

# „Quia symphonialis est anima”

## O pewnych relacjach muzyki ze słowem i światłem

---

doktor nauk humanistycznych,  
adiunkt na Wydziale Edukacji  
Artystycznej UAP. Prowadzi m.in.  
wykłady z głównych problemów  
kultury i zajęcia monograficzne  
Muzyczność i korespondencje sztuk.  
Zajmuje się twórczością Stanisława  
Vincenza i kulturowym wymiarem  
muzyki. Opublikował ponad 80 tekstów,  
wśród nich: wiersze, reportaże,  
eseje, wywiady, recenzje, rozprawy  
literaturoznawcze i kulturoznawcze.  
Wydął trzy książki poetyckie: *domek*  
(2011), *Węgliska i inne wzgórza* (2012)  
i *Ślad* (2016) oraz monografię *Pieniny  
w literaturze polskiej* (2010). Od 2003  
r. prowadzi Galerię Spotkań przy  
klasztorze oo. karmelitów  
bosych w Poznaniu.

---

[...] początkowy „cichy szept” rodzącego się  
wszechświata przeszedł w jednostajny ryk.

notatka prasowa, „Rzeczpospolita”, 25.06.2004

*Wszechświat był ponadto wypełniony światłem.*

*Pierwsze trzy minuty, Steven Weinberg*

*zaprawdę zaprawdę powiadam wam  
wielka jest przepaść  
między nami  
a światłem*

*Struna światła, Zbigniew Herbert*

Zainteresowanie obszarem wspólnym sztuk skierowuje badaczy na grząski grunt pogranicza, przypominający środkową fazę obrzędów przejścia, określoną przez Arnolda van Gennepa jako faza okresu przejściowego (marginalnego), czyli liminalna<sup>1</sup>. Jest to zarazem sfera niezwykle twórcza, paradoksalna, gdzie struktura ustępuje antystrukturze po to, by na powrót powrócić do struktury w fazie postliminalnej<sup>2</sup>. Przypatrując się wypowiedziom artystów działających w obrębie rytuału lub sztuk bliskich rytuałowi, natrafić możemy zarówno na zjawiska z obszaru mistyki, jak i neurologii, przede wszystkim na fenomen synestezji, który z mistyką wykazuje pewne podobieństwo. Badacz zatem nie może stronić i od tych obszarów aktywności człowieka, ponieważ bywają one żywym doświadczeniem zarówno wielu twórców i odbiorców sztuki, jak również uczestników rytuału czy innych zachowań performatywnych. Na użytek niniejszego artykułu przyjrzymy się rytuałowi jako przestrzeni korespondencji sztuk, które służąc zasadniczemu celowi aktu rytualnego, mogą wzmacniać jego działanie tak, że „sam kult staje się niejako estetyczny”<sup>3</sup>. Warto w tym kontekście zapytać o źródła „pokrewieństwa” dostrzeganego między rozlicznymi sztukami, szczególnie tymi, które operują słowem, dźwiękiem i obrazem, tak jak je odczytywano w europejskiej tradycji aż do progu nauk empirycznych.

### Starożytne porządki mityczno-filozoficzne

Kultura zachodnia, czerpiąc zasadnicze treści z dwóch tradycji: greckiej i biblijnej, wypracowała formy scalające różnorodne kulturowe idee w spójne koncepcje, które do dziś mają w sztuce zachodniej swoje wyraźne konsekwencje<sup>4</sup>. Nie przypadkiem patronem romantycznej idei korespondencji sztuk był mityczny poeta, kompozytor i śpiewak, twórca misteriów, Orfeusz<sup>5</sup>. Siłą oddziaływania tej postaci obrazują dążenia jednego z pierwszych apologetów chrześcijaństwa, Klemensa Aleksandryjskiego, który chcąc lepiej przedstawić ówczesnym Grekom Chrystusa, odwołał się do mitu orfejskiego, uznając wyższość pieśniarza nowego nad śpiewakiem trackim<sup>6</sup>. Ale nawet już wcześniej, w Psalmie 151 dopatrzyć się można

» 1 Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006, s. 36.

