

**IRENEUSZ GIELATA**

Uniwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0002-1097-9107>

## Muzyczno-plastyczne figury znoju (Heine / Schubert, Jan Sebastian Bach)

### Musical and Visual Representations of Toil (Heine / Schubert, Johann Sebastian Bach)

Artykuł recenzowany

#### Abstract

In Aby Warburg's *Bilderatlas MNEMOSYNE*, the figure of toil is represented by Atlas. Georges Didi-Huberman (see: *Atlas, or the Anxious Gay Science*) perceived Warburg's project as "a workshop of ever potential thought" and "added" to this "memory atlas" a musical image: a poem/song by Heine/Schubert entitled *Atlas*. Johann Sebastian Bach illustrated the gesture of carrying, representing human suffering, in the art of sound in his *Passions*. This article attempts to analyse the works of the cantor from Leipzig using the concepts proposed by Warburg (*Nachleben*, *Pathosformel*) and images from his *Atlas* in order to perceive the musical *Passions* as, using the words of Didi-Huberman, "anxious gay science" but also "gay science full of hope".

**Keywords:** Heine; Schubert; J.S. Bach; music

#### Abstrakt

Figurę znoju w *Atlasie obrazów* Aby'ego Warburga *Mnemosyne* obrazuje postać Atlasa. Georges Didi-Huberman (zob. G. Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, Gdańsk 2020) uznał projekt Warburga za „pracownię [ouvrage] myśli zawsze potencjalnej” i „dołączył” do „atlasu pamięci” obraz muzyczny w postaci wiersza/pieśni Heinego/Schuberta *Atlas*. Gest dźwigania, będący wyrazem ludzkiego cierpienia, Jan Sebastian Bach zobrazował za pomocą sztuki dźwięków w swoich *Pasjach*. Artykuł stanowi próbę odczytania dzieł lipskiego kantora z perspektywy pojęć wypracowanych przez Warburga (*Nachleben*, *Pathosformel*) i jego *Atlasu obrazów*, uznając muzyczne pasje, zgodnie z refleksją Didi-Hubermana, za rodzaj „radosnej wiedzy podszytej niepokojem, ale i także „radosnej wiedzy podszytej nadzieją”.

**Słowa kluczowe:** Heine; Schubert; J.S. Bach; muzyka

#### O autorze

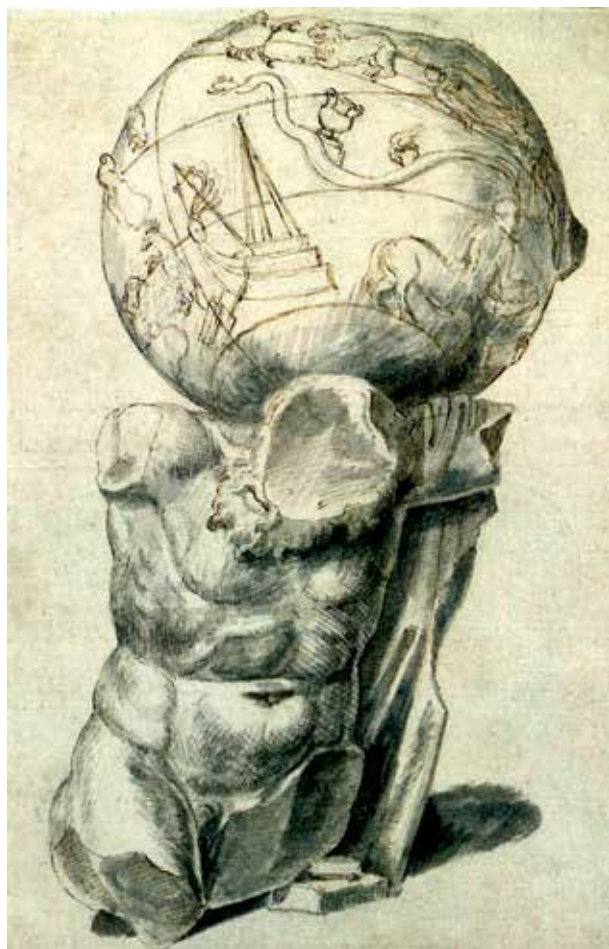
**Ireneusz Gielata** – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Śląskiego; historyk literatury zajmujący się zagadnieniami dotyczącymi teorii i historii powieści, teorii narracji historycznej, a w obrębie historii literatury – genealogią polskiej i europejskiej nowoczesności oraz badaniem związków pomiędzy literaturą nowoczesną a biologią i medycyną oraz muzyką, plastyką i architekturą. Współredaktor i członek Rady Naukowej serii wydawniczych „ars medica ac humanitas” i „Noctes Medicae”, a także współredaktor działu historii literatury pisma naukowego „Świat i Słowo”. Autor monografii naukowych: *Nad studnią Ateny. O „Rozdwojonym w sobie” Teodora Parnickiego*, *Bolesław Prus na progu nowoczesności*. Pomysłodawca i współorganizator Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Dawnej Improvizowanej „All'Improviso” w Gliwicach.

