło i wzór chrześcijańskiej modlitwy.

¹⁴ W. I 9.

¹⁵ M. Wozaczyńska, *Muzyka średniowieczna*, Gdańsk 1998, s. 14. Por. A. Karpowicz-Zbińkowska, wyd. cyt., s. 68.

¹⁶ „[...] held to the view that music should be one more instrumental force in the establishment of virtue and morality” (J. Portnoy, *Similarities of Musical Concepts in Ancient and Medieval Philosophy*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1949, Vol. 7, No. 3, s. 237).

¹⁷ W. III 8.

Wyznania są pełne mniej lub bardziej wyraźnych odwołań do *Psalterza*, z którego dzieło czerpie w szczególności liczne sformułowania modlitewne¹⁸, ale także szczególnie sposób myślenia o muzyce. Ta księga okazuje się niezwykle ważna dla bohatera *Wyznań*: „Jakże do Ciebie wołałem, Boże mój, gdy czytałem psalmy Dawida, hymny wiary, pieśni pobożności, w których nie ma miejsca dla ducha pychy”¹⁹. Już jako biskup poświęcił ich objaśnianiu imponujące dzieło *Objaśnienia Psalmów*. Wydaje się, że właśnie mowie (a raczej śpiewowi) psalmów najbliższej do języka *Wyznań* – pełnego religijności wyrażającej się w uczuciach, dramatyzmie, retorycznym rozmachu, „poetyckim nadmiarze” i żarliwości, które sprawiają, że niemożliwa jest całkowita racjonalizacja muzycznego doświadczenia.

Doświadczenie muzyki jako punkt krytyczny

Dyskurs racjonalistyczno-grecki jest niewątpliwie obecny w *Wyznaniach*. Dostrzec go można tym łatwiej, że Augustyn jako podmiot i przedmiot autonarracji przeplata wątki autobiograficzne z rozważaniami filozoficznymi i nawet opis dziejów swojego życia czyni niejednokrotnie okazją do problematyzowania kwestii naukowych. Nietrudno dostrzec, że rozważania metafizyczne stanowią też dla niego sposób na zrozumienie kryzysowych miejsc własnej egzystencji. To, co jest problematyczne na płaszczyźnie wydarzeń, autor stara się oswoić i zrationalizować na poziomie dyskursu filozoficznego.

W *Wyznaniach* kilkakrotnie pojawiają się refleksje na temat zjawisk akustycznych, między innymi przy okazji słynnego fragmentu o naturze czasu (por. W. XI 27 – zostaje tam przeprowadzona analogia czasu i dźwięku) oraz rozważań na temat pamięci (W. X 8 – gdzie odróżnione zostają zewnętrzne i wewnętrzne przejawy działania zmysłów). W dalszej części (W. XII 29) następuje też próba powiązania dźwięku z fenomenem śpiewu, o którym orzeka: „śpiew to coś więcej niż dźwięk, to dźwięk harmonijny”²⁰, kładąc nacisk na jego uporządkowaną strukturę. W porządku przyczynowo-skutkowym Augustyn przyznaje nadrzędną ontyczną rolę temu pierwszemu („nie harmonizuje się bowiem śpiewu, aby powstał dźwięk, ale harmonizuje się

¹⁸ Por. np. W. VII 21, W. IX 3.

¹⁹ W. IX 4.

²⁰ W. XII 29.

dźwięk, aby powstał śpiew”²¹), uznając dźwięk za przyczynę materialną śpiewu, który okazuje się z kolei formą tego pierwszego. Jak można zauważyć, myśliciel podejmuje tutaj próbę tłumaczenia istoty muzyki w kategoriach znanych z metafizyki.

Racjonalizacja muzyki jest widoczna również w przypadku charakterystyki procesu twórczego. Autor stwierdza, że: „sprawcą śpiewu jest nie dźwięk, ale śpiewak, którego umysł wybiera dźwięki jako materialne tworzywo, aby z niego śpiew ukształtować”²². Augustyn stara się wyraźnie zaznaczyć, że muzyka pochodzi z porządku umysłowego – pozostającego w odniesieniu do racjonalnego kosmicznego logosu – a także w swojej wzorcowej formie powinna być aktem w pełni świadomym, podporządkowującym sobie uczucia.

