

Dominik Dubiel SJ

WYMIAR RELIGIJNY DZIEŁA MUZYCZNEGO W UJĘCIU NOWEJ FENOMENOLOGII

Sztuka bowiem, jeżeli jest autentyczna, choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więź wewnętrznego pokrewieństwa ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje swego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego¹.

(Jan Paweł II, *List do artystów*)

1. Wstęp

Pytanie o wymiar religijny dzieł muzycznych wydaje się w dzisiejszych czasach równie ważne, co kłopotliwe. Z jednej strony, faktem jest istnienie ogromnej liczby utworów muzycznych o tematyce religijnej oraz wykorzystywanie muzyki w obrzędach różnych tradycji religijnych, łącznie z instrukcjami i regulacjami prawnymi w tym zakresie² (na potrzeby niniejszego artykułu, ograniczymy nasze rozważania do tradycji chrześcijańskiej ze szczególnym uwzględnieniem Kościoła rzymskokatolickiego). Tak wielkie dziedzictwo oraz ciągle żywe zainteresowanie muzyką odnoszącą się na różne sposoby do religii domaga się pogłębionej refleksji.

Z drugiej strony, pomijając nawet już nieco przestarzałe zarzuty Feuerbacha, Marksa, Freuda i innych *mistrzów podejrzliwości* pod adresem religii, nasuwa się pytanie, czy w dobie postmodernizmu można jeszcze sensownie mówić o jakimkolwiek głębszym wymiarze rzeczywistości, czy raczej, idąc za tezę Ludwiga

¹ Jan Paweł II, *List do artystów*, https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_artystow_04041999.html (dostęp: 4.11.2019).

² W Kościele rzymskokatolickim istnieje szereg dokumentów odnoszących się do muzyki, głównie w kontekście liturgicznym, na czele z *Konstytucją o liturgii świętej*, rozdział VI – *Muzyka sakralna*; i *Ogólnym wprowadzeniem do Mszału Rzymskiego*.

Wittgensteina, należałoby w tych kwestiach zamilknąć i pozostać na płaszczyźnie zewnętrznych opisów³?

Niniejszy artykuł stanowi próbę przemyślenia religijnego wymiaru dzieła muzycznego w odniesieniu do istotnej struktury rzeczywistości, jaka wyłania się z analiz myślicieli z kręgu nowej fenomenologii.

2. Związek muzyki z religijnością

Związek muzyki z religijnością jest właściwie tak stary, jak sama muzyka. Szamani ludów pierwotnych używali jej w swoich rytuałach, muzyka towarzyszyła też greckim misteriom, Żydzi śpiewali psalmy Jedynemu Bogu, a od nich zwyczaj ten przejęli chrześcijanie, którzy stworzyli muzykę, będącą modlitwą *par excellence*, czyli chorał gregoriański, z którego wyewoluowała właściwie cała klasyczna muzyka europejska.

W czasach *christianitas* muzyka o charakterze religijnym była nurtem absolutnie dominującym, podobnie jak narracja Kościoła katolickiego była obowiązująca praktycznie dla całego społeczeństwa. Kolejne dziesięciolecia przynosiły coraz większy rozwój muzyki świeckiej, niezależnej od sztuki religijnej. Wyemancypowana i dynamicznie rozwijająca się muzyka świecka, wkrótce też sama zaczęła wpływać na kształt muzyki religijnej. Za symboliczny początek tego procesu, można uznać wielkie *Nieszpory maryjne* Claudio Monteverdiego.

Wpływ muzyki świeckiej na muzykę sakralną, a zwłaszcza na muzykę liturgiczną, zaowocował jednak zjawiskiem z punktu widzenia katolickiej *praxis* dość osobliwym – oto utwory o tematyce religijnej zaczęły powstawać jako dzieła autonomiczne, oderwane od ich pierwotnego kontekstu, jakim jest kult sprawowany przez wspólnotę wierzących. Warto przywołać w tym miejscu choćby wspomniane wyżej nieszpory, czy opracowywane na różne sposoby teksty tradycyjnych katolickich modlitw, jak *Ave verum Corpus*, *Ave Maria* czy *Salve Regina*, wraz z gatunkami typowymi dla modlitwy Kościoła, na czele z mszą. Nasuwa się tu pytanie, czy analizując różnie pojmowaną muzykę sakralną jesteśmy w stanie dotrzeć do istoty religijnego wymiaru dzieła muzycznego?

