

## Estetyka i *sacrum* z perspektywy europejskiej sztuki chorałowej oraz artystycznej tradycji wedyjskiej

*Zestawienie pojęć „sacrum” i „estetyka” rodzi pytanie o najgłębsze i ostateczne podstawy jakiegokolwiek prawdziwej sztuki.*

---

dr, freelancerka, badaczka sztuki na gruncie estetyki porównawczej i studiów nad tańcem oraz ruchem człowieka (inspirowane myślą Rudolfa Labana) ze szczególnym naciskiem na korespondencję sztuk i zjawisko synestezji. Książki autorskie i monografie pod jej redakcją dostępne są na [www.wiesnamond.org.pl](http://www.wiesnamond.org.pl). Kontynuuje studia nad sakralnością i estetyką chorei rozpoczęte przez Edwarda Zwolskiego. Obecnie pracuje nad angielską wersją swej książki habilitacyjnej *O istocie rytmu na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim* (2012). Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria wydało ostatnio dwujęzyczną monografię pod jej redakcją, zatytułowaną *Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem i Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki* (2016).

---

Przedmiotem moich rozważań na gruncie estetyki porównawczej będzie zagadnienie doznania sakralności istnienia manifestującego się w sztuce. Analiza porównawcza obejmie z jednej strony chorał gregoriański właściwy średniowiecznej sztuce zachodniej, kultywowany nieprzerwanie do dzisiaj w formie liturgicznej bądź koncertowej, z drugiej zaś, fenomen hinduskiej sztuki scenicznej o kilkutyсяcletniej tradycji, pielęgnowanej równie nieprzerwanie w Indiach Południowych, w Keralu, Talminadzie i Karnataka. Praktyka chorału gregoriańskiego narodziła się w liturgii chrześcijańskiej czczącej<sup>1</sup> zasadniczo Trój-Jedynego Boga: Boga Ojca, Syna i Ducha Świętego, gdy zaś widowisko obrzędowe kudyattam odprawiane jest na cześć hinduskiej trójcy, *trimutri*, którymi są Brahma, Wisznu i Śiwa.

### Uzasadnienie wyboru przedmiotu analizy porównawczej

Punktem wyjścia do rozważań o porównywalnych kategoriach estetycznych w zestawieniu zjawisk odległych conceptualnie i estetycznie będzie zdefiniowanie relatywnego paradygmatu podmiotu doznającego w refleksji estetycznej Zachodu i Wschodu. Wydaje się to konieczne dla rozróżniają-

» 1 Równie potężny kult chorałowy stanowi adoracja Matki Bożej i jej rola w historii zbawienia, by wspomnieć tylko śpiewany chorałem *Magnificat*.

cego uchwycenia tego, jakie potrzeby ludzkie zaspokajają duchowość, a jakie sztuka. Nadto trzeba wyjaśnić, czy zjawiska te występują oddzielnie czy też mogą stapiać się w jeden byt, generujący w następstwie nowe znaczenie. A może też wynikają jedno z drugiego w doświadczeniu innego już, gdyż bardziej złożonego, rodzaju heterogenicznej natury. Za paradygmat podmiotu doznającego przyjmuję tutaj rzeczywistość psychofizyczną człowieka posiadającego sprawny aparat percepcyjny i zdolnego do interpretacji danych zmysłowych na poziomie wyższych władz poznawczych, takich jak pamięć i inteligencja. Szczególną właściwością takiego indywiduum jest rozwinięta wrażliwość estetyczna i zdolność do przeżyć natury duchowej, wszakże bez kwalifikowania ich określoną religijnością czy mistyką. Paradygmat podmiotu doznającego to w gruncie rzeczy istota ludzka traktowana z perspektywy uniwersalnej jako człowiek z pełnią jego zmysłowo-duchowych władz poznawczych, ujmowanych ponadkulturowo. W następstwie tego rozróżnienia spróbuję uchwycić immanentny związek doznania sakralności istnienia z wyzwalanym w jego przebiegu instynktem twórczym, który ujawnia się w działaniach artystycznych uczestnika obrzędu.



Estetyka chorału, *Flores rosarum*, fot. Konrad Mika

Opierając się na źródłowych tekstach z teorii sztuki przeanalizuję porównawczo zjawisko chorału gregoriańskiego i hinduskiej *natya*, tanecznego śpiewu lub melorecytacji z muzyką na sposób kudiyattam. Posłużę one jako przedmiot badawczy w opisie i interpretacji choreutycznego dzieła sztuki fundowanego sakralnie.



