

УДК 78.013-021.143:2-583

MUZYKA I MEDYTACJA: O TECHNIKACH EKSTAZY

Izolda TOPP

*Institut Kulturoznawstwa
Uniwersytetu Wrocławskiego*

Медитація релігійного досвіду і методів екстазу, як форми медитації, засновані на концепції музики як гармонії світобудови (наприклад, грецької ідеї музики сфер, християнського Логосу або Ом як космічного звуку в буддизмі і індуїзмі). У цьому сенсі вимови або артикуляції звуки/слова розкривають космічний сенс, як участь у світовому Творінні. Мірча Еліаде відрізняє дві моделі медитації, як архаїчної духовної техніки: екстазі, які складаються в прискореному ритмі дихання (Шаманізм) і енстазі – коли ритм дихання є навмисним (буддизм). Обидва пов'язані з пошуком універсальної гармонії.

В історії європейської культури ідея про музику сфер була замінена естетикою та функціональним виміром як музичний феномен. Музика Нью Ейдж і популярна музика (реп) можуть бути визнані, як сучасні приклади архаїчної техніки медитації або ілюстрації процесу втрати/спрощення почуття в модерному і постмодерному часі.

Ключові слова: музика, медитація, гармонія сфер, звук, екстаз, естетика, європейська культура.

Wydawać by się mogło, że rozważanie, czym jest muzyka dla medytacyjnego skupienia, które stanowi drogę do sacrum, prowadzi przede wszystkim do rozpoznania funkcji muzyki. Do opisanie sposobu, w jaki kształtuje ona doświadczenie, “wprowadza umysł w stan sprzyjający przeżyciu religijnemu”, a co w istocie sprawia, że praktyka muzyki odrywa się “od głębszych treści związanych z faktem jej istnienia”¹. Że muzyka podporządkowana medytacji staje się jedynie techniką, środkiem do celu ulokowanego w innym obszarze niż jej swoistość, a co Jamie James określał jako ideał muzyki. Ale to właśnie lektura Muzyki sfer Jamesa przekonuje najbardziej o mylności takiego przekonania.

Nie chodzi przy tym o to, by zaprzeczyć “skuteczności” muzyki w jej oddziaływanu na ludzki intelekt czy emocje, jej uzdrowicielskiej czy terapeutycznej roli. Podważać świadectwo Jamblicha, który relacjonował: “Spośród czynów Pitagorasa opowiada się i o tym, że kiedyś [grana] przez fletnistę pieśnią w rytmie spondejskim ugasił gniew pijanego młodzieńca z Tauromenion, który przyszedłszy nocą do kochanki, z powodu rywala chciał podpalić bramę. W taki stan podniecenia wprawiła go bowiem grana na flicie pieśń frygijska”².

Wypada raczej zapytać o podstawy tej skuteczności muzyki, którą za Claudem Lévi-Straussem nazwać można skutecznością symboliczną. A to prowadzi do pytania o powiązania między *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis*,

¹ J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku Wszechświata*, przeł. M. Godyń, Wyd. Znak, Kraków 1996, s. 19.

² Tamże, s. 38.

wyróżnianymi przez Boecjusza w ślad za pitagorejczykami. Do tego, co rozpoczyna kosmiczna wizja muzyki sfer, by poprzez platoński “wynik naśladowania boskiej harmonii realizowanej w ruchach śmiertelnych”³ wyrazić się w grze na instrumentach (wśród których może być także ludzkie ciało). To powiązanie *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis* – oczywiście w świetle orfickiego mitu o wędrowce w zaświaty przez sfery niebieskie, czyli przez muzyczną oktawę – w odczarowanym kosmosie, którego jedność wydaje się należeć do minionej opowieści i nie stanowi wezwania dla doświadczenia, najczęściej dziś budzi zdziwienie bądź wydaje się rodzajem estetycznego wyboru poromantycznego artysty. W konsekwencji muzyka widziana współcześnie przede wszystkim w perspektywie *musica instrumentalis* może służyć medytacji, być wykorzystywana podczas obrzędu i wspomagać działania rytualne, ale sama nie jest traktowana jako kosmiczny porządek, lecz jako uwznioślający i artystycznie odrębny kulturowy fenomen. W takiej sytuacji medytacja i muzyka zyskując rodzaj samodzielności zapoznają związek wzajemnej przynależności, którego źródła tkwią w kosmogonii.

1. Harmonia sfer i doskonałość początku

Kosmos wyobrażany na podobieństwo olbrzymiej liry; brzmienie, które wydają poruszające się planety - to ilustracja pitagorejskiej wizji, nazwanej później przez Boecjusza *musica mundana*. W niej świat jest harmonicznym porządkiem, który opisują liczbowe zależności. Muzyka sama stanowi ten porządek, jest właściwym światu sposobem istnienia, którego rozpoznanie ma charakter mistycznej inicjacji. Ale medytacja prowadząca do zjednoczenia z *sacrum* nie oznacza zasłuchania. W religijnych kosmologiach, które sięgają po obraz Kosmosu jako muzycznej harmonii czy też jako pradźwięku, tak różnych jak judeochrześcijaństwo, islam, hinduizm czy buddyzm, wyraźnie zaznacza się, że dźwięk, który dał początek aktowi stworzenia, jest dźwiękiem abstrakcyjnym. Jego wibracje są “zbyt subtelne, by mogły być słyszalne dla materialnego ucha”, można jedynie usłyszeć go “wewnętrznym zmysłem pośród głębokiej medytacji”⁴.

W Upaniszadach powiedziano: “Przez dźwięk wchodzimy w ciszę. Głos Brahmy jest w OM. Na końcu OM jest cisza”⁵. Cisza stanowi zatem formę kosmicznej jedności, w niej zwarte są wszystkie dźwięki, to *musica mundana* religii Wschodu, wciąż poszukiwane w medytacji jego brzmienie. W tym znaczeniu odzwierciedleniem harmonii sfer czy pograżenia się w ciszy jest *musica humana*: “niesłyszalna, nieustająca muzyka wytwarzana przez każdy ludzki organizm, a wyrażająca się przede wszystkim w harmonijnym (lub nieharmonijnym) współbrzmieniu między ciałem a duszą”⁶, potwierdzenie antropokosmicznej natury człowieka.

Tę harmonię w tradycji chrześcijańskiej uobecnia Jezus jako ucieleśnienie Logosu – połączenie czystego rozumu, muzycznych proporcji i Boskiego słowa. Jak pisał o Jezusie jako pieśni Klemens Aleksandryjski: “Ułożył w harmonijny porządek zarówno makrokosmos, jak i mikrokosmos, człowieka, jego duszę i ciało, grając i towarzysząc Bogu przy wtórze wielogłosowego instrumentu w ludzkiej postaci”⁷.

³ J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku Wszechświata*, przeł. M. Godyń, Wyd. Znak, Kraków 1996, s. 58.

⁴ *The Sufi Message*, vol. VIII, s. 37–38 cyt. za: H. J. Witteveen, *Sufizm – Religia Uniwersalna*, Kraków 2000, s. 169.

⁵ Za: A. Strumiłło, *Nepal*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987, s. 34.

⁶ J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku Wszechświata*, przeł. M. Godyń, Wyd. Znak, Kraków 1996, s. 37.

⁷ Klemens Aleksandryjski cyt. za: tamże, s. 76.

Muzyka sfer, którą odzwierciedla stworzenie i człowiek jako antropokosmos, to zatem uobecnienie doskonałości początków, która w tradycji judeochrześcijańskiej pojawia się wraz ze Słowem – Logosem. Ze Słowem, które częściej zwykło się traktować jako wyraz mądrości bądź woli Boga, co stanowi przedmiot sporu uczonych kabalistów, niż jako trud wypowiedzenia, uchwycenia i nadania kształtu, kreującej świat artykulacji. Słowo, które składa się z liter, wyrażających także liczby oraz technienia, to słowo, którego brzmienie rozlega się na początku i w początku⁸.

Rytm utworu muzycznego, który podąża za słowem, naśladując sposób mówienia u starożytnych Greków, owa antyczna muzyczna melorecytacja⁹ czy też zakaz używania instrumentów muzycznych w prawosławnej liturgii, by na skutek kosmicznej katastrofy nie doszło do rozdzielenia dźwięków i słów¹⁰, zachowuje zawartą w obrazie Logosu antropokosmiczną jedność. Dążenie do jej osiągnięcia jest wspólne niezwykle zróżnicowanym praktykom medytacyjnym, wypracowanym w ciągu wieków głównie w środowiskach zakonnych Europy i Orientu. Ich rozpowszechnienie i popularyzacja w nowych ruchach religijnych XX. stulecia z jednej strony sprzyja podtrzymywaniu świadomości znaczenia kosmologicznych koncepcji dla indywidualnych duchowych poszukiwań, z drugiej nader często traktuje te koncepcje jako narracje czy ideologie stanowiące uzasadnienie dla zautonomizowanych wobec swojego sakralnego zakorzenienia technik oddychania czy rytmizacji ciała. Muzyka staje się narzędziem, a rytuał przechodzi w rytualizację, nie tylko na skutek estetycznej emancypacji muzyki jako sztuki czy też utylitarnej jej wykorzystywania w terapii dźwiękiem¹¹, ale w związku z wewnętrznymi przemianami, jakim podlegają współcześnie religie. Niezwykle intensywne stało się bowiem poszukiwanie uniwersalnego, przekraczającego granice poszczególnych kultur, duchowego doświadczenia, co sprzyja traktowaniu samej religii jako rytuału bądź widzenie w rytuale metody samodoskonalenia. Warto o tym przypomnieć i dlatego, że dziś zainteresowanie muzyką medytacyjną, choć często odwołuje się do koncepcji kosmicznej harmonii lub pradźwięku, przybiera postać indywidualnej drogi odbywanej poza systemami religijnymi, z których te koncepcje kosmosu się wywodzą.

2. Świat jest dźwiękiem

Poszukiwanie kosmicznej harmonii wydaje się być jedną z ważniejszych idei okultyzmu i ruchów o synkretycznym, łączącym różne tradycje religijne charakterze, których intensywny rozwój rozpoczyna się u progu XX. wieku¹². Należy do nich uniwersalny sufizm jako ponadwyzaniowa technika duchowa. Jego podstawy sformułował urodzony w

⁸ Zob. I. Topp, Słowo jako symbol, [w:] A. Grzegorzczak, M. Grzywacz, R. Koschany (red.), Fenomen słowa, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 47–58.

⁹ G. Agamben (Profanacje, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006) wskazuje, że pojęcie parodii w najdawniejszym rozumieniu, zanim stało się synonimem prześmiewczego odwrócenia, oznaczało w starożytnej Grecji “zerwanie naturalnej więzi łączącej muzykę i język, oderwanie śpiewu od mowy, a więc również mowy od śpiewu” (s. 53–54), początek procesu rozpadu świata, który rozpoczyna zerwanie związku między muzyką i logosem.

¹⁰ Zob. P. Evdokimov, Prawosławie, przeł. J. Klinger, IW PAX, Warszawa 1986

¹¹ Nie tylko przemieszanie uproszczonych koncepcji szamanizmu, tao, chrześcijaństwa, judaizmu, islamu, religii Indian etc., opis „dźwięków do medytacji”, ale też specyfikację cech głosu, który ma wskazywać określone problemy zdrowotne (np. „pogrubiony” ton, z wolną i ospałą artykulacją cechować ma osoby cierpiące na migrenę lub mającą mdłości) oraz ćwiczenia np. na śpiew leczący rany znajdziemy w popularyzatorskim poradniku O. Dewhurst-Maddock, Terapia dźwiękiem. Jak osiągnąć zdrowie poprzez muzykę i śpiew, przeł. J. Renk, wyd. Studio Astropsychologii, Białystok 2001.

¹² Zob. M. Eliade, Okultyzm a świat współczesny, przeł. I. Kania, [w:] tegoż, Okultyzm, czary, mody kulturalne, wyd. Oficyna Literacka, Kraków 1992.

Indiach Hazrat Inayat Khan, założyciel Międzynarodowego Zachodniego Zakonu Sufi¹³. Kosmogoniczna koncepcja, według której świat rozpoczyna się od wypowiedzianego przez Boga Słowa, w interpretacji sufizmu uniwersalnego przedstawiana jest następująco: “Wszechświat składa się z różnego rodzaju wibracji. Szczególne znaczenie, tak dla świata, jak i dla życia ludzkiego, posiadają wibracje dźwięku. Są to wibracje niezwykle subtelne i dlatego też najbliższe duchowi. Pierwsze stadium aktu stworzenia, zwane Wahdad, w którym to świadomość wyłoniła się z Absolutu, można by określić jako świadomość dźwięku”¹⁴. Bez wątplenia ta kosmogoniczna koncepcja ma związek z praktyką medytacyjną tradycyjnych szkół islamskiego sufizmu, w których powtarzanie imion Boga łączy się z kontrolą oddechu, co zestawiać można ze wspomnianą wcześniej jednością Słowa i technicami w judeochrześcijańskim obrazie stworzenia świata.

Do Inayata Khana nawiązuje w swojej książce o charakterystycznym tytule *The World is Sound. Music and the Landscapes of Consciousness*¹⁵ Joachim-Ernst Berendt. Niemiecki jazzman i autor radiowych audycji poświęconych muzyce przedstawia w niej obraz dążącego do harmonii wszechświata, opierając się w znacznej mierze na filozoficznej koncepcji Hansa Kaysera, nazywanego w kręgach bliskich New Age mistrzem pitagoreizmu XX. wieku (20th Century Pythagorean Master). Kayser nie tylko uznawał, że harmonia w naturze i w muzyce opiera się na tych samych podstawach, że opis relacji między muzyką i matematyką umożliwia zrozumienie powiązań między tonami (dźwiękami) a liczbami, ale wierzył, że wiedza o harmonii Wszechświata została zagubiona i że to właśnie stało się przyczyną rozdziału nauki i ducha. Jego sformułowana w latach dwudziestych ubiegłego wieku koncepcja, wyłożona w pracy *Akróasis. The Theory of World Harmonics*¹⁶ miała służyć zbudowaniu pomostu pomiędzy nimi, ponownemu związaniu materii i duszy.

Taki cel wydaje się stawiać przed sobą także Berendt, gdy w prowadzonych przez siebie audycjach radiowych prezentuje muzyczne obrazy Kosmosu i drogi osiągnięcia antropokosmicznej harmonii. Ich zbiór, wydany pod tytułem: *Die Welt ist Klang. Nada Brahma*¹⁷ zestawia ze sobą fragmenty muzyczne pochodzące z różnych czasów i kultur, religii i części świata¹⁸, traktowane jako ilustracja jedności kosmicznej. To synkretyczne ujęcie, które pozwala ulokować koncepcję Berendta w ramach szeroko rozumianego New Age, oznacza poszukiwanie tego, co w tych tradycjach uniwersalne, nie ma jednak

¹³ Zakon powstał w Stanach Zjednoczonych, w 1910 roku (Sz. Beźnic, Przegląd nowych ruchów religijnych w Polsce, [w:] E. Barker, Nowe ruchy religijne, wyd. Nomos, Kraków 1997, s. 305–306).

¹⁴ H. J. Witteveen, Sufizm – Religia Uniwersalna, Kraków 2000, s. 168.

¹⁵ Do pracy tej, wydanej w 1983 roku w Ameryce (wyd. niemieckojęzyczne: *Die Welt ist Klang – Nada Brahma Hörwerk mit Beiheft*, 1988) wstęp napisał Fritjof Capra, autor Tao fizyki. Przedstawienie równoległości między współczesną fizyką a mistycyzmem Wschodu. J.-E. Berendt (1922-) redaktor muzyczny, w Polsce znany jest głównie jako historyk jazzu.

¹⁶ *Akróasis* to greckie słowo oznaczające słyszenie. Warto przywołać też tytuł kolejnej książki Kaysera, do którego – jak się wydaje – bezpośrednio nawiązał Berendt: *The Sound of the World. An Introduction to Harmonics in a Series of Lectures*, Zurich 1946.

¹⁷ J.-E. Berendt, *Die Welt ist Klang. Nada Brahma*, Network Medien-Cooperative.

¹⁸ Na płycie znajdują się w cz. I: muzyka uniwersalnego sufizmu Ali Akbar Khana i Ustad Villayat Khana, śpiewy tybetańskich mnichów, fragmenty Mesjasza Haendla, śpiewów gregoriańskich, Mszy h-moll Jana Sebastiana Bacha, utworów Petera Michaela Hamela, Pink Floyd, Ben Webstera, Johna Coltrane’a, Santany, Don Cherriego, Duke’a Ellingtona, muzyka z Bali i z brazylijskiego rytuału Macumba. W cz. II: Olivier Messiaen, japońska muzyka Koto z okresu Edo, muzyka plemienia Bantu z południowej Afryki, Claudio Monteverdi, Ludwig van Beethoven, Ravi Shankar, Hozan Yamamoto, Ligeti, Johann Sebastian Bach, Terry Riley, Peter Michael Hamel, Paul Horn.

charakteru psychoterapeutycznego, cechującego większość nurtów muzycznych Ery Wodnika. W nich muzyka ma “współkreować ludzkie środowisko”, ułatwiać osiągnięcie wewnętrznego spokoju, stanowi tło działań relaksacyjnych i medytacji rozumianej jako samodoskonalenie¹⁹.

Natomiast *Die Welt ist Klang* to ilustrowany muzycznie wykład o pramaterii i harmonii Kosmosu, choć może zamiast ilustrowany muzycznie należałoby powiedzieć: zawierający muzyczne uobecnienia kosmicznej harmonii. Już we wprowadzeniu Berendt sięga po koncepcję hinduskiej kosmogonii: “Nada Brahma to prasłowo stanowiące podstawę hinduskiej duchowości. Nada w sanskrycie oznacza dźwięk, Brahma to jedno z najważniejszych bóstw hinduskich obok Siwy i Wisznu. Nada Brahma oznacza więc po pierwsze dźwięk jest Bogiem. Ale Brahma oznacza nie tylko Stwórcę, ale i Stworzenie, oznacza to, co Bóg stworzył, oznacza Świat, Kosmos. Znaczenie formuły Nada Brahma oznacza więc nie tylko: dźwięk jest Bogiem oraz Bóg jest dźwiękiem; oznacza także: Świat jest dźwiękiem oraz dźwięk jest Światem”²⁰.

To w perspektywie kosmogonii tak pitagorejskiej, jak judeochrześcijańskiej, islamskiej, buddyjskiej czy hinduskiej, wydobywanie dźwięku jest aktem tworzenia bądź uczestniczenia w tworzeniu świata, uzasadniając związek muzyki i medytacji. Śpiew mnichów buddyjskich oparty na świętym znaku OM, identyfikowanym z Absolutem, stanowi mantrę, formułę medytacyjną angażującą i wprawiającą w ruch i wibrację całe ciało – od głowy, przez ramiona do stóp. W artykulacji prasłowa OM poprzez aktywność przepony, ruchy warg i języka ujawniają się dźwięki alikwotowe, wydobywane głosem całe akordy (pojedynczy mnich może śpiewać nawet do 6 dźwięków), co oddaje złożoność i zróżnicowanie świata w jego harmonicznym współbrzmieniu. Podobny charakter w tradycji chrześcijańskiej mają – uznawane przez Berendta również za mantry, choć ich medytacyjny charakter współcześnie bywa zapomniany²¹ – słowa AMEN, ALLELUJA i KYRIE ELEISON. W tym duchu podkreślał podobieństwa technik medytacji Wschodu i Zachodu, zwracając uwagę na rolę oddechu, jezuicki teolog Hans Waldenfels, gdy wskazywał na “tzw. modlitwy Jezusa, litanie, w ogóle wszystkie krótkie powtarzające się modlitewki (jak np. akty strzeliste) i wyraźne wprowadzenia do trzech rodzajów modlitwy w ignacjańskiej książeczce ćwiczeń duchowych” jako na chrześcijańskie “in-spiracje”, “wdychanie i wydychanie świata”, w których odzwierciedla się “całościowy charakter człowieka”²². Tym bowiem, co wydaje się wspólne muzycznym praktykom medytacyjnym – mimo ich odmienności, związanej z wielością kontekstów kulturowych w jakich funkcjonują – jest doświadczenie antropokosmicznej jedności związane z artykulacją dźwięku. Wibracje ciała, towarzyszące wydobywaniu, a zatem stwarzaniu dźwięku, czynią ciało nie tylko instrumentem, ale samym rozbrzmiewającym mikrokosmosem²³. W tym znaczeniu ciało jest symbolem całego człowieka.

¹⁹ Zob. hasło Muzyka Nowej Ery [w:] S. Bednarek, W. Bockenheimer, J. Jastrzębski (red.), *New Age*. Encyklopedia Nowej Ery, Warszawa 1996, s. 247–249.

²⁰ J. E. Berendt, *Die Welt...*, dz. cyt., ścieżka dźwiękowa wykładu, przekład R. Losiak (maszynopis w posiadaniu autorki).

²¹ Jest to efekt procesu, który Waldenfels (*Medytacja na Wschodzie i na Zachodzie*, przeł. A. Bronk, wyd. Verbinum, Warszawa 1984) nazwał „intelektualizacją pobożności chrześcijańskiej”, przeciwstawianiem ascezy i mistyki, w wyniku czego „mistrzowie życia duchowego stawali się bardziej retorami, mówiącymi o życiu duchowym niż nauczycielami wprowadzającymi i kierującymi na drogach życia” (s. 8–9).

²² Tamże, s. 19–23

²³ Antrokosmiczność ciała rozpoznawana jest w językach słowiańskich, które miejsce artykulacji i wybrzmiewania dźwięków określają jako niebo, podniebienie (I. Topp, *Słowo jako...*, dz. cyt.).

3. Rytm kosmosu i archaiczne techniki medytacji

Transgresja rytmu własnego ciała, jego przyspieszenie w szamanizmie i spowolnienie w jodze to dwie wyróżniane przez Mircea Eliadego archaiczne techniki medytacji. Szamanizm związany jest z ekstazą, przekroczeniem uwarunkowania cielesnością w transie, „magicznym locie” szamana, tej „podróży mistycznej”, podczas której dochodzi do połączenia trzech sfer świata: ziemi, nieba i piekła. Warto podkreślić, że Eliadowskie określenie: „technika ekstazy” nie oznacza mechanicznych środków osiągnięcia transu, lecz doświadczenie, w którym mistyka, magia i religia współistnieją i wzajemnie się przenikają. W tym znaczeniu doświadczenie ekstatyczne jest uniwersalne, a zarazem przybiera zmienne, historyczne formy w ramach określonych wierzeń. Podobnie zatem jak w przypadku wspomnianych wyżej pitagoreizmu, judeochrześcijaństwa, islamu, buddyzmu czy hinduizmu, także w szamanizmie śledząc związek muzyki i medytacji wypada odwołać się do kosmologii. Eliade tak to ujmuje: „ekstaza szamańska może być uważana za odzyskanie kondycji ludzkiej sprzed upadku”, jest „reaktualizacją mitycznego illud tempus, w którym ludzie mogli in concreto komunikować się z Niebem”²⁴.

Ten powrót do początku w szamanizmie syberyjskim wiąże się z rolą bębna jako instrumentu o magiczno-religijnym charakterze. Jest on wykonany ze zwierzęcej skóry, co poza jego funkcjonalnością, czyli możliwością wydobywania dźwięków, Eliade łączy z przemianą samego szamana w zwierzę totemiczne – mitycznego przodka klanu²⁵. Bęben, jego forma, rytuały towarzyszące jego wykonaniu i wygrywany na nim rytm, pozwalają na osiągnięcie jedności kosmicznej, na kontakt ze światem duchowym i „magiczny lot” szamana²⁶. Sam bęben, choć nie zawsze umieszczony jest na nim kosmiczny ideogram, czyli graficzny obraz porządku świata, „przedstawia mikrokosmos z jego trzema sferami – Niebem, Ziemią, Piekłem – i równocześnie wskazuje środek, dzięki którym szaman urzeczywistnia przerwanie poziomów i ustala łączność z górnym i dolnym światem”²⁷. Bębnienie powoduje przyspieszenie rytmizacji ciała szamana, co dodatkowo wzmacnia jego ekstatyczny taniec, obrazujący poszukiwanie osi świata. „Głos duchów” i „niezwykła koncentracja, wywołana przez długi okres bębnienia” decyduje o magii muzycznej tego instrumentu. Nie tylko bęben, ale i inne przedmioty, pozwalające na wydobycie z nich dźwięku, podczas seansu szamańskiego nabierają magiczno-religijnego charakteru: „tam, gdzie bęben zastępowany jest przez łuk [...], mamy do czynienia z instrumentem muzyki magicznej [...]: nie znajdujemy strzał, a łuk używany jest jako instrument jednostrunowy”²⁸.

Zarówno szamanizm, jak i joga są uznane przez Eliadego za archaiczne tradycje medytacyjne, lecz podstawowa różnica między nimi wiąże się z tym, że „joga nie jest techniką ekstazy, wręcz przeciwnie, dąży do absolutnej koncentracji w celu enstazy”²⁹. Klasyczna joga indyjska³⁰ przedstawia kolejne stadia wycofywania się z życia w celu

²⁴M. Eliade, Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy, przeł. K. Kocjan, PWN, Warszawa 1994, s. 487, 499.

²⁵“Podczas obrzędu «ożywiania» szaman musi opowiedzieć o życiu zwierzęcia-bębna: śpiewa o swym wzorcowym modelu, pierwotnym zwierzęciu, które stanowi początek jego plemienia” (tamże, s. 177).

²⁶“Bębnienie na początku seansu szamańskiego, mające na celu wezwanie duchów i «zamknięcie» ich w bębnie szamana stanowi wstęp do podróży ekstatycznej” (tamże, s. 179).

²⁷Tamże, s. 179.

²⁸Tamże, s. 181.

²⁹M. Eliade, Joga. Nieśmiertelność i wolność, przeł. B. Baranowski, wydawnictwo???. Warszawa 1984, s. 370.

³⁰Klasyczna joga indyjska. Jogasutry przypisywane Patańdzalemu i Jogabhaszja czyli komentarz do Jogasutr przypisywany Wjasie, przeł. L. Cyboran, PWN, Warszawa 1986.

osiągnięcia całkowitej autonomii. Zwalnianie oddechu aż po jego zatrzymanie – czemu służy także powtarzanie mistycznej sylaby OM – umożliwia doświadczenie zjednoczenia z kosmosem poprzez własne ciało³¹, które przekształca się w kosmiczny ideogram. Ten sposób osiągania antropokosmicznej jedności, opróżnienie umysłu z jakiegokolwiek treści i uspokojenie ciała przekształca człowieka w rodzaj pudła rezonansowego, w którym wibruje kosmiczny pradźwięk. W upanisadzie Majtri napisano: “Kiedy się zatka uszy za pomocą keiuków, słyszy się dźwięk przestrzeni wewnątrz serca i to zjawisko przybiera siedem form: (jest jak) brzmienie rzeki, dzwoneczka, miedzianego kubka, koła wozu, skrzeku żaby, deszczu albo słowa w osłoniętym miejscu. Kiedy się przekroczy ten dźwięk o określonych cechach, zatracą się w nieprzejawionym Brahmanie, w Dźwięku najwyższym”³². W upanisadzie Nadabindu znajdujemy zaś opis zjawisk słuchowych, które towarzyszą ćwiczeniom jogi. Przy stopniowym zwalnianiu oddechu najpierw pojawia się dźwięk, który tłumi wszelkie hałasy pochodzące ze świata zewnętrznego, następnie gwałtowne i przenikające się dźwięki (podobne do szumu oceanu, grzmotu, wodospadu), które “później przybierają strukturę muzyczną (jak bębna marala, dzwonu, roku) i wreszcie to, co się słyszy, staje się bardzo delikatne (jak dźwięk wina, fletu, pszczoły)”, aż do stanu, w którym jogin przestaje odczuwać ciepło i zimno, nie zna radości ani cierpienia i nie odbiera żadnego dźwięku³³. Dźwięk i cisza świata stają się tym samym.

Choć zatem ekstaza i enstaza, szamanizm i joga w opisie Eliadego stanowią odmienne typy medytacyjnych praktyk tym, co im wspólne, jest transformacja rytmu własnego ciała, jego przyspieszenie lub spowolnienie, które w obu przypadkach otwiera je na doświadczenie pitagorejskiej muzyki sfer, na kosmiczny pradźwięk, od którego zaczął się świat.

4. Mechaniczny trans w rytmie rapu

Podsumowując rozważania o historycznych losach idei muzycznego kosmosu, James pisał: “Podobnie jak inne wielkie tematy cywilizacji zachodniej – idea Boga czy idea sprawiedliwości – tak i to pojęcie muzycznego kosmosu nie wydaje już owoców w świecie, który jest o wiele bardziej przywiązany do tu i teraz, który wierzy już tylko w to, co zna. A jednak właśnie dziś, gdy nauka rzeczywiście pozwala słyszeć ścieżkę dźwiękową kosmosu – w postaci szumów i pisków zbieranych przez radioteleskopy – jakże tęsknimy za ciszą”³⁴. Ta tęsknota nie wydaje się jedynie pragnieniem uspokojenia zmysłów, lecz wciąż obecnym poszukiwaniem nieskończonej ciszy niebiańskich przestrzeni, która zatrważa i urzeka. Na paradoks zakrawa, że w czasach, gdy myślenie o kosmiczności świata uchodzi za epistemologiczny przeżytek i modernistyczną naiwność, próby “wcielenia” harmonii sfer w indywidualnym doświadczeniu nie tylko są ponawiane, ale wydają się charakteryzować sposób uczestnictwa w muzyce w świecie popkultury.

Współczesne zainteresowanie zjawiskami transowymi wiąże się bowiem z muzycznymi fascynacjami i w nich się realizuje. Koncepcja szamanizmu wywarła

³¹ “Przekształcić chaos biementalnego życia świeckiego w kosmos – odnajduje się to dążenie we wszystkich technikach psychofizjologicznych, od asany po ekagratę. (...) Nie można uzyskać wyzwolenia ostatecznego bez poznania poprzedzającego go etapu „kosmizacji”; nie można przejść bezpośrednio od chaosu do wyzwolenia. Fazę pośrednią stanowi „kosmos”, a więc urzeczywistnienie rytmu na wszystkich poziomach życia biementalnego” (M. Eliade, *Joga...*, dz. cyt., s. 112).

³² M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, PWN, Warszawa 1994, s. 140.

³³ Tamże, s. 146

³⁴ J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku Wszechświata*, przeł. M. Godyń, Wyd. Znak, Kraków 1996, s. 242.

znaczący wpływ na pokolenie “zbuntowanej młodzieży” Zachodu lat sześćdziesiątych, a sam Eliade podkreślał “ważną rolę perkusji (a więc i bębna) w różnych nurtach nowoczesnej, mniej lub bardziej poważnej muzyki. Owo wiązanie bębna z kontemplacją muzyki, rytmu z ekstazą estetyczną, w której fantastyczne i rzeczywiste miesza się przekraczając granice ustalone przez intelekt, jest istotną częścią świeckich rytuałów kultury masowej”³⁵ – zauważa jeden z jej badaczy. Związek muzyki, słowa i ruchu przywoływany bywa także po Woodstock w charakterystyce młodzieżowej muzyki. Opis “pięknej sztuki rapowania” posługuje się metaforą, która przywodzi na myśl antyczną melorecytację, gdy o raperze i “danym mu darze słowa” Richard Shusterman pisze: “Ta estetyka boskiego, a zarazem cielesnego natchnienia przypomina platońskie ujęcie poezji i jej odbioru jako ciągu boskiego szaleństwa poczynającego się od boskich muz i przechodzącego od artysty i wykonawcy do publiczności”. A jednocześnie historyczne źródła rapu i rodzaj ekstatycznego doświadczenia, jakie Shusterman z nim dostrzega, łączy z “metafizyką religii afrykańskiej”³⁶. Rolę perkusji i techniki cięć-przejęć, służącej podtrzymywaniu rytmu, wiąże z ruchem aktywizującym ciało, integrującym ciało i dźwięk, bowiem “rap wyraźnie powstał jako muzyka do tańca, którą można rozkoszować się przez ruch, nie zaś wyłącznie przez samo słuchanie”³⁷. Na związek muzyki i ciała, który wyraża się w tanecznym ruchu, wskazują też opisy techno: “Ruchy tancerzy będących w transie [...] są konwulsyjne, raptowne, poddają się jednak całkowicie rytmowi uderzeń komputerowego bębna [...]. Stan ten bliski jest religijnej euforii”³⁸; “Ciało, balansując, szuka nieustannie swojego środka ciężkości. Taka sytuacja trwa nieprzerwanie kilka, niekiedy kilkanaście godzin”³⁹. Zatrzymanie czasu, poszukiwanie osi świata, ekstaza – taka charakterystyka z pewnością należy do języka, którym opisuje się doświadczenie religijne, choć usytuowanie rapu czy techno w takiej perspektywie budzi zasadnicze, wielokrotnie już zgłaszane, wątpliwości.

Eliade przedstawiając różne formy szamanizmu wskazywał na “wypaczone” jego praktyki, na “mechaniczne środki osiągnięcia transu (narkotyki, taniec do wyczerpania, «opętanie»”, które skupiają się na “rozpaczliwym pragnieniu «przeżycia». to znaczy «doświadczenia» na płaszczyźnie cielesnej tego, co w obecnej kondycji ludzkiej dostępne jest już tylko na płaszczyźnie ducha”⁴⁰. Zapewne tę chęć “doświadczenia in concreto symbolizmu i mitologii” odnaleźć można także we współczesnych tanecznych transach, a nawet wziąć pod uwagę próbując zrozumieć powody dzisiejszej fascynacji ciałem i cielesnością⁴¹. Warto także zauważyć, że współczesne praktykowanie transu odróżnia od spotykanych wcześniej w historii religii mechanicznych środków osiągnięcia ekstazy to, że sama mitologia z reguły traci w nich swoje transcendentne zakorzenienie na rzecz poszukiwania autentyczności i tożsamości w granicach własnego ciała, autonomizowanego wobec dawnej antropokosmicznej jedności.

³⁵ S. Tokarski, *Eliade i Orient*, Wrocław 1984, s. 103.

³⁶ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 282–283.

³⁷ Tamże, s. 264–265.

³⁸ T. Szendlak, *Technomania. Cyberplemię w zwierciadle socjologii*, Toruń 1998, s. 78.

³⁹ A. Bełkot, *Ponowoczesne formy ludyczności: techno*, [w:] J. Grad, H. Mamzer (red.), *Ludyczny wymiar kultury*, „Człowiek i Społeczeństwo”, vol. XXII, Poznań 2004, s. 62.

⁴⁰ M. Eliade, *Szamanizm...*, