

Barbara Bogunia

Kosmiczno-neomitologiczny świat wierzeń George'a Crumba

Aspekty Muzyki 2, 119-135

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.



BARBARA BOGUNIA

(Akademia Muzyczna, Kraków)

Kosmiczno-neomitologiczny świat wierzeń George'a Crumba

Marta Szoka, autorka polskiej monografii George'a Crumba¹, pisze w swoim artykule, że kompozytor „w punkcie twórczego startu zapowiadał się jako jeden z wielu na gruncie muzyki amerykańskiej epigonów dodekafonii i serializmu”². Tezę tę potwierdza analiza utworu (i jednocześnie pracy doktorskiej) Crumba *Variations* z 1959 roku, dostarczająca przykładów stosowania (choć nie zawsze konsekwentnego) dźwiękowej serii. Przełomowy dla jego twórczości i rozwoju wyobraźni muzycznej okazuje się dopiero początek lat 60. Crumb przywołuje w pamięci dramatyzm chwili, która, jak się wydaje, była punktem zwrotnym w jego karierze: „Jestem w stanie przypomnieć sobie dokładnie jak kiedyś obudziłem się w środku nocy zlany potem z myślą, że wszystko, co do tej pory napisałem jest muzyką należącą do innych kompozytorów”³. Na szczęście w tym samym mniej więcej czasie poproszono Crumba o napisanie utworu na fortepian dla znakomitego wykonawcy Davida Burge'a. Powstałe w 1962 roku *Five Pieces for Piano* przynosi radykalną zmianę stylu kompozytora znamionującą wykształcenie się jego indywidualnego muzycznego idiomu.

¹ Marta Szoka, *George Crumb. Muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł*, Łódź 2011.

² Marta Szoka, *Idiom stylistyczny George'a Crumba w kontekście nurtów muzyki XX wieku*, „Forum Muzykologiczne” 2005, http://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwzbiory&id=948&view=publikacja&litera=0&Itemid=33&lang=p (dostęp: 25.08.2012).

³ *George Crumb: Profile of a Composer*, red. Don C. Gillespie, New York–London–Frankfurt 1986, s. 134.

Moment ten przypada na szczególny okres w historii kultury: czas światopoglądowego przesilenia związanego z ostatecznym kryzysem w Europie XIX-wiecznego pozytywizmu i idei postępu. Jego symptomy odczuwał już Nietzsche, głosząc w wydanej w 1882 roku *Wiedzy radosnej* „śmierć Boga”, a później wyrażali symboliści francuscy, a także przedstawiciele tzw. srebrnego wieku w Rosji. W początkach XX wieku poeta rosyjski Aleksandr Błok wieścił bliskie nadejście nowych czasów:

Całe ludzkie istnienie jest w stanie rewolty; człowiek powstaje z trwającego całe stulecie cywilizacyjnego stuporu. Duszą i ciałem targa nawałnica i zawierucha duchowych, politycznych i społecznych powstań, których przyczyna tkwi w kosmosie, tam dokonuje się transformacja — narodziny nowego człowieka⁴.

Proces przemian — nasilonych szczególnie po doświadczeniach dwóch wojen światowych — doprowadził do załamania się tradycji i wiary odczuwanego szczególnie silnie przez działających w tym czasie artystów. W 1964 roku Marc Chagall pisał: „Bóg, perspektywa, kolor, Biblia, forma, linie, tradycje, humanizm, miłość, troska, szkoła, edukacja, profeci i sam Chrystus rozpadli się na kawałki”⁵. W *Nowym sensie filozofii* Susan Langer pisze o dezintegracji światopoglądu w Europie: „Każdy człowiek znajduje swoje świętości, gdzie może: w prawdzie naukowej, ewolucji, państwie, demokracji, kulturze albo w jakimś metafizycznym słowie jak np. »Wszystko« czy »Duchowość«”⁶.

Odpowiedzią na dręczące poczucie pustki i niepewności człowieka u progu drugiej połowy XX wieku stały się wzmożone poszukiwania nowych źródeł duchowości oraz idei o charakterze uniwersalistycznym. Ich wyrazem jest powrót do myślenia mitycznego i zastępowanie przekonań wspieranych autorytetem instytucji przez indywidualne wierzenia, co w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, ojczyźnie Crumba, przybrało postać „duchowej rewolucji” niosącej rozkwit nowego typu religijności o charakterze neopogańskim. Kraj ten pomyślnie przeszedł proces powojennej transformacji: prężnie rozwijały się państwowe instytucje, przemysł i mass media, dokonywano pierwszych prób

⁴ Aleksandr Aleksandrovich Blok, *The Spirit of Music*, tłum. I. Freiman, Westport 1973, s. 69–70. Tłumaczenia z języka angielskiego (o ile nie zaznaczono inaczej) pochodzą od autorki niniejszego artykułu.

⁵ Victoria Adamenko, *Neo-Mythologism in Music*, New York 2007, s. 7.

⁶ Susanne K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. Alina Hanna Bogucka, wstęp Hanna Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1976, s. 418.

podboju przestrzeni kosmicznej, panował ekonomiczny dobrobyt. Jednak narodowe poczucie sukcesu nie trwało wiecznie. Jak pisze Sarah M. Pike:

Nauka i technologia wydawały się przerażająco niepojmowalne dla wielu ludzi, a atak atomowy na Hiroshimę pokazał wszystkim Amerykanom realną możliwość zagłady ludzkości. Entuzjazm wokół tematu UFO i podboju kosmosu [...] podsycił zainteresowanie rozwojem amerykańskiej nauki. Powszechne było przekonanie, że nauka jest antidotum na wszelkie problemy, jednak kryzys kubański w 1962 r. uwypuklił związane z nią zagrożenia. Wiele materialnych i kulturalnych przemian w latach 60. miało swoje ciekawe paralele w tych z połowy XIX w. — obydwa okresy były przede wszystkim czasem wyjątkowej kreatywności religijnej. Zmiany w sposobie komunikacji w połowie XIX w. i ponownie w latach 60. umożliwiły większy dostęp do informacji i pokazały ludziom nowe sposoby bycia w świecie. Telewizja i fotoreportaże [...] wprowadziły wojnę w Wietnamie i nieznaną dotąd kultury południowoschodniej Azji wprost do amerykańskich salonów. Zdjęcia buddyjskich mnichów podczas samopodpalania oraz wracających do domu żołnierzy przybliżyły wielu Amerykanom azjatycki typ świadomości religijnej [...]. Pierwsze lądowanie na księżycu w 1969 r. spowodowało, że zaczęto bardziej zdawać sobie sprawę z istnienia innych planet i tego, jak mało ważny jest człowiek wobec ogromu wszechświata. Takie kluczowe wydarzenia odcisnęły piętno na młodej generacji, która zareagowała na swoje czasy przyłączeniem się do rozmaitych ruchów religijnych, w tym kierunku neopogańskiego i New Age⁷.

Neopogański światopogląd New Age miał swoje źródła jeszcze w XIX-wiecznych nurtach mistycznych takich jak transcendentalizm, teozofia, mesmeryzm, swedenborgizm, samouzdrawianie czy *channeling*. Kierunki te nie były jednak bardzo popularne aż do lat 50. XX wieku, kiedy to pojawienie się literackiej formacji Beat Generation i młodzieżowej kultury psychodelicznej ujawniło prawdziwe oblicze tych czasów. Cechująca je ukryta hipokryzja, nierówność społeczna, destrukcja środowiska naturalnego wywołały „duchowe poszukiwania i niezadowolenie z dostępnych modeli życia prywatnego i religijnego”⁸. Poczucie głębokiego kryzysu kondycji współczesnego człowieka najlepiej przedstawił Charles A. Reich:

Ameryka sieje śmierć nie tylko wśród innych narodów, lecz również w swoim własnym kraju. Tak mówią najbardziej myślący i zaangażowani młodzi ludzie od Kalifornii do Connecticut. Świadomość ta nie ogranicza się do nowego pokolenia. [...] Uważamy się za kraj niezwykle

⁷ Sarah M. Pike, *New Age and Neopagan Religions in America*, New York 2004, s. 72.

⁸ Ibidem, s. 74.

bogaty, lecz zaczynamy zdawać sobie sprawę, że jesteśmy także krajem straszliwie biednym — ubogim w to, co na przestrzeni całej historii ludzkości uważane było za bogactwo. Nadchodzi rewolucja. Nie będzie podobna do rewolucji w przeszłości. [...] Jej tworem ostatecznym będzie nowa i trwała pełnia oraz piękno — nowy stosunek człowieka do siebie samego, do innych ludzi, do społeczeństwa, do przyrody i do kraju⁹.

W oczekiwaniu na nadejście „złotego wieku”, Ery Wodnika, młodzi Amerykanie — a należał do nich przecież także George Crumb — odkrywali nowe źródła duchowości, tworzyli własne spersonalizowane postacie religijności, a świat ich wierzeń cechował swoisty eklektyzm. Jak pisał Theodore Roszak: „strony czasopism amerykańskiego *undergroundu* roiły się od odniesień do Chrystusa i profetów, Zen, hinduizmu, prymitywnego szamanizmu, teozofii... rozmaitych tajemnic, rytuałów, obrzędów wymieszanych w mało wybredny sposób.”¹⁰ Sprzeciwiając się skonwencjonalizowanej wizji społeczeństwa amerykańskiego, w którym przedmiotem kultu stała się nauka i technika, a głównymi tematami debaty publicznej była produkcja broni masowego rażenia czy konflikty w życiu politycznym, przedstawiciele młodego pokolenia podnosili alarm wobec redukcji postrzegania istoty ludzkiej i pomijania ciemnych stron jej osobowości. Otaczali oni refleksją zaniedbywane powszechnie sfery doświadczenia człowieka i zwracali się w stronę mitu, rytuału, starożytnego szamanizmu, magii oraz religii nie związanych z kulturą Zachodu (szczególnie hinduizmu i buddyzmu), a także tradycji amerykańskich Indian. Interesowali się obcymi cywilizacjami, fantastyką i *science fiction*, działaniami opartymi na intuicji, wyobraźni, kreatywności, współczuciu; poświęcali uwagę omenom, snom, halucynacjom... Powszechnie było poczucie tęsknoty za minionymi czasami. Przeszłość idealizowano jako czas, kiedy życie przebiegało spokojniej i bardziej harmonijnie, jak pisze Roszak: „bliżej Ziemi i cyklów natury, które stanowią główną metaforę w neopogańskiej kosmologii”¹¹. W zmysłowym wczuciu się w otaczającą naturę i naiwnym zachwycie nad jej pięknem odzyskiwali utracony niegdyś stan niewinności dziecka.

Elementy amerykańskiej duchowości lat 60., wśród której dojrzewał George Crumb, nie pozostały bez wpływu na jego umysłowość i twórczość. Kompozytor, który wychował się w rodzinie prezbiteriańskiej i jako dziecko uczęszczał na lekcje czytania Biblii do szkoły niedzielnej, w swej twórczości powołuje do istnienia heterogeniczny w swej istocie świat wierzeń. Łączą się w nim elementy

⁹ Charles A. Reich, *Zieleni się Ameryka*, tłum. Daniel Passent, Warszawa 1976, s. 21–22.

¹⁰ Sarah M. Pike, op. cit., s. 74.

¹¹ Ibidem, s. 78.

różnych doktryn i systemów wiary oraz typów świadomości przedreligijnej, religijnej i filozoficznej, mających swe źródła na kontynencie europejskim, ale też w Ameryce Północnej, Indiach i Chinach. Crumb opowiada o swoim ojcu jako osobie, która krzewiła w nim religijną tolerancję i otwartość:

Mój ojciec, muzyk, posiadał wiele książek, których lektura kształtowała moje myślenie od najwcześniejszych lat powodując, że żadna wiara nie została mi przedstawiona w złym świetle i wzbudzając zainteresowanie (w odróżnieniu od purystów) różnorodnością wyznań, a nie wyjątkowością jednego z nich. [...] Interesowałem się wszystkimi na równi i, choć może to być uznane za brak deklaracji przynależności do określonego Kościoła, nigdy nie myślałem o tym w ten sposób¹².

Kiedy indziej deklaruje: „Dużo czytam. Zawsze dużo czytałem i uważam duchowość [*spirituality* – przyp. B.B.] za ważny składnik mojej muzyki. Nie podpisuję się pod żadną wiarą bardziej niż inną, bo interesują mnie one wszystkie”¹³.

Wypowiedzi kompozytora mogą świadczyć o tym, że traktuje on religię jako istotną część historii kultury człowieka o wyjątkowym potencjale znaczeniowym i emocjonalnym. Pytany przez Edwarda Stricklanda o wymiar religijny takich utworów jak *Black Angels*, *Lux Aeterna* i *Star-Child* Crumb wyjaśnia: „O religii myślałbym jako o kolejnym elemencie kulturowego dziedzictwa. [...] Poza indywidualnym przesłaniem jakie wiara może przynosić pojedynczemu człowiekowi jest ona także uniwersalnym źródłem znaczeń o charakterze czysto kulturowym”¹⁴. W przeprowadzonym w 1997 roku wywiadzie z kompozytorem Victoria Adamenko zwraca uwagę na równoległe istniejące w utworach Crumba nawiązania do religii i mitologii (np. w *Makrokosmosie I* tytuły poszczególnych części to: „Agnus Dei”, „Crucifixus”, „Myth”), co wskazuje na ich wspólny kontekst. Crumb wyjaśnia ten fakt następująco: „Czasami odnoszę się do różnych religii na takiej samej zasadzie jak do mitu, który jest rodzajem pre-religii albo religii we wczesnym jej stadium...”¹⁵. Mity są więc „generalizacjami lub sym-

¹² Edward Strickland, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*, Bloomington, Indiana 1991, s. 369.

¹³ George Crumb w wywiadzie przeprowadzonym przez Marka Medwina, http://www.musicweb-international.com/classrev/2009/Nov09/crumb_interview.htm (dostęp: 25.08.2012).

¹⁴ Edward Strickland, op. cit., s. 370.

¹⁵ Victoria Adamenko, op. cit., s. 266.

bolicznymi reprezentacjami rzeczy, które dzieją się aktualnie albo wydarzyły się w przeszłości¹⁶, reprezentują one „prawdy poetyckie” wciąż obecne w kulturze. Kompozytor twierdzi jednak, że nie studiuje ich w sposób dogłębny: „Nie ma niczego systematycznego w moim podejściu¹⁷. Na przykład w *Ancient Voices of Children* nawiązał on w jednym z podtytułów do pochodzącego z kultury indiańskiej tańca duchów („Ghost Dance”), wskazując na określony nastrój tej części utworu: „Użyłem go tylko jako tytułu, by zasugerować tajemniczy charakter. [...] Przeczytałem o nim w jednej z książek o mitologii Indian”. Crumb stara się w swoich kompozycjach powołać do istnienia „starożytną, prehistoryczną muzykę, pierwotne dźwięki¹⁸”, ich wymiar mitologiczny dotyczy więc w dużym stopniu wyrazu:

Muzyka wykazuje tendencję do bycia mitologiczną, przynajmniej pewien jej procent. Część mojej muzyki jest mitologiczna wyłącznie w sferze ekspresji. Słuchacze mówią mi, że czasem jest w niej właśnie to coś pradawnego¹⁹.

O tym, że heterogeniczny świat wierzeń Crumba ma charakter teistyczny, a więc zakładający istnienie nadrzędnej boskiej instancji, świadczy fragment wiersza *Herbst* ze zbioru *Das Buch der Bilder* (1902) Rainera Marii Rilkego, który zainspirował twórcę do napisania *Makrokosmosu I*, a także stał się mottem piątej części *Music for a Summer Evening/Makrokosmos III* zatytułowanej *Music of the Starry Night*: „Nocami zaś opada ciężka ziemia / w obszary samotności z gwiazd odległych. Spadamy wszyscy. [...] Lecz jest też ktoś, kto całe to spadanie / powstrzymać umie dłońmi łagodnym²⁰. Sięgnięcie do tego powstałego na przełomie romantyzmu i modernizmu utworu, w którym poeta przewycięża dręczące go zwątpienie traktować można jako wyraz nadziei Crumba na istnienie boskiego opiekuna sprawującego pieczę nad samotnym i walczącym

¹⁶ Ibidem, s. 270.

¹⁷ Ibidem, s. 267.

¹⁸ Ibidem, s. 270.

¹⁹ Ibidem, s. 269.

²⁰ *Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsemkeit.*

Wir alle fallen. [...]

*Und doch ist Einer, welscher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen halt.*

Rainer Maria Rilke, *Księga obrazów. Ofiary dla Larów. Chrystusowe wizje*, tłum. Andrzej Lam, Warszawa 2009, s. 34.

z przeciwnościami losu współczesnym człowiekiem. Na pytanie Stricklanda, czy zgodziłby się nazwać siebie teistą, kompozytor odpowiada twierdząco: „O tak, ale nie związanym z żadnym konkretnym wyznaniem [...]”²¹. Kiedy indziej zauważa on: „Jestem prawdopodobnie jednym z nielicznych Amerykanów, którzy faktycznie przeczytali Koran”²². Choć w muzyce Crumba nie znajdziemy bezpośrednich odniesień do islamu, natkniemy się wielokrotnie na nawiązania do innych wierzeń: 1) konfesyjnych (chrześcijaństwa, hinduizmu, buddyzmu) oraz 2) archetypowych: uniwersalnych, często o charakterze gnostycznym, lub specyficznych, rodem z hiszpańskiej Andaluzji.