Estetyka kudiyattam, fot. Bożena Śliwczyńska<sup>2</sup>

Zanim przystąpię do właściwego wykładu, zdefiniuję trzy pojęcia kluczowe dla rozwijanego dyskursu, a mianowicie: doświadczenie estetyczne, doświadczenie *sacrum* i doświadczenie choreutyczne. Na gruncie estetyki fenomenologicznej przez doświadczenie estetyczne rozumie się intencjonalny akt poznawczy podmiotu przeżywającego, przebiegający od percepcji zmysłowej po ujmujące i interpretujące akty umysłu. Z kolei doświadczenie *sacrum* to doznanie oddziaływującej na człowieka rzeczywistości ponadludzkiej, nazywanej Absolutem lub Bogiem. Zaś doświadczenie choreutyczne to pochodna estetyki i *sacrum*, gdy oba te fenomeny występują razem w akcie percepcji doznającego Ja. Ujawniająca się rzeczywistość sakralna wywołuje w człowieku, adekwatną do natury bodźca, odpowiedź zmysłową, będącą wtedy totalnym i synergicznym aktem percepcji, po którym może nastąpić trójjedny akt ekspresji artystycznej. Zagadnienie pokrewieństwa czy odrębności natury omawianych doświadczeń ma długą tradycję filozoficzną w relatywnych kulturach, nie może jednak stanowić przedmiotu rozległej refleksji w artykule na inny temat<sup>3</sup>.

» 2 Przedstawienie *Baliwadha* (Śmierć Walina) odnoszące się do epizodu z eposu *Ramajana*. Od lewej, Walin (Bali) – charakteryzacja „czerwona broda” (*čuwanna tati*), Sugriwa – charakteryzacja „czarna broda” (*karutta tati*). Fot. i przypis, B. Śliwczyńska.

» 3 W kulturze zachodniej najbardziej wpływowym filozofem nowożytnym rozróżniającym te zjawiska był George W.F. Hegel (1770–1831), zaś w kulturze hinduskiej filozof i mistyk siwaizmu kaszmirskiego, Abhinawagupta (ok. 950–1020).

Warto jednak odnieść to zagadnienie do refleksji estetycznej George'a W.F. Hegla, który wywarł znaczący wpływ na estetykę zachodnią, pamiętajmy jednak, że według brytyjskiego krytyka sztuki, Ernsta Gombricha, także i zgubną<sup>4</sup>. Zapewne chodzi tu o zarzut wartościującego hierarchizowania dzieł sztuki z uwagi na ich cywilizacyjną proveniencję i skrajnie idealistyczną postawę badawczą. I tak niemiecki filozof powiada, że poznawanie Absolutu w doświadczeniu dzieła sztuki jest bezpośrednie, przez co jest ono poznaniem zmysłowym, *Wissen*, a więc poznaniem pod postacią idei i formy samej zmysłowości, w której Absolut jawi się kontemplacji i doznaniu. Tymczasem doświadczenie religijne, ta szczególna odmiana doznania *sacrum*, polegająca na jedności indywidualnej duszy z duchem Boga, przyjmuje postać *Vorstellung*, myślenia obrazowego<sup>5</sup>. Widzimy, że jest zarazem intelektualne i przeciwstawne poznaniu zmysłowemu. Estetyka Hegla, wielkie dzieło filozofii zachodniej, wydaje tutaj dobitne świadectwo ontologicznym dylematom myśli okcydentalnej, która postrzega byt dualistycznie, rozdziela i hierarchizuje władze poznawcze człowieka, przez co rozrywa integralny byt ludzki, by w końcu uznać prymat myśli nad zmysłowością. Wszelako doświadczenie choreutyczne przekracza ten dualizm. Doznanie sakralności i totalności istnienia nie jest w nim konceptualizowane w samym trakcie jego przebiegu, jawi się bowiem jako dynamiczna odpowiedź człowieka, który mobilizuje cały swój psychocieleśny byt, aby sprostać nadchodzącej Epifanii, najczęściej w wyniku własnego i sprawczego działania obrzędowego. Wydaje się, że Heglowi chodziło o konstytucję przedmiotu estetycznego podczas kontemplacji dzieła sztuki przedstawiającego tematykę religijną, jak gdyby na zewnątrz tego fenomenu, gdy tymczasem bezpośrednie spotkanie z Absolutem w doświadczeniu choreutycznym odbywa się wskutek stosowania przemyślanych strategii obrzędowych, niejako sprowadzających Epifanię, pod postacią działań uzewnętrzniających się swoistą artystyczną formą, to tańca, to śpiewu lub muzyki. Pokrewne formy estetyczne stosowane są także do wyrażania przez obrzędowców ich własnych przeżyć transcendentnych. W obu przypadkach mamy do czynienia z podmiotem bezpośrednio zaangażowanym w tworzeniu rzeczywistości, która, zgodnie z wyznawaną wiarą, ma przenikać i odnawiać życie indywidualne i wspólnoty.