Wspomniane rozważania na temat dźwięku i śpiewu bezpośrednio towarzyszą w tekście interpretacji pierwszych rozdziałów *Księgi Rodzaju*, w których opisano kolejne etapy stworzenia świata. Stąd Augustyn wyprowadza analogię – całe stworzenie pojmuje on jako pierwotnie doskonale skomponowane i zestrojone w kosmicznej harmonii (podobnie jak idealny kosmos u Platona). Świat, wykreowany i uznany przez Boga jako dobry, posiada doskonałą spójność, którą jednak zakłóca zło – rozumiane przez Augustyna jako ontologiczny brak – będące stałym niebezpieczeństwem towarzyszącym ludzkiej działalności, w tym także artystycznej.

Pęknięcie, które poprzez grzech pierworodny pojawiło się w duszy człowieka, znajduje swój odpowiednik w świecie stworzonym. Ponieważ według filozofa zło człowieka nie zniweczyło całkowicie powabu „muzycznego ładu” stworzenia, to „życiu, które tu na ziemi wiemy, nie brak ponęt – dzięki przyrodzonej mu piękności zharmonizowanej z całym pięknem tego niskiego świata”²³. W obrębie świata jako Bożego dzieła nadal można dostrzec wewnętrzną, matematyczną harmonię, poznawalną rozumem, jednak wola człowieka posiada skłonność do traktowania jej jako dobra w oderwaniu od dobra najwyższego, jakim jest Bóg. Owocem postępków pierwszych ludzi jest pokusa zatrzymania się na stworzeniu (a więc pozostania na poziomie „niskiego świata”) bez odniesienia do jego ostatecznego źródła: „Te i wszystkie podobne im rzeczy mogą być sposobnością do

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ W. II 5.

grzechu wtedy, gdy przez nadmierne ich umiłowanie porzuca się dla nich [...] Ciebie, Panie Boże nasz, i prawdę Twą, i prawo Twoje”²⁴.

Niebezpieczeństwo to pojawia się również przy korzystaniu z dobrodziejstw muzyki. Dlatego też we wczesnym życiu Kościoła traktowano ją często z dużą nieufnością: „W początkowym okresie chrześcijaństwa (III w.) muzyce przyznawano niewielkie wartości duchowe i estetyczne. Mierzono ją potrzebami kultu, celem twórczości nie była doskonałość techniczna ani oryginalność, panował ascetyzm, świadome ograniczanie środków, surowość, spokój, rygor”²⁵. Konflikt między muzyką idealną, bezcielesną i racjonalną harmonią, którą chrześcijaństwo zdawało się traktować z przychylnością ze względu na ideał moralnej czystości, a poruszającym uczucia i zmysły doświadczeniem muzyki prowadził do nieufności wobec zbyt żywiołowej muzyki pogańskiej (deprecjonowanej zresztą także przez platoników), a nawet wykluczenia pewnych jej rodzajów i instrumentów²⁶. Można jednak powiedzieć, że dziedzictwo hebrajskie, a zwłaszcza otoczona bogatą modlitewną tradycją *Księga Psalmów* (w której znajduje się ten i wiele innych podobnych wersetów: „A ja chcę wielbić na harfie / Twoją wierność, mój Boże! / Będę Ci grał na cytrze, / Święty Izraela! // Rozradują się moje wargi, gdy będę Ci śpiewał, / i dusza moja, którą odkupiłeś”²⁷), okazały się ostatecznie niezbywalną częścią tożsamości Kościoła, który przyjął muzykę (oczywiście na własnych zasadach) do liturgii.

