

bardziej współczesny i zrozumiały dla adresatów instrukcji, termin nie pozostawiający wątpliwości o jaką muzykę chodzi⁹.

Powyzsze uwagi byly tylko proba wyjasnienia i systematyzacji roznych pojec i terminow dotyczacych muzyki zwiazanej z kultem i nie roszczą sobie pretensji do miana wyczerpujacego i calkowitego opracowania. Na zakonczenie mozna by tak podsumowac wyniki rozważań: najogólniejszym pojęciem jest określenie „muzyka religijna”, w którym mieści się zarówno muzyka liturgiczna jak i Nieliturgiczna, ale o tematyce religijnej. Celem jednak wyodrębnienia muzyki związanej wyłącznie z liturgią nazywamy ją „muzyką liturgiczną” lub „muzyką sakralną”, a pod nazwą „muzyka religijna” rozumiemy wyłącznie muzykę Nieliturgiczną. Jeśli chodzi o „muzykę kościelną” to w dzisiejszym znaczeniu uważamy ją za liturgiczną, ale w aspekcie wyznaniowym. Uściślenie terminów i nadanie im właściwego sensu wymaga jeszcze dalszych studiów. Byłoby dobrze, gdyby na ten temat powstało kilka różnych prac wyrażających odrębne opinie. Może wówczas udałoby się rozwiązać problemy terminologiczne.

Lublin

KS. IRENEUSZ PAWLAK

⁹ I. Pawlak, *Omówienie Instrukcji Episkopatu Polski o Muzyce Liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”. T. 34 (1981) z. 3, s. 153 nn.; Por. także I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna między prawem a życiem*, „Homo Dei”. T. 50 (1981) z. 4, s. 276 nn.

UWAGI – SPRAWOZDANIA – WIADOMOŚCI

Ks. Jerzy Chmiel

BIBLIA A KULTURA (1)

EXODUS W MUZYCE WOJCIECHA KILARA

W ramach festiwalu muzycznego „XXV Warszawska Jesień” w 1981 r. został wykonany utwór Wojciecha Kilara *Exodus* (na orkiestrę i chór mieszany). Tytułem nawiązuje do Księgi Wyjścia — Exodus, i istotnie jest to jakby komentarz muzyczny tematu biblijnego. Środki stylistyczne użyte przez Kilara są bardzo proste, wręcz zaskakujące, by nie rzec — banalne. Cały utwór — podobnie jak

słynne *Bolero* Ravela — opiera się na krótkim i prostym temacie podstawowym, który następnie zostaje powtarzany rytmicznie przez coraz to większą grupę instrumentów. Rozpoczyna się od delikatnego akompaniamentu harfy, aby zakończyć się potężnym *tutti* orkiestrowym i chóralnym. Dźwięki harfy przywodzą na myśl życie Izraelitów w Egipcie, despotyczne rządy faraona, ucisk ludu — to wszystko jakby w otocze narkotyzujących arkorców harfy (propaganda sukcesu!). Leniwe z początku tempo nasila się — lud jakby budził się, nabierał świadomości. Rozwój świadomości idzie w dwóch kierunkach: komu trzeba służyć i kto ma służyć. Oto Bóg, któremu trzeba służyć, nie w pozycji niewolników, lecz w sytuacji partnera przymierza. W odnajdywaniu swego Boga rozwija się świadomość ludu. Chór może podjąć hasło: „Domine, ecce venit populus tuus!”.