³ A. Jarnuszkiewicz, *Od systemu do etyki. Krytyka rozumu dialogicznego*, Kraków 2012, s. 7.

3. Czym jest muzyka sakralna?

Kwestia sakralności muzyki jest tematem niezwykle rozległym i ciągle badanym. Nie jest jednak przedmiotem niniejszego artykułu, stąd nawiążemy do tego tematu wyłącznie w takim stopniu, w jakim jest to niezbędne dla naszych właściwych analiz. Zaznaczymy tu dwie zasadnicze drogi dyskursu dotyczącego muzyki sakralnej: drogi wewnątrzkościelnej, obejmującej tradycję namysłu teologicznego i przede wszystkim dokumenty kościelne; oraz drogi czerpiącej głównie z badań religiologicznych.

W instrukcji o muzyce w liturgii świętej *Musicam sacram* czytamy: „pod pojęciem muzyki sakralnej rozumiemy tę muzykę, która powstała dla oddawania chwały Panu Bogu i odznacza się świętością, oraz doskonałością formy”⁴.

Natomiast według klasycznych teorii *sacrum*⁵ muzyka sakralna w sensie właściwym, odznacza się trzema elementami:

- ◆ jest częścią jakiejś większej całości rytualnej,
- ◆ jest nośnikiem istotnych dla danej wspólnoty wierzących kolektywnych treści: od kosmologii, po normy i wzorce,
- ◆ ewokuje u odbiorcy uczucie transcendencji. O ile trzeci z wymienionych wyżej elementów wydaje się dość intuicyjny i zgodny z potocznym rozumieniem muzyki sakralnej, to pierwszy z nich stawia pod znakiem zapytania kwestię *sakralności* wielu kompozycji, które w pierwszym odruchu, choćby na podstawie towarzyszącego im tekstu, uznalibyśmy za sakralne. Trudno bowiem mówić o dziełach nawiązujących do tradycji muzyki religijnej, z założenia pisanych jednak jako formy koncertowe, jako o „części większej całości rytualnej”, by wspomnieć w tym miejscu dzieła tak różne jak choćby *Missa solemnis* Ludwiga van Beethovena czy *Pasja wg św. Marka* Pawła Mykietyna.

Poszukiwanie religijnego wymiaru dzieła muzycznego poprzez odniesienie do *sacrum* wydaje się zatem dość problematyczne już na poziomie zaklasyfikowania poszczególnych dzieł jako utworów sakralnych lub jako niepasujących do tej kategorii. Pociąga za sobą jednak jeszcze inne trudności.

⁴ Święta Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o muzyce w Świętej Liturgii Musicam sacram*, 5.03.1957, https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kkultu/musicam_sacram_05031967.html#p2 (dostęp: 3.11.2019)

⁵ W niniejszym tekście korzystamy z efektów badań T. Dekerta nad sakralnością muzyki w ujęciu trzech wielkich badaczy *sacrum* – R. Otto, E. Durkheima i M. Eliadego. Zob. T. Dekert, *Czym jest muzyka sakralna? Teorie sacrum a muzyka*, [w:] *Na czym polega Boskość muzyki?*, red. T. Dekert, Kraków 2019.

3.1. Trudności drogi wewnątrzkościelnej

Dyskurs wewnątrzkościelny posiadający bogatą tradycję, do którego nawiązaliśmy odnosząc się do instrukcji *Musicam sacram*, mówiąc o muzyce w kontekście liturgicznym, traktuje ją instrumentalnie, jako narzędzie służące jakiemuś innemu, nadrzędnemu celowi – nawet jeśli jest to cel jak najbardziej wzniosły i słuszny. Opisy takie są jednak skazane na oddalanie się od samej istoty dzieł muzycznych, która objawia się nam dopiero w momencie zupełnie bezinteresownej kontemplacji, o czym powiemy w dalszej części artykułu.

Nieco na marginesie warto zauważyć, iż pewnym mankamentem tej drogi wydaje się również jej hermetyczność. Myślenie o muzyce „z wnętrza Kościoła”, choć istotne i obowiązujące dla jego członków, traci nieco na znaczeniu w kontekście zsekularyzowanego społeczeństwa, dla którego myślenie oparte *de facto* na Objawieniu wydaje się po prostu niewiarygodne.