Napięcie między ascezą zmysłów a pobudzaniem ich do dostrzeżenia piękna stworzenia pojawia się zresztą w całej historii Kościoła i często bywa eksponowane przez teologów aż do dzisiaj – czego przykładem może być ocena Augustynowej myśli przez ks. Joachima Waloszka, autora *Teologii muzyki*: „W rozważaniach nad etyczną stroną muzyki «Doctor Gratiae» zdradza swą szczególną wrażliwość moralną. Nakazuje mu ona obawiać się złego wpływu muzyki na ducha ludzkiego. Nie każda muzyka jest godna słuchania i nie każda melodia pomaga w modlitewnym skupieniu. W swoich *Confessiones* pełen wewnętrznych rozterek rozważa dobrodziejstwa śpiewu, ale i niebezpieczeństwa zmysłowego pogrążenia się w przyjemnościach słu-

²⁴ Tamże.

²⁵ M. Wozaczyńska, wyd. cyt., s. 15.

²⁶ Por. tamże, s. 9–11.

²⁷ Ps 71 (70), 22–23. Cytaty z Biblii za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. ks. K. Dynarski SAC, M. Przybył, Poznań 2000.

chania pięknych melodii podczas nabożeństwa, ze szkodą dla medytacji Słowa Bożego²⁸. Od odbiorcy sztuki wymaga się zatem odpowiedniego nastawienia, ascetycznego treningu i dyspozycji moralnej tak, aby był on w stanie podporządkować przyjemność celom rozumowym i duchowym. Muzyka, podobnie jak ludzkie ciało, wymaga rozumnego kierownictwa, stając się kolejnym z kręgu ćwiczeń duchowych i polem walki z pokusą. Dla racjonalistycznego dyskursu Augustyna to właśnie cielesne, konkretne i afektywne doświadczenie muzyki okazuje się miejscem kryzysowym, w którym ustalona przez niego hierarchia zostaje poddana w wątpliwość – stwarzając jednocześnie przestrzeń dla innego sposobu myślenia, afirmującego „wylewność” tej sztuki oraz związaną z nią przyjemność, a także uznającego emocje za coś więcej niż tylko suplement matematycznej harmonii. Przykład Augustyna jest tutaj tym bardziej paradygmatyczny, że jak wiadomo, głęboko przeżył on ten konflikt²⁹, skłaniając się nie tyle do wykluczenia, ile ograniczenia ekspresyjnego charakteru muzyki w obrzędach, chociaż – jak pokazują wątki biograficzne – odegrała ona wielką rolę w procesie jego nawrócenia. Wahanie między dwoma sposobami jej pojmowania można zatem odczytać nie tylko jako niepewność autorytetu kościelnego, czy efektywne i często pożyteczne narzędzie duszpasterskie, jakim jest muzyka, nie przyniesie więcej szkody, ale również jako dylemat żarliwego chrześcijanina (tak chce prezentować się bohater *Wyznań*), który chce ograniczyć wpływy zmysłów, jednocześnie posiadając niezwykle wrażliwą na nie osobowość. Augustyn jako przedmiot swojego pisarstwa *explicite* faworyzuje racjonalistyczne podejście, ale nie może jednocześnie zrezygnować, zwłaszcza w warstwie retorycznej, z podkreślania roli emocji w doświadczeniu muzyki.

Muzyka jako część egzystencji

Z wymienionych względów można określić drugie podejście do muzyki jako egzystencjalno-ekspresyjne. W muzyce wyraża się bogactwo życia duszy (doznań duchowych, mistycznych, emocji religijnych), dzięki czemu może ona stanowić medium obcowania człowieka z sacrum, również jako forma komunikacji. Od dyskursu racionali-

²⁸ J. Waloszek, *Teologia muzyki...*, wyd. cyt.

²⁹ Por. zwłaszcza W. X 33.

stycznego odróżnia ten sposób myślenia przede wszystkim brak podporządkowania emocji rozumowi, a tym samym harmonii, której miejsce zajmuje poruszenie doświadczeniem estetycznym.