Wierzenia konfesyjne

W twórczości George'a Crumba widoczna jest silna inspiracja monoteistyczną wiarą chrześcijańską. Kompozytor przyznaje, że wykorzystuje łacińskie motywy: „Używam ich jako symboli kulturowych [...]. Mają one dla mnie bardzo silne znaczenie emocjonalne chociaż nie jestem praktykującym wyznawcą”²³. Wśród utworów przywołujących symbolikę reprezentującą chrześcijaństwo znajduje się *Black Angels*, którego podtytuły wskazują na podstawową dychotomię Bóg-diabeł (*God-music, Devil-music*). Tytułowe „czarne anioły” to — jak pisze w komentarzu do utworu kompozytor — konwencjonalne obrazy, za pomocą których dawni malarze przedstawiali „upadłe anioły”, czyli diabły. Bezpośrednie zwroty do Boga zawiera partia wokalna w nawiązującym do łacińskiej mszy za zmarłych quasi-oratorium *Lux Aeterna (Lux aeterna eis, Domine. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua Lucent eis / Wieczny odpoczynek racz im dać Panie, a światłość wiekuista niechaj im świeci)*.

Crumb kilkakrotnie odwołuje się w swych utworach do decydujących wydarzeń z życia Chrystusa, przede wszystkim momentu Jego narodzin i śmierci na krzyżu. W *A Little Suite for Christmas* na fortepian solo radosne, ale też kontemplacyjne świętowanie przyjścia na świat Jezusa ukazane jest w tradycyjnych włoskich, francuskich i angielskich kolędach, pieśniach i tańcach, mających źródła w obyczajach średniowiecznych. Scena ukrzyżowania, która przyprawia o drżenie będącego jej świadkiem prostego człowieka, pojawia się w zbiorze *American Songbooks I* w postaci cytatu z tradycyjnej amerykańskiej pieśni revival zatytułowanej *Where You There When They Crucified My Lord?* Szczególne

²¹ Edward Strickland, op. cit., s. 269.

²² George Crumb w wywiadzie przeprowadzonym przez Marka Medwina, op. cit.

²³ Victoria Adamenko, op. cit., s. 266.

odniesienie do śmierci Chrystusa zawiera także część czwarta *Makrokosmosu I* „Crucifixus [SYMBOL] Koziorożec”, której zapis nutowy przedstawia symbol krzyża, a wykonawca-pianista w końcowej fazie utworu wznosi dramatyczny okrzyk „Christe!”. Znamienne przywołanie postaci Chrystusa zawiera cytat z wiersza Federica Garcii Lorki wieńczący *Ancient Voices of Children: and I will go very far, farther than those hills, farther than the seas, close to the stars, to ask Christ the Lord to give me back my ancient soul of a child / Pójdę bardzo daleko: / aż poza tamte góry, / aż za morza wyruszam / pod same gwiazdy wleczę, / aby prosić Chrystusa, / niech mi zwróci straconą / mą duszę dziecka dawną*²⁴. Umuzyczniając te słowa kompozytor wyraził żarliwość poszukiwań duchowych, dążenie do odnalezienia wiary pełnej niewinności i ufności.

Zdecydowanie kontrastujący wyrazowo jest wielokrotnie powracający w kompozycjach Crumba motyw apokalipsy, której wizje znajdują się w wykorzystywanych przez kompozytora łacińskich — w tym biblijnych — tekstach. „Odnoszę wrażenie, że kiedy wchodzą w grę teksty pisane po łacinie, pojawia się potrzeba uzyskania pewnej monolitycznej jakości. [...] Czuję także, że wykraczają one poza doktrynę i przekazują uniwersalne znaczenie” — pisze kompozytor w komentarzu do *Star-Child*. Część jedenasta tego utworu (*Musica Apocalyptica*) jest przykładem dramatycznej muzycznej wizji końca świata. Występują w niej słowa średniowiecznej sekwencji *Dies Irae* oraz przekazu o Rzezi Niewiniątek z XIII wieku: *Libera me, Domine, de morte aeterna, In die illa tremenda: Quando caeli movendi sunt et terra, Dum veneris judicare saeculum per ignem / Wybaw mnie, Panie, od śmierci wiecznej w ów dzień straszliwy: kiedy będą poruszone niebo i ziemia, gdy przyjdiesz sądzić świat przez ogień*, a także krótki fragment *Apokalipsy wg św. Jana: Dum lucem habetis credite in lucem ut filii lucis sitis / Kiedy macie światło, uwierzcie w światło i to, że jesteście dziećmi światła*. Innym przykładem nawiązania przez kompozytora do biblijnego „dnia gniewu” jest słowno-muzyczny cytat sekwencji *Dies Irae*, który pojawia się w piątej części kwartetu *Black Angels*. Podobnie w *American Songbook II* w części *Go Down, Moses* (opatrzonej określeniem ekspresywnym „dramatycznie, w stylu apokaliptycznej przepowiedni”) melodia amerykańskiej pieśni *spirituals* splota się z dźwiękami *Dies Irae*.

Kompozycje George’a Crumba pełne są nawiązań do religii Wschodu: buddyzmu i hinduizmu. Przejawiają się one przede wszystkim w inspiracji idea

²⁴ Federico García Lorca, *Balada de la placeta*, tłum. angielskie Joan L. Gili. Polski przekład z hiszpańskiego *Ballady o placyku* — w: Federico García Lorca, *Poezje*, tłum. Irena Kuran-Bogucka, Gdańsk 1982, s. 22–23.

wiecznej wędrówki duszy — kwartet *Black Angels* określa kompozytor jako historię przechodzenia duszy przez kolejne fazy: upadku ze stanu łaski, duchowego unicestwienia i odkupienia. Innym istotnym elementem wierzeń wschodnich jest zamknięta, kolista wizja dziejów świata wyrażona przede wszystkim w stosowanej przez Crumba kołowej notacji np. w części ósmej *Makrokosmosu I* „The Magic Circle of Infinity” czy w *Ancient Voices of Children* („Dance of the Sacred Life-Cycle”). Na pytanie Victorii Adamenko, czy sposób zapisu tego ostatniego utworu łączy się w jego umyśle z ideami reinkarnacji, następstwem pór roku czy innymi symbolicznymi znaczeniami koła obecnymi w mitologii, kompozytor odpowiada krótko: „Łączy się z wszystkimi tymi koncepcjami”²⁵.

Crumb często stara się wywołać w swoich utworach nastrój medytacji i zatrzymania w czasie i przestrzeni, co sugerują stosowane przez niego określenia ekspresywne odwołujące się do religii Wschodu, np. w *Otherworldly Resonances* „z podobną jak w Zen intensywnością koncentracji”, w *Lux Aeterna* „z poczuciem medytacyjnego przepływu czasu”. Od czasów starożytnych w hinduskich praktykach kontemplacyjnych właściwe oddychanie i poczucie fizycznej stabilności, potrzebne do medytacji, zapewnia siedzenie w pozycji lotosu, znanej z wizerunków hinduskiego boga Shivy czy pierwszego duchowego przywódcy buddyźmu Siddharthy Gautamy. W *Lux Aeterna* Crumba flecista i sitarzysta powinni przybrać właśnie tę pozycję. Ponadto dominacja dynamiki piano, często występujące dłuższe fragmenty pauz niezbitcie wskazują na znaczenie przypisywane ciszy w wierzeniach Wschodu, gdzie stanowi ona wyraz zwrotu ku pustce i nicości jako ostatecznym wyrzeczeniu się niosącego cierpienie ziemskiego życia i dążeniu do mądrości i oświecenia. Na związek z obrzędami typowymi dla religii Wschodu wskazuje ponadto stosowane wielokrotnie przez kompozytora (począwszy od *Songs, Drones and Refrains of Death* z 1968 roku) egzotyczne instrumentarium: chiński gong świątynny, tybetańskie kamienie modlitewne. W dorobku Crumba znajduje się także niedokończony utwór zatytułowany *Mandala* nawiązujący do figury kwadratu z wpisanym okręgiem, otaczanej kultem religijnym w buddyźmie i hinduizmie, symbolizującej harmonijne współistnienie świata ziemskiego i kosmosu.

Wierzenia archetypowe. Wierzenia gnostyczne

Poza wierzeniami konfesyjnymi charakterystyczną częścią świata wierzeń Crumba są wierzenia archetypowe, które podzielić można na: uniwersalne, czyli

²⁵ Victoria Adamenko, op. cit., s. 268.

obejmujące wiele kultur wierzenia gnostyczne oraz specyficzne — związane z kulturą hiszpańskiej Andaluzji. Terminem „gnoza” określa się różnorodne synkretyczne, heterodoksyjne stanowiska religijno-filozoficzne rozwijające się od epoki hellenistycznej i czasów wczesnego chrześcijaństwa po dzień dzisiejszy²⁶. Ich wspólną cechą jest dążenie do pełnego poznania aspektów rzeczywistości niedostępnych bezpośrednio człowiekowi, istniejących w sposób tajemny, ukryty. W różnych nurtach wierzeń gnostycznych — kabale, sufizmie, okultyzmie, teozofii, antropozofii — istotne jest dążenie do zdobycia dostępnej tylko wybranym wiedzy o człowieku, otaczającym go świecie natury, kosmosie i — poprzez próbę łączenia rozumu z wiarą — odwołanie się do intuicji, wizji, środków magiczno-rytualnych. Związek twórczości George’a Crumba z wierzeniami gnostycznymi zdradzają przesycone aurą niezwykłości określenia ekspresywne stosowane przez kompozytora — „tajemniczo”, „cieniście”, „w zadziwieniu”, czy tytuły (np. będące przykładem inspiracji astrologią, „zodiakalne” nazwy części *Makrokosmosu I-II*), a także autorskie opisy i komentarze do poszczególnych kompozycji: „każdy z dwóch pianistów gra niezależnie, a wynikająca z połączenia ich partii muzyka wyraża coś cienistego i nie-definiowalnego — jak tajemnicze, podświadome obrazy, które pojawiają się w snach” (*Zeitgeist*).

Co najistotniejsze, sama muzyka Crumba wyjątkowo silnie emanuje tajemniczą, pierwotną duchowością, czego przyczyną jest świadome nawiązanie przez kompozytora do zjawiska rytuału. Crumb nie potrafi wskazać na konkretny wzór, który wykorzystywał w swoich utworach, z pewnością jednak nie był to ten znany mu jeszcze z dzieciństwa z liturgii kościelnej. Inspirację stanowiły zdecydowanie religie Wschodu: „Nie wiem co stanowi źródło. W katolicyzmie jest dużo więcej z rytuału niż w protestantyzmie z Wirginii Zachodniej. W wyznaniach wschodnich element rytuału jest dużo silniejszy”²⁷. Rytualizacja działań wykonawczych została po raz pierwszy zastosowana przez Crumba w *Echoes of Time and the River (Four Processionals for Orchestra/Echoes II)* z 1967 roku, gdzie grupy instrumentalistów zmieniają miejsce na scenie, poruszając się wolno, krok po kroku, jakby podczas procesji. Przykład obfitego czerpania z pierwotnych praktyk religijnych stanowi *Lux Aeterna*. Jak pisze o tym utworze Steven Bruns „enigmatyczna, rytualistyczna atmosfera ulega nasileniu, kiedy doświadczają się go na koncercie”²⁸. Poza czynnikiem choreograficznym (flecista

²⁶ „Gnoza”, hasło w: *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1989, tom V, s. 325–33.

²⁷ Edward Strickland, op. cit., s. 168.

²⁸ *George Crumb & The Alchemy of Sound. Essays on His Music*, red. Steven Bruns, Ofer Ben-

i sitarzysta siedzą w pozycji lotosu) nastrój tajemniczego obrzędu tworzy podczas wykonania także specyficzne oświetlenie sceny: utwór rozpoczyna się w zupełnej ciemności, a następnie czerwone reflektory kierują światło na scenę, podczas gdy sopranistka zapala świecę. Efekty świetlne oraz przypominająca rytualny pochód choreografia występuje także w *Yester-Year* z roku 2005, gdzie wokalistka okrąża widownię, trzymając w ręku zapaloną świecę, a scena spowita jest głębokim czerwonym światłem. O sięgnięciu do elementów rytuału świadczy warstwa wokalna utworów Crumba, w której występuje często inkantacyjny, asemantyczny i bogaty w glosolalia typ śpiewu — np. w *Night Music I*, *Madrygalach* czy *Ancient Voices of Children*, a także rytualne okrzyki (po raz pierwszy w *Echoes of Time and The River*, 1967) oraz odliczania w różnych językach (m.in. liczby 1–7, 13 po niemiecku, francusku, rosyjsku, węgiersku, japońsku i w suahili w *Black Angels*, 1–12 po włosku w *Eine Kleine Mitternachtmusik*).

Myślenie spekulatywno-mistyczne o znaczeniu liczb, typowe m.in. dla wywodzącej się z tradycji żydowskiej kabały, jest tym czynnikiem, któremu kompozytor podporządkowuje często budowę formalną swoich utworów. Konstrukcja kwartetu *Black Angels* ukazuje relacje między liczbami 7 i 13. Ponadto także struktura interwałowa (tworzona przez opadające dźwięki *e*, *a*, *dis*) symbolizuje te dwie znaczące liczby.

Magia liczb i proporcji, elementarnych kształtów i symetrii determinuje często wybory kompozytora tak na poziomie całościowej konstrukcji utworu, jak i budowy mikrostruktur interwałowych w nim zawartych. Przykładem tego są licznie występujące u Crumba palindromy. W *Madrigals IV* ich istnienie jest dodatkowym wzmocnieniem efektu wykorzystanego tekstu Lorki, w którego treści pojawia się motyw lustra.

Przykładem symetrii w konstruowaniu makroformy jest odpowiednie zestawienie części, najczęściej typu ABA, gdzie część trzecia utworu jest dokładnym powtórzeniem pierwszej, np. w *Apparition* albo siedmioczęściowym *Night Music I* z kulminacją w części środkowej²⁹. Wyjątkowe postrzeganie przez Crumba znaczenia symetrycznej figury łuku potwierdzają wypowiedzi twórcy: „utwór jako całość tworzy łuk, którego trzecia część (*Notturmo*) jest centralna” (komentarz kompozytora do *Five Pieces for Piano*), „linia wyznaczająca ekspresję całości utworu przypomina łuk: stopniowa intensyfikacja aż do kulminacji (*eco* 8), po której następuje stopniowe opadanie” (komentarz do *Eleven*

Amots, Michael D. Grace, Colorado Springs 2005, s. 292.

²⁹ Jak pisze kompozytor: „słuchacz momentalnie dostrzeże symetryczny układ siedmiu części tworzących *Night Music I*”. Ibidem, s. 285.

Echoes of Autumn)³⁰. W tym ostatnim utworze łuk pojawia się także jako element warstwy tekstowej, będącej krótkim cytatem z wiersza Lorki: „i złamane łuki gdzie czas cierpi”³¹, co Crumb komentuje następująco: „słowa te są delikatnie intonowane jako wstęp do każdej z kadencji (*echi* 5–7) i obraz *złamanych łuków* jest reprezentowany wizualnie w notacji muzyki tworzącej kadencje”³². Poza łukiem, kołem, elipsą w „notacji symbolicznej”³³ (określenie kompozytora) utworów Crumba pojawiają się wreszcie również inne, niekoniecznie symetryczne kształty elementarne, np. spirala.

Wierzenia andaluzyjskie

Archetypowe wierzenia Andaluzji Günter W. Lorentz opisuje jako nie mające nic wspólnego z nauką katechizmu i zawierające w sobie wszystkie elementy pogańskiej, muzułmańskiej i chrześcijańskiej koncepcji bytu³⁴. George Crumb poznał je poprzez poezję Federica Garcíi Lorki, wielokrotnie przez niego umuzycznianą począwszy od 1962 roku.

Ojczyzna Garcíi Lorki, Andaluzja, jest istotnie zarówno chrześcijańska, jak i muzułmańska, pogańska i wierząca, arabska i romańska, jest światem, w którym Wschód i Zachód stapiają się w jedną całość. Jest to świat baśni i legendy, pieśni i romancy, ale również świat demonów i smutku, samotności (*soledad*) i poczucia tragizmu życia³⁵.

Duchowe dziedzictwo Lorki, z którym powinowactwo natychmiast odczuł Crumb („od razu utożsamiałem się z jego radykalną prostotą i żywymi obrazami”³⁶), to dzieło Andaluzyjczyka wyrosłego z ziemi obfitującej w mity, człowieka wierzącego i jednocześnie poganina, w którym „demon toczył odwieczną walkę”³⁷. Ów demon czyli *duende* stał się tematem wykładu Lorki „Teoria i działanie *duende*”, w którym stwierdza on, że „sztuką Hiszpanii władało

³⁰ Ibidem, s. 284, 290.

³¹ Federico Garcíi Lorca, *Gacela de la terrible presencia* (1934).

³² Ibidem, s. 290.

³³ Edward Strickland, op. cit., s.170.

³⁴ Günter W. Lorentz, *Federico Garcíi Lorca*, tłum. Krzysztof Radziwiłł, Janina Zeltzer, Warszawa 1963, s. 155–156.

³⁵ Ibidem, s. 47.

³⁶ George Crumb/Robert Shuffett, *Interview*, w: *George Crumb: Profile of a Composer*, op. cit., s. 36.

³⁷ Günter W. Lorentz, op. cit., s. 54.

zawsze wnikliwe DUENDE, nadało jej specyficzny charakter i uposażyło we właściwy sobie rodzaj inwencji³⁸. Lorca twierdzi, że definicję *duende* podał sam Goethe, gdy skomentował grę Niccolò Paganiniego jako zawierającą „siłę tajemną, którą każdy czuje, a której żaden filozof nie wyjaśnił” i dodaje:

Zatem DUENDE jest siłą, a nie metodą, jest walką, a nie konceptem (...) Znaczy to, że DUENDE nie jest kwestią zdolności, a rzeczywistej żywej formy, że się ma je we krwi; że jest wynikiem starożytnej kultury, twórczego procesu (...) to w rzeczywistości *duch ziemi*³⁹.

Duende zawiera w sobie zawsze „ciemne dźwięki”, które wpijają się korzeniami w muł dobrze wszystkim znany, a jednak do końca niezgłębiony i — jak mówi cytowany przez Lorcę stary mistrz gitary — tkwi nie w gardle, a „bije od samych podeszew stóp”. Każda ze sztuk ma swój rodzaj *duende*, choć przede wszystkim obecne jest ono w tych z nich, których medium jest żywe ciało, a więc szczególnie w muzyce, tańcu i poezji mówionej. *Duende*, przenikając ciała tancerek i tchnąc powietrze w pierś śpiewaków i śpiewaczek, wpisuje według Lorki ich sztukę w niekończący się cykl życia i śmierci, form istniejących w pewnej konkretnej teraźniejszości, których „poranionych krawędzie” zespolone są w pasji przekraczającej widzialne środki ekspresji. Zdaniem Lorki dla artystów hiszpańskiego Południa bez *duende* nie ma autentycznej emocji w śpiewie, tańcu ani grze. Człowieka lub artystę dążącego do doskonałości czeka nieuchronnie zetknięcie nie z Aniołem, który udziela wskazówek, chroni i przestrzega przed niebezpieczeństwami (jak w Italii); nie z Muzą, która podpowiada i zsyła natchnienie i inspirację (pojawiającą się w kulturze niemieckiej) lecz „rzeczywiste starcie” z *duende*. Nie następuje ono jednak od razu: „Wiemy, jak szukać Boga. [...] Braknie map, nie ma dyscypliny prowadzącej do DUENDE”⁴⁰. Kiedy się już pojawi, następuje natychmiast gwałtowna zmiana dawnych form i struktur, powstaje wrażenie świeżości i cudu prowokującego rodzaj religijnej ekstazy. Jej istotą jest wywołane przez *duende* czyste, głębokie poczucie oderwania się od ziemskiej rzeczywistości oraz zespolenia się z Bogiem. Lorca tak opisuje występ pewnej hiszpańskiej śpiewaczki:

³⁸ Federico García Lorca, *Teoria i działanie duende*, tłum. Jerzy Niemojowski, „Poezja” 1967, nr 7, s. 56.

³⁹ Ibidem, s. 51.

⁴⁰ Ibidem, s. 49.

Musiła odpędzić swą MUZĘ i pozostać sama jak palec, by mogło przybyć DUENDE i związać się z nią w samotnej walce. I jakże śpiewała! Jej głos już nie igrał, jej głos był bluzgiem krwi szczerej, podziw budzący w swej prawdzie i bólu, otwierał się jak dłoń o dziesięciu palcach wokół przybitych, a przecież pełnych burzy stóp Chrystusa, dzieła Juana de Juni⁴¹.

Duende zamienia w magiczny sposób dziewczynę w paralityczkę lunarną przynoszącą w swoich długich włosach nocne wonie portu, a potem kieruje ruchami jej ekspresyjnego tańca... Nie pojawi się jednak w ogóle, gdy w grę nie wchodzi walka na śmierć i życie. Śmierć postrzegana jest przez Hiszpanów w sposób szczególny. Człowiek podchodzi do niej z pełną świadomością i bez lęku, niemal z obojętnością i brakiem wzruszenia jako do nieodłącznej i wszechobecnej części życia: „We wszystkich krajach śmierć jest końcem... — pisze Lorca — przybywa i opadają kurtyny. Lecz nie w Hiszpanii. W Hiszpanii się podnoszą”⁴².

Tchnące oddechem śmierci hiszpańskie *duende* zakłęte w wierszach Federica Garcíi Lorki zawładnęło kulturą amerykańską w latach 40. XX w. Jak twierdzi Jonathan Mayhew, Lorca z czasem zaczął być postrzegany w Stanach Zjednoczonych jako „archetypowy poeta hiszpański” i wkrótce także ikona kultury amerykańskiej, jedna z centralnych postaci nowego kanonu „poezji w tłumaczeniu”, której popularność rośnie, osiągając punkt szczytowy między rokiem wydania *Selected Poems* (wyboru jego wierszy w tłumaczeniach wydanego przez New Dimensions w 1955 roku), a połową lat 60. Powstała wtedy inspirowana twórczością poety tzw. szkoła *deep image*⁴³. W początkach lat 60., na fali „amerykańskiego lorkizmu”⁴⁴, po dwujęzyczne wydanie *Selected Poems* sięga George Crumb, ale nie było to jego pierwsze zetknięcie się z twórczością Lorki. Już w latach 50. kompozytor wysłuchał utworu swego kolegi, Edwarda Chudacoffa, do słów hiszpańskiego poety, co zrobiło na nim ogromne wrażenie. Do symbolicznego „przecięcia się dróg obu twórców” doszło jednak już wcześniej. W roku 1929, w którym przychodzi na świat George Crumb, na pokładzie *RMS Olympic* przybywa do Ameryki Federico García Lorca! W pamiętny „Czarny Czwartek” 24 października 1929 roku, dzień wielkiego krachu na giełdzie nowojorskiej i zarazem narodzin kompozytora, głęboko poruszony tragedią

⁴¹ Ibidem, s. 51.

⁴² Ibidem, s. 52.

⁴³ Jonathan Mayhew, *Apocryphal Lorca. Translation, Parody, Kitsch*, Chicago–London 2009, s. 25.

⁴⁴ Ibidem.

Amerikanów Garcia Lorca przez długie godziny obserwował przerażone tłumy mieszkańców miasta⁴⁵. Zapewne wszystko to działo się za sprawą *duende*... i tajemnych harmonii rządzących światem ludzkim i kosmosem.

Nieodwołalnie splecioną z życiem i odczuwaną w Hiszpanii bliskość śmierci Lorca wyrażał w swoich wierszach. Cztery z nich („najpiękniejsze” jak twierdzi kompozytor⁴⁶) George Crumb umuzycznił w 1968 roku w swoim największym pod względem rozmiarów, przejmującym *Songs, Drones and Refrains of Death*. W utworze tym, specyficznie neomitologicznym dramacie religijnym, jak w rytualnym widowisku zabijania, walce byków, ale i zarazem mszy świętej kompozytor rozprawia się z całym złem tkwiącym w człowieku i świecie, składa ofiarę i zwycięża śmierć, transcenduje ją i wykracza poza rzeczywistość, stąpając — jak po kolejnych stopniach schodów — w kierunku uniwersalnej harmonii sfer. Czy pozostanie w niej na zawsze?

Podsumowanie

Heterogeniczny świat wierzeń Crumba ukształtowany został z elementów wyznań konfesyjnych i gnostycznych zespolonych w duchu światopoglądu New Age i współczesnej neognozy oraz z zasad religijnej tolerancji, jaką kompozytor wyniósł z rodzinnego domu. Ponadto stanowi on przejaw spersonalizowanego typu duchowości, będącego wynikiem nieodwracalnych przemian europejskiej i amerykańskiej umysłowości, rozgrywających się w połowie XX wieku i powodujących wzmożone poszukiwania nowych źródeł wiary oraz idei o charakterze uniwersalistycznym. Znaczyłyby jednak zdecydowanie mniej, gdyby nie jego muzyczna implementacja. I pod tym względem Crumb jest twórcą wyjątkowym. Tworzona przez niego złożona i powiązana wewnętrznymi współzależnościami kosmiczno-neomitologiczna ideologia znajduje swoją realizację poprzez zastosowanie mediów muzycznych o oryginalnych, typowych dla tego kompozytora właściwościach: „magicznym” traktowaniu elementów formalnych utworu, powiązaniu dźwięku z przestrzenią i czasem, charakterystycznym idiomem wokalnym, teatralizacji działań wykonawczych, wzmożonej roli strukturalnie traktowanej ciszy.

⁴⁵ Jak pisze Willis Barnstone: „W dniu kryzysu Lorca spędził długie godziny z tłumami przed budynkiem Giełdy”, Willis Barnstone, *Six Masters of the Spanish Sonnet: Essays and Translations*, New York 1993, s. 159.

⁴⁶ *George Crumb & The Alchemy of Sound*, op. cit. s. 294.

Jak mówi sam kompozytor: „Świat to rozległe miejsce z całą wielością istniejących religii — istnieje pewna duchowa energia, która płonie w wielu miejscach na świecie i przybiera różne formy. Dostrzegam ją w muzyce”⁴⁷.

Świat według Crumba to świat nieskończenie piękny — ale i nieskończenie tragiczny, jak przyznaje sam twórca. Człowiek w nim staje sam na sam wobec nieskończoności i pustki kosmosu, próbując pojąć jego ogrom za pomocą swojego systemu wierzeń, podziwia odwieczny, pierwotny urok natury, zмага się z żywiołami i nieustannie próbuje odradzać się z ciemności i śmierci — w światło i życie. George Crumb, twórca ery ponowoczesnej działający interdyscyplinarnie i intertekstualnie, wyraża jego rozterki muzycznie, sięgając wyżyn emocjonalnego wyrazu i czystej, porywającej słuchacza ekspresji.

SUMMARY

The spiritual world of George Crumb from the cosmic-neomythological perspective

George Crumb's spiritual world, heterogenic in its nature, comprises elements of both confessional and archetypal beliefs magically fused in accordance with New Age worldview, modern neognosis and religious tolerance the composer learned in his childhood. What is more, it reflects the irreversible shifts in people's consciousness which occurred in Europe and America in the mid-20th century and gave way to spiritual revival and new, universal pursuits.

For Crumb, religion functions the same as myth, which is itself a kind of pre-religion or religion in its early stage. He exploits typical Christian motifs and symbols, derives inspiration from the Hindu concept of reincarnation and evokes meditative mood characteristic of Buddhism as well as passions of the Spanish *duende*. His references to ritual — a vibrant source of primitive spirituality — are of utmost importance. Nevertheless, these ideas would all mean much less if not for their musical implementation, which enhances the “magical” use of formal elements, sounds moving in unified space-time, a specific vocal idiom, ritualistic theatrical elements, as well as highlighted and structural role of silence.

In the composer's words: I think the world is a large place with all the multiplicity of religions — there's some spiritual energy that's burning all over the world that takes different forms. I can see it in music (*George Crumb*, in:

⁴⁷ Edward Strickland, op. cit., s. 168.

Edward Strickland, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*, Bloomington 1991, p. 168).

KEYWORDS: New Age, gnosis, neo-mythologism, ritual, *duende*, spirituality