## Muzyczno-plastyczne figury znoju (Heine / Schubert, Jan Sebastian Bach)

### 1.

Jedno z przedstawień człowieczego znoju stanowi gest dźwigania. Zaświadcza o tym fraza z wiersza Heinego / pieśni Schuberta – „Nieudźwignięte dźwigam [ich trage Unerträgliche], i za chwilę/ Pęknie mi serce [Herz]”<sup>1</sup>. Georges Didi-Huberman pisze,

że w swojej *Księdze pieśni* [Buch der Lieder] wydanej w 1827 roku, Heinrich Heine zainscenizował krótką prozopopeję Atlasa, rodzaj lamentu tytana nad samym sobą – być może będącą echem *Prometeusza* Goethego –



Codex Coburgensis: przedstawienie Atlasa Farnazyjskiego, ok. 1550.

w której jego obolałe ciało ugina się pod ciężarem świata. [...] Wiersz ten zbliża się w swej prostocie niemal do andaluzyjskiej *letry*. Mówi się w nim o zupełnie prostej sprawie – tyle że konfliktowej, dzielącej, dramatycznej: o geście dźwigania tego, co nie do zniesienia, dźwigania całego świata jako świata niekończących się cierpień”<sup>2</sup>.

Egzegezę wiersza poprzedza misterny wywód o znaczeniach figury Atlasa w *Atlasie obrazów Mnemosyne* Aby’ego Warburga. W dziele Warburga, które Didi-Huberman uznał za „pracowni[ę] [ouvroir] myśli zawsze potencjalnej – równie niewyczerpanej, potężnej, co niedoprowadzonej do końca – na temat obrazów i ich losów”<sup>3</sup>, postać tytana znajduje się na drugiej planszy, a przedstawia ją marmurowa rzeźba *Atlasa Farnazyjskiego*. Patrząc na ten obraz, widzimy nagiego, muskularnego mężczyznę uginającego się pod ciężarem kamienną kuli. Didi-Huberman podkreśla, że „w oczach Warburga, jak i w naszych oczach dzisiaj, to zawsze obraz dialektyczny”<sup>4</sup>, na co wskazuje już sama etymologia imienia Atlas:

Słowo *atlas* w grece zostało utworzone przez kombinację *a* protetycznego (czyli poprzez dodanie do pierwszej litery słowa elementu nieetymologicznego, który nie zmienia sensu samego słowa) oraz pewnej formy czasownika *tlao*, który znaczy „dźwigać”, „podtrzymywać”. *Tlas* lub *atlas* to zatem w sensie dosłownym dźwigający, dźwicz w pełnym tego słowa znaczeniu. Dźwiganie jednak nie jest bynajmniej gestem prostym. Jest ono możliwe jedynie za sprawą spotkania dwóch przeciwstawnych wektorów: ciężenia z jednej strony, a siły mięśni z drugiej. Dźwiganie ujawnia zatem moc dźwigającego, ale również cierpienie, jakie znosi on pod ciężarem tego, co dźwiga. Dźwiganie jest aktem odwagi, siły, lecz także rezygnacji, siły uciskanej...<sup>5</sup>

Gest dźwigania zawiera więc w sobie „fundamentalną biegunowość”, która określa los mitycznego tytana. Walczy on z czymś, co przypiera i co przygniata, i co ostatecznie skazuje na niekończącą się mękę mocowania z bólem. Prometeusz z tragedii Ajschylosa mówi, że jego brat doświadcza życia w stanie znieruchomiałego znoju:

...tak srogie losy  
Dotknęły mego brata Atlasa i w krainie  
Zachodniej, gdzieś daleko, w ciężkim znoju ginie,  
Dźwigając słupy niebios i ziemi – ogromne,  
Niezwykle jest to brzemię!<sup>6</sup>

Sztuka, jak rzeźba *Atlasa Farnazyjskiego*, sięga po gest dźwigania, aby wyrazić tragizm życia znaczonego przez ból i cierpienie. Postać z drugiej tablicy atlasu Warburga obrazuje ludzki znój, ten, którego doświadcza każdy, kto żyje pod sklepieniem niebieskim dźwiganym przez mitycznego Atlasa. Owa postać za sprawą tytanicznej siły doznaje mocy cierpienia, a przez to Ajschylosowej *pathei mathos*



Fragment 2 tablicy *Atlasu Mnemosyne* Aby'ego Warburga. W prawym górnym rogu przedstawienie Atlasa Farnezyjskiego z Museo Archeologico Nazionale w Neapolu.

(„wiedzy przez cierpienie”)<sup>7</sup>, albo – jak ma to miejsce w projekcie *Mnemosyne* wedle wykładni Didi-Hubermana – „radosnej wiedzy podszytej niepokojem”:

Tak więc Atlas (mówię jeszcze o postaci, ale już o rzeczy, jeszcze o starożytnym tytanie, ale już o nowożytnym wizualnym narzędziu pracy w rękach Aby'ego Warburga) – organizm mający równocześnie wspierać, dźwigać lub rozmieszczać całą wiedzę w cierpieniu, którą pojęcie *Nachleben* określa zarówno jako moce pamięci, jak i potencjalne pragnienia, oraz wiedzę o cierpieniu, którą pojęcie *Pathosformel* pozwala z kolei obserwować na żywo w gestach, symptomach, obrazach. Jest to wiedza tragiczna: m o z ó ł syzyfowy, lub raczej „atlantowy”, praca, która czyni z kary coś na kształt skarbcza wiedzy, a z wiedzy – coś na kształt losu zbudowanego z niekończącej się cierpliwości – owej wytrwałości w „podtrzymywaniu” przytłaczającej różnorodności świata. Ale jest to również g r a – zdolność do zestawiania ze sobą niewspółmiernych porządków rzeczywistości (ziemi i sklepienia niebieskiego w micie Atlasa), przestrzennej reorganizacji świata (Atlas astronom, wynalazca konstelacji albo Atlas geograf światów znanych i otchłannych)... A nawet zdolność opiewania tego wszystkiego przy akompaniamencie kitary<sup>8</sup>.

Sztuka obrazowania znoju, z istoty dialektyczna, wyraża tragiczną wiedzę o nietzscheańskiej proveniencji. W „wizualnym poemacie” Warburga<sup>9</sup> gest dźwigania stał się figurą wiedzy, która – na ogół – w sztuce słowa czy w sztuce dźwięków znajduje artykulację pod postacią skargi. W *Atlasie obrazów* posągowa postać tytana nie jest emanacją rozpacz. Ból Atlasa nie objawia się w jego twarzy

poprzez żalostny lament ani też, jak postać Laokoona w wydzie Johanna Winckelmanna – nie krzyczy z bólesci. Być może dlatego Warburg nie pokazał zbliżenia twarzy *Atlasa Farnezyjskiego*, lecz kadr ujęcia ręki podtrzymującej ziemski glob. Obraz tego detalu sąsiaduje z przedstawieniem całego posągu. I – co nie mniej ważne – jest od niego większy, i na planszy pojawia się jako pierwszy. Warburg wyeksponował zatem sam gest uchwytu, ów splot mocy i umęczenia, odnajdując w nim artystyczny przykład *Nachleben* i „formuły patosu”, będących swoistą „dźwignią” tragicznej „wiedzy w cierpieniu o samym cierpieniu”<sup>10</sup>.

Z założenia *Mnemosyne* jest „grą” różnorakich, często niezbornych zestawień obrazów, nierzadko czymś, co, zdaniem Didi-Hubermana, przyjmuje nawet formę muzycznego opiewania. Idąc tym tropem, francuski filozof sztuki rozwija ową „grę” i zestawia, pozostając w zgodzie z maksymą Simonidesa z Kos, niemy wizerunek posągu tytana z głosem Atlasa żałującego się w wierszu Heinego / pieśni Schuberta, że „dźwiga” to, co „nieudźwignięte”. Przez to bohater staje się żywą skargą, utkwioną w głębi ludzkiej bezradności, której, jak sugeruje Didi-Huberman, musiał doświadczać sam Schubert: „[w] 1828, roku jego śmierci (miał trzydzieści jeden lat), zdarzało mu się napisać: «Czuję się tak przygnębiony, iż mam wrażenie, że łóżko zawali się pod moim ciężarem»”<sup>11</sup>. Muzyk komponował wówczas pieśń o mitycznym bohaterze – figurze ludzkiego znoju. Dietrich Fischer-Dieskau doszukiwał się w niej „tryumfu negatywności” (Didi-Huberman: przejawu „pracy negatywności”):

Początkowy temat – zaznacza Fischer-Dieskau – *Der Atlas* ma charakter symfoniczny, tragiczny i podniosły. Pojawia się on jako jęczący pod brzemieniem, powłóczyący nogami. Powtórzenie drugiej zwrotki, pomysł Schuberta, w nadmia-

rze bólu prowadzi do tryumfu samoumartwienia. Ton buntu i wyzwania, napięcie recytatywu, wspomnienia godności w części środkowej, tryumf negatywności na końcu<sup>12</sup>.

Pieśń Schuberta jest muzyczną skargą. „Ja nieszczęsny Atlas! – żali się śpiewnie mityczny siłacz – Cały świat,/ świat cały cierpień dźwigać muszę”<sup>13</sup>. A ten, kto dźwiga ciężar „nie-doudźwignięcia”, żyje w pytaniu. Bowiem zrodzona z mocy bólu skarga zadaje bolesne pytania; dzięki nim „jęczący pod brzemieniem, powłóczący nogami” tytán zdobywa samowiedzę o swej mocy, która przytłacza i przemienia życie w „postać nieruchomego znoju”, a słuchacz, jeżeli dotyka go swym ciężarem ta skarga, otwiera się na poznanie *pathei mathos* albo – jak podpowiada za Warburgiem Didi-Huberman – „na radosną wiedzę podszytą niepokojem”.

Didi-Huberman uznał *Atlas obrazów* za „matrycę nowych pytań, które każde pokrewieństwo obrazów mogło – i nadal potencjalnie może na naszych oczach – wywoływać w obrębie każdej planszy i pomiędzy planszami”<sup>14</sup>. Wprowadzając w „grę” tychże obrazów wiersz Heinego / pieśń Schuberta, poszerzył zakres owych zestawień, dowodząc tezy Warburga, zawartej w pojęciu *Nachleben*, o „po-życiu” lub „życiu po życiu”<sup>15</sup> motywów antycznych, w tym wypadku gestu dźwigania. Czynność zestawiania ze sobą obrazów czy poetyckich i muzycznych artefaktów to proces niewyczerpany<sup>16</sup>. Już sam utwór Heinego / Schuberta wskazuje na jego niekończącą się ciągłość. Swoją żal mityczny Atlas wyraża za pomocą figury chiazmu:

Cały świat,  
świat cały cierpień dźwigać muszę...

Etymologia tego terminu skrycie podsuwa w miejsce obrazu ciężkiej kuli obraz ciężaru krzyża.

## 2.

Przypomnijmy: wiersz Heinego / pieśń Schuberta to „rodzaj lamentu tytana nad samym sobą”. Taki ton skargi nietrudno odnaleźć w kantatach Jana Sebastiana Bacha. Chyba najmocniej wybrzmiewa w kantacie (BWV 13) z roku 1726 na drugą niedzielę po Epifanii (*Meine Seufzer, meine Tränen* [Me westchnienia i łzy moje]) z poetyckim tekstem Georga Christiana Lehmsa. Otwiera ją aria tenorowa:

Me westchnienia i łzy moje  
Są już dziś nie do zliczenia.  
Co dzień smutek się znajduje,  
Troska mnie nie odstępować.  
Ach! Już muszą te cierpienia  
Otwierać śmierci podwoje<sup>17</sup>.

Alfred Dürr nazwał ją „szeroko rozwiniętą pieśnią skargi”, podkreślając zarazem, że „głos wokalny przedstawia w niej obrazowo «Weg zum Tode» («drogę ku śmierci») opadając stopniowo w głąb”<sup>18</sup>. Rozwinięciem tej arii są słowa pierwszej części drugiego recytatywu:

Cierpienia rzeka wzbiera,  
I spokój mi odbiera,  
A kielich żalości jest  
Już pełen łez.  
Nie chce ten ból uciszyć się,  
I odrętwiałym czyni mnie.  
Cierpień ciemności nieprzeniknione  
W otchłani strącają serce strwożone,  
Więc śpiewam smutku pieśni płaczące<sup>19</sup>.

Głos wokalny w recytatywie, niczym Atlas z pieśni Schuberta, biadoli nad żalością życia w znoju. Ogrom nieuciszzonej męki, nieprzeniknioność ciemności cierpień, przyniata i uciska. Odrętwiały z bólu głos, który w utworze Bacha reprezentuje każdego człowieka (bądź jego duszę?), wyżała się „śpiewem smutku”, stając się niebywałą, wręcz ekstatyczną ekspresją muzycznego szloch. Ale ten zawodzący głos nie dochodzi spod ciężaru nieboskłonu tego, który przygważdża ciało mitycznego tytana, lecz spod nieba zrodzonego przez ciężar cierpienia *via crucis*. To dlatego w drugiej części recytatywu głos wokalny wypowiada stanowcze „nie” i zakazuje wyśpiwywania „pieśni płaczących”, gdyż odnalazł „pocieszenie w żalości” w obietnicy, że „Bóg napój piołunowy chce/ Zamienić kiedyś w wino radości”<sup>20</sup>. Autor tekstu uciekł się tutaj do elipsy, przymuszając niejako czytelnika / słuchacza do zgłębienia tajemnicy tego, co zostało pominięte, a na co wskazuje nieokreślony zaimek przysłowny „kiedyś”. Tak samo postępował Jan Sebastian Bach, tworząc swą muzyczną *ars passionis*.

Eliptyczne „kiedyś” z kantaty 13 Bacha stanowi zapowiedź przemiany i odmiany życia znaczonego ciężarem znoju. Ta swoista obietnica przeobrażenia „ciemności cierpień” przez „światło radości”<sup>21</sup> zrodziła się, gdy – jak ujął to Augustyn z Hippony – „niewidzialna wzniosłość stała się widzialnym uniżeniem”<sup>22</sup>, to jest, gdy Bóg-Chrystus „opustoszył samego siebie, przyjmując formę sługi” (Flp 2, 6). Fra Angelico ów kenotyczny moment Wcielenia połączył z męką ciężaru krzyża. Jak wskazał skrupulatnie Ryszard Przybylski, „[m]alując szopkę dominikański malarz przedstawił tajemnicę poniżenia Boga”<sup>23</sup>:

... nagusieńki Jezus leży na klepsku na podzruczonej pod niego wiązce słomy. Nie zielonkawego sianka, lecz żółtej słomy, symbolizującej znikomość materii. Jego aureola oznaczona jest czerwonym krzyżem, znakiem przyszłej męki. [...] Na tle wystających zza przegród łbów wołu i osła widoczny jest pusty żłób. Wystawiony do nas krótszym bokiem, ukazany w perspektywie, kojarzy się ze zbitą z prostych desek otwartą trumną [...]. Tajemne wnętrze ziemi, owa pieczara, podobna do tej, do której złożone zostanie ciało Jezusa po śmierci. Żłób-trumna, w której chowa się do ziemi nasze ciała – oto tło tajemnicy Narodzenia Pana, naznaczonego męką, strąconego na twardą glinę i wiecheć słomy<sup>24</sup>.

Motyw kenozy pojawia się w kilku kantatach Bacha. W początkowy recytatyw kantaty BWV 91 *Gelobet seist*

*du, Jesu Christ (Pochwalon, Jezu Chryste, bądź)* na pierwszy dzień Bożego Narodzenia, wplecione zostały kenotyczne odcinki chorału z pieśni Lutra:

Jednorodzony Ojca Syn [...]  
W żłóbku jest dla naszych win, [...]  
Obleka nasze ciało On, [...]  
Co chwały swój opuścił tron<sup>25</sup>.

Następnie ów wątek powraca w kończącej kantatę arii duetu sopranu i altu:

Ubóstwo, które Bóg przyjmuje,  
Wieczne nam szczęście dziś zwiastuje, Niebiańskich  
skarbów przepych niesłuchany.  
Za to, żeś naturę wziął człowieka,  
Udział w anielskich nas chórach czeka,  
Z aniołem człowiek będzie zrównany<sup>26</sup>.

W kantacie BWV 151 *Süßer Trost, mein Jesus kömmt* (*Pociecha słodka! Jezuś tuż!*) można ów motyw usłyszeć w arii altu:

W pokorze Pana mam pociechę,  
W jego ubóstwie bogactwo mam.  
Bo jego bieda i cierpienie  
Dziś obwieszczają mi zbawienie<sup>27</sup>.

I w drugim recytatywie:

Za sprawą Twego uniżenia  
Jaśniej mi światło zbawienia<sup>28</sup>.

W obu kompozycjach Bachowi udało się za pomocą muzyki zgłębić tajemnicę uniżenia Chrystusa. O ile radość z narodzenia Syna Boga – i w kantatach, i w oratorium na Boże Narodzenie – kompozytor obwieszcza za pomocą jasnych i słonecznych głosów barokowych trąbek, zaś usypia Dzieciątka ciepłem dźwięku pastelowych fletów i miłosnych obojów, o tyle motyw оголошення Chrystusa z własnej chwały oddaje za pomocą przyciemnionych, mrocznych i ciężkich barw wiolonczel i basowych viol da gamba – to one niejako wiążą Narodzonego Boga z ziemską materią, stanowiąc wyraziste przeciwieństwo rozjaśnionych brzmień skrzypiec i trąbek, wskazujących na to, co świetliste i niebiańskie.

Bach w kantatach bożonarodzeniowych nie łączy tak dosłownie, jak uczynił to autor fresków z San Marco, Boskiej inkarnacji z agonią na krzyżu. Kompozytor, wykorzystując grę kontrastów, często zmieniając rejestry (z wysokich na niskie i odwrotnie) w partiach instrumentów i głosach wokalnych, imitując w ten sposób ruch wznoszenia i opadania, dążył do tego, aby muzycznie zobrazować znaczenie Wcielenia w życie człowieka, chcąc wyrazić mową dźwięków to, co Augustyn z Hippony zawarł w zwięzłej formule: „uniżył się, by nas podnieść”<sup>29</sup>. Niemniej i w nich obraz męki skrycie się uwidacznia. Akt narodzin Chrystusa z ciała ludzkiego

i w ludzkim ciele, oznaczał nade wszystko przyjęcie udręku cierpienia, jakiego może zaznać tylko ludzkie ciało. Doznaje ono, jak poświadcza skarga mitycznego tytana z wiersza Heinego / pieśni Schuberta, krańcowego bólu wtedy, gdy zмага się z ciężarem tego, co „nieudźwignięte”.

30 grudnia 1714 roku, w niedzielę po Bożym Narodzeniu w Weimarze wybrzmiała po raz pierwszy kantata BWV 152 o wymownym tytule *Tritt auf die Glaubensbahn* (*Na drogę wiary wstąpić chciej, kamień węgielny już położył Bóg*)<sup>30</sup>. A w niej, w partii drugiego recytatywu, głos basu udziela szczególnie w dziejach muzyki lekcji kenozy:

Niech gorszy się świat przemądrzały,  
Że oto Syn Boży  
Opuszcza tron swej boskiej chwały.  
Z ludźmi wraz cierpi, dla nich się korzy,  
Kiedy przywdziewa szatę z krwi i ciała.  
Tak przeto świata mądrość cała  
Przed Najwyższego myślą oto  
Stać musi się głupotą!  
Bo z tym, co postanowił Bóg,  
Nasz rozum sobie nie poradzi,  
Co ślepcem będąc, ślepców prowadzi<sup>31</sup>.

### 3.

Salomon Franck, autor tekstu kantaty 152, a wraz z nim jej kompozytor, jak stwierdza Alfred Dürr, „sięga[ją] po słowa Symeona za Łukaszem II, 34 (część 3) i wyciąga[ją] z nich konkluzję: ponieważ pojawienie się Zbawiciela niesie z sobą upadek i powstanie, sprzeciw bądź uznanie, należy stanąć po stronie tych, którzy Jezusa z wiarą przyjmują, wstępują na «drogę wiary» i odrzucają mądrość świata”<sup>32</sup>, dodając, że „Chrystusem gorszy się «mądry świat» («kluge Welt»), od którego nie można oczekiwać nadziei”<sup>33</sup>. Lekcja kenozy w rzeczywistości jest więc lekcją zgorszenia, wymierzoną w oświeceniowy rozum, dla którego ruch uniżenia od narodzin do śmierci okazał się skandalem. Ale i może czymś jeszcze, czymś, co w istocie określa sztukę dźwięków wyrażającą znój życia, wszechobecność bólu i cierpienia, którą muzyka stara się ukazać w chwilach, gdy wybrzmiewa w głosach śpiewaków i instrumentów, aby wpływać na słuchacza i przez przenikliwe słowa i melodykę „smutku pieśni płaczących” (BWV 13) dogłębnie go poruszyć i przemienić. Albo inaczej, ale dosadniej: „dotknąć go do żywego”. W końcu muzyka to wydarzenie, które wylania się w swojej teraźniejszości, w jakimś konkretnym „tu i teraz” i w to wydarzenie chce wciągnąć każdego, kto jej słucha. W taki sposób, jak czynią to Franck i Bach w kantacie 152, gdzie w otwierającej arii zwracają się do słuchacza z apelem o charakterze performatywu: „Na drogę wiary wstąpić chciej!”<sup>34</sup>, a więc na drogę, na której pośród ciemności życiowego znoju prześwitują promienie „światła radości” (BWV 13), nieznane przed aktem „widzialnego uniżenia” oznaki (św. Augustyn) – użyjmy po raz pierwszy tego określenia – nadziei. Ale, o czym doskonale wiedział Jan Sebastian Bach, kiedy pod koniec 1714 roku pisał muzykę do słów Salomona Francka, nie byłoby tej „drogi”, na którą w kantacie

152 wprowadza słuchacza „rozległa dwuczęściowa symfonia”, oparta na „kontraście powoli – szybko (fuga), przypominająca formę – co chyba nie jest i bez znaczenia – uwertury francuskiej”<sup>35</sup>, gdyby Bóg-Chrystus, wcieliwszy się w mizerne i kruche ludzkie ciało, nie przeszedł wcześniej drogi – *via crucis*, uginając się pod ciężarem krzyża. Być może, Bach już wtedy przeczuł, że jako twórca sztuki dźwięków o mocy performatywu, musi uciec się do muzycznej *ars passionis* po to, aby za jej pomocą, jak stało się to ostatecznie w lipskim kościele św. Mikołaja w Wielki Piątek 1724 roku, „wytworzyć – jak podpowiada Giovanni Careri – nadzwyczajny efekt bezpośredniości, to znaczy – z punktu widzenia czasowego – aktualizację cierpienia Chrystusa, a więc unicestwienie dystansu, który sytuuje Mękę w przeszłości”<sup>36</sup>. Oczywiście, że w wypadku kompozycji Bacha chodzi o aktualizację akustyczną. John Eliot Gardiner tak mówi o pierwszych taktach *Pasji według św. Jana*:

Jeżeli chodzi o obrazową plastyczność i wizję tragizmu, ten burzliwy orkiestrowy wstęp nie ma sobie równych. Jak prawdziwa uwertura wciąga nas w głąb dramatu – nie w teatrze, ale w kościele – choć dzisiaj częściej w sali koncertowej. Tonacja – g-moll – to ta, która począwszy od Purcella do Mozarta na ogół wiąże się z wyrażaniem lamentu. Nieustępliwe, drżące pulsowanie repetycyjnej linii basu, natarczywa figura westchnienia w altówkach i wirujący ruch skrzypiec tak sugestywne w ukazywaniu zamętu, a nawet fizycznego klębienia się tłumy – wszystko to składa się na unikalny patos. Ponad tym fermentem, pary obojów i fletów w lirycznym dialogu – ale też z bolesnymi dysonansami, budują całkiem inny rodzaj fizyczności, w której można usłyszeć wstrząsający obraz gwoździ wbijanych w żywe ciało<sup>37</sup>.

Czyżby więc mieszkańcy Lipska w 1724 roku stali się uczestnikami muzycznego skandalu? Słuchaczami przedstawienia o charakterze operowym, widzami, którzy zasiedli „nie w teatrze, ale w kościele”? A dlaczego nie? Może nigdy, choć przecież musieli być skrupulatnymi czytelnikami Biblii, nie zadali pytania, które postawił chociażby autor *Raju za drzwiami* w eseju o „kłopotliwej radości”: „Czy Chrystus śpiewał?”<sup>38</sup>:

Niewątpliwie – odpowiada Fabrice Hadjadj – i to raczej codziennie, a nie od święta, ponieważ był Żydem i obchodził szabat, wielbiąc Boga tańcem i pieśniami. Pismo Święte wspomina o tym wprost chyba tylko jeden raz, lecz owa wzmianka ma kluczowe znaczenie: to oś łącząca tajemnicę światła z tajemnicami bolesnymi, Ostatnią Wieczerzę z Drogą Krzyżową. *Po odśpiewaniu hymnu* [hymneō] *wyszli ku Górze Oliwnej* (Mt 26,30; Mk 14,26). Jezus śpiewa tę jedyną wyraźnie opisaną pieśń razem z uczniami: jest chóralna. I nie ma na celu rozweselenia towarzyszy: to wejście do ogrodu Oliwnego. Tylko ten, kto potrafi śpiewać hymny, może wejść w zbawczą agonię, w przeciwnym razie jego walka nie polega na radości, lecz na upodobaniu boleści<sup>39</sup>.

Chrystus zatem wkroczył na *via crucis* z chóralnym śpiewem. I tak też poprzez muzykę partii chóru wkroczyli na nią ci, którzy 300 lat temu zasiedli w ławach kościoła św. Mikołaja, aby, jak przekonuje o tym dziś Gardiner, a robi to, analizując obie Bachowskie *Pasje* wielokrotnie, doświadczyć „efektu bezpośredniości”, to znaczy stać się uczestnikami wydarzenia Męki i niejako przejść taką samą drogę, jaką kiedyś przeszedł Bóg, opustoszywszy samego siebie, mozolnie i w znoju krocząc pod ciężarem krzyża wzdłuż osi uniżenia:

To, co najbardziej odróżnia jego *Pasje* od oper z tamtych czasów, to rezygnacja z konwencji stałego punktu odniesienia dla publiczności, odrzucająca ideę słuchacza, który bada rozwój dramatycznej narracji bardziej jako konsument – zadowolony, być może wzruszony, pochłaniający przedstawiane mu obrazy, lecz niebędący częścią akcji. Bach poszedł w ślady Lutra, który z własnego doświadczenia wiedział, co to znaczy być prześladowanym i z naciskiem twierdził, iż Męka Chrystusa „nie powinna być odtwarzana za pomocą słów czy przedstawień, ale przeżywana swoim życiem”. Bach zrobił właśnie to – zwracając się do nas bezpośrednio i w bardzo osobisty sposób, znajdując nowe sposoby, aby wciągnąć nas w akcję i popchnąć w stronę odegrania jej we własnym życiu; stajemy się uczestnikami odgrywania historii, która, chociaż znajoma, opowiadana jest tak, że porusza nas, wstrząsa, wytrąca z równowagi, rzucając nam jednocześnie linię ratowniczą wyrzutów sumienia, wiary i wskazując drogę do zbawienia<sup>40</sup>.

Czy zatem sztuka muzycznej *ars passionis* – *Pasja według św. Jana* czy *Pasja według św. Mateusza*, dotyka tak mocno, że słuchacz może doświadczyć poprzez słuch czegoś w rodzaju „wcielonego spojrzenia”<sup>41</sup>? Jeżeli muzyka pasyjna Jana Sebastiana Bacha posiada rzeczywiście taką performatywną moc, to na pewno sytuując ją pośród obrazów z drugiej planszy projektu Warburga<sup>42</sup>, w myśl rozpoznania Didi-Hubermana, musimy uznać ją nie tylko za niebывały sposób zobrazowania „radosnej wiedzy podszytej niepokojem”, ale także „radosnej wiedzy podszytej nadzieją”.

\* Artykuł stanowi rozszerzoną wersję referatu wygłoszonego na zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Karola Szymanowskiego oraz Uniwersytet Śląski interdyscyplinarnej konferencji naukowej *Ars Passionis*, która odbyła się w Katowicach w dniach 22–23 maja 2024 roku.

## Przypisy

<sup>1</sup> Cytat za: Georges Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, przełożył Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 99. Odwołując się do refleksji Didi-Hubermana, wykorzystuję przekład zamieszczony w jego książce, aby zachować przyjętą przez autora logikę wywodu; w dalszej części przywołuję ową frazę w przekładzie Andrzeja Lama.

- <sup>2</sup> Tamże, s. 99.
- <sup>3</sup> Tamże, s. 79.
- <sup>4</sup> Zob. tamże, s. 87.
- <sup>5</sup> Tamże, s. 86.
- <sup>6</sup> Cyt. za: G. Didi-Huberman, *Atlas...*, dz. cyt., s. 82.
- <sup>7</sup> Zob. tamże, s. 91.
- <sup>8</sup> Tamże, s. 101–102.
- <sup>9</sup> Określenie Didi-Hubermana – zob. tamże, s. 79.
- <sup>10</sup> Zob. tamże, s. 101.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 99–100.
- <sup>12</sup> Cytat za: G. Didi-Huberman, *Atlas...*, dz. cyt., s. 100.
- <sup>13</sup> Zob. Franz Schubert, *Atlas*, tekst: Heinrich Heine, [w:] tegoż, *Piękna młynarka, Podróż zimowa, Łabędzie śpiew*, przełożył Andrzej Lam, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2019, s. 133.
- <sup>14</sup> Zob. G. Didi-Huberman, *Atlas...*, dz. cyt., s. 79.
- <sup>15</sup> Zob. wykładnię tego pojęcia w: Aby Warburg, *Atlas obrazów. Mnemosyne*, tłumaczenie Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczyk, Warszawa, Narodowe Centrum Kultury Fundacja SPLOT, Kraków 2016, s. XXIII–XXIV.
- <sup>16</sup> Nawiązując do podtytułu pierwszego rozdziału książki Didi-Hubermana: *Niewyczerpane, czyli poznanie przez wyobraźnię* – zob. Didi-Huberman, *Atlas...*, dz. cyt., s. 9.
- <sup>17</sup> *Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha w polskim przekładzie*, tłumaczenie Armina Teske (kantaty kościelne), Andrzej A. Teske (kantaty świeckie). Polihymnia, Lublin 2004, s. 15.
- <sup>18</sup> Zob. Alfred Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, tłumaczenie Andrzej A. Teske. Polihymnia, Lublin 2004, s. 182.
- <sup>19</sup> *Teksty kantat...*, dz. cyt., s. 16.
- <sup>20</sup> Zob. tamże, s. 16. Rzeczywiście po tym zakazie głos basu śpiewa już zupełnie odmienną arię, gdzie w tonację skargi wnika „światło radości”. Efekt owej przemienności nastrojów, jak pokazał to John Eliot Gardiner, Bach wzmocnił za pomocą środków muzycznych: „Wprowadzając biały grobowy dźwięk bliźniaczych fletów podłużnych o oktawę wyżej niż skrzypce, Bach wydaje się zdecydowany wyrzucić na słuchaczach wrażenie, ukazując nędzę i marność doczesnego życia. Tam, gdzie tekst wspomina o pojawieniu się „promienia radości”, kompozytor zrywa całun ostrych, dysonansowych współbrzmień tuż przed rekapitulacją na pełną skalę w subdominancie, a następnie muzyka znów pogrąża się w ciemności, jakby chcąc zgłębić nowe cierpienia umysłu i duszy. Tętno i tempo pracy umysłu słuchaczy spada, lecz zmysły się wyostają, by uchwycić najmniejsze detale malowanego przez Bacha nastroju” – zob. John Eliot Gardiner, *Muzyka w Zamku Niebios. Portret Jana Sebastiana Bacha*, przełożyła Katarzyna Matwiejczuk, PWM, Kraków 2021, s. 340–341.
- <sup>21</sup> Zob. tamże, s. 16.
- <sup>22</sup> Zob. Augustyn z Hippony, *Kazania na Boże Narodzenie i Objawienie Pańskie*, przekład, wprowadzenie i objaśnienia Mateusz Stróżyński, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2019, s. 97.
- <sup>23</sup> Ryszard Przybylski, *Homilie na Ewangelię Dzieciństwa*, Sic!, Warszawa 2007, s. 66.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 67.
- <sup>25</sup> *Teksty kantat...*, dz. cyt., s. 59.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 91.
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> Zob. Augustyn z Hippony, *Kazania...*, dz. cyt., s. 85.
- <sup>30</sup> Tak scharakteryzował ją Gardiner: „... słowo *Stein* (skała, kamień) stanowi centrum kantaty [...], symbolizuje ono filar wiary ucieleśnionej przez Boga w postaci Jezusa”, ale „także sposób, w jaki ludzka skłonność do grzechu może stać się kamieniem tarasującym drogę do zbawienia [...], utwór w formie dialogu pomiędzy Jezusem (bas) i duszą (sopran) w intymnym kameralnym nastroju, w którym trzy archaiczne instrumenty – flet podłużny, wiola d’amore, wiola da gamba – uosabiają stary porządek («Skale Wieków» podkreśla staromodny kontrpunkt), zaś przeciwstawiony mu jest «nowoczesny» obój i *basso continuo*, reprezentujące to, co nowe. [...], instrumenty stapiają się w jedno, symbolizując jedność Jezusa i Duszy” – zob. J. E. Gardiner, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 298.
- <sup>31</sup> *Teksty kantat...*, dz. cyt., s. 92.
- <sup>32</sup> A. Dürr, *Kantaty...*, dz. cyt., s. 131–132.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 132.
- <sup>34</sup> Tamże, s. 92.
- <sup>35</sup> Zob. A. Dürr, *Kantaty...*, dz. cyt., s. 132.
- <sup>36</sup> Zob. Giovanni Careri, *Caravaggio. Stworzenie widza*, przekład Krzysztof Stopa, Jedność, Kielce 2020, s. 42. Posługuję się kategorią wypracowaną przez Giovanniego Careri, którą badacz odniósł do obrazu *Niewiomego Tomasza* Caravaggia, wykorzystując homilię ks. Karola Boromeusza o Męce Pańskiej, a dokładnie słowa: „[p]apirusem, na którym pisano, jest najczystsze ciało naszego Pana Jezusa, całe poranione, rozdarte, skrwa-wione; Jego Krew jest farbą, którą napisano księgę; a piórem, które kreśliło słowa, były bicze, ciernie, włócznia, a w szczególności ten gwóźdź, który jako nieoceniony skarb mamy stale przed oczami, ten gwóźdź, który przeszył i rozdarł Jego najświętsze ręce i nogi” (cytat za Careri – zob. tamże, s. 40); Careri stwierdza, że ten niezwykle tekst homilii „czyni z rozdartej powierzchni ciała Chrystusa Męki ekwiwalent rozerwanej karty księgi, zapraszającej czytelnika do wnikięcia w jej tekst” (tamże, s. 40), a to oznacza – nie wchodząc w szczegóły całego, misternie przeprowadzonego przez niego wywodu – że „[t]o ucieleśnienie jest w pierwszym rzędzie operacją na *medium*: czytelnik powinien się stać Chrystusem Męki, jego własne ciało powinno zająć miejsce kartki papieru i stać się *medium* lektury. Zaproponowany przez kaznodzieję model ma wytworzyć nadzwyczajny efekt *bezpośredniości...*” (tamże, s. 42).
- <sup>37</sup> J.E. Gardiner, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 355.
- <sup>38</sup> Zob. Fabrice Hadjadj, *Raj za drzewami. Esej o kłopotliwej radości*, przełożyła Justyna Nowakowska, PIW, Warszawa 2021, s. 457.
- <sup>39</sup> Tamże, s. 457.
- <sup>40</sup> J.E. Gardiner, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 439–440. Podobnie pisze o oddziaływaniu na widza obrazu *Niewiomego Tomasza* Caravaggia Careri; dowodzi on, że jedną z wypracowanych przez malarza strategii jest rodzaj gry, w efekcie której „widz zostaje wciągnięty w interakcję zobowiązującą do zajmowania różnych pozycji”, co ostatecznie „czyni z Tomasza podmiot, który «czuje, że jest odczuwany»” – zob. G. Careri, *Caravaggio*, dz. cyt., s. 49.
- <sup>41</sup> W tym wypadku ponownie odwołuję się do pojęcia Careriego: „Jeśli chcemy spojrzeć na obraz Caravaggia [czyli na *Niewiomego Tomasza* – przyp. aut.] w sposób, do którego zachęca nas Boromeusz w opisie religijnej lektury karty księgi, to wyobraźmy sobie doświadczenie rzeczywiście wcielonego spojrzenia. Zakłada ono, że – parafrazując biskupa – kontemplacja obrazu poruszy nas do tego stopnia, aż pocujemy w naszym ciele otwartą ranę i włożymy w nią palec Tomasza. Taka percepcja łączy zatem ciało widza z płótnem – podłożem malowidła – które warstwa malarska powinna zakryć, ale które symbolicznie ujawnia się za sprawą ekstremalnego czynu Tomasza” – zob. G. Careri, *Caravaggio*, dz. cyt., s. 42.
- <sup>42</sup> Didi-Huberman wyraziście zaznacza, że *Atlas Mnemosyne* to „organizm mający równocześnie wspierać, dźwigać lub roz-mieszczać całą wiedzę w cierpieniu, którą pojęcie *Nachleben* określa zarówno jako moce pamięci, jak i potencjalne pragnienia, oraz wiedzę o cierpieniu, którą pojęcie *Pathosformel* pozwala z kolei obserwować na żywo w gestach, symptomach i obrazach” – zob. G. Didi-Huberman, *Atlas...*, dz. cyt., s. 101.