O konflikcie tych dwóch perspektyw u Augustyna świadczy jego niepewność tam, gdzie bezpośrednio spotyka się z muzyką. W księdze X (33) autobiografista wyznaje, że niejednokrotnie musiał opierać się pokusom związanym ze zmysłem słuchu: „Przynaję, że i teraz w jakiejś mierze ulegam słodocy kunsztownego śpiewu, któremu nadają życie wersety będące Twymi słowami, lecz nie aż tak się poddaję, bym nie był zdolny od tego się oderwać i odejść, gdy zechcę”³⁰. Charakterystyczne jest przywołane stwierdzenie Augustyna o „nadawaniu życia” muzyce przez wersety Pisma Świętego. Bardzo mocno podkreśla ono nadrzędność duchowej użyteczności nad przyjemnością oraz treści nad formą. Pojawia się tutaj obowiązująca przez bardzo długi czas w estetyce średniowiecza i liturgii Kościoła rzymskiego koncepcja ścisłego podporządkowania muzyki słowu, którego ta pierwsza ma być nośnikiem. Ten sposób myślenia zdecydowanie odpowiadał Platonowi, który – jak pisze Julius Portnoy:

[...] utrzymał tradycyjne greckie nastawienie, iż słowa i melodia nie powinny być od siebie oddzielone [...]. Platon kładł nacisk na moralną wartość muzyki przez podporządkowanie formy muzycznej poezji. Był niezadowolony szczególnie ze współczesnych mu tendencji, reprezentowanych przez muzyków, którzy tworzyli muzykę bez słów wyłącznie ze względu na przyjemność słuchania miłych uchu dźwięków³¹.

Idea podporządkowania formy muzycznej tekstowi była także powszechna wśród Żydów, dla których „Muzyka instrumentalna była używana głównie dla akompaniamentu i ozdabiania [tekstu – M. K.]”³² – dlatego tym bardziej mogła później zostać przyjęta także przez Kościół. Paradigmatyczną realizacją tej tendencji jest, wykorzystywany nadal w obrzędach liturgicznych, jednogłosowy chorał gregoriański,

³⁰ Tamże.

³¹ „[...] retained the traditional Greek attitude that lyric and tune should not be separated from one another [...]. Plato emphasized the moral value of the text by subordinating the musical form to poetry. He was particularly displeased with the tendency of his day of revolutionary musicians who were actually creating music without words for the sheer sake of hearing pleasant sounds” (J. Portnoy, wyd. cyt., s. 238).

³² W. IX 8.

w którym melodia i harmonia służą uwydatnieniu znaczenia tekstu i są mu ściśle podporządkowane zwłaszcza w warstwie rytmicznej. Niemniej śpiew zachowuje swoją „słodycz”, która okazuje się nie do pominięcia w doświadczeniu muzyki i łatwo może przywiązać do siebie wolę człowieka. Muzyka okazuje się suplementem niezbywalnym, ale niebezpiecznym, ponieważ „nieraz wodzi na bezdroża, gdyż nie zawsze chce się zgodzić na to, aby zajmować drugie miejsce po rozumie”³³.

Augustyn, jako bohater *Wyznań* chętnie podkreślający swoją wrażliwość, niejednokrotnie doświadczył, jak muzyka wyprowadza umysł z równowagi i sprawia, że na pierwszy plan wysuwa się emocjonalna strona przeżycia:

Ileż razy płakałem, słuchając hymnów Twoich i kantyków, wstrząśnięty błogim śpiewem Twego Kościoła. Głosy te wlewały się do moich uszu, a gdy Twoja prawda ściekała kroplami do serca, parowało z niego gorące uczucie pobożnego oddania³⁴.

I chociaż myśliciel *explicite* akcentuje, że to słowo Boże nadaje życie tej muzyce, okazuje się raczej, że jest odwrotnie – to dzięki jej sugestywności, „słodycz” i retorycznemu kunsztowi może ona oddziaływać, doprowadzając skutecznie do przemiany duszy, która również odpowiada „gorącym uczuciem”, wykraczającym poza czystą racjonalność.

W *Wyznaniach* muzyka jawi się jako specjalna forma ekspresji – „wyższa” niż zwykła mowa, mająca służyć wyrażaniu rzeczy najdonioślejszych. Jak się okazuje, w *Wyznaniach* nie jest to jednak jedynie kwestia tego, że treścią tej sztuki ma być słowo Boże. Chodzi także o sposób, w jaki muzyka splata się z jednostkową historią człowieka, wkraczając w nią nieoczekiwanie i gwałtownie. Odwołania muzyczne u Augustyna pojawiają się zwykle, by podkreślić najistotniejsze momenty biograficzne i egzystencjalne. Co więcej, dzieje się to nie tylko na wcześniej wspomnianym poziomie językowym, ale także na płaszczyźnie zdarzeń, w których muzyka aktywnie uczestniczy. Takim węzłowym momentem egzystencjalnym jest z pewnością scena w ogrodzie, kiedy Augustyn był już na progu nawrócenia:

³³ Tamże.

³⁴ W. IX 6.

Tak mówiłem i w beźmiernie gorzkiej skrusze serca płakałem. I nagle słyszę dziecięcy głos z sąsiedniego domu [...], jak co chwila powtarza śpiewnie [w oryg. *cum cantu dicentis*³⁵ – M. K.] taki refren: „Weź to, czytaj! Weź to, czytaj!” [Tolle, lege; tolle, lege]. Ocknąłem się i w wielkim napięciu usiłowałem sobie przypomnieć, czy w jakimkolwiek rodzaju zabawy dzieci śpiewają taką piosenkę³⁶.

Augustyn usłyszał w niej Boży głos, skłaniający go do przeczytania fragmentu listu św. Pawła. Jak się okazało, słowa, które tam znalazł, dały mu ostateczny impuls do zerwania z grzechem. Śpiew tym razem został ukazany jako łącznik z rzeczywistością pozazmysłową, będący narzędziem Boga nie poprzez swoją doskonałość, sztukę, ale wpływ na duszę. W dodatku nie chodzi tutaj o dzieło artysty, ale piosenkę dziecka, wyraźnie kreowanego w tej scenie na „zaświatowy” głos od Boga. W tym kluczowym momencie Augustynem-bohaterem narracji pokierował nie głos rozumu (który – jak wspomina autor – był dla niego w końcowym momencie przed nawróceniem raczej problemem), ale impuls, który jak się okazało, stanowił poruszenie wiary.

O wpływie judaistycznej koncepcji muzyki na ten egzystencjalny dyskurs przekonuje to, że w *Wyznaniach* narrator wpisuje opowieść o swoim nawróceniu w dramatyzm *Księgi Psalmów*. Mówi o sobie jako „śpiewającym pieśń stopni” podczas „wspinania się w górę z doliny łez”³⁷, porównując się tym samym do Żydów pielgrzymujących do Jerozolimy i wchodzących na świątynną górę, którzy śpiewali psalmy z grupy określanej właśnie jako „pieśń stopni”³⁸. Dla Hipponczyka te starotestamentalne pieśni wyrażają całe spektrum uczuć ludzkich: mogą być nie tylko głosem radości, ale także wołaniem w ciężkim doświadczeniu, które nie podporządkowuje się racjonalnej mierze, dając ujście emocjonalności. Niekiedy natomiast tonuje jej nadmiar – jak wspomina autor, oplakiwaniu śmierci jego matki również towarzyszyły śpiewy: „Gdy zdołaliśmy uspokoić Adeodata, Ewodiusz wziął Psalterz i zaczął recytować psalm: «Miłosierdzie i sprawiedliwość będą opiewały, Panie, przed Tobą» – a cały dom śpiewał responsoria”³⁹. W słowach tych ujawnia się egzystencjalny związek różnorodności

³⁵ Tekst łaciński za: Augustinus, *Confessionum Libri Tredecim*, [online] www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0354-0430__Augustinus__Confessionum_Libri_Tredecim_LT.pdf.html [dostęp: 13.05.2014].

³⁶ W. VIII 12.

³⁷ W. IX 2.

³⁸ Por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. cyt.

³⁹ W. IX 12.

doświadczeń życiowych z bogactwem muzycznej ekspresji. W obrazach znanych z kręgu kultury hebrajskiej muzyka jest nie tylko mową zmiennych kolei ludzkiego losu, ale także znakiem aktualnej obecności *sacrum* i Bożego działania. Śpiew anielski towarzyszy Bożemu majestatowi, a spontaniczne uwielbienie, najgłębiej wyrażające się w radosnym okrzyku „Alleluja!” (czyli „Wychwalajcie Pana!”), jest pełnym żarliwości głosem duszy doświadczającej zbawienia, które w Starym Testamencie zwykle kojarzono ze zwycięstwem nad wrogami i wyzwoleniem od śmierci⁴⁰. Dlatego podobieństwo *Wyznań* do *Księgi Psalmów* i innych mówiących o muzyce w kontekście zbawczego działania Boga fragmentów Starego Testamentu (np. Wj 15, 1–21) obejmuje nie tylko warstwę językową, ale również analogie w strukturze narracji. Od początku autobiografista zwraca uwagę czytelnika na to, że chce przedstawić dzieje swojego nawrócenia i zwycięstwa nad grzechem, indywidualną „historię zbawienia” – tak jak Biblia ukazuje dzieje zbawienia w perspektywie Narodu Wybranego. Ten rys Augustyna stał się trwałym elementem narracji o jego postaci, co potwierdza legenda hagiograficzna, według której podczas chrztu Hipponczyka, a więc w chwili ostatecznego zerwania z grzeszną przeszłością, biskup Ambroży w pewnym momencie rozpoczął improwizowany śpiew hymnu (znanego później jako *Te Deum*), do którego po chwili dołączył sam neofita. Śpiew okazuje się dla Augustyna w *Wyznaniach*, podobnie jak dla psalmisty, formą modlitwy dziękczynienia za wybawienie (czemu daje wyraz na przykład w słowach: „I wreszcie dobiegły kresu owe dni, które tak bardzo mi się dłużyły, bo pragnąłem już wolności, swobodnego oddechu, aby zaśpiewać z całej duszy”⁴¹), pełną żarliwości, entuzjazmu i pozbawioną z góry ustalonej miary. Tym samym nie pozwala ostatecznie zracjonalizować doświadczenia muzycznego, pozostawiając je otwartą drogą ekspresji dla wypełnionego wdzięcznością serca.

Złożony obraz Augustyna

Dzięki ożywionej recepcji i autorytetowi Augustyna jego wizja muzyki znalazła rozwinięcie w kulturze świata chrześcijańskiego, który zachował przekonanie o analogii porządku muzycznego i ontologicz-

⁴⁰ Por. np. Ps 30; 40; 57.

⁴¹ W. 9,3.

nego, a także konieczności odpowiedniego kształtowania *ethosu* sztuki – są to elementy wielokrotnie eksponowane przez badaczy jako decydujące. Jednak, jak starałem się pokazać, w *Wyznaniach* wzajemnie oddziałują na siebie różne sposoby rozumienia muzyki, które ze względu na to, że wyrażają się w różnych warstwach interpretowanego tekstu (nie tylko w sferze narracji, ale także retoryki), opisałem jako dwa dyskursy: racjonalny (mający korzenie greckie) i egzystencjalny (związany z kulturą judaizmu) – jednak z pewnością nie da się przeprowadzić między nimi prostej granicy. Co więcej, istnieje między nimi nieustanne napięcie, ponieważ choć dzieło Augustyna stara się potwierdzić prymat rozumu, to w wielu miejscach widać, że emocje okazują się w konkretnym doświadczeniu kluczowym elementem, w dodatku głębiej wyrażając złożony charakter indywidualnej egzystencji.

Z pewnością *Wyznania* mają zupełnie inny charakter niż traktat *De musica*, pozostający jednym z najbardziej reprezentatywnych tekstów dla średniowiecznych wyobrażeń o muzyce. Są niejednorodne zarówno pod względem poruszanej tematyki, jak i wykorzystanych strategii tekstowych – ich podmiot prezentuje się niekiedy jako autobiografista, a w innych miejscach jako subtelny filozof i teolog. Dzięki tej złożoności pozwalają natomiast przyjrzeć się mniej zdominowanej przez badawczy tryb afektywnej stronie Augustynowego pisarstwa oraz pojmowania sztuk wyzwolonych. Oddają też konflikt, który będzie jego cechą charakterystyczną w szerszej perspektywie działalności i twórczości – napięcie między rozumem a zmysłami czy też racjonalnością a potrzebą „nadmiarowej” ekspresji poetyckiej. Elementy spoza dyskursu czysto rozumowego pojawiają się mimo dążenia do ich wyparcia i racjonalizacji w filozoficznym systemie, a sama twórczość Augustyna okazuje się pod wieloma względami graniczna dla chrześcijańskiego świata wczesnego średniowiecza i późnej starożytności.

