



Anna RUSIN*

SACRUM W TWÓRCZOŚCI ATEISTY? O muzyce wokально-instrumentalnej Szymona Laksa

Ateistyczna postawa kompozytora skłania do wniosku, że kryterium osobowej relacji twórcy z Bogiem nie zostaje spełnione. Niemniej w dorobku twórcy znajdują się pieśni-modlitwy do słów Juliana Tuwima, w których podmiot liryczny zwraca się bezpośrednio do Boga. Pod tym względem ciekawa jest pieśń „Modlitwa”. Właściwości części skrajnych (rytualna repetycyjność melodii, faktura kontrapunktyczna) oraz postludium (kierunek wznoszący, smorzando) prowadzą do dysonansu słowno-muzycznego: Laks w efekcie osłabia buntowniczy zapal podmiotu lirycznego.

Szymon Laks (1901-1983) należy do grupy twórców-emigrantów, których dzieła są stopniowo przywracane do życia muzycznego z „odmętów” zapomnienia dzięki działalności instrumentalistów¹. Choć w pamięci zbiorowej żydowski kompozytor kojarzony jest z pełnieniem funkcji kapelmistrza w Auschwitz II-Birkenau (w latach 1942-1944), w jego dorobku – wciąż czekającym na całościowe opracowanie – znajdują się znaczące dzieła pieśniowe, kameralne, kilka kompozycji orkiestrowych, muzyka filmowa oraz opera². Jeden z dominujących wątków w twórczości kompozytora stanowi

* Mgr Anna Rusin – Szkoła Doktorska Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, e-mail: annarusin.mozart@gmail.com, ORCID 0000-0001-6656-3509 [pełna nota o Autorce na końcu numeru].

¹ Artykuł przygotowano w ramach twórczego stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2025).

² Trzy odrębne katalogi dzieł Laksa nie są ze sobą spójne, co wynika prawdopodobnie z faktu, że w czasie wojny wiele dzieł zaginęło. Frank Harders-Wuthenow w książce dołączonej do jednego z najnowszych nagrań formułuje ten problem w zakresie dorobku pieśniowego następująco: „Niniejsza produkcja obejmuje wszystkie pieśni, *chansons* i melodramaty, dostępne w chwili obecnej, z wyjątkiem cyklu dwudziestu pieśni *Z Mroków i Świtów*. [...] Nie można wykluczyć, że w trakcie przyszłych badań zostaną odkryte kolejne utwory, które obecnie uważa się za zaginione” (tłum. fragm. – A.R.). F. H a r d e r s - W u t h e n o w, *Simon Laks and His Songs*, w: A. Vegry, K. Wasiak, D. Horwitz, *Simon Laks: Complete Works for Voice and Piano* (książka do nagrania CD), EDA45, EDA Records, 2021, s. 35. Por. A. N o w a k, *Powojenne pieśni Szymona Laksa. Motywacje – idee – tradycje*, w: *Muzyka źle obecna*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, t. 1, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa 1989, s. 326-352; Z. H e l m a n, hasło „Laks, Szymon”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Polska Biblioteka Muzyczna, <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/laks-szymon/>.

religijność – literackie motywy sakralne wylaniają się w licznych utworach słowno-muzycznych (wśród nich znajduje się dwadzieścia jeden pieśni, dwa-naście opracowań kołędowych i wspomniane dzieło sceniczne). Fakt ten budzi zainteresowanie ze względu na ateistyczną postawę twórcy, którą można zre-konstruować na podstawie utworów literackich: spod pióra Laksa wypłynęło bowiem także dziesięć książek o charakterze wspomnieniowo-polemicznym. W tym kontekście rodzą się pytania: Czy sacrum może zaistnieć w muzyce określanej a priori mianem „świeckiej”? Czy fenomen obecności sacrum może dotyczyć muzyki nieinspirowanej doświadczeniem Boga – a jeśli tak, to w jaki sposób materia dźwiękowa wpływa na odkodowanie tego zjawiska? W celu uzyskania mniej lub bardziej satysfakcjonujących odpowiedzi proponowane ujęcie zakłada rozpatrzenie twórczości Laksa w perspektywie sakralnej, do-tychczas nieeksplorowanej przez badaczy tematu³.

Nie sposób przytoczyć wszystkich modeli występowania i funkcjonowania sacrum w muzyce: literatura przedmiotu jest niezwykle obszerna i należy do zakresu badań różnych dyscyplin. Co ciekawe, kwestia muzyki „naznaczonej kontaktem z sacrum”⁴ pozostaje jednym z wiodących nurtów kręgu Krakowskiej Szkoły Teoretycznej – formacji, która powstała pod egidą Mieczysława Tomaszewskiego⁵. W spuściźnie szkoły znajduje się szereg publikacji traktujących zarówno o muzyce religijnej, jak i pierwiastkach duchowych obecnych w różnych gatunkach muzycznych⁶. Co więcej, pracownicy Katedry Teorii

³ Warto zwrócić uwagę, że muzyka wokalnie-instrumentalna Laksa była do tej pory przedmiotem tylko nielicznych prac. Na przykład Anna Nowak dokonuje podziału twórczości pieśniowej na dwie grupy: pieśni ewokowane czasem wojny oraz liryki w stylu ludowym (por. Nowak, dz. cyt., s. 327, 331). Z kolei Molly Jane McCoy na przykładzie wybranych pieśni ukazuje charakterystykę stylu i techniki kompozytorskiej twórcy (por. McCoy, *Szymon Laks. Trzy pieśni do wierszy Juliana Tuwima*, w: *Muzyka źle obecna*, s. 357-377).

⁴ M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, w: *Olivier Messiaen we wspomnieniach i w refleksji badawczej*, red. M. Szoka, R.D. Golianek, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2009, s. 39.

⁵ Zob. *Re-Interpreting Music: Mieczysław Tomaszewski's Krakow School of Music Theory. Studies – Syntheses – Constructs*, red. K. Kiwała, M. Janicka-Słysz, T. Malecka, D. Micał, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2022.

⁶ Warto wymienić choćby kilka z nich. Prace Kingi Kiwały dotyczą szeroko pojętej problematyki sacrum w muzyce dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, w szczególności twórczości religijnej Romana Palestra, Henryka Mikołaja Góreckiego, Krzysztofa Pendereckiego i Marka Stachowskiego (zob. Kiwała, *Elementy sakralne w wybranych utworach polskich kompozytorów współczesnych*, w: *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, red. K. Turek, B. Mika, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006). Renata Borowiecka zajmuje się między innymi twórczością religijną Pawła Łukaszewskiego, a Agnieszka Draus podejmuje tematykę teatru sakralnego w twórczości Krzysztofa Pendereckiego i Karlheinz Stockhausena (zob. Draus, *Paradise Lost/Raj utracony. Sacra rappresentazione*, w: *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, t. 5: *Czas dialogu z „odnalezioną przeszłością” 1976-1985*, red. M. Tomaszewski, T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 17-31; t. 4, *Cykl sceniczny*

i Interpretacji Dzieła Muzycznego Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie od 2010 roku zarządzają projektem „Muzyka wobec poezji i nauczania Karola Wojtyły i Jana Pawła II”, w ramach którego odbywa się coroczna konferencja⁷. Warto zatem dokonać przeglądu stanowisk wybranych teoretyków celem usystematyzowania zjawisk związanych z rozwojem refleksji nad sacrum w muzyce. Stworzony na tej podstawie aparat pojęciowo-metodologiczny pozwoli na identyfikację różnych możliwości zaistnienia fenomenu sacrum w twórczości Szymona Laksa.

SACRUM W REFLEKSJI KRAKOWSKIEJ SZKOŁY TEORETYCZNEJ

Klasyfikacje, definicje, problemy

Wzorcowy podział muzyki (warunkowany problematyką współistnienia sacrum i profanum) został dokonany przez Tomaszewskiego w pracy *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*⁸, a następnie rozwinięty przez Renatę Borowiecką w monografii poświęconej twórczości religijnej Pawła Łukaszewskiego⁹. Borowiecka wskazuje na studium Tomaszewskiego we wprowadzeniu, jednak, co ważne, w istocie dookreśla definicje czterech głównych typów muzyki naznaczonej kontaktem z sacrum: religijnej, kościelnej, liturgicznej i sakralnej. W ujęciu tej badaczki ostatnia z wymienionych kategorii umożliwia lub też odzwierciedla bliski kontakt jednostki (słuchacza, twórcy) z Bogiem. Dodatkowo z wykładni teoretyczki można wywieść podział na muzykę religijną kręgu chrześcijańskiego i pozachrześcijańskiego; jak bowiem wyjaśnia, „muzyka religijna pojmowana jest jako zdeterminowana wyznaniowo, której tematykę dookreśla tekst lub tytuł. [...] za muzykę sakralną uznać należy [również] taką, która wyraża alternatywne drogi docierania do problematyki nadprzyrodzonej, nie zawsze zakorzenionej w chrześcijaństwie”¹⁰.