O istniejącym pokrewieństwie między duchowością Wschodu i Zachodu pisał Ananda Kentish Coomarswami (1877-1947), Tamilczyk z Cejlonu, najprawdopodobniej potomek Darwidów, którego matka była Angielką. W swej książce *The Transformation of Nature in Art*<sup>6</sup>, indyjski

» 4 Odnoszę do refleksji krytycznej Charlese'a Karelisa, w: *Hegel's Introduction to Aesthetics*, trans. T.M. Knox, Oxford 1979, s. xii.

» 5 Ibidem, s. xxviii.

» 6 A.K. Coomarswami, *The Transformation of Nature in Art*, New Delhi 2004.

filozof nazywa pisma Mistra Eckharta *Upaniszadami* Europy, zaś w średniowiecznej filozofii scholastycznej znajduje metafizyczne i intelektualne punkty styku między epistemologią łacińskiego Zachodu a spekulatywną myślą Wed oraz buddyzmu. To właśnie jemu zawdzięczam inspiracje do podjęcia tych badań.

### Chorał gregoriański z perspektywy *Choreae Latinae*

Chorał gregoriański wyrasta z liturgii chrześcijańskiej. Polski badacz chorału, benedyktyn, ojciec Bernard Sawicki, określa go jako swoistą syntezę starożytnej tradycji muzycznej, wywiedzionej z jeszcze wcześniejszego archetypu pierwotnych śpiewów dawnych kultur, które były uwarunkowane możliwościami ludzkiego głosu. Warto przypomnieć, że według typologii Curta Sachsa (1881–1959), muzyka, a ściślej mówiąc śpiew człowieka ewoluował od muzyki logogenicznej, zrodzonej z mowy, przez patogeniczną, wynikającą z emocji, po melogeniczną, wyłonioną z połączenia dwu poprzednich<sup>7</sup>.

Z antropologicznego punktu widzenia ten archaiczny śpiew musiał być w starożytności czymś w rodzaju śpiewo-pląsu, choreutyczną odpowiedzią na to, co u Edwarda Zwolskiego określa się jako „zew natury”, będący czymś w rodzaju pierwotnego doświadczenia numinozalnego człowieka<sup>8</sup>. Dominującymi tekstami melodii gregoriańskich są psalmy, toteż za drugie źródło chorału uznaje się kantylacje synagogalne, rozumiane jako nieustająca melodia, utkana z małych, powtarzanych figur muzycznych, modyfikowanych w zależności od długości wersetu<sup>9</sup>. Wiemy że, Śpiew synagogalny wyrasta z kolei z muzycznej i tanecznej tradycji staroegipskiej, syryjskiej, babilońskiej i greckiej. Curt Sachs wręcz wywodzi chorał z melodycznej stylistyki orientально-żydowskiej, syryjsko-chrześcijańskiej i koptyjsko-egipskiej<sup>10</sup>.

Sam śpiew melizmatyczny, a więc artykulacja jednej sylaby na kilku dźwiękach tej samej lub różnej wysokości, uznawany za najbardziej nośną formę chorału, sięga tradycji śpiewów obrzędowych towarzyszących misteriom eleuzyńskim. Sądzi się, że muzyka kultur starożytnych używała technik melizmatycznych w celu wprowadzenia słuchaczy w stan hipnotycznego transu podczas rytuałów inicjacji i nabożeństw. Melizmat jest ucieleśnieniem jedności muzyki i słowa, gdyż przekracza się w nim stosunek relacyjnych napięć pomiędzy muzyką a słowem, przechodząc do formy

» 7 Zob. W. Mond-Kozłowska, *O istocie rytmu na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, homini, Kraków 2011, s. 165.

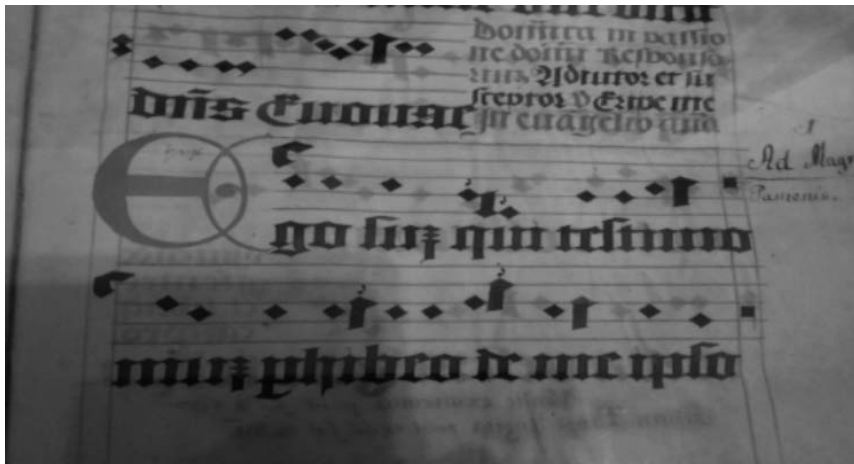
» 8 Zob. E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1974.

» 9 B. Sawicki, *W chorale jest wszystko*, Tyniec 2014, s. 15–17.

» 10 C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, przeł. Z. Chechlińska, Kraków 1988, s. 331.

dwójjednej ekspresji dźwiękowej o wieloznacznej semantyce.

Uważam, że rozwijana w „bryle” ludzkiej przeżywającego i myślącego choralisty linia melodyczna melizmatu jest najdoskonalszym ucieleśnieniem trójjednej chorei łacińskiej, będącej wyrazem mistycznej więzi człowieka z Bogiem, w świadomie i racjonalnie budowanej sytuacji dialogicznej pomiędzy zmysłowo-duchowym ludzkim *Ja*, a transcendentnym *Ty*.



Średniowieczna notacja chorałowa, XVI w., Klasztor ss. Benedyktynek w Staniątkach, fot. Wiesna Mond-Kozłowska.

Nazwa „chorał” pochodzi prawdopodobnie od łacińskiego *chorus*, greckiego *chorós* i oznacza śpiew chóralny, choć monodyczny. Chorał śpiewany był w rytach: galijskim w V–VI wieku w Prowansji, mozarabskim, w V–XI w. w Hiszpanii i ambrozjańskim, w IV wieku w Mediolanie. Ostatecznie papież Grzegorz Wielki (540–604) zniwelował odrębne rytmiczne i brzmieniowe dziedzictwo lokalnych tradycji śpiewu liturgicznego, wprowadzając w VI wieku uniwersalny ryt rzymski chorału, nazywany chorałem gregoriańskim.

Wiek XII jest okresem pełnej krystalizacji gatunku chorałowego w liturgii łacińskiej. W wymiarze sakralnym uważa się chorał za muzykę źródłową, powstającą w porządku łaski, za jaki uważa się stan, w którym modlitewny śpiew człowieka jest odpowiedzią na działanie Logosu we wnętrzu ludzkim intencjonalnie kierującym się do Boga. Ciekawe, że podobna jakość meliczna śpiewnej recytacji zauważalna jest w melorecytacjach teatru Nō, wiemy bowiem, że ten typ ekspresji scenicznej Arthur

Waley, wybitny znawca estetyki Nō, przyrównuje do intonacji kapłańskich w liturgii rzymsko-katolickiej<sup>11</sup>.

Muzyczna ekspresja chorałowa jest pochodną głębokiej intelektualno-emocjonalnej interakcji śpiewającego z tekstem biblijnym, w czasie której estetyka splota się nierozzerwalnie z doświadczeniem sakralnym wywołanym treścią biblijną, będącym osobistą, bezpośrednią relacją śpiewającego z wyznawanym i czczonym Bogiem. Swoisty taniec chorału jest majestatyczny i ledwie zauważalny na poziomie głowy i klatki piersiowej śpiewającego. Naturalne dziecko dualistycznej ontologii zachodniej w swej najskrajniejszej postaci ucieleśnia Platońską koncepcję ciała jako więzienia duszy, która wyrwa się zeń wstępującym ruchem głosu.