HARMONY AND FERVENCY.

ON THE UNFINISHED RATIONALIZATION OF THE MUSIC IN THE AUGUSTINE'S "CONFESSIONS"

ABSTRACT

The article concerns the discourses about music, which can be found in Augustine's *Confessions* – the work, which distinguish itself by its multi-faceted (autobiographical, philosophical, theological) character. The aim of the paper is to

analyze their relation, which can be described as undone project of rationalization of the understanding of music. On the one hand, the *Confessions* presents explicit Greek influence, which sees music as reflection of cosmic, completely rational order and certain *ethos*, regulating its functioning in society. In that respect, *Confessions* could be compared with Augustine's philosophical works, where that idea dominates. Augustine, as a Christian, also includes in his concepts the Hebrew tradition of understanding the music, rooted mainly in Psalms, expressing emotional and existential approach to the music. The article aims to expose the second discourse, as less known characteristic of the Augustine's thought, and to show how it questions and deconstructs the project of rationalization of music.

KEY WORDS

Augustine, Antiquity, The Philosophy of Music, Christianity, Platonism

BIBLIOGRAFIA

1. Adamska-Osada A., *Teologiczna myśl o muzyce w traktacie „De Ordine” św. Augustyna*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne”, 5 (2006), nr 1, s. 5–15.
2. Augustinus, *Confessionum Libri Tredecim*, [online] www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0354-0430__Augustinus__Confessionum__Libri__Tredecim__LT.pdf.html [dostęp: 13.05.2014].
3. Św. Augustyn, *Wyznania*, wstęp, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2004.
4. Św. Augustyna *traktat „O muzyce”*, wstęp, tłum. L. Witkowski, red. R. Pospowski SDB, Lublin 1999.
5. Copleston F., *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 2004.
6. Holleman A. W. J., *The Oxyrhynchus Papyrus 1786 and the Relationship between Ancient Greek and Early Christian Music*, „Vigiliae Christianae” 2014, t. 26, nr 1, s. 1–17.
7. Karpowicz A., *Teologiczna symbolika śpiewu według „Objaśnień psalmów” św. Augustyna*, „Studia Theologica Varsaviensa” 2002, t. 40, nr 1, s. 51–78.
8. Karpowicz-Zbińkowska A., *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Kraków 2013.
9. Kowalczyk S., *Człowiek i Bóg w nauce św. Augustyna*, Warszawa 1987.
10. Meyer-Baer K., *Psychologic and Ontologic Ideas in Augustine's de Musica*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 11 (1953), No. 3, s. 224–230.
11. Perl C. J., *Augustine and Music: On the Occasion of the 1600th Anniversary of the Saint*, „Musical Quarterly”, 1955, Vol. 41, No. 4, s. 495–510.
12. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. ks. K. Dynarski SAC, M. Przybył, Poznań 2000.
13. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2009.

14. Portnoy J., *Similarities of Musical Concepts in Ancient and Medieval Philosophy*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 7 (1949), No. 3, s. 235–243.
15. Sachs C., *Muzyka w świecie starożytnym*, tłum. Z. Chechlińska, Warszawa 1998.
16. Schoeck R. J., *St. Augustine and Blackur on Rhythm*, „Renascence”, 8 (1955), No. 2, s. 84–86.
17. Squire A., *The Cosmic Dance. Reflections on the “De Musica” of St Augustine*, „New Blackfriars” 1954, Vol. 35, No. 416, s. 477–484.
18. Waloszek J., *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997.
19. Witkowski L., *Ethos muzyczne w traktacie Augustyna z Tagaste „De musica”*, „Musica Antiqua” 1982, t. 6, s. 479–498.
20. Wozaczyńska M., *Muzyka średniowieczna*, Gdańsk 1998.

Michał Koza – e-mail: michal.koza@outlook.com