3.2. Trudności opisów religiológicznych

Również dyskursy odnoszące się w punkcie wyjścia do analiz religiológicznych wydają się nie ujmować istoty wymiaru religijnego dzieł muzycznych. Poszukiwanie *sacrum* poprzez analizę pod tym kątem dzieł, które są uznawane za sakralne, eksponuje ich wymiar estetyczny, spychając na dalszy plan wymiar etyczno-osobowy, pogłębiając i tak obecną w myśleniu wyrwę odłączającą piękno od dobra. Józef Tischner pisał: „*Sacrum* ma wciąż wydźwięk pogański — ono jest «poza dobrem i złem»; ono może ożywiać, ale może też kamieniować, krzyżować, zabijać⁶. Zofia Zarębianka z kolei, na mocy scholastycznej zasady *ens et pulchrum conventuntur*, podkreśla, iż piękno wypowiedzi artystycznej jest o tyle ważne, o ile prowadzi do prawdy i dobra, będąc ich świadectwem⁷.

Wobec tego, ważny wydaje się namysł nad znaczeniem wymiaru religijnego w muzyce, sięgający samej istotnej metafizycznej struktury rzeczywistości, a nie pozostający jedynie na poziomie zewnętrznych analiz.

⁶ Cyt. za: Z. Dymarski, *Gdzie jest sacrum?*, „Sensus Historiae”, Vol 28 (2017) No 3, <http://sensushistoriae.epigram.eu/index.php/czasopismo/article/view/385/392> (dostęp: 4.11.2019). Por. J. Tischner, *Drogi i bezdroża sekularyzacji*, [w:] J. Tischner, *Ksiądz na manowcach*, Kraków 2000, s. 188.

⁷ Por. Z. Zarębianka, *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, „Roczniki Humanistyczne”, R. XXXVIII (1990) z. 1, s. 40.

3. Metafizyczny wymiar dzieła muzycznego w ujęciu nowej fenomenologii

Punktem wyjścia niniejszej refleksji nad wymiarem religijnym w dzieła muzycznego są analizy Antoniego Jarnuszkiewicza, będące rozwinięciem myśli Emmanuela Lévinasa, uznające, iż sensem konstytuującym bycie jest *par excellence* personalistyczny porządek etyczny, metafizyczny, czy też, jak inaczej nazywa go Lévinas, porządek miłości. Jako że francuski filozof „każdą więź z innym, która nie tworzy z nim całości”⁸ nazywał religią, uznajemy ów konstytutywny wymiar rzeczywistości za wymiar religijny. Przyjęcie tych założeń początkowych otwiera inną perspektywę w myśleniu o związkach muzyki z tym, co – mówiąc nieco teologizującym językiem – Boskie. Okazuje się bowiem, iż zarówno warstwa słowna (na poziomie tekstu zastosowanego w danym dziele, tytułu dzieła, czy programu pozamuzycznego), jak i jakości czysto muzyczne, które próbowalibyśmy wyekstrahować z dzieł, uznanych za sakralne, są wtórne względem pierwotnego, metafizycznego wymiaru dzieła sztuki (na potrzeby niniejszego artykułu ograniczamy naszą refleksję do dzieła muzycznego⁹). Jeśli bowiem uznać, iż każdy utwór muzyczny jest bytem, wiążącym jego twórcę z (przynajmniej potencjalnym) odbiorcą, to zgodnie z myślą Lévinasa, owa więź, jak każda relacja międzysobowa, jawi nam się jako

intryga trzech postaci, gdzie Ja zbliża się do Nieskończonego, idąc hojnie ku Ty, jeszcze mojemu współczesnemu, które jednak zbliżając się do mnie w śladzie oności, którym jest naznaczone przez trzecią postać intrygi, czy dramatu etycznego – staje przede mną, wyłaniając się z wieczności Nieskończonego¹⁰. Biorąc zatem za punkt wyjścia analizy Emmanuela Lévinasa, istotnie religijny wymiar dzieła muzycznego objawia się zatem nie tyle w tym, co można by nazwać *sacrum*, ile w naznaczającym dzieło muzyczne śladzie *sanctum*. Jest to rozróżnienie, którym posługiwał przywołany

⁸ A. Jarnuszkiewicz, *Od systemu do etyki...*, dz. cyt., s. 24.

⁹ Warto zauważyć, iż do podobnych wniosków dochodzi Z. Zarębianka w swoich badaniach nad poezją religijną, twierdząc, iż „konstytutywnym elementem poezji religijnej jest relacja spotkania, spotkania z wartością osobową lub wartością wskazującą na osobę. Jest to spotkanie zachodzące pomiędzy podmiotem tekstu a osobą (Bogiem lub człowiekiem) lub światem widzianym jako nośnik wartości. Może to być również spotkanie bohatera lirycznego z samym sobą. Ważny jest tu moment otwarcia się na coś, co odbierane jest jako „Inne”, jako nie-ja (...) Spotkanie jest tą podstawową relacją, bez której zaistnienia nie można mówić ani o religijnym, ani o sakralnym charakterze utworu.”; Z. Zarębianka, *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, s. 34-35; zob. Z. Zarębianka, *Poezja wymiaru sanctum: Kamieńska, Jankowski, Twardowski*, Lublin 1992.

¹⁰ A. Jarnuszkiewicz, *Od systemu do etyki...*, dz. cyt., s. 24.

już wcześniej Józef Tischner¹¹ dla odróżnienia pogańsko nacechowanej bezosobowej potęgi mogącej być równie dobrze boskiej, co demonicznej, od wiary, czy wręcz ufności, w jej osobowym wymiarze związanym z dobrem. Na konieczność stosowania takiej dystynkcji zwraca uwagę również Zofia Zarębianka w swoich wnikliwych analizach dotyczących analogicznych zagadnień na gruncie poezji religijnej¹².

Wprawdzie rozumienie *sacrum* proponowane przez ową autorkę nie jest zupełnie tożsame z rozumieniem proponowanym w niniejszym artykule, jednak znamienna jest całkowicie zbieżna z niniejszymi analizami konkluzja co do potrzeby odróżnienia tych pojęć i możliwie jasnego określenia ich zakresów¹³.

3.1. Fenomen piękna jako przestrzeń doświadczenia Boskości

Sytuacje, w których objawia się ów ślad *sanctum* są możliwe do dostrzeżenia w analizach transcendentnego piękna na poziomie metafizycznym¹⁴. Piękno bowiem zanim jest wartością, jest *transcendentale*¹⁵. Sama idea piękna pochodzi od Greków, dla których *kalón*, czyli piękno, znaczyło prawie to samo co *agathón*, czyli dobro¹⁶. Piękno było przez nich określane jako synteza prawdy i dobra (*kalokagathia*) i było uważane za wartość nadrzędną. Na przestrzeni wieków zaczęto jednak redukować piękno do zmysłowych elementów (harmonia części, właściwa proporcja etc.). Na skutek tego procesu, nazwanego przez Władysława Tatarkie-

¹¹ Por. J. Tischner, A. Michnik, J. Żakowski, *Między panem a plebanem*, Kraków 1995, s. 502-504.

¹² Zob. Z. Zarębianka, *Poezja wymiaru sanctum*, dz. cyt.; zob. Z. Zarębianka, *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, dz. cyt., oraz zob. Z. Zarębianka, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku: od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 9-18.

¹³ Z. Zarębianka przyjmuje rozumienie *sacrum* jako „objawienie Boga wobec tego, co Bogiem nie jest”, por. Z. Zarębianka, *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, dz. cyt., s. 26-27. Takie rozumienie mieści się zakresie pojęcia *sacrum* proponowanym w niniejszej pracy, jednak autor niniejszego artykułu przyjmuje za J. Tischnerem szersze rozumienie, co opisano powyżej.

¹⁴ Wyczerpująco zagadnienie opisał A. Jarnuszkiewicz SJ, niniejszy paragraf przedstawia syntetycznie kluczowe momenty analiz przeprowadzonych przez autora. Zob. A. Jarnuszkiewicz, *Enigma piękna*, [w:] *Zawierzyć człowiekowi. Księdzu Józefowi Tischnerowi na sześćdziesiąte urodziny*, s. 185-211.

¹⁵ Odwołując się do badań Z. Zdybickiej nad pokrewieństwem między doświadczeniem estetycznym, a doświadczeniem religijnym, Z. Zarębianka stwierdza, iż poezja już ze swej istoty może kierować ku transcendencji z racji swego uczestnictwa w pięknie. Zjawisko to nazywa sakralnością ontyczną, por. Z. Zarębianka, *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, s. 27-28. Niewątpliwie wniosek ten jest pokrewny niniejszym badaniom nad religijnym wymiarem dzieła muzycznego.

¹⁶ Por. tamże, s. 190.

wicza „upadkiem pojęcia piękna”¹⁷, piękno z wartości pierwszej względem innych wartościarnuszczi podstawowych (prawda i dobro) oraz nadrzędnej względem wartości estetycznych stało się najpierw jedną z tychże wartości estetycznych, spośród których z czasem zaczęło być wypierane przez inne pojęcia, takie jak wzniosłość, wdzięk, czy subtelność.