» 2 Por. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, Warszawa 2010.

» 3 E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, przeł. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990, s. 366.

» 4 O budowie owego paradygmatu por. C.S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995.

» 5 „Orficka idea jedności sztuk, tkwiąca u podłoża myśli artystycznej romantyzmu, w latach 20. i 30. naszego stulecia zmagala się nade wszystko z dążeniem do wyodrębnienia, do swoistej «czystości» poszczególnych gatunków artystycznych”, J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności. Stendhal, Delacroix, Baudelaire*, Warszawa 1972, s. 9.

» 6 Zob. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 69.

wplywu mitu o Orfeuszu na żydowskie pisma starożytne<sup>7</sup>. Orfeusza jako swego patrona obrali orficy, a ich kult misteryjny, poglądy i sposób życia miały wpłynąć na pitagorejczyków<sup>8</sup>, twórców systemu, w którym prawidłami świata i jego piękna rządziły proporcje liczbowe. Te z kolei najpełniej przejawiały się w muzyce, choć były obecne również w innych sztukach<sup>9</sup>.

Dorobek pitagorejczyków wpłynął na stworzenie przez Platona i Plotyna dwóch starożytnych systemów filozoficznych. Z kolei system neoplatoński został przeniesiony na grunt chrześcijaństwa wschodniego przez Pseudo-Dionizego Areopagite<sup>10</sup>. Tradycja pitagorejska okazała się niezwykle trwała także w estetyce zachodniej, głównie poprzez przyjęcie teorii piękna, oraz koncepcję brzmiących niebios, zaadoptowaną przez Boecjusza<sup>11</sup>. Dla naszych rozważań ważna będzie konkluzja, że u progu średniowiecza w tradycji chrześcijańskiej pojawiają się idee, które w dalszym ciągu komentowane i rozwijane, staną się integralną częścią europejskich rozważań o istocie piękna, o muzyce i innych sztukach. Wśród nich warto wyszczególnić dwie: kosmiczną, a zarazem boską rangę muzyki oraz uznanie światła jako epifanii Boskości.

### Muzyczność duszy

Integralną część tej tradycji stanowią pisma świętej Hildegardy z Bingen. W *Liście do prałatów mogunckich* mistyczka ta napisała intrygujące słowa: „A ponieważ słysząc niektóre pieśni, człowiek często wzdycha i jęczy, wspominając naturę niebiańskiej harmonii, prorok [Dawid], który wnika w głębię natury duchowej i wie, że dusza jest *symphonialis* (muzyczna) [podkr. J.Ż.] [...]”<sup>12</sup>.

Łaciński przymiotnik *symphonialis* pozwala na różne tłumaczenia, jednak autor *Teologii muzyki Hildegardy z Bingen*, Błażej Matusiak OP, zdecydował się oddać je polskim przymiotnikiem „muzyczna”, co w świetle dalszych rozważań wydaje się w pełni uzasadnione. Podobnie brzmi zresztą tłumaczenie fragmentu innego tekstu świętej Hildegardy, *Cause et Curae*: „Dusza jest muzycznie nastrojona [podkr. J.Ż.], wielbi Pana na

» 7 Por. ks. M. Szmajdziński, *Orfeusz – Dawid – Jezus (Psalm 151)*, [w:] K. Kołakowska (red.), *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii*, Kraków – Lublin 2011, s. 123–130.

» 8 Por. K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1964, s. 114; J. Gajda, *Pitagorejczycy*, Warszawa 1996.

» 9 Por. M.C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, przeł. I. Kania, Kraków 2001.

» 10 Por. ks. T. Stępień, *Przedmowa*, [w:] Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II*, przeł. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 15–44.

» 11 Por. E. Fubini, *Historia estetyki...*, s. 79–83; J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 79–85.

» 12 Hildegarda z Bingen, *List 23* [w:] B. Matusiak OP, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 154, 160.

harfie, chwali, śpiewając pieśni na dziesięciu strunach i na psalterium<sup>13</sup>.

Czy określenie to należy traktować jedynie jako metaforę? Przyjęcie tezy, że dusza, ujmowana również w kategoriach nieeteologicznych, jest w swej istocie muzyczna, byłoby nie tylko niezwykle ciekawe na gruncie czysto spekulatywnym, mogłoby być także cennym przyczynkiem do rozważań na gruncie współczesnej etnologii i antropologii muzyki. Warto tu przywołać klasyczną już pracę Claude'a Lévi-Straussa, *Surowe i gotowane*, gdzie we wstępie zatytułowanym *Uwertura* francuski etnolog szeroko analizuje podobieństwa muzyki do mitu, określając oba te fenomeny jako „maszyny do likwidowania czasu”<sup>14</sup>. Odwołując się do tej koncepcji, w innym artykule sformułowałem tezę, że muzykę traktować można jako formę „pre-mityczną”<sup>15</sup>. Jeśli by tak w istocie było, że w toku ewolucji kulturowej muzyka poprzedziła narrację mityczną – rozszerzając wcześniejsze sugestie, można przyjąć, że nigdy nie zerwała ona swoich genetycznych związków z mitem, nieustannie go „ożywiając”.

Sugestie, że muzyka poprzedziła narodziny mowy werbalnej, a więc i mitu, od kilku dekad pojawiają się w antropologii, dopiero jednak ustalenia Lévi-Straussa wskazały, gdzie można szukać istotnych podobieństw między „narracją” muzyczną i narracją mityczną, która, jak można przypuszczać, ukształtowała na jej wzór swe własne formy. Ale pamięci o tym genetycznym związku możemy szukać również w samej treści mitów, szczególnie w kosmogonii. Problem ten podjął Marius Schneider w artykule zatytułowanym *Podstawy intelektualne i psychologiczne śpiewu magicznego*, gdzie pisał: „[...] mity ludów prymitywnych i spekulacje kosmogoniczne wysoko rozwiniętych cywilizacji upoważniają nas do stwierdzenia, że za wspólne podłoże wszystkich zjawisk we wszechświecie uważa się element wibrujący, w szczególności akustyczny. Pierwszą dostrzegalną oznaką kreacji był dźwięk [...]”; „[...] bogowie i istoty utrzymują się wzajemnie przy życiu za pomocą nieustannego przemiennego śpiewu. Oto dlaczego dźwięk jest najszlachetniejszym, najdawniejszym i najbardziej metafizycznym elementem wszystkich znanych typów ofiary”; „[...] istota rytuałów polega na przemiennym śpiewie bogów i ludzi, to jest na wzajemnej dźwiękowej ofierze. Dlatego też tradycja chińska mówi, że «obrzędy czerpią siłę z muzyki»”<sup>16</sup>.

Warto tu zwrócić uwagę na podobieństwo ujęcia rytuału w pismach Mircei Eliadego z ustaleniami Lévi-Straussa odnośnie muzyki i mitu. Dla rumuńskiego religioznawcy rytuał jest przede wszystkim powtarzaniem

» 13 O. Betz, *Hildegarda z Bingen. Cztery pory roku*, przeł. J. Jarołowicz, Kraków 2007, s. 141.

» 14 C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, przeł. M. Falski, Warszawa 2010, s. 22–23.

» 15 J. Żmizdiński, *Tyrańska władza muzyki? O psychologicznym wymiarze rytuału*, [w:] *Homo religiosus a psychologia*, A. Pankalla (red.), Poznań 2015, s. 71–86.

» 16 M. Schneider, *Podstawy intelektualne i psychologiczne śpiewu magicznego*, przeł. M. Bratek, „Res Facta” 9/1982, s. 283, 285, 288.

gestu archetypicznego, dzięki czemu działa on jak wehikuł przenoszący uczestników z czasu świeckiego do czasu początku, czyli do czasu świętego – czasu mitu<sup>17</sup>. Można zatem wysnuć konkluzję, że tę zasadniczą funkcję rytuały spełniają właśnie dzięki muzyce i mitowi – obie te formy podczas aktu rytualnego najczęściej występują wspólnie, dzięki czemu zwielokrotniają efekt swego oddziaływania. Należy przy tym pamiętać, że naturalną sytuacją w wielu kręgach kulturowych jest towarzyszący muzyce rytualny taniec, który sam z siebie może inicjować wiele zjawisk muzycznych<sup>18</sup>. Efekt końcowy wspólnego oddziaływania tych form, którym uczestnicy rytuału nie tylko ulegają, ale zarazem je współtworzą, Victor Turner opisał następująco: „[...] rytmiczna aktywność rytuału, wspomagana bodźcami dźwiękowymi, wizualnymi, świetlnymi i wszelkimi innymi, może prowadzić z czasem do maksymalnego równoczesnego pobudzenia obydwu systemów, sprawiając, że uczestnicy rytuału doświadczają czegoś, co niektórzy autorzy nazywają pozytywnym «niewysłowionym efektem». Używa się także freudowskiego terminu «uczucie oceaniczne», jak również «ekstazy jogina», chrześcijańskiej *unio mystica*: to doświadczenie jedności przeciwieństw wyodrębnionych w procesie poznawczym (zwykle przez cyfrowe, zerojedynkowe rozumowania lewej półkuli). Myślę, że można by także użyć tutaj terminu zen *satori* (jednoczącego rozbłysku) i można jeszcze dodać «wewnętrzne światło» kwakrów, «świadomość transcendentalną» Thomasa Mertona, *samadhu jogi*”<sup>19</sup>.

Trudno tutaj podejmować rozległy problem podobieństw i różnic między poszczególnymi tradycjami mistycznymi, zwłaszcza w kontekście doświadczenia rytualnego. Warto tylko zaznaczyć podobieństwo przebiegu pewnego typu rytuałów, które w efekcie prowadzą uczestnika bądź uczestników do odczucia „wyjścia z siebie”, co w psychologii jest określane jako wariant stanów rozszerzonej świadomości<sup>20</sup>. Obok jednak ekstazy motorycznej, o której wspominał Turner, zwanej ekstazą eksplozji, pojawia się też ekstaza statyczna (stopienia)<sup>21</sup>, w obu przypadkach tych doświadczeń ich uczestnicy, opisując je, często odwołują się do kategorii światła. W przypadku jednak ekstazy motorycznej to rytmiczny ruch i dźwięki wywołują wizje światła, które mogą mieć charakter synestezyjny, czy raczej

» 17 Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 35–36.

» 18 O „protomuzycę” i „prototańcu” poprzedzających mowę werbalną zob. J. Blacking, *Muzyka, kultura i doświadczenie*, przeł. E. Dahlig, „Muzyka” 2(165)/1997, s. 71–92.

» 19 V. Turner, *Body, Brain, and Culture*, „Zygon” 3/1983, cyt. za: R. Schechner, *Przeszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2000, s. 233.

» 20 P.G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, przeł. J. Radzicki, Warszawa 1999, tu podrozdz.: *Stany rozszerzonej świadomości*, s. 134–143.

» 21 Por. hasło *Ekstaza*, [w:] P. Dinzlbacher (red.), *Leksykon mistyki*, przeł. B. Widła, Warszawa 2002, s. 70–71.

quasi-synestezyjny<sup>22</sup>. Oczywiście nie każdy rytuał religijny prowadzi do tego typu wizji – tutaj tradycje religijne bardzo się od siebie różnią. Inaczej jest w przypadku ekstazy stopienia, w której, jak u świętej Hildegardy, pierwotnym doświadczeniem nie jest muzyka i rytmiczny ruch, a wizja światła właśnie: „Kiedy miałam czterdzieści dwa lata i siedem miesięcy, ujrzałam niezwykle silne, iskrzące się, ogniste światło zstępujące z otwartego sklepienia nieba. Przeszyło ono mój mózg i rozpało serce i pierś płomieniem, który nie spalał lecz ogrzewał, jak słońce, które ogrzewa wszystko, czego dotkną jego promienie”<sup>23</sup>.

I w innym miejscu: „Jasność, którą widzę, nie jest osadzona w przestrzeni, jednak błyszczący bardziej niż chmura spowijająca słońce. Nie mogę się w niej doszukać wysokości, długości i szerokości, a nazywam ją cieniem żywego światła”<sup>24</sup>. W przypadku świętej Hildegardy to właśnie wizje mistyczne stały się źródłem tekstów i pisanych doń melodii, układanych na potrzeby kultu religijnego. Ten fenomen dużo trudniej byłoby wyjaśnić, odwołując się do synestezji<sup>25</sup>.

### Złote struny

W poemacie *Król-Duch* Juliusza Słowackiego, uważanym za najbardziej mistyczny jego utwór, wśród enigmatycznych poetyckich obrazów pojawia się w XLV części *Rapsodu II* obraz „harmonii słyszanej z daleka”, która swą moc „niby drgające łono wnętrza ziemi” brała ze „złotych strun”. W książce poświęconej twórczości Mikalojusza K. Čiurlionisa jej autor, Radosław Okulicz-Kozaryn, zinterpretował te struny jako stopienie dźwięku i światła. Mistyczna twórczość Słowackiego miała ogromny wpływ na litewskiego kompozytora, który ostatecznie poświęcił się malarstwu jako sztuce wyższej niż muzyka, bo bliższej światłu, w której dźwięki stają się widzialne: „W istocie bowiem tony zarówno w twórczości Słowackiego, jak

i Čiurlionisa unoszą się w świetle. Odwrotnie niż w słynnym symbolicznym *audition colorée*, to właśnie dźwięki są widzialne”<sup>26</sup>.

Złote struny pojawiają się w literaturze nie tylko u Słowackiego czy u Norwida<sup>27</sup>, w sposób oryginalny wplótł je też w swój karpacki epos Stanisław Vincenz. Jeden z bohaterów *Na wysokiej połoninie*, znany watażka huculski Dmytro Wasylukowy, w dzień Bożego Narodzenia miał niezwykle widzenie: „Słońce wyglądało jak jaje, spowite w lekkie całuny i zasłony, jakby pieluchy. A po całym niebie ogromne kręgi, półkola i koliste tęcze słonkowe roztaczały się i jaśniały. I połączone były z jądrem słonecznym, jakby złotymi pękami strun”<sup>28</sup>.

Wtedy Wasyluk zaczął się modlić prastarą modlitwą rodową, w której słyszymy również takie słowa: „Lelio Słoneczko! Serdenko lelkowe, ojcowskie złotostrunne! [...] Błyskasz i śmiejesz się! Grasz w termbity anielskie! Dzwonem na służbę bożą wzywasz”<sup>29</sup>.

Złotostrunne słońce, mogące emanować niezwykłą muzyką, koresponduje z obrazami światła stapiającego się z muzyką, podobnie jak to miało miejsce w *Królu-Duchu* Słowackiego. I choć wskazanie genezy każdego z tych obrazów wymagałoby odrębnych studiów, nie są to jedyny tego typu obrazy czy idee. Warto przywołać tu choćby Wagnerowski „akord mistycznego światła”<sup>30</sup>, by zwrócić bacniejszą uwagę na relację między światłem a dźwiękiem.

### Światło a dźwięk

Na gruncie fizyki badania tego typu podjął przed laty Mieczysław Drobner, stwierdzając we wstępie swego opracowania, „że już w bardzo odległych czasach próbowano porównać i powiązać odbierane wzrokiem zjawiska świetlne z odbieranymi słuchem zjawiskami dźwiękowymi, znaleźć między tymi zjawiskami analogie i prawa rządzące jednakowo obydwoma dziedzinami zjawisk. [...] próby znalezienia jednolitego systemu dla wszystkich dziedzin nauki były bardzo kuszące, choć – jak dziś wiemy – skazane na niepowodzenie, zwłaszcza że kierowane były one powiązaniem z magią i wierzeniami religijnymi”<sup>31</sup>.

» 22 „Szacuje się, że zdolność do synestezji ma jeden człowiek na 200” – V.S. Ramachandran, E.M. Hubbard, *Brzmienie barw, smak kształtów*, „Świat Nauki”, wyd. specjalne 1/2004, s. 78. Zdolność ta jest często dziedziczona i stała przez całe życie, trudno więc sądzić, że wszyscy uczestnicy danego rytuału są klasycznymi synestetami. Tezę o sztuce jako zjawisku quasi-synestezyjnym można znaleźć np. w artykule F. Kozłowskiego, *PROZOPAGNOZJA oraz SYNTEZJA – mało znane choroby*, Forum Kulturytyki, <http://www.forum-kulturytyki.pl/archive/index.php/t-1405.html> (15.07.2016).

» 23 A. Kieturakis, L. Bartoszewski, *Hildegardy z Bingen wizja świata*, Wrocław 2000, s. 22.

» 24 Ibidem, s. 23.

» 25 Chyba że odwołamy się do kontrowersyjnej koncepcji Richarda E. Cytowica, który dostrzega w tym doświadczeniu silne zaangażowanie emocji, a więc układu limbicznego w mózgu, co jeszcze nie wyjaśnia wszelkich kontrowersji – por. A. Rogowska, *Synestezja*, Opole 2007, s. 20–26, <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/docmetadata?id=29282&from=publication> (18.07.2016).

» 26 R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007, s. 290.

» 27 W wierszu *Moja piosenka* [!] Norwid pisze o „złotostrunnej lutni”.

» 28 S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Pasma I: Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z wierzchołki huculskiej*, Sejny 2002, s. 305.

» 29 Ibidem, s. 305–306.

» 30 Zob. B. Pociąg, *Stadia muzycznej duchowości. Trzy wykłady*, Katowice 2009, s. 71.

» 31 M. Drobner, *Analogie i dysparcjy układów zjawisk świetlnych i dźwiękowych*, Kraków 1970, s. 5. Wnioski tego autora sprowadzają się do zasadniczego stwierdzenia, że można „pokusić się o ustalenie powiązań dźwiękowo-świetlnych jedynie w jednym kierunku,

Aby znaleźć ważne tropy kierujące nas ku źródłu przedstawionych powyżej literackich obrazów, trzeba ich szukać właśnie na styku myśli filozoficznej, teologicznej i doświadczenia mistycznego. W swej bogatej analizie historii filozofii światła Paulina Tendera, wychodząc od koncepcji platońskich, wyszczególnia w okresie średniowiecza neoplatonizm nurtu ontologicznego, który poddaje wnikliwemu omówieniu<sup>32</sup>. Tradycji tej patronuje wspomniany już Pseudo-Dionizy Areopagita, w którego ujęciu światło jest przede wszystkim jednym z imion boskich<sup>33</sup>. Jako chrześcijański neoplatonik, Pseudo-Dionizy opisał budowę wszechświata w kategoriach hierarchicznego porządku stworzeń, z których pierwsze stworzone byty – Aniołowie, są „najjaśniejszymi światłami”<sup>34</sup>. Równocześnie, w traktacie *Hierarchia niebiańska* opisuje czynności, jakie wykonują przez wieczność te niebiańskie istoty: „Wpatrując się nieporuszenie w Jego boską piękność i utożsamiając się z nią, hierarchia otrzymuje, stosownie do jej zdolności, piętno Jego Boskości i czyni własnych członków wizerunkami Boga i zwierciadłami doskonale przezroczystymi i bez skazy, gotowymi na przyjęcie blasku pierwotnej światłości i promienia samej Boskiej Zwierzchności i, wreszcie, świątobliwie napełnionymi pochodzącą od Boga jasnością. Oni zaś z kolei bez zazdrości przekazują dalej to światło bytom [...]”<sup>35</sup>.

W jaki sposób przekazują ową światłość – będąc, jak ich nazywali przedstawiciele szkoły aleksandryjskiej, „liturgami niebieskimi”<sup>36</sup>? Pseudo-Dionizy opisuje również zajęcia każdego z dziewięciu chórów; najważniejszy z nich, zarazem najbliższy Bogu – Serafimy: „Z prostotą i nigdy nie ustając, wykonuje taniec wokół Jego wieczystej wiedzy”<sup>37</sup>, prócz tego: „[...] w tekstach Pisma przekazane zostały nam pewne hymny, śpiewane przez Anioły tej najwyższej hierarchii, w którym, świętym sposobem, ukazuje się cała wielkość ich przerastającej wszystko niezwyklej światłości”<sup>38</sup>.

Jedną z kontynatorek dzieła Pseudo-Dionizego jest bez wątpienia wspomniana benedyktynka Hildegarda z Bingen, której życie przypada na wiek XII. Zapewne dzięki obecnej popularności jej muzyczno-poetyckich

kompozycji liturgicznych powrócono również do jej pism, wśród których najważniejsze miejsce zajmują opisy wizji mistycznych. W wizji szóstej pierwszej księgi *Scivias. Poznaj drogi Pana*, poświęconej *Chórom anielskim*, mniszka, opisując dokładnie ich wygląd, wspomina: „Wszystkie te wojska śpiewały cudownym głosem wszystkie rodzaje muzyki o cudach, jakie czyni Bóg w błogosławionych duszach”<sup>39</sup>. Gdzie indziej natomiast nazywa istoty anielskie „wspaniałym żyjącym światłem”<sup>40</sup>. Muzyczne kompozycje świętej Hildegardy, choćby te wchodzące w skład moralitetu *Ordo virtutum*, włożone zostały w usta upersonifikowanych Cnót (Virtutes). Drugie znaczenie łacińskiego słowa Virtutes oznacza Moce – jeden z anielskich chórów<sup>41</sup>. Nie ma wątpliwości, że święta Hildegarda, komponując dla potrzeb mniszek z założonego przez siebie klasztoru w Bingen hymny, antyfony, responsoria i muzyczny moralitet, kształtowała materię dźwięków na wzór muzyczno-światlistej materii muzyki anielskiej.

Komentując jedną z wizji zawartych w *Liber divinatorum operum*, w perspektywie całościowej interpretacji jej teologii muzyki Błażej Matusiak pisze: „To, co Hildegarda nazywa anielskim śpiewem, można nazwać dzieleniem się światłem z niższymi stworzeniami. Jak przez śpiew aniołowie obwieszczają dzieła Bożej potęgi, tak przez swój blask pozwalają innym stworzeniom poznać Boga, źródło światła”<sup>42</sup>.

Tego typu „analogia” wydaje się jak najbardziej uzasadniona w odniesieniu do doświadczenia mistycznego, tym bardziej że osadzona jest w wiekowych spekulacjach na temat metafizycznej natury światła. W porządku artystycznym natomiast taka analogia może uruchamiać cały, bogaty proces inspiracji i kreacji nowych, również plastycznych, form. Wystarczy przywołać niewielki panel Geertgena tot Sint Jansa, *Gloryfikacja Matki Boskiej* z roku około 1480<sup>43</sup>. Zresztą w tekstach samej mistyczki znajdziemy podobne sformułowania: „Słyszysz [...] dźwięk płynący ze szczytu żywych światła [podkr. J.Ż.], które jaśnieją w najwyższym mieście światlistych [...]”<sup>44</sup>.

a mianowicie takich powiązań, które umożliwiałyby dobranie zjawisk świetlnych najbardziej adekwatnych do z góry założonego przebiegu dźwiękowego [...]” – ibidem, s. 45. Kierunku przeciwnego autor nie wyklucza, ale uznaje potrzebę dalszych badań.

» 32 Zob. P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014, s. 75–97.

» 33 Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona Boskie*, [w:] idem, *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska, Kraków 2005.

» 34 P. Tendera, *Od filozofii światła...*, s. 81.

» 35 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, [w:] idem, *Pisma teologiczne II...*, s. 59.

» 36 G. Panteghini, *Aniołowie i demony. Powrót tego, co niewidzialne*, przeł. B.A. Gancarz OFMConv, Kraków 2001, s. 127.

» 37 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska...*, s. 76.

» 38 Ibidem.

» 39 Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias. Poznaj drogi Pana. Księga pierwsza*, przeł. J. Sempryk, Legnica 2012, s. 100.

» 40 Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias. Historia zbawienia przedstawiona w postaci symbolicznej budowli. Księga trzecia*, przeł. J. Sempryk, Legnica 2014, s. 296.