Najbardziej wyrazista dwójjednia muzyki i słowa jest w istocie trójjednią chorei łacińskiej, w której taneczne ruchy choralisty, nie tyle stłumione co sublimowane, zatracają swą pierwotną psychofizjologiczną dynamikę w procesie abstrahowania spontanicznych reakcji organizmu ludzkiego. Przypomnijmy, że najbardziej współczesne definicje tańca identyfikują ciało z ruchem, toteż rozumowanie sylogistyczne pozwala na wniosek, że skoro ruch jest ciałem, a taniec ruchem to ciało jest tańcem, bowiem śpiew chorałowy niesiony oddechem kantora, uzewnętrznia się poruszeniami jego ciała<sup>12</sup>, nawet tymi najsubtelniejszymi, ledwie zauważalnymi i silnie powściąganymi ethosem wykonawczym liturgii kościoła katolickiego.

### Kudijattam jako odmiana *Choreae Indianae*

Sanskrycki termin *kudijattam* tłumaczy się jako «wspólna gra». Forma artystyczna tej wspólnej gry zasługuje także na miano chorei, trójjedni muzyki, tańca i recytacji. Bożena Śliwczyńska tę trójjednię nazywa troistością działań scenicznych<sup>13</sup>, która wyznacza wzajemne powinności współtworzących *kudijattam*, nazywany przez warszawską indolożkę teatrem świątynnym. Dookreśla ona przy tym, że jest to teatr, „którego funkcjonowanie podlega rygorystycznym zasadom rytuału świątynnego, a jego sceniczne prezentacje stanowią regularną posługę bogu, określoną zwyczajem

» 11 A. Waley, *The Nōh Plays of Japan*, London 1996, s. 20.

» 12 Zob. definicję tańca w: W. Mond-Kozłowska, *Przekraczanie sztuki w metafizycznym doświadczeniu tańca*, Kraków 2009, s. 41–60.

» 13 Proponowałabym raczej termin *trójistność*, przymiotnik *trójistny*. Jednak autorka w liście do mnie z 23 grudnia 2015 tak uzasadnia swoje stanowisko: „Przeczytałam też wcześniejszy przypis z Pani uwagą. Ja pozostaję przy terminie «troistość» ze względu na indyjską tradycję troistości wszelkich działań (umysłu i ciała), rzeczy materii i nie-materii, wiedzy, etc. Ta troistość składa się na jedno, nienazwane, zawierające i przekraczające wszystko. Ale oczywiście każdy ma własną interpretację wszech/rzeczy” (Bożena Śliwczyńska). To w pełni satysfakcjonujące wyjaśnienie na gruncie metafizyki indyjskiej, być może zyska dodatkowe znaczenie, gdyby pozostawić jeszcze tę zaproponowaną przeze mnie alternatywę pojęciową, rodem z ontologii zachodniej. Dotyka ona bowiem ontycznej struktury dzieła sztuki wielotworzywowego i trójistnego.

świętyni. Takim teatrem jest kudyjattam, którego przedstawienia są ofiarą składaną boskiemu rezydentowi świętyni – zawsze głównemu, niekiedy wręcz wyłącznemu widzowi scenicznych działań ćakjarów/aktorów, nam-bjarów/muzyków i nangjar/aktorek<sup>14</sup>. Rytuał przedstawienia kudyjattam jest działaniem artystycznym człowieka składającego swą sztukę w akcie ofiarnym Bogu na południu subkontynentu indyjskiego. Choreutyczna jedność trzech ma w tym rytuale charakter wspólnotowy i wynika z interakcji w świątynnych działaniach scenicznych, których pochodną jest estetyczne doznanie jedności muzyki, ruchu i recytacji. Techniki sceniczne są regulowane tutaj instrukcjami Bharaty, zawartymi w *Natjasiastrze*, wedzie *natyi*. Księga ta przekazuje wiedzę o pochodzeniu i naturze *natya*, tańczonej pieśni<sup>15</sup>. *Natya* powstała z inspiracji boga Śiwy, wykonującego w kosmologii hinduskiej nieprzerwanie swój genezyjski taniec, jest więc źródłowo i teleologicznie sakralna, od Boga bowiem pochodzi i do Boga wraca, w akcie ofiary, *yajña*, rozumianej jako wyraz czci Bogu w formie artystycznej najdoskonalszej z możliwych. Przestrzenią spotkania człowieka z Absolutem jest w niej wymiar doświadczenia estetycznego, fundowanego jednością tworzyw scenicznych. Wtedy możemy doznać, że sztuka staje się religią, a religia manifestuje się w artystycznej ekspresji człowieka.