Dostęp do metafizycznej struktury piękna (jak i do całej samoprezentującej się struktury ejdetycznej rzeczywistości) otwiera analiza kontemplatywności, rozumianej jako kontemplacja metafizyczna, której konstytutywnym dynamizmem jest miłość.

Nie jest ona ani kontemplacją estetyczną, ani psychicznym, emocjonalnym, czy racjonalno-apodyktycznym stanem, lecz takim w-nikaniem w rzeczywistość, że ja ma naraz obecne we wglądzie wszystkie „punkty odniesienia”: nie tylko siebie-podmiot, albo tylko przedmiot czy tylko „horyzont”. Jest to taka *ekstasis* JA, że jest ona (...) obecnością poznawczą eidetyczną, na poziomie konstytutywnym. Tym poziomem okazuje się *ethos*, czyli dramat etyczny: „kształtem miłości – piękno jest, i tyle” C. K. Norwid¹⁸.

Pomocne w dostrzeżeniu metafizycznej struktury piękna wydaje się doświadczenie opisywane przez Emmanuela Lévinasa pragnienia metafizycznego, umożliwiające odróżnienie pragnienia etycznego (*désir*) od potrzeby (*besoin*). Piękno nie jest bowiem potrzebą estetyczną – nie zaspokaja w nas jakiegoś, rozumianego w sensie konsumpcyjnym, braku, który dążyłby do zniszczenia pożądanego przedmiotu, przez uczynienie go częścią siebie, lecz piękno metafizyczne to *theoria* w źródłowym tego słowa znaczeniu, czyli właśnie kontemplacja. W swej strukturze jest ona zasadniczo pokrewna Lévinasowskiemu p r a g n i e n i u m e t a f i z y c z n e m u, które filozof porównuje do dobroci – Upragnione bowiem nie zaspokaja jej (jak ma to miejsce w przypadku potrzeby), a pogłębia, otwierając na zrozumienie inności Drugiego, i to *Najwyższego*¹⁹.

¹⁷ Por. W. Tatariewicz, *Wielkość i upadek pojęcia piękna*, [w:] *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 90-100.

¹⁸ A. Jarnuszkiewicz, *Enigma piękna*, dz. cyt., s. 185-186.

¹⁹ „Pragnienie metafizyczne (...) zmierza (...) ku temu co absolutnie inne. Potoczna analiza pragnienia nie widzi racji dla tego osobliwego roszczenia. U podstaw pragnienia (*désir*) interpretowanego potocznie tkwi potrzeba (*besoin*); pragnienie więc cechowałoby w potocznej analizie jakieś jestestwo (*l'être*) ubogie i niepełne lub takie, które utraciło swoją niegdysiejszą wielkość. Pokrywałoby się więc ze świadomością tego czegoś, co zostało utracone. Byłoby w istocie nostalgią, tęsknotą za powrotem. Jednakże takie pragnienie nie przeczuwa nawet tego, co jest prawdziwie inne. (...) Pragnienie metafizyczne ma inne dążenie – pragnie ono tego, co [kryje się] poza (*au-delà*) tym wszystkim, co mogłoby po prostu je spełnić. Pragnienie to jest jak dobroć – to co Upragnione nie dopełnia go, lecz właśnie drąży. Hojność karmiona przez Upragnione to – w tym sensie – relacja, która nie polega na zniknięciu dystansu czy na zbliżeniu lub, by jeszcze lepiej ująć istotę hojności i dobroci, to stosunek, którego pozytywność

W tym ujęciu, najbardziej źródłowym doświadczeniem Boskości w dziele muzycznym wydaje się zatem nie tyle program pozamuzyczny, owszem mogący sugerować religijne inspiracje, ile metafizyczna kontemplacja fenomenu transcendentnego piękna danego dzieła.

4. Zakończenie

W niniejszym artykule podjęliśmy próbę uchwycenia religijnego wymiaru dzieła muzycznego. Analizując dość arbitralnie wybrane problemy istniejących dyskursów odnoszących się do związków muzyki z religią, ukazaliśmy trudności, z jakimi należy się liczyć filozofując w przedstawionych paradygmatach. Następnie, biorąc za punkt wyjścia analizy Emmanuela Lévinasa i Antoniego Jarnuszkiewicza, zaproponowaliśmy spojrzenie na kwestię religijnego wymiaru dzieła muzycznego przez pryzmat metafizycznej kontemplacji transcendentnego piękna danego dzieła. Niniejsze rozważania nie roszczą sobie pretensji do bycia jedynym słusznym, czy uprzywilejowanym sposobem opisu wymiaru religijnego dzieła muzycznego, stanowią natomiast propozycję kolejnego spojrzenia na istotny wymiar dzieła muzycznego.