» 41 Por. B. Matusiak OP, *Hildegarda z Bingen...*, s. 24–25.

» 42 B. Matusiak OP, *Hildegarda z Bingen...*, s. 61–62.

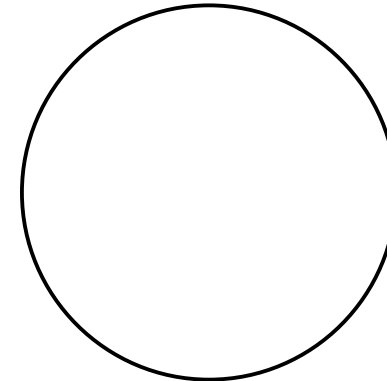
» 43 *Gloryfikacja Matki Boskiej*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gloryfikacja\\_Matki\\_Boskiej](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gloryfikacja_Matki_Boskiej) (4.04.2016).

» 44 Św. Hildegarda z Bingen, *Dramat końca czasów oraz inne wizje*, przeł. J. Łukaszewska-Haberkowa, Kraków 2013, s. 245.

Najpełniejszy wyraz poetycki owe spekulacje otrzymały w wizji, zwanej „Śnieżnobiałą Różą”, kontemplowanej przez Dantego w XXXI pieśni *Raju*<sup>45</sup>. Centrum owej róży szczegółowo opisał poeta pod koniec ostatniej, XXXIII pieśni *Raju*. W nowym tłumaczeniu *Boskiej komedii*, dokonany przez Agnieszkę Kuciak, wersy 115–120<sup>46</sup> zostały spolszczone następująco:

Gdzieś w głębi światła jest jak niebo stary  
obraz trzech kręgów – duch mój przed nim klęczy –  
barwy troistej, ale jednej miary;  
jeden z drugiego, jako tęcza z tęczy,  
zda się odbity, a jak ogień trzeci  
tchnie z obu pierwszych i na niebie dźwięczy  
[podkr. J.Ż.]<sup>47</sup>.

Dzieckiem tej samej epoki, którego życie przypada na okres pomiędzy biografiami Hildegardy i Dantego, był profesor Uniwersytetu Oksfordzkiego, jeden z prekursorów nowożytnej nauki<sup>48</sup>, Robert Grosseteste. Jego prace, szczególnie traktat *O świetle*, są próbą naukowej racjonalizacji całej, bogatej tradycji rozważań o metafizyce światła. Co ciekawe, współcześnie znajdują się one w polu zainteresowań kosmologów. Odwrotnie do opisanych przez Schneidera mitów początku i spekulacji kosmogonicznych, ten miłujący muzykę naukowiec i filozof, któremu stale towarzyszył harfista<sup>49</sup>, jako pierwszy element stworzony uznał nie dźwięk, a światło, i to emanacja światła „tłumaczy konkretnie materialne struktury rzeczy, budowę roślin i organizmy zwierząt, skład barw i układy dźwięków”<sup>50</sup>. ●



» 45 U. Eco, *Historia krain i miejsc legendarnych*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2013, s. 460.

» 46 „Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvermi tre giri / di tre colori e d'una contenenza; // e l'un da l'altro come iri da iri / pareo riflesso, e ,l terzo pareo foco / che quinci e quindi igualmente si spiri”, D. Alighieri, *La Divina commedia*, <http://www.filosofico.net/ladivinacommedia.htm> (4.04.2016).

» 47 D. Alighieri, *Raj. Boskiej komedii część trzecia*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2004, s. 206.

» 48 Por. M. Błoński, *Odkrywanie Grosseteste'a*, Kopalnia wiedzy, <http://kopalniawiedzy.pl/Robert-Grosseteste-filozof-biskup-Lincoln-wszechswiat-Wielki-Wybuch,20172> (4.04.2016); M. Boczar, *Grosseteste*, Warszawa 1994, s. 7–19.

» 49 Zob. M. Boczar, *Grosseteste...*, s. 30.

» 50 J. Legowicz, cyt. za: P. Tendera, *Od filozofii światła...*, s. 94.