### Metafizyczne przesłanki powinowactw kulturowych pomiędzy Wschodem i Zachodem

W czasach rozkwitu chóralu gregoriańskiego żył i działał mnich dominikański, Mistrz Eckhart von Hochheim, który urodził się w Turyngii w 1260 roku (zmarł w Avignonie w roku 1328). Jak podałam wcześniej, jego pisma homiletyczne Coomaraswamy nazywa *Upaniszadami* Europy. Porównanie to może być oparte na dwu analogiach, relacyjnej i istotowej. Przypomnijmy, że *Upaniszady* (san. *sad* oznacza „siedzieć”, *up nihi* „obok”) to teksty filozoficzno-religijne należące do objawienia wedyjskiego. Są młodsze od *Wed* o dwanaście stuleci, gdyż początek *Wed* datuje się na XX wiek przed naszą erą, a powstawanie *Upaniszad* rozciąga się pomiędzy VIII a III wiekiem przed naszą erą. Te obszernie, pisane prozą, komentarze do *Wed*, rozwinęły doktrynę brahmana, atmana, transmigracji i karmana.

Analogia relacyjna zestawia pisma Eckharta jako komentarz do Biblii z *Upaniszadami*, będącymi komentarzem do *Wed*. Z kolei analogia istotowa ujawnia podobieństwo lub tożsamość wątków myślowych i konceptualizacji doświadczenia Absolutu. Szczególne istotne w kontekście porównań z mistykiem nadreńskim są spekulacje *Upaniszad* dotyczące relacji między boskim pierwiastkiem w bycie ludzkim, *purusza*, a *At-*

» 14 B. Śliwczyńska, *Tradycja teatru świątynnego kudyjattam*, Warszawa 2009, s. 15.

» 15 Zob. *Natyaśāstra*, trans. Board of Scholars, Delhi 2000.

*manem* rozumianym jako wszechświat w znaczeniu wszystkiego, co jest. Mistrz Eckhart skupił się w swoim nauczaniu na kształtowaniu człowieka wewnętrznego w relacji z Bogiem, określanym jako Niepojmowalny, który jawił mu się jako „nieokreślona otchłań boskości”, używał także terminu *scintilla divina*, iskra Boża, na określenie najwewnętrzniejszej części duszy ludzkiej oraz ujawniał estetyczny zachwyty nad pięknem świata, któremu przypisywał cechy boskie<sup>16</sup>. Według Coomaraswami wielkość myśli Mistrza Eckharta nie polega na jego indywidualnym geniuszu, a bardziej na ucieleśnieniu się w niej duchowych tendencji epoki w jej najwyższym napięciu, cytując: „what is remarkable in him is nothing in kind, nothing individual or curious, but only a great energy or will that allows him to resume and concentrate in one consistent demonstration the spiritual being of Europe at its highest tension”<sup>17</sup>. [przyp.] Ta faza wieków średnich, która zrodziła filozofię scholastyczną, i dodajmy jednym tchem, chorał gregoriański oraz synestetyczną sztukę gotyckich katedr, była, zdaniem indyjskiego filozofa, okresem największej bliskości pomiędzy duchowościami Zachodu i Wschodu, zaś przez tę ostatnią ma on na myśli tradycję *Wed* i buddyzmu Mahajany. Coomaraswami twierdzi, że Wschód i Zachód zaczęły się oddalać od siebie w czasach europejskiego renesansu, kiedy to umysł europejski rozwijał badanie płaskich form dla swego uzewnętrznienia, przenosząc także swoje zainteresowanie z Absolutu na indywidualnego człowieka, z którego uczynił ostateczną instancję poznawczą<sup>18</sup>. Nic więc dziwnego, że kiedy w Indiach nieprzerwanie trwa wykonywanie muzyki *raga* i nie gaśnie zachwyty nad nią, kompozytorzy zachodni do starych i konwencjonalnych efektów brzmieniowych dodają wciąż nowe, jak choćby ten z inwencji Krzysztofa Pendreckiego. Jego wskazówka wykonawcza na stronie 22 partytury *Polimorfii* (utwór na 48 instrumentów smyczkowych) brzmi bezpośrednio i instruktywnie: „przy żabce, mocno naciskając smyczek, aby uzyskać brzydkie zgrzyty”<sup>19</sup>.

» 16 Zob. m.in. Mistrz Eckhart, *Traktaty*, przeł. W. Szymon OP, Poznań 1987.