Ze względu na ograniczenia formalne, musieliśmy zrezygnować z bardziej wyczerpującej analizy kwestii związanych z muzyką sakralną. Doprecyzowania wymagałyby się również problemy terminologiczne w odniesieniu do takich określeń jak *sanctum*, Boskość czy religijność. Nie udało się również uniknąć pewnej hermetyczności języka zastosowanego przy opisie kluczowych analiz, jednak próba translacji specyficznego, technicznego języka Lévinasa na bardziej potoczny, obciążona jest zawsze dużym ryzykiem wypaczenia intuicji filozofa przy próbie zbytniego uproszczenia, bądź zaciemnieniem przekazu na skutek zbytniego rozrostu formy.

Niech zatem pewnego rodzaju podsumowaniem naszej refleksji nad religijnym wymiarem dzieła muzycznego, objawiającym się w transcendentnym pięknie dzieł, będą słowa zdecydowanie prostsze i bardziej przystępne, napisane z lekkim

pochodzi z oddalenia, z separacji. (...) Niewidzialność [upragnionego] nie wskazuje na nieobecność stosunku; implikuje ona stosunki z tym, co nie jest dane i czego nie ma żadnej idei. Wizja jest zgodnością idei i rzeczy: pojmowaniem (*compréhension*), które scala. Niezgodność nie oznacza prostego zaprzeczenia idei lub niejasności tejże, lecz że jest ona poza perspektywą jasności i nocy, poza perspektywą poznania przykładającego miarę do bytów – bezmiernością Pragnienia. To pragnienie jest pragnieniem absolutnie Innego. (...) Pragnienie bez zaspokojenia, które ściśle rzecz biorąc, rozumie (*entend*) oddalenie, inność i zewnętrzną Innego. Owa inność, nieadekwatna do idei, dla Pragnienia ma sens. Jest ona rozumiana (*entendu*) jako inność kogoś Drugiego (*Autruï*) i to inność Najwyższego.” Cyt. za: A. Jarnuszkiewicz, *Istota i warunki prawa naturalnego*, [w:] *Edukacja filozoficzna*, http://www.edukacja-filozoficzna.uw.edu.pl/index_pliki/efspec/06.%20Jarnuszkiewicz.pdf (dostęp: 4.11.2019).

przymrużeniem oka i w nieco innym kontekście, ale znakomicie wyrażające kwestie, którym poświęcony był ten artykuł. Napisał je inny myśliciel o podobnej intelektualnej proveniencji, francuski pisarz i filozof Fabrice Hadjadj:

Wystarczy powiedzieć, że makaron jest dobry, Monika piękna, komar istnieje, a Real wygrał mecz, by nasza mowa wypłynęła na głębię, przyzywając to, co dobre, piękne i prawdziwe, by wskazywała, że wszystko realizuje się tylko w Bogu, który jest przyczyną wszystkiego²⁰.

Abstract

The religious dimension of the musical work in terms of the new phenomenology

The following paper is an attempt to grasp the religious dimension of the musical work. Analyzing certain discourses relevant to the subject in question we have identified the difficulties which are connected to the reflecting on the essential dimension of the musical work. The difficulties relate both to the thinking “from within the Church” (considering music as a means in order to achieve a higher goal) and to the religious inquiries which analyzing the works from the point of view of *sacrum* focus on its esthetic dimension neglecting the ethical and personal one.

Following the metaphysical analysis of Emmanuel Lévinas and the work of Antoni Jarnuszkiewicz being its further development we come to the essential, *de facto* religious dimension of the musical work through the metaphysical contemplation of the transcendental beauty of the concrete work. This kind of attitude reflects the Lévinas’ metaphysical desire that ultimately directs us toward the Desired One.

Keywords: new phenomenology, sacred music, religious dimension, transcendental beauty, metaphysical desire, metaphysical contemplation

²⁰ F. Hadjadj, *Antypodręcznik ewangelizacji. Jak dzisiaj mówić o Bogu?*, Kraków 2016, s. 99.