Exodus ludu to nie tylko wędrówka przez pustynię w poszukiwaniu Ziemi Obiecanej, ale to również — a może przede wszystkim — postęp w świadomości swojego bytowania, swojej tożsamości. Lud nie tylko idzie przez pustynię, ale także idzie przez historię. Przymierze z Bogiem domaga się partnera dojrzałego, który świadomie i dobrowolnie, a nie ze strachu, obiera sobie swego Pana. Dojrzewanie świadomości społecznej jest równocześnie dojrzewaniem pojęć religijnych. I na odwrót. Religia nie jest już więcej próbą zapomnienia, ucieczki, narkotykiem zniewolenia, lecz wysiłkiem ku przyszłości, jest śpiewem nadziei. Dlatego występują słowa — *topoi* „Alleluja” i „Hosanna”. Z jednej strony jakby powiązanie z realiami językowymi Starego Testamentu, a z drugiej zaś jako hasła wyzwolonego ludu. Każdy lud wyzwolony, który przeszedł swój Exodus, ma swoje hasła.

Prostota środków stylistycznych użytych przez kompozytora może prowadzić do wniosku, że mamy do czynienia z muzycznym banałem lub też groteską. Kiedy jednak głębiej wniknąć w sens utworu, okazuje się, że dostarcza nam wielu autentycznych przeżyć (zważywszy również na czas jego powstania czy prawykonania!). Uderzenia wielkiego bębna, grożące przeroznięciem się w „muzykę jarmarczną”, kojarzą się z rytmem Afryki, krajów trzeciego świata budzących się ze snu kolonializmu. Stają się jakimś kodem, który słuchacz musi odczytać. Mnie osobiście kojarzą się z rytuałem muzycznym pogrzebu mahometańskiego w Górnym Egipcie. Tekst biblijny Księgi Exodus nie chodzi tu w grę, ważne jest rozpracowanie samego tematu Wyjścia.

Wydaje się, że Wojciech Kilar dobrze wniknął w sens tematu Exodus biblijnego i stworzył rodzaj muzycznej refleksji, która nie traci nic na aktualności. Jakby Biblia czytana dzisiaj poprzez dobry warsztat muzyczny, choć taki prosty.

INSCENIZACJE BIBLIJNE

Teksty biblijne zawsze budziły zainteresowanie aktorów i reżyserów. Chodzi tu o same teksty Pisma Świętego, nie o tematy biblijne, jakże często wykorzystywane przez pisarzy, dramaturgów, a zwłaszcza poetów. Z natury swej słowa biblijne nadają się do recytacji. Wykorzystywał te teksty Mieczysław Kotlarczyk, twórca Teatru Rapsodycznego w Krakowie, w którego początkach — jeszcze za okupacyjnej nocy — brał udział młody Karol Wojtyła, obecny Papież. Był to teatr żywego słowa, gdzie akcesoria były niepotrzebne bądź zredukowane do minimum, a w centrum uwagi widza pozostawało tylko słowo. Używam rozmyślnie określenia „widz”, chociaż wydaje się, że właściwym terminem jest tutaj „słuchacz”. Ale żywo podane słowo jest nie tylko słyszane — ono daje się również widzieć. Na tym polega sztuka żywego słowa. O takich inscenizacjach biblijnych Kotlarczyka, robionych prywatnie, gdy został pozbawiony swego teatru, była już kiedyś na tych łamach mowa¹. Na pewno zasługują one na szersze opracowanie od strony teatrologicznej.

Sztukę żywego słowa kontynuuje w swoim teatrze jednego aktora Danuta Michałowska, rektor Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Z jej programów biblijnych zasługują na uwagę „Ewangelia według Marka” w przekładzie Czesława Miłosza oraz „Listy Jana i Pawła”: montaż tekstów z Listów św. Jana i św. Pawła w opracowaniu recytatorki. Trzeba by jeszcze wspomnieć o wspomniałym ongiś — przed ilu to laty! — programie „Pieśni nad pieśniami”. Michałowska tekst mówi w sposób naturalny, a zarazem traktuje go jako coś wyjątkowego, co trzeba wypowiedzieć starannie i z przekonaniem. To jest ten najlepszy sposób opowiadania, kiedy słuchacz stawał się widzem: opowiadane sceny, wydarzenia, postaci jakby ożywały przed oczyma słuchacza. Teksty biblijne w podaniu Michałowskiej to Biblia opowiadana.

Ostatnio można odnotować dwie inscenizacje teatralne tekstów Starego Testamentu dokonane przez teatry krakowskie. Scena „Miniatura” Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie wystawiła „Hioba” w przekładzie Czesława Miłosza². Młody reżyser w ramach pracy dyplomowej PWST wybrał teksty i rozpiął je na głosy: Hiob, jego żona, Pan, Anioł. Szatan, Elifaz, Bildad, Sofar, Elihu. Kameralne wnętrza, dobrana dekoracja, umiejętnie sterowane światło i odpowiednia muzyka stworzyły klimat autentycznego dramatu. Księga Hioba jest chyba najbardziej dramatycznym (w sence teatrologicznym) tekstem biblijnym. W koncepcji reżysera „Księga Hioba jest opowieścią o wierności człowieka postawionego w sytuacji próby.

¹ Por. K. Wójcicki, *Recytacje tekstów biblijnych*, RBL 31 (1978) 40 n.

² Adaptacja i reżyseria: Krzysztof Babicki, scenografia: Anna Sekuła, muzyka: Stanisław Radwan. Prapremiera 3 czerwca 1982.

Sytuacja próby oznacza, że nieszczęścia, które spadają zniecka na człowieka, nie są wynikiem przypadkowego zbiegu okoliczności, lecz są z n a k i e m pełnym tajemnicy. (...) Przeznaczeniem Księgi było uczyć człowieka wierności. Nie inne wydaje się również przeznaczenie każdego z nas” (ze słowa wprowadzającego ks. J. Tischnera w programie). Krakowska inscenizacja Księgi Hioba spełnia rolę rytuału oczyszczenia — owej postulowanej w teatrze przez starożytnych *katharsis*, o czym pisał również sam tłumacz Księgi, Czesław Miłosz: „Być może moja praca tłumacza Biblii jest moim rytuałem oczyszczenia, bardziej skutecznym niż jakikolwiek nowoczesny wiersz czy proza”.

Teatr Lalki i Maski „Groteska” w Krakowie zainscenizował przekład Miłosza „Pieśni nad pieśniami”³. (W ogóle Miłosz święci triumfy na scenie jako tłumacz Biblii). „Autorzy przedstawienia — jak czytamy w programie — pokusili się o próbę nawiązania do starej formy teatru japońskiego: *bunraku*”. Polegało to na tym, że aktorzy zamaskowani w powłóczyście szaty, wypowiadając tekst, używali dwóch lalek: oblubieńca i oblubienicy. Przedstawienie jest piękne i poważne, ale odnosi się wrażenie, że te lalki są jakimś nieporozumieniem. Wprawdzie Paul Claudel zainteresował się teatrem *bunraku*, ale wydaje się, że on sam odradziłby młodemu jugosłowiańskiemu reżyserowi, kierującemu teatrem „Totem” w Uppsali, posługiwania się takim modelem teatru japońskiego w tym kontekście. Byłoby już chyba lepiej sięgnąć do modelu teatru *no*, teatru z istoty swej obrzędowego, o bardzo wysokim stopniu symbolizacji i polisemii znaków, teatru, który bardzo cenił Claudel. Tak czy inaczej, przedstawienie ratuje tekst, właśnie słowo biblijne, wypowiedziane przez aktorów, a ruchy lalek są elementem wtórnym, powiedziałbym — niepotrzebnym. Jeszcze raz sprawdza się zasada wartości słowa biblijnego: słowa nie zastąpi nic, chyba że się ciałem stanie.

Kraków

KS. JERZY CHMIEL

³ Inscenizacja i reżyseria: Vojo Stankowski, scenografia: Tadeusz Smolicki, lalki: Paweł Smida, muzyka: Jolanta Szczerba-Kanik. Prapremiera w sierpniu 1982.