» 17 A.K. Coomaraswamy, *The Transformation...*, s. 61.

» 18 *ibidem*, s. 3.

» 19 Wydanie Hermann Moeck Verlag-Celle. Warto skontrastować estetykę muzyki najnowszej z postulatami spójnej teorii muzyki od Pitagorasa do Ficini w relacji W. H. Audena, gdzie: „1. Muzyka zajmuje wśród wszystkich sztuk wyjątkowe miejsce, bo jest to jedyna sztuka, jaką uprawiają w niebiosach istoty nieupadłe. I przeciwnie – jedną z najbardziej uderzających cech piekła jest pozbawiony wszelkiej harmonii zgiełk. 2. Rozum ludzki jest w stanie wnioskować o istnieniu tej niebiańskiej muzyki stąd, że może poznawać matematyczne proporcje. Ale ludzkie ucho nie może jej usłyszeć – albo z powodu upadku pierwszego człowieka, albo po prostu dlatego, że jest organem cielesnym, podlegającym przemianom i śmierci. Niebiańskie dźwięki zagłusza to, co Campanella nazywał *molino vivo*, («istny młyn»), ludzkiego «ja». Jednak niektórzy ludzie słyszeli tę muzykę w wyjątkowych stanach uniesienia. [...] 4. Jednakże nie cała muzyka jest dobra. Istnieje zły jej rodzaj, który niesie zepsucie i osłabia. «Diabeł wodzi smyczkiem». To, co dobre, kojarzy się zwykle z muzyką dawną, to, co złe, z nową”, W.H. Auden, *Muzyka u Szekspira*, przeł. W. Juszcak, „Res Facta”, 3/1969, s. 149. Poeta dodał jednak, że nie wyobraża sobie, aby ktokolwiek opowiadał się dzisiaj za podobną teorią, gdyż jego zdaniem

Jeśli zgodzimy się, z tezą W. H. Audena, że muzyka jest „słyszalnym obrazem świata nadnaturalnego lub magicznego”, należałoby wprost zapytać, co „brzydkie dźwięki” w intencji kompozytora w *Polimorfii* obrazują? Rzeczywistości Tam czy tego tu. Ciekawe, że Indie, nie zaniehbując poznawania psychofizjologicznej natury człowieka na sposób systemu jogi, nieprzerwanie kultywują swoją pierwotną duchowość, zachowując tym samym rdzeń kilkutyśiącletniej własnej cywilizacyjnej tożsamości, która manifestuje się w jej sztuce narodowej.

Jednak w epoce globalizacji i postępującej okcydentalizacji subkontynentu, także i tamta cywilizacja zaczyna mierzyć się z fenomenem nazwanym przez Witkacego „kryzysem uczuć metafizycznych” w diagnozowanym przez polskiego myśliciela zmierzchu kultury zachodniej na przełomie wieków<sup>20</sup>. Wszelako Coomaraswami wierzył w nadejście ponownej harmonii duchowych hemisfer, gdyż na początku XX wieku napisał tak: „It is just possible that mathematical development of modern science, and certain corresponding tendencies in modern European art on the one hand, and the penetration of Asiatic thought and art into the Western environment on the other, may represent the possibility of renewed rapprochement”<sup>21</sup>.

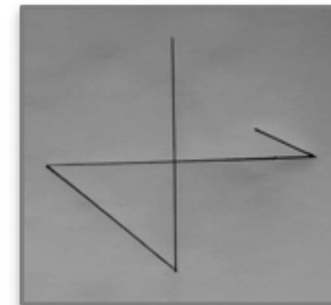
### Choreutyczne przesłanki pokrewieństwa odległych kultur człowieka

Jak się wydaje, wykazywanie podobieństw między porównywalnymi zjawiskami sztuki wymaga spójnego podejścia metodologicznego, które mogłoby mieć zastosowanie w badaniach bez względu na ich przedmiot i uwarunkowania kulturowe.