„Licht” Karlheinz Stockhausena. *Muzyczny teatr świata*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011). Z kolei Teresa Malecka bada twórczość religijną kompozytorów należących do „Pokolenia '33” (zob. T. Malecka, *The Sacred in Henryk Mikołaj Górecki's Oeuvre and the Greatness of John Paul II: Inspirations and Context*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL” 37(2024) nr 2(146), s. 199-217).

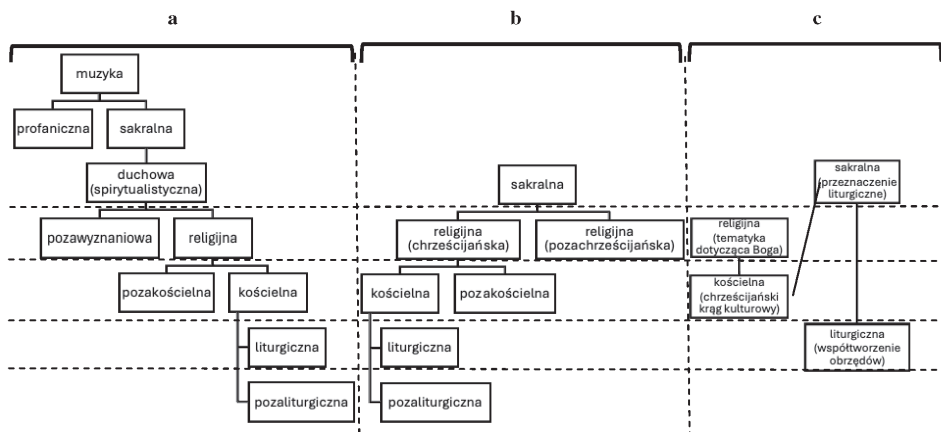
⁷ Zob. *Muzyka wobec poezji i nauczania Karola Wojtyły i Jana Pawła II. Inspiracje, interpretacje, prezentacje*, red. T. Malecka, K. Kiwała, t. 1-3, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011-2015.

⁸ Zob. T. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, w: *Olivier Messiaen we wspomnieniach i w refleksji badawczej*, s. 39-47.

⁹ Por. R. Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019, s. 26-28.

¹⁰ Tamże, s. 26, 28.

Porównanie klasyfikacji prowadzi do wniosku o zaledwie częściowym pokrywaniu się obu schematów: Borowiecka pomija kategorię „muzyki duchowej” i „pozawyznaniowej”. Mimo to autorka wielokrotnie posiłkuje się pierwszym terminem w kontekście wiary kompozytora synonimicznie do „muzyki sakralnej”. Do owej kategorii odwołuje się również Krzysztof Cyran w monografii poświęconej polskiej twórczości religijnej przełomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku (choć nie rozwija problematyki klasyfikacyjnej). Uważny czytelnik dostrzeże, że badacz definiuje „muzykę duchową” jako treściowo nieokreśloną lub nie-do-określoną, „którą można w istocie rozumieć jako ucieleśnienie postmodernistycznej zasady *anything goes* na poziomie teologii i metafizyki”¹¹. Od powyższych „hierarchii” odbiega natomiast podział doktrynalny, wynikający z przytaczanej przez Borowiecką *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* (14 października 2017 roku)¹². Autorka zwraca uwagę na wąski zakres pojęciowy „muzyki sakralnej”, który w ujęciu krakowskich teoretyków reprezentuje kategorię najszerszą. W moim rozumieniu kategorie rzędu wyższego zawierają jednocześnie poziomy niższe (uszczegółowione), jak prezentuje zestawienie podziałów (rys. 1).



Rys. 1. Zestawienie klasyfikacji muzyki sakralnej, od lewej: ujęcie Mieczysława Tomaszewskiego (a), Renaty Borowieckiej (b) i Episkopatu Polski (c). Oprac. własne.

¹¹ K. Cyran, *Drogowskazy i labirynty. Studia nad twórczością religijną kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku*, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2023, s. 309.

¹² Por. Borowiecka, dz. cyt., s. 60; zob. Konferencja Episkopatu Polski, *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*, 14 X 2017, Konferencja Episkopatu Polski, <https://episkopat.pl/doc/226640.Instrukcja-Konferencji-Episkopatu-Polski-o-muzyce-koscielnej>.

Z kolei Regina Chłopicka proponuje podział organicznie związany z twórczością wokalnoinstrumentalną Pendereckiego, nieobarczony kwestiami terminologicznymi¹³. W ten sposób autorka wyróżnia trzy grupy utworów kręgu sakralnego. Do pierwszej zalicza dzieła o tematyce religijnej z tekstami biblijnymi i liturgicznymi (z podziałem na krąg liturgii łacińskiej i prawosławnej), do drugiej włącza kompozycje o tematyce religijnej z tekstami literackimi niezwiązanymi z liturgią o charakterze misteryjnym, a do trzeciej – co niewątpliwie budzi zaciekawienie – utwory o tematyce świeckiej z tekstami literackimi, w których sfera sacrum manifestuje się poprzez rodzaj interpretacji tematu i przesłanie. Dodajmy, że w swojej refleksji – podobnie jak w późniejszej pracy Tomaszewski – Chłopicka nawiązuje między innymi do koncepcji religioznawczych Rudolfa Otto¹⁴ i Mircei Eliadego¹⁵, konkludując: „Wspólną cechą przytoczonych tu poglądów związanych z problematyką *sacrum* i doświadczenia religijnego dostępnego człowiekowi jest przekonanie o istnieniu rzeczywistości «innej», rzeczywistości *sacrum*, która nie jest dostępna poznaniu racjonalnemu”¹⁶.

Teksty świeckie jako przejaw sacrum funkcjonują zdaniem Agnieszki Draus także w cyklu operowym *Licht* Karlheinza Stockhausena. Autorka włącza do „cech uniwersalnych jednoznacznych” – świadczących o obecności omawianego fenomenu w muzyce – między innymi tematykę religijną w tekstach świeckich oraz hierofanie pod postacią wątków mitycznych, symboli i przedmiotów znaczących¹⁷. Co ciekawe, pokrewne myślenie prezentuje Cyran. W zbiorze analizowanych przez niego kompozycji znajduje się *Symfonia pieśni żałobnych* Henryka Mikołaja Góreckiego, której wymiar sakralny – jak zaznacza – stanowił dla niego jeden z najtrudniejszych problemów interpretacyjnych ze względu na tytuł nienawiązujący wprost do tematyki religijnej. Wyłaniające się toposy (Maryja pod krzyżem jako archetyp cierpienia czy włączenie ludzkiego cierpienia i śmierci w mękę Chrystusa), charaktery (określone na postawie klasyfikacji Tomaszewskiego) oraz właściwości brzmieniowe zdecydowały według autora o lamentacyjnym wydźwięku dzieła, umożliwiającym przeżycie katharsis¹⁸.

Przechodząc do zagadnień szczegółowych, warto rozważyć, czym może być sacrum w muzyce, jakie są jego muzyczne właściwości oraz jak można

¹³ Por. R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 14n.

¹⁴ Zob. R. Otto, *Świętość*, tłum. B. Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.

¹⁵ Zob. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

¹⁶ Chłopicka, dz. cyt., s. 13.

¹⁷ Por. Draus, *Cykl sceniczny „Licht” Karlheinza Stockhausena*, s. 169.

¹⁸ Por. Cyran, dz. cyt., s. 82n.

analizować dzieła naznaczone kontaktem ze sferą świętości. Odpowiedzi dostarczają przede wszystkim prace Tomaszewskiego, Kingi Kiwały oraz Cyrana. Tak więc w cytowanym wyżej artykule Tomaszewski identyfikuje odmiany sacrum (tabela 1), różnicuje kryteria wpływające na określony charakter dzieł (podając „charaktery religijności”) i proponuje inwariantny model sytuacji sacrum w muzyce, uzupełniony o liczne przykłady zaczerpnięte z literatury muzycznej¹⁹. Ów konstrukt stanowi pewne rozwinięcie też zawartych w tekście *Romantyczna pieśń religijna: od Credo po Confiteor*²⁰, bowiem muzykolog wyróżnił w nim pary kategorii religijności, które w dużym stopniu pokrywają się z późniejszymi „charakterami”.

Tabela 1. Odmiany sacrum według ujęcia Mieczysława Tomaszewskiego. Oprac. własne.

Sacrum samo w sobie, ludziom objawione		Sacrum ofiarowane Bogu przez ludzi	
jako to, co:	Przykład w sferze dźwiękowej:	jako to, co:	Przykład w sferze dźwiękowej:
święte <i>sanctum</i>	muzyczne wychodzenie z czasu, trwanie w nieskończoność	czyste, niewinne, bezgrzeszne <i>purum</i> , <i>immaculatum</i>	np. cytat z melodii ludowej lub kościelnej
doskonałe <i>perfectum</i>	doskonałość wykonania	wybrane, wyróżnione <i>distinctum</i>	np. cytat chorału, świąteczność
tajemnicze <i>numinosum</i>	muzyczne numinosum, nieodgadnione	poświęcone Bogu <i>sacrificatum</i>	utwór poświęcony osobie duchownej lub uświęconej
ponadnaturalne <i>metaphysicum</i>	wzniosłość, monumentalizm, groźne <i>mysterium tremendum</i>	jednoczące z Bogiem, modlitwa <i>misticum</i>	umuzycznione odcinki modlitewne
objawione <i>epiphanicum</i>	przesłanie z innego świata, np. cytat chorału lub kolędy	zwrócone w stronę innego świata <i>eschatologicum</i>	np. pieśń lub części wolne w cyklu

Refleksję Tomaszewskiego w twórczy sposób kontynuuje Cyran. Dodatkowo autor interpretuje wybrane dzieła religijne w trzech wymiarach: (1) znaczenia i sensów treści, (2) wartości ogólnoludzkich oraz (3) teologiczno-sakralnym, odpowiednio dla warstwy słownej, warstwy muzycznej i współdziałania obu tych warstw²¹. Podobnie jak Chłopicka, teoretyk stosuje podział Władysława Stróżewskiego²² na wartości artystyczne, estetyczne i nadestetyczne, wiążąc je kolejno z wymienionymi wyżej wymiarami. W odróżnieniu od propozycji badaczki, która zespala wartości nadestetyczne nie tylko z sakralną, ale i ze świecką twórczością Pendereckiego, w koncepcji Cyrana odsłaniają się one jedynie w wymiarze teologiczno-sakralnym.

¹⁹ Por. T o m a s z e w s k i, *Muzyka wobec sacrum*, s. 44n.

²⁰ Por. t e n ż e, *Romantyczna pieśń religijna: od Credo po Confiteor*, w: tenże, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997, s. 163-189.

²¹ Por. C y r a n, dz. cyt., s. 30n.

²² Por. W. S t r ó ż e w s k i, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, oprac. N. Cieślińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989, s. 32-35.

Kulminacja problematyki wyłania się w artykule Kiwały *Muzyka i świętość*²³, zogniskowanym wokół dwóch zasadniczych kwestii. Po pierwsze, autorka dokonuje rozróżnień tak w zakresie świętości, jak i w obrębie „religijnego” idiomu muzyki. Wobec tego świętość może być pojmowana w znaczeniu szerszym (jako „transcendentne sacrum, numinosum będące źródłem doświadczenia”²⁴) lub w znaczeniu węższym (jako „przymiot wybranych ludzi, który – spotykany w świecie – stanowi swego rodzaju wyzwanie i wezwanie, również dla współczesnych artystów”²⁵). Krag muzyki sakralnej natomiast może, w szerokiej perspektywie, obejmować całą twórczość artystyczną wynikającą z aspiracji ducha ludzkiego i będącą wyrazem wiary kompozytora albo – w węższej – wyłaniać się we właściwościach muzycznych dzieł, które w pewnym stopniu uległy naznaczeniu fenomenem²⁶. Po drugie, Kiwała przytacza różne koncepcje muzykologiczne dotyczące natury muzycznego sacrum (miedzy innymi Mieczysława Perza²⁷, Marii Piotrowskiej²⁸ i Bohdana Pocięja²⁹), porządkując je na przeciwstawnych biegunach: fenomen świętości jawi się w nich jako niezależny (związany z funkcją utworu) albo jako ściśle związany z konkretnymi właściwościami muzyki. Przyjmując optykę drugiego wariantu, teoretyczka muzyki podejmuje próbę dookreślenia syndromu muzyki sakralnej, wydobywając jego cechy konstytutywne (tabela 2).

Tabela 2. Syndrom muzyki sakralnej według ujęcia Kingi Kiwały. Oprac. własne.

wartościowość artystyczna	wartości estetyczne (resp. wzniosłość)	sakralna warstwa słowna, nadrzędna wobec muzyki
odwołanie do tradycji muzyki religijnej		podmiotowość wypowiedzi (osobowa relacja z Bogiem)
kontrastowanie jakości artystycznych	problematyka światła	zwolnienie lub zatrzymanie czasu

Warto uzupełnić kwestie dotyczące trzech właściwości: kontrastowania jakości artystycznych, problematyki światła oraz organizacji czasu. Otóż au-

²³ Zob. K. Kiwała, *Muzyka i świętość. Rekonesans*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL” 27(2014) nr 1(105), s. 195-213.

²⁴ Tamże, s. 196.

²⁵ Tamże.

²⁶ Por. tamże, s. 203.

²⁷ Zob. M. Perz, *Interpretacje muzycznego „sacrum” w kontekście polskiej tradycji*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań*, red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992.

²⁸ Zob. M. Piotrowska, *Muzyka i epifania (Fragmenty hermeneutyczne)*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 34(1987) z. 7, s. 19-32.

²⁹ Zob. B. Pocięja, *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm?*, w: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, red. J. Pikulik, t. 10, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1988.

torka powołuje się na przekonanie Tomaszewskiego³⁰ o możliwości zaistnienia konfliktu sacrum z profanum, poprzez który wyodrębnia się moment epifaniczny – nierozdzielnie związany z doświadczeniem sakralnym (jak cytat z *Lulajże Jezuniu* w *Scherzu h-moll* Fryderyka Chopina). Z kolei „rozjaśnianie” przebiegu muzycznego powodują takie strategie, jak nagle wprowadzona konsonansowa harmonika, specyficzna instrumentacja, wysokie rejestry czy skupiona faktura. Spowolnienie czasu – jak czytamy dalej – może natomiast zostać osiągnięte zwolnieniem tempa, spowolnieniem toku zmian fakturalnych czy rytmicznych, a także powtarzalnością materiału. Badaczka podkreśla również konieczność zachowania służebnej roli warstwy muzycznej wobec wyrażanej treści, co umożliwia „otwarcie” dzieła na sacrum. Kwestia ta dotyczy „przeźroczystości” wnętrza utworu, która wynika z redukcji dostępnych kompozytorowi środków i jawi się jako rodzaj ascetyzmu twórczego.

POGLĄDY SZYMONA LAKSA W PERSPEKTYWIE FILOZOFICZNEJ

W swoich pismach Laks odwoływał się do myśli Kartezjusza³¹. Przypomnijmy, że doktryna francuskiego filozofa zainspirowała między innymi Gottfrieda Wilhelma Leibniza (który w swojej teodycei podjął próbę rozwiązania problemu istnienia zła we wszechświecie³²), co nie pozostaje bez znaczenia dla przekonań kompozytora. Należy przy tym podkreślić, że zlaicyzowana postawa artysty, którą Paulina Laks – żona twórcy – określiła ateizmem idealnym³³, stoi niejako w kontrze do perspektywy sakralnej, w kontekście której rozpatruję jego dzieła. Wiemy, że dziadek kompozytora był rabinem, ale praktyki religijne w rodzinnym domu ograniczały się jedynie do śpiewania w warszawskiej synagodze³⁴.

³⁰ Por. *Sacrum i profanum w muzyce. Z profesorem Mieczysławem Tomaszewskim rozmawia Małgorzata Janicka-Słysz*, „Maszkaron” (2000) nr 1, s. 3.

³¹ Nazwisko filozofa pada najczęściej w kontekście sposobu postępowania (por. np. *O kulturze z cudzysłowem i bez*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1984, s. 24; *Moja wojna o pokój*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1983, s. 71; *Epizody... Epigramy... Epistoły...*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1976, s. 27). Z kolei w niżej cytowanym tomie „*Szargam świętości*” kompozytor przywołuje tytuł *Rozprawy o metodzie* Kartezjusza w tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego (por. S. L a k s, „*Szargam świętości*”, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1980, s. 6; zob. K a r t e z j u s z, *Rozprawa o metodzie dobrego powodowania swoim rozumem i szukania prawdy w naukach*, tłum. T. Żeleński-Boy, PIW, Warszawa 1952).

³² Zob. G. W. L e i b n i z, *Teodycea. O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, tłum. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

³³ Por. J. M a l i k, *Wstęp*, w: S. Laks, K. Bednarczyk, Cz. Bednarczyk, *Korespondencja*, wstęp i oprac. J. Malik, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2018, s. IX.

³⁴ Por. tamże.

Oto jak kompozytor sformułował swoje stanowisko: „Jak daleko sięgam pamięcią, byłem niewierzący od pierwszych przeblysków rozumu i zdolności rozumowania. Próbowalem wierzyć w istnienie Boga, ale bezskutecznie. Nie umiałem pogodzić aksjomatu Jego istnienia ze złem, obłudą, przewrotnością i zbrodniczością, zalewającymi ten świat, który rzekomo był Jego dziełem. Chciałem wiedzieć, kto mianował Go Bogiem, tłumaczyłem sobie, że jeżeli Bóg istnieje, powinien to być Bóg dobry, mądry, doskonały, pełen wszelakich cnót, jednym słowem naprawdę wszechmogący. Jak to pogodzić z założeniem, że Bóg «stworzył człowieka na podobieństwo Swoje»? Czyli że stworzył człowieka, który zasłużył sobie na zaszczytne odznaczenie: *«Homo homini lupus est»*? Jak pogodzić istnienie Boga z kataklizmami, które nie przestają nawiedzać naszej planety, z wymyślonymi chorobskami, jątrzącymi nasze ciała, wreszcie z okrutnym, nieludzkim – chciałoby się rzec: nieboskim – prawem natury, który każe stworzonym przez Niego istotom, a nawet roślinom, zabijając słabszych w imię zachowania własnego gatunku? Nie, wszystko to razem wzięte jakoś mi się nie zgadzało. Ateizm mój, początkowo przesadnie sztywny, ulegał oczywiście z biegiem lat znacznej ewolucji. Nastąpił więc okres pobbłazania i politowania nad tymi, którzy wierzyli żarliwie; potem przyszedł czas zazdrości o tę ślepą wiarę, która miała dar pocieszenia, umiała wszystko wytłumaczyć i nie musiała niczego dowodzić; zrodziło to wreszcie we mnie szczerzy podziw dla tej wiary «na przekór wszystkiemu» i wprowadziło w stan równowagi d u c h o w e j [podkr. – A.R.], który ostał się po dziś dzień: moja niewiara nie została niezachwiana, ale cechuje ją harmonijne pożycie z tolerancją i poszanowaniem dla tych wierzących, którzy nie obracają swej wiary na krzywdę i nienawiść wobec innych»³⁵.

Na podstawie powyższej wypowiedzi można wysunąć co najmniej dwa wnioski: z jednej strony, kompozytor nie przyjmował leibnizowskiej argumentacji teodycei, a z drugiej – zdawał sobie sprawę z pewnego rodzaju egzystowania człowieka w wymiarze duchowym. Świadczą o tym także inne przesłanki. Po pierwsze, twórca nie odżegnywał się od wartości duchowych w rozumieniu Maxa Schelera. Jak bowiem wyznawał: „I ja nie jestem nieczuły na zalety duchowe, moralne i umysłowe, które odkrywam w człowieku, kiedy mam po temu sposobność”³⁶; pisząc zaś o muzyce, odnosił się do „najszczytniejszej ekspresji ducha ludzkiego”³⁷. Po drugie, Laks podejmował rozważania na temat świętości w znaczeniu węższym jako przymiotu ludzkiego (według definicji Kiwały). Przykładowo w tomie „Szargam świętości” określił różne

³⁵ S. L a k s, *Taryfa ulgowa kosztuje drożej*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1982, s. 69n.

³⁶ Tamże, s. 20.

³⁷ T e n z e, *Gry oświęcimskie*, Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Oświęcim 1998, s. 9.

poziomy świętości, porównywalne do wielkości gwiazd³⁸. Na szczycie swojej hierarchii usytuował wszelkie religie głoszące miłość bliźniego, co zdaje się korespondować z tezami zawartymi w eseju *Chrześcijaństwo niewierzących* autorstwa Mariana Przełęckiego. Po trzecie, kompozytor wypowiadał się na tematy związane ze sferą duchową na kartach swoich książek, które podejmują zagadnienia trudne i doniosłe, wręcz fundamentalne dla homo moralis. Twórca przede wszystkim walczył piórem w sprawie żydowskiej, przywracając pamięć o obozach zagłady i sprzeciwiając się antysemityzmowi tak w Polsce, jak i na świecie. Rozstrzygał kwestie natury moralnej dotyczące kary śmierci we Francji czy nieuchronności wojny, żywo krytykując przemysł zbrojeniowy. Komentował wydarzenia związane z Janem Pawłem II (między innymi zamach na życie Papieża), Lechem Wałęsą oraz innymi politykami zagranicznymi: żydowskimi, amerykańskimi czy rosyjskimi. Wreszcie, zaangażowanie polityczne i pacyfistyczne literata-polemisty przekładało się na jego twórczość muzyczną³⁹.

Problematyka duchowości w naturalny sposób odsyła do heglowskiej filozofii ducha, jednak przyjęcie aksjomatu o istnieniu Boga klóciłoby się z zajmowanym przez kompozytora stanowiskiem. Warto zatem podjąć próbę pogodzenia ateistycznej postawy kompozytora z jego religijnie zorientowaną twórczością w kontekście myśli innego filozofa – Andrégo Comte-Sponville’a. Sorboński wykładowca zgłębia sens życia, wolność i mądrość poza dogmatyką oraz postuluje oddzielenie religii od pierwotnej względem niej moralności. W traktacie *Duchowość ateistyczna. Wprowadzenie do duchowości bez Boga*⁴⁰ – podobnie jak Laks – Comte-Sponville odwołuje się między innymi do racjonalistycznej refleksji Kartezjusza, z którym nierzadko polemizuje, na przykład przedstawiając swoje argumenty za postawą ateistyczną. Jeden z nich dotyczy istnienia zła, co zbieżne jest ze stanowiskiem kompozytora. Filozof nie proponuje jednak nihilizmu, lecz – jak wskazuje Joanna Skurzak – sugeruje przyjęcie podejścia zwane go duchowością ateistyczną: „Człowiek jest bytem skończonym, ale otwartym na życie ducha, na nieskończoność [...] duchowość jest [w tej optyce] na poziomie doświadczenia i przeżywania”⁴¹. Rozpatrywaną postawę charakteryzuje doświadczenie jedności ze światem oraz akceptacja jego istnienia i różnorodności. Cechuje ją podejście materialistyczne (przyjmujące ontologiczną zależność ducha od materii) przy zachowaniu tezy o istnieniu wymiaru duchowego. Można

³⁸ Por. S. L a k s, „Szargam świętości”, s. 5n.

³⁹ O zwrocie w stronę tradycji żydowskiej pisze między innymi syn kompozytora (zob. A. L a k s, *O moim ojcu Szymonie Laksie*, tłum. A. Buchner, „Dwutygodnik” 32(2010) nr 6, Dwutygodnik, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/184-o-moim-ojcu-szymonie-laksie.html>).

⁴⁰ A. C o m t e - S p o n v i l l e, *Duchowość ateistyczna. Wprowadzenie do duchowości bez Boga*, tłum. E. Aduszkiewicz, Czarna Owca, Warszawa 2022.

⁴¹ J. S k u r z a k, *Duchowość ateistyczna. Propozycja francuskiej filozofii religii*, Liberi Libri, Warszawa 2020, s. 71.

zatem wnioskować, że kompozytor, sięgając po teksty o tematyce religijnej, wyrażał nie tyle własne przekonania religijne czy próbę dialogu z Absolutem, ile raczej łączność z wartościami, moralnością i tradycją Starego Kontynentu, ukształtowanymi i funkcjonującymi w obrębie kultury judeochrześcijańsko-hellenistycznej (jeśli przyjąć twierdzenia Umberto Eco o korzeniach Europy⁴²).

TWÓRCZOŚĆ SZYMONA LAKSA W KONTEKŚCIE SYNDROMU MUZYKI SAKRALNEJ

Podjmując próbę odpowiedzi na postawione we wstępie pytania, warto odwołać się do refleksji badawczych Chłopickiej i Draus. Autorki dowodzą bowiem możliwości zaistnienia sacrum w dziełach o tematyce świeckiej, co wskazuje na niezwykle „pojemny” zakres tegoż pojęcia. Z kolei w kontekście dokonanego przez Kiwałę rozróżnienia szerszego i węższego kręgu muzyki sakralnej nasuwa się wniosek, że skoro kompozytor nie tworzył muzyki religijnej, inspirowanej doświadczeniem Boga, to wymiar duchowy można upatrywać jedynie w wyróżnionych momentach jego dzieł. Ponadto trzy wyznaczniki syndromu wskazywane przez Kiwałę: wartościowość artystyczna, wartościowość estetyczna oraz współistnienie sakralnej warstwy słownej, przystają do podziału, który zaproponował Stróżewski, na wartości artystyczne, estetyczne i nadestetyczne. Jeśli przyjąć owe kryteria za podstawowe, spełniałyby je te utwory Laksa, które funkcjonują jako artystyczne (nieużytkowe), a ich treść nawiązuje do fenomenu religii. Zapytajmy więc, czy spełniają one elementarne warunki syndromu.

W ślad za koncepcją Romana Ingardena – głoszącą, że wartości artystyczne wyrastają z własności przedmiotu, a dotarcie do nich możliwe jest drogą analizy⁴³ – można stwierdzić, iż mamy do czynienia z muzyką artystycznie wartościową: dowodów dostarczają interpretacje badaczy tematu⁴⁴. Co więcej, wiele dzieł przejawia cechy w z n i o s ł o ś c i nie tylko w doborze tematów, ale przede wszystkim w sposobie ich muzycznego opracowania (o czym jeszcze będzie mowa). Owa wzniosłość estetyczna – szeroko omówiona przez Kiwałę – w twórczości Laksa zostaje osiągnięta środkami tak zwanego stylu wysokiego, podporządkowaniem warstwy muzycznej prozodii słowa czy wolnymi tempami. Należy jednak zaznaczyć, że momenty patetyczne „przeplatają się” z fazami o proveniencji buffo, które przypuszczalnie zdradzają krytyczny stosunek kompozytora do naiwnie nabożnej treści lub samej formy

⁴² Por. U. E c o, *Korzenie Europy*, w: tenże, *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów*, tłum. J. Ugniewska-Dobrzańska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007, s. 291-293.

⁴³ Por. R. I n g a r d e n, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 3, PWN, Warszawa 1970, s. 273-282.

⁴⁴ Zob. przypisy 1 i 2.

wypowiedzi (niekiedy bluźnierczej) podmiotu lirycznego. Zabieg taki stosuje Laks na przykład w utworach: *Mały więzień* (wieńczącym się muzyczną ilustracją upadku bohatera z posłania), *Aniołowe lica* (gdzie tragiczny tekst powiązany został z „lekką” muzyką) czy *Modlitwa* (w której pychę podmiotu zilustrowano idiomem humoreski). Ponadto wybrane przez kompozytora teksty nasycone są sakralnymi motywami-symbolami, których identyfikację umożliwia perspektywa biblijna. Na przykład matka tuląca cierpiącego syna przypomina Maryję pod krzyżem (*Ewangelia szczęśliwych*), skatowany przez rodziców syn – pasję (*Aniołowe lica*), gołębie z gałązką oliwną – wydarzenia z potopu (*Przymierze*), a kobieta-ptak w raju słynnych zwierząt – biblijną Ewę (*Bezdomna jaskółka*). W perspektywie religijnej odsłaniają się również nawiązania do rytuałów żydowskich i zasad Katechizmu Kościoła Katolickiego (zanurzenie w mykwie – *Ośiem pieśni żydowskich*⁴⁵ czy ośiem błogosławieństw – *Ewangelia szczęśliwych*). Inspirując się więc podziałem Chłopickiej, z całokształtu twórczości kompozytora wyróżniłam pięć grup dzieł, które w różnym stopniu realizują trzy fundamentalne postulaty (tabela 3).

Tabela 3. Podział twórczości wokalnie-instrumentalnej Szymona Laksa, w której obecne są wątki religijne. Oprac. własne.

TEMATYKA RELIGIJNA	
Teksty literackie; pieśni na głos z fortepianem Cztery z <i>Pięciu pieśni do wierszy Juliana Tuwima</i> (1936–38): 1. <i>Modlitwa</i> 2. <i>Szczęście</i> 3. <i>Przymierze</i> 5. <i>Wszystko</i> (1961–62) <i>Ewangelia szczęśliwych</i> , sl. Stanisław Baliński (1938–39) <i>Aniołowe lica</i> , sl. Fiodor Sologub, tłum. Julian Tuwim (1940) <i>Mały więzień z Trois poèmes chantés</i> , sl. Wanda Maya Berezowska (1960) <i>Prośba o piosenkę</i> , sl. Julian Tuwim (1962)	Ludowe i literackie teksty religijne; opracowania kołęd <i>Jezusek na głos z fortepianem</i> (1938–39?) <i>Kołęda śląska na głos z fortepianem</i> (1946) <i>Pięć kołęd na chór mieszany a capella</i> (ca. 1945): 1. <i>Wśród nocnej ciszy</i> 2. <i>Lulajże Jezuniu</i> 3. <i>Przybieżeli do Betlejem</i> 4. <i>W żłobie leży</i> 5. <i>Bóg się rodzi</i> (zbiór opracowany także na zespół kameralny w Auschwitz w 1943 roku, w miejsce pierwszej – <i>Stille Nacht, heilige Nacht</i>)
Tematyka biblijno-mitologiczna; tekst literacki – do sfery <i>sacrum</i> odnosi rodzaj interpretacji i przesłanie; opera bouffe <i>L'Hirondelle inattendue</i> (<i>Bezdomna jaskółka</i>) na podstawie sztuki radiowej <i>Le Bestiaire inattendu</i> Claude'a Aveline'a z librettem Henri Lemarchanda (1965)	
TEMATYKA ŚWIECKA	
Teksty literackie i ludowe – do sfery <i>sacrum</i> odnosi rodzaj interpretacji i przesłanie; pieśni na głos z fortepianem <i>Huit chants populaires juifs</i> , sl. jidysz ludowe (1947) <i>Elegia żydowskich miasteczek</i> , sl. Antoni Słonimski (1961) <i>Pogrzeb</i> , sl. Mieczysław Jastrun (1962) <i>Zielony skrzypek</i> (wolny przekład z Chagalla) z <i>Czterech pieśni do słów Tadeusza Śliwiaka</i> (1967)	Teksty literackie z motywem Boga – do sfery <i>profanum</i> odnosi rodzaj interpretacji i przesłanie; pieśni na głos z fortepianem <i>Siaruszkowie</i> , sl. Julian Tuwim (ca. 1963) <i>Portrait de l'oiseau-qui-n'existe pas</i> , sl. Claude Aveline (1964)

Ateistyczna postawa kompozytora skłania do wniosku, że kolejne kryterium – osobowej relacji twórcy z Bogiem – nie zostaje spełnione. Niemniej w dorobku twórcy znajdują się trzy pieśni-modlitwy do słów Juliana Tuwima (*Modlitwa*, *Wszystko*, *Prośba o piosenkę*), w których podmiot liryczny zwraca się bezpośrednio do Boga. Pod tym względem ciekawa jest pieśń *Modlitwa*. Właściwości części skrajnych (rytualna repetycyjność melodii, faktura kontrapunktyczna) oraz postludium (kierunek wznoszący, smorzando) prowadzą do

⁴⁵ Por. A. Buchner, *Laks' Eight Yiddish Folk Songs*, w: Vegry, Wasiak, Horwitz, *Simon Laks: Complete Works for Voice and Piano* (książka do nagrania CD), s. 39.

dysonansu słowno-muzycznego: Laks w efekcie osłabia buntowniczy zapal podmiotu lirycznego (przykład 1). Odcinki modlitewne wskazują tu na *misticum* (to, co jednoczy z Bogiem). Opracowując kolędy dla Związku Polskich Kół Muzyczno-Teatralnych we Francji, kompozytor dał także wyraz łączności z wartościami ojczystymi (zbiór włączył do swojej refleksji Marcin Łukasz Mazur⁴⁶). Ponadto twórca niejednokrotnie przedstawia sytuację liryczną z punktu widzenia człowieka religijnego: najczęściej eksploatuje wówczas topos anioła (w utworach: *Ewangelia szczęśliwych*, *Aniołowe lica*, *Bezdomna jaskółka*).



Przykład 1. S. Laks, *Modlitwa*, t. 4-9. Oprac. własne.

Rozpatrując kryterium odwoływania się do tradycji muzyki religijnej, należy zaznaczyć, że kompozytor umuzycznia teksty z zachowaniem konwencji estetycznych – najczęściej pod postacią muzycznych idiomów (w sensie, jaki nadał temu pojęciu Tomaszewski⁴⁷) czy topoi (według koncepcji Joana Grimalta⁴⁸), figur neoretorycznych oraz środków typowych dla muzyki liturgicznej kręgu chrześcijańskiego i żydowskiego. Do środków pierwszego typu można zaliczyć hymniczność (w pieśniach: *Prośba o piosenkę*, *Aniołowe lica*, *Przymierze*), psalmodyczność (w *Modlitwie*), lamentacyjność (w *Pogrzebie*) czy topos *musica celestis* (na przykład w pierwszej scenie chóralnej *Bezdomnej jaskółki*), które pojawiają się w momentach semantycznie związanych ze sferą boską bądź anielską. Warto przywołać dwa przykłady zidentyfikowanych przeze mnie toposów hymnów, charakteryzujących się majestatyczną kulminacją wyrazową w stylu *conciato* w wysokim rejestrze głosu i o fakturze akordowej (przykład 2). O pierwszym, ze środkowej części pieśni *Przymierze*, Irena Poniatowska pisze: „Zdaniem Laksa powinno to brzmieć jak potężny dzwon kościelny”⁴⁹. Drugi, pochodzący z pieśni *Aniołowe lica*, jawi się jako misterium tremendum.

⁴⁶ Por. M. Ł. M a z u r, *Chóralne wydania polskich kolęd na obczyźnie w czasach II wojny światowej*, „Muzyka” 67(2022) nr 2, s. 104.

⁴⁷ Por. M. T o m a s z e w s k i, „Dedykacja” Schumanna do słów Rückerta: dźwiękowy „kształt miłości”, w: tenże, *Od wyznania do wołania*, s. 87.

⁴⁸ Por. J. G r i m a l t, *Mapping Musical Signification*, Springer, Cham 2021, s. 82.

⁴⁹ I. P o n i a t o w s k a, *Laks – Szymulska. Przyczynek do dziejów przyjaźni artystycznej*, „Ruch Muzyczny” 29(1985) nr 9, s. 4.

Bóg nam sa-dy ho - du - je, Bóg ja - sny Dom nam bu - du - je i tań - cząc kro-ki od - mie -

Przykład 2a. S. Laks, *Przymierze*, t. 18-23. Oprac. własne.

A u Stwór-cy Ro - dzi - ca wie-czne u - ko - je - nie Mąż któ-re cier - pi - my -

Przykład 2b. S. Laks, *Aniołowe lica*, t. 36-45. Oprac. własne.

W drugiej kategorii znajdują się formuły związane z warstwą semantyczną występujące najczęściej w partii głosu: patopoia, exclamatio czy passus duriusculus (w *Ewangelii szczęśliwych*, *Pogrzebie*). Z kolei w grupie typu trzeciego występują takie strategie, jak: momenty a capella – w tym chorałowe zawołania kapłańskie (w utworze *Aniołowe lica* – przykład 3), „rozjaśniające” przebieg tercje pikardyjskie (semantycznie związane z wizją pokrzepienia – przykład 4), kontrapunktyczność (topos stile antico), „organowe” opóźnienia akordów w kadencjach (przykład 1), które niekiedy zostają zawieszone na D lub „pustych” brzmieniach kwartowo-kwintowych (w postaci archaizacji nawiązującej do współbrzmień średniowiecznych) czy aluzje do melodyki żydowskiej (materiał skalowy i ukształtowanie linii melodycznych – na przykład w *Elegii żydowskich miasteczek*).

A - niół tak za - czy - na: -

Przykład 3. S. Laks, *Aniołowe lica*, t. 27-28. Oprac. własne.

Powyższe środki muzyczne związane są jednocześnie z trzema ostatnimi własnościami rozpatrywanego syndromu, które współwystępują w twórczości Laksa: kontrastowaniem artystycznych jakości, problematyką światła oraz

zagadnieniem czasu. Za przykład niech posłuży finał elegijnej pieśni *Pogrzeb*, upamiętniającej ofiary Holokaustu. Halina Szymulska – śpiewaczka, z którą kompozytor współpracował w latach sześćdziesiątych – nie chciała wykonywać tego przejmującego utworu. W korespondencji przytaczanej przez Poniatowską twórca zapewniał więc artystkę o stworzeniu kontynuacji: „Niech się Pani nie martwi [...] będzie i «Zmartwychwstanie»”⁵⁰. Treść ostatniej strofy zestawia śmierć więźniów z ukrzyżowaniem Chrystusa. W muzyce dochodzi jednak do nagłego „rozjaśnienia” przebiegu konsonansowością, ograniczenia środków harmoniczno-fakturalnych i spowolnienia czasu (fermaty, zmiany agogiczne). Kompozytor nie odzwierciedla tragiczmu płynącego z warstwy semantycznej; raczej manifestuje pokrzepiającą perspektywę dostąpienia spokoju wiekiściego, przynależną znów – homo religiosus (przykład 4)⁵¹. Kategoria eschatologicum (tego, co zwrócone w stronę innego świata) konstituuje się zatem nie tyle w hipotetycznym „Zmartwychwstaniu”, ile już w analizowanym *Pogrzebie*.

(centrum d i chromatyka) *pp* odcinek „chorałowy” a capella *patopola*

słoń - cem. I jest mil - cze - nie ol - brzy - mie. Na zie - mi jak sztan - dar zde - pta - ny.

meno mosso *molto rall.*

niespodziewany akord D-dur i liturgicznie brzmiące opóźnienia *pp*

pp w tru - pów za - du - sznym dy - mie I w krzy - ku u - krzy - żo - wa - nym. *tercja*

A tempo *molto rall.* *o. pikardzjska* *pp*

Przykład 4. S. Laks, *Pogrzeb*, t. 40-50. Oprac. własne.

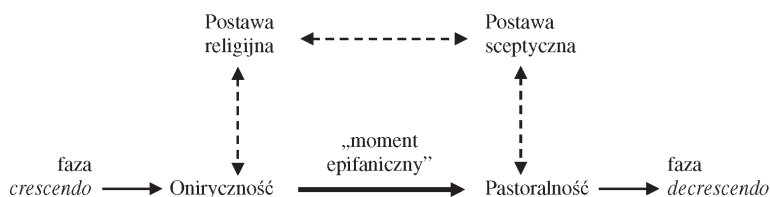
TWÓRCZOŚĆ SZYMONA ŁAKSA W KONTEKŚCIE „MOMENTU EPIFANICZNEGO”

Jak już wspomniano, twórca wiąże określone idiomy ze światem boskim. W podobny sposób traktuje porządek ludzki (korelując go z bólem, wzburzeniem, muzyką popularną, marszowością czy humorem). Tendencja ta prowadzi do unaocznienia konfliktów obu sfer. W twórczości kompozytora spór rozgrywa się także między postawami: religijną i sceptyczną. Co ciekawe, jednym ze

⁵⁰ Tamże, s. 4.

⁵¹ Definicję „homo religiosus” przyjmuję za Mirceą Eliadem (por. M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 219).

sposobów sygnalizującym przenikanie się owych płaszczyzn (tak porządków, jak i światopoglądów) jest przeciwstawienie w przebiegu dzieła charakterów onirycznego i pastoralnego (względnie toposu muzyki podhalańskiej). Po między nimi wyłania się, jak sędzę, moment nazwany przez Tomaszewskiego „epifanicznym”. Dotyczy to zwłaszcza „pieśni-scen” (takich jak: *Ewangelia szczęśliwych*, *Aniołowe lica*, *Mały więzień*, *Zielony skrzypek*) czy *Elegii żydowskich miasteczek*, których treść w szczególny sposób uwypukla sferę metafizyczną oraz fluktuacje paradygmatów. Wzorując się na strukturalistycznym myśleniu Algirdasa Greimasa⁵², zaproponowałam więc model zaistnienia „momentu epifanicznego”, występującego w twórczości Laksa (rys. 2).



Rys. 2. Inwariantny model „momentu epifanicznego” w twórczości Szymona Laksa. Oprac. własne.

Powyższy model, wykazujący cechy inwariantu, skorelowany jest zarówno z warstwą literacką, właściwościami tworzywa muzycznego, jak i określonym rozwojem dramaturgii dzieła. Przebieg fazowy sytuuje następstwo: oniryczność – pastoralność, między przeciwnymi biegunami dynamicznymi. Wyznaczniki owych muzycznych charakterów wskazują na ich skontrastowanie (tabela 4).

ONIRYCZNOŚĆ	PASTORALNOŚĆ
Warstwa literacka	
• topos anioła • topos znaków na niebie • topos księżycy • motyw nieba (raju) • motyw snu	• antyteza do treści poprzedzającej
Warstwa muzyczna	
• destabilizacja harmoniczna/bitonalność • chromatyka • kołysanka • dynamika o małym natężeniu • wysoki rejestr akompaniamentu • rozdrobnienie rytmiczne • zatrzymanie czasu: repetycje, fermaty, zwolnienie tempa • możliwe frazy <i>a capella</i> • progresja akompaniamentu ostinato • kolorystyka w funkcji ilustracyjnej	• majorowe centrum tonalne/ tonacja durowa • diatonika • nokturn • dynamika o większym natężeniu • środkowy i niski rejestr akompaniamentu • rytmika taneczna • powrót do czasu wyjściowego: melodyjność, przyspieszenie agogiczne • frazy głosu na wzór melodyki ludowej • akompaniament w różnych fakturach • kolorystyka w funkcji nastrojotwórczej

Tabela 4. Dominujące właściwości oniryczności i pastoralności w twórczości Szymona Laksa. Oprac. własne.

⁵² Por. M. P a w ł o w s k a, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016, s. 47n.

„Objawienie” w tym ujęciu nie łączy się z określonym cytatem, lecz łączy się między warstwami słowno-muzycznymi (w wymiarze wertykalnym) a następstwem idiomów (w wymiarze horyzontalnym). Sferę oniryczności w kontekście myśli Tomaszewskiego można także powiązać z tym, co nieodgadnione (*numinosum*). Przykładem niech będzie fragment pieśni *Ewangelia szczęśliwych*, w którym dochodzi do anielskiego nawiedzenia (tuż po nieoczekiwanym spotkaniu matki z zaginionym synem). Bohaterka wyjawia wiarę w boską opatrzność, jednak komentarz lirycznego obserwatora przeczy metafizyczności zjawiska: w jego perspektywie sielankowa scena rozgrywa się w blasku księżyca (przykład 5). Co ciekawe, kompozytor nie zamyka utworu w sposób rozstrzygający – w finale raz jeszcze sygnalizuje przenikanie się obu postaw fluktuacją harmoniczną (D-dur/Es-dur).

Przykład 5. S. Laks, *Ewangelia szczęśliwych*, następstwo oniryczność – pastoralność, t. 83-92. Oprac. własne.

W innym przykładzie, zaczerpniętym z pieśni *Aniołowe lica*, w sferze pastoralności nadbudowuje się kategoria purum, immaculatum – w postaci zaproponowanej przez Tomaszewskiego, jawiąca się jako to, co czyste, niewinne i bezgrzeszne⁵³. Faza w tonacji As-dur, charakteryzująca się prostotą idiomu ludowego, stanowi bowiem wypowiedź chłopca skatowanego przez rodziców (przykład 6).

⁵³ Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum*, s. 41.

Przykład 6. S. Laks, *Aniolowe lica*, t. 56-59. Oprac. własne.

*

Czy przedstawiona interpretacja twórczości Szymona Laksa rozwiązała postawiony problem, dostarczając jednoznacznych odpowiedzi? Z jednej strony, niewątpliwie mamy do czynienia z najszerszą w klasyfikacji Tomaszewskiego kategorią – z „muzyką duchową” (zgodnie z wykładnią Cyrana), w której religijność przejawia się nie jako wartość sama w sobie, lecz jako środek do wyrażania bólów ludzkości i samego kompozytora. Co więcej, warstwa słowna analizowanych kompozycji z pewnością odzwierciedla bliską relację jednostki z Bogiem, co wpisuje się w definicję „muzyki sakralnej” Borowieckiej. Dzieła te wykazują również cechy syndromu muzyki sakralnej według ujęcia Kiwały, a ich właściwości słowno-muzyczne umożliwiają identyfikację „momentów wyróżnionych”. Odmiany świętości – rozróżniane według klasyfikacji zaproponowanej przez Tomaszewskiego – rezonują zatem w przywoływanych dziełach.

Z drugiej strony przeprowadzona w artykule analiza ujawniła szereg zastrzeżeń. Choć muzyka Laksa w znacznej mierze pełni rolę służebną wobec tekstu literackiego, ekspresja pieśniowa prowadzi niekiedy do zachwiania „przeźroczystości” warstwy muzycznej. W przypadku przerostu wartości artystycznych, jak pisze Stróżewski, „sacrum nie dochodzi do głosu, gdyż zostaje stłumione przez nadmiar estetyczności”⁵⁴. Ponadto niechęć kompozytora do przyjmowanej a priori dogmatyki religijnej zaprzecza możliwości uobecnienia sacrum zarówno w tym, co człowiek kieruje do Boga, jak i w tym, co jest mu przez Boga dane. Ponadto dowcipna osobowość twórcy, pierwiastek buffo w postaci toposów stylu niskiego czy przedstawianie buntowniczej postawy wobec Boga osłabiają powagę odniesień do sfery duchowej.

Wybór tekstów, sposób ich umuzyycznienia i wywody na kartach dzieł literackich nasuwają jednak wniosek, że świętość – jako przymiot człowieka – w pewnym sensie stanowiła dla kompozytora wartość nadrzędną. W ujęciu

⁵⁴ Stróżewski, dz. cyt., s. 35.

Laksa świętość jest nierozzerwalnie związana z ludzkim cierpieniem. Tematyka ta znalazła odzwierciedlenie już w kilku przedwojennych pieśniach; doznane w obozach koncentracyjnych krzywdy pogłębiły – jak się wydaje – potrzebę kompozytora, by opowiedzieć o doświadczeniu zagłady. Stwierdzono również, że Laks niejednokrotnie pozostawia odbiorcy, identyfikującemu się z wartościami religijnymi, przestrzeń na odkodowanie fenomenu świętości w jego muzyce wokally-instrumentalnej. Wydaje się więc, że najtrafniejszym podsumowaniem przedstawionych rozważań będą słowa Władysława Stróżewskiego: „Nie możemy wykluczyć możliwości, że fenomen sacrum pojawi się w jakimś dziele niezależnie od intencji jego twórcy”⁵⁵.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Borowiecka, Renata. *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego: Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2019.
- Buchner, Antoni. “Laks’ Eight Yiddish Folk Songs.” In Ania Vegry, Katarzyna Wasiak, Dominique Horwitz, *Simon Laks: Complete Works for Voice and Piano*. EDA45, 2 compact discs, booklet. EDA Records 2021.
- Chłopicka, Regina. *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000.
- Comte-Sponville, André. *Duchowość ateistyczna: Wprowadzenie do duchowości bez Boga*. Translated by Elżbieta Aduszkiewicz. Warszawa: Czarna Owca, 2022.
- Cyran, Krzysztof. *Drogowskazy i labirynty: Studia nad twórczością religijną kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku*. Kraków: Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, 2023.
- Draus, Agnieszka. *Cykl sceniczny “Licht” Karlheinz Stockhausena: Muzyczny teatr świata*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2011.
- Draus, Agnieszka. “Paradise Lost/Raj utracony: Sacra rappresentazione.” In *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego: Od genezy do rezonansu*. Vol. 5. *Czas dialogu z „odnalezioną przeszłością” 1976-1985*. Edited by Mieczysław Tomaszewski and Teresa Malecka. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2013.
- Eco, Umberto. “Korzenie Europy.” In Umberto Eco. *Rakiem: Gorąca wojna i populizm mediów*. Translated by Joanna Ugniewska-Dobrzańska. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2007.
- Eliade, Mircea. *Sacrum a profanum: O istocie sfery religijnej*. Translated by Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Eliade, Mircea. *Sacrum i profanum*. Translated by Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.

⁵⁵ Tamże, s. 27.

- Encyklopedia Muzyczna PWM*, s.v. "Laks, Szymon" (by Zofia Helman). Polska Biblioteka Muzyczna. <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/laks-szymon/>.
- Grimalt, Joan. *Mapping Musical Signification*. Cham: Springer, 2021.
- Harders-Wuthenow, Frank. "Simon Laks and His Songs." In Ania Vegry, Katarzyna Wasiak, Domique Horwitz, *Simon Laks: Complete Works for Voice and Piano*. EDA45, 2 compact discs, booklet. EDA Records 2021.
- Ingarden, Roman. "Wartości artystyczne i wartości estetyczne." In Ingarden, *Studia z estetyki*. Vol. 3. Warszawa: PWN, 1970.
- Kartezjusz. *Rozprawa o metodzie dobrego powodowania swoim rozumem i szukania prawdy w naukach*. Translated by Tadeusz Żeleński-Boy. Warszawa: PIW, 1952.
- Kiwała, Kinga. "Elementy sakralne w wybranych utworach polskich kompozytorów współczesnych." In *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*. Edited by Krystyna Turek and Bogumiła Mika. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- Kiwała, Kinga. "Muzyka i świętość: Rekonesans." *Ethos: Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL* 27, no. 1(2014): 195–213.
- Kiwała, Kinga, Małgorzata Janicka-Słysz, Teresa Malecka, and Dominika Micał, eds. *Re-Interpreting Music: Mieczysław Tomaszewski's Krakow School of Music Theory; Studies – Syntheses – Constructs*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2022.
- Konferencja Episkopatu Polski. *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*, October, 14, 2017. Konferencja Episkopatu Polski. <https://episkopat.pl/doc/226640.Instrukcja-Konferencji-Episkopatu-Polski-o-muzyce-koscielnej>.
- Laks, André. "O moim ojcu Szymonie Laksie." Translated by Antoni Buchner. *Dwutygodnik*, no. 32(2010), dwutygodnik, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/184-o-moim-ojcu-szymonie-laksie.html>.
- Laks, Szymon. *Gry oświęcimskie*. Oświęcim: Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka, 1998.
- Laks, Szymon. *Epizody... Epigramy... Epistoły...* Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1976.
- Laks, Szymon. *Moja wojna o pokój*. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1983.
- Laks, Szymon. *O kulturze z cudzysłowem i bez*. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1983.
- Laks, Szymon. „Szargam świętości”. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1980.
- Laks, Szymon. *Taryfa ulgowa kosztuje drożej*. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1982.
- Leibniz, Gottfried W. *Teodycea: O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*. Translated by Małgorzata Frankiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- Malecka, Teresa, and Kinga Kiwała, eds. *Muzyka wobec poezji i nauczania Karola Wojtyły i Jana Pawła II: Inspiracje, interpretacje, prezentacje*. Vols. 1-3. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2011–2015.

- Malecka, Teresa. "The Sacred in Henryk Mikołaj Górecki's Oeuvre and the Greatness of John Paul II: Inspirations and Context." *Ethos: Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL* 37, no. 2 (2024): 199–217.
- Malik, Jadwiga. "Wstęp." In Szymon Laks, Krystyna Bednarczyk, and Czesław Bednarczyk. *Korespondencja*. Edited by Jadwiga Malik. Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2018.
- Mazur, Łukasz M. "Chóralne wydania polskich kolęd na obczyźnie w czasach II wojny światowej." *Muzyka* 67, no. 2 (2022): 91–112.
- McCoy, Jane M. "Szymon Laks: Trzy pieśni do wierszy Juliana Tuwima." In *Muzyka źle obecna*. Edited by Krystyna Tarnawska-Kaczorowska. Vol. 1. Warszawa: Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, 1989.
- Nowak, Anna. "Powojenne pieśni Szymona Laksa: Motywacje – idee – tradycje." In *Muzyka źle obecna*. Edited by Krystyna Tarnawska-Kaczorowska. Vol. 1. Warszawa: Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, 1989.
- Otto, Rudolf. *Świętość*. Translated by Bogdan Kupis. Warszawa: Książka i Wiedza, 1968.
- Pawłowska, Małgorzata. *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2016.
- Perz, Mirosław. "Interpretacje muzycznego 'sacrum' w kontekście polskiej tradycji." In *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań*. Edited by Bolesław Bartkowski, Stanisław Dąbek, and Antoni Zoła. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1992.
- Piotrowska, Maria. "Muzyka i epifania (Fragmenty hermeneutyczne)." *Roczniki Teologiczno-Kanoniczne* 34, no. 7 (1987): 19–32.
- Pociej, Bohdan. "Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm?" In *Muzyka religijna w Polsce: Materiały i studia*. Edited by Jerzy Pikulik. Vol. 10. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1988.
- Poniatowska, Irena. "Laks – Szymulska: Przyczynek do dziejów przyjaźni artystycznej." *Ruch Muzyczny* 29, no. 9 (1985): 3–4.
- "Sacrum i profanum w muzyce: Z profesorem Mieczysławem Tomaszewskim rozmawia Małgorzata Janicka-Stysz." *Maszkaron*, no. 1 (2000): 3.
- Skurzak, Joanna. *Duchowość ateistyczna: Propozycja francuskiej filozofii religii*. Warszawa: Liberi Libri, 2020.
- Stróżewski, Władysław. "O możliwości sacrum w sztuce." In *Sacrum i sztuka*. Edited by Nawojka Cieślińska. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1989.
- Tomaszewski, Mieczysław. "'Dedykacja' Schumann'a do słów Rückerta: Dźwiękowy 'kształt miłości.'" In Mieczysław Tomaszewski. *Od wyznania do wołania: Studia nad pieśnią romantyczną*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1997.
- Tomaszewski, Mieczysław. "Muzyka wobec sacrum: Próba rozeznania." In *Olivier Messiaen we wspomnieniach i w refleksji badawczej*. Edited by Marta Szoka and Ryszard D. Goliańek. Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, 2009.

Tomaszewski, Mieczysław. "Romantyczna pieśń religijna: od Credo po Confiteor." In Tomaszewski, *Od wyznania do wołania: Studia nad pieśnią romantyczną*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1997.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Anna RUSIN, Sacrum w twórczości ateisty? O muzyce wokalnoinstrumentalnej Szymona Laksa

DOI 10.12887/38-2025-3-151-16

Jednym z dominujących wątków w twórczości Szymona Laksa (1901-1983) jest religijność. Literackie motywy sakralne można wyodrębnić w stworzonych przez kompozytora dwudziestu jeden pieśniach, dwunastu opracowaniach kołędowych i jednej operze. Fakt ten budzi zainteresowanie ze względu na ateistyczną postawę twórcy, którą można zrekonstruować na podstawie jego utworów literackich. Artykuł podejmuje zatem próbę pogodzenia tych przeciwstawnych tendencji w kontekście myśli francuskiego filozofa André Comte-Sponville'a. Z kolei kwestia muzyki „naznaczonej kontaktem z sacrum” pozostaje jednym z głównych nurtów badań prowadzonych w kręgu Krakowskiej Szkoły Teoretycznej przez Mieczysława Tomaszewskiego, Kingę Kiwałę, Agnieszkę Draus, Renatę Borowiecką, Reginę Chłopicką czy Krzysztofa Cyrana. Stworzony na podstawie prac tych badaczy aparat pojęciowo-metodologiczny pozwala wykazać możliwą obecność fenomenu sacrum w twórczości wokalnoinstrumentalnej kompozytora. Przedstawione w artykule analizy przeprowadzone zostały w odniesieniu do klasyfikacji muzyki kręgu sakralnego, odmian świętości i muzycznego sacrum oraz syndromu muzyki sakralnej. W konsekwencji, wzorując się na strukturalistycznej myśli Algirdasa Greimasa, wyprowadzono funkcjonujący w niej model ukonstytuowania się „momentu epifanicznego”.

Słowa kluczowe: Szymon Laks, muzyczne sacrum, duchowość ateistyczna

Kontakt: Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie,
ul. św. Tomasza 43, 31-027 Kraków

E-mail: annarusin.mozart@gmail.com

ORCID 0000-0001-6656-3509

Anna RUSIN, The Sacred in the Works of an Atheist? On Simon Laks's Vocal-instrumental Music

DOI 10.12887/38-2025-3-151-16

One of the prevailing themes in the output of Simon Laks (1901–1983) is religiousness: religious literary motifs emerge in twenty-one songs, twelve arrangements of Christmas carols, and the composer's only opera. This fact

arouses interest due to the musician's atheistic views, which can be reconstructed on the basis of his literary works. The article attempts to reconcile these contradictory tendencies in the context of the thought of the French philosopher André Comte-Sponville. The issue of music "marked by contact with the sacred" belongs among the main areas studied by the Kraków School of Music Theory (represented by Mieczysław Tomaszewski, Kinga Kiwała, Agnieszka Draus, Renata Borowiecka, Regina Chłopicka, and Krzysztof Cyran). The terminological and methodological approach, conceived in accordance with the scholarly reflection of this group, makes it possible to identify the possible presence of the phenomenon of the sacred in the composer's vocal-instrumental output. The analyses presented in the paper were conducted in the context of the classification of music belonging to the sacred sphere, definitions and variants both of sanctity and the musical sacred, as well as to the syndrome of sacred music. As a result, following the structuralist ideas developed by Algirdas Greimas, the author develops a model of the constitution of the "epiphanic moment" present in Laks's music.

Keywords: Simon Laks, the musical sacred, atheistic spirituality

Contact: The Krzysztof Penderecki Academy of Music in Krakow, ul. św. Tomasza 43, 31-027 Cracow, Poland

E-mail: annarusin.mozart@gmail.com

ORCID 0000-0001-6656-3509