Muzyka zbliżona do charakteru mówionego w sensie mowy ludzkiej, a język mówiony o takim natężeniu jakości melicznych, że przypomina śpiew (a takie miały być greka archaiczna i dawny sanskryt), wymaga precyzyjnego określenia relacji dystynktywnych cech językowych i muzycznych w wyrastających ponad nimi wartościach semantycznych, które wchodzą momentalnie w następną i organiczną relację z tworzywem ruchowym choreuty tworząc jeszcze inną końcową wartość znaczeniową. Zauważamy bowiem, że w spektaklu choreutycznym zaciera się wyraźna granica pomiędzy muzyką a śpiewem, gdy ruchy ciała sprzęgają się z muzyką śpiewaną lub graną na instrumencie na sposób zewnętrzny – poprzez ekspresyjne oddanie rytmu i linii melodycznej, lub wewnętrznie – poprzez oddanie jakościami tworzywa ruchowego ilościowych zależności w muzyce, do któ-

rych należą transpozycje interwałowe<sup>22</sup>. Metodologia analizy choreutycznej wychodzi od wykrycia podstawowych zależności strukturalnych pomiędzy tworzywami trójjednej chorei, by potem na miarę umiejętności i uzdolnień badacza, docierać do tego, co kryje się poza tymi zależnościami i stopniem ich skomplikowania. Innymi słowy, chce on dotrzeć do znaczenia źródłowego doświadczenia choreutycznego danego obrzędowca w świecie, w którym rozpościera się *sacrum* – w rytuale, który nie przekazuje nam treści, lecz włącza nas we wszystko, co jest dzięki formie wyrazowej o takiej organizacji strukturalnej, która może być nazwana dziełem sztuki.

Zarysowana dotąd problematyka badawcza pociąga za sobą potrzebę stworzenia adekwatnej metodologii poprzez wprowadzenie terminów analitycznych i pojęć interpretujących badane zjawisko. Zręby takowej zaproponowałam w książce habilitacyjnej zatytułowanej *O istocie rytmu na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim* (Kraków 2011). Z kolei moje ostatnie badania nad *chorea japonica*, będąca trójjednią tańca, muzyki i śpiewu w klasycznej japońskiej formie widowiskowej Nō<sup>23</sup>, wnoszą dodatkowo nowe narzędzie badawcze, które może służyć jako kwalifikator rodzajowy podczas określania badanego dzieła i uznawania go za strukturę choreutyczną.



Chorem<sup>24</sup>, grafem klasyfikujący zjawisko trójjednej chorei, fot. Wiesna Mond-Kozłowska

» 22 F.B. Mâche, *Muzyka a język*, przeł. Z. Jaremko-Pytowska, „Res Facta” 2/1968, s. 60.

» 23 W. Mond-Kozłowska, *Western Aesthetic Needs Turned to the Noh Theatre*, referat w języku angielskim wygłoszony podczas konferencji: *East Asian Theatres: Traditions, Inspirations – European/Polish Contexts*, 20–22.10.2015, Manggha Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej oraz Polish Institute of World Art Studies.

» 24 Wyraz pochodny od *nominae propriae chorea*. Linie pionowa, skośna i wertykalna denotuje zarówno trójwymiarowość ruchu, jak i estetyczną jedność trzech: tańca, muzyki i melicznego śpiewu. Wektor choremu oznacza zarazem trwanie, czas, jak i kierunek rozwijanej ekspresji, która zwracać się może wszelako we wszystkie strony świata. Znak ten jest czasoprzestrzennym symbolem dynamicznej trójjednej chorei.

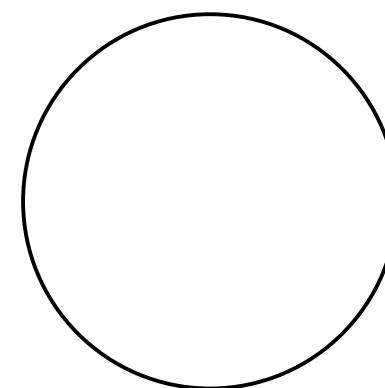
współcześnie estetyka muzyczna nie ma już nic wspólnego z wiedzą o akustyce.

» 20 Zob. S. I. Witkiewicz, *Pisma filozoficzne i estetyczne*, Warszawa 1974.

» 21 A.K. Coomaraswami, *The Transformation...*, s. 4.

Pojęcie chorem denotuje jednocześnie nowy termin badawczy i znak graficzny rodzącej się terminologii badawczej nowej dyscypliny naukowej, ufundowanej w drugiej połowie XX wieku przez lubelskiego uczonego, grekofila, Edwarda Zwolskiego<sup>25</sup>, a którą można już teraz adekwatnie i z dużą dozą pewności nazywać studiami choreutycznymi. ●

Kraków 2015 – Yazd 2016



» 25 Zob. E. Zwolski, *Choreia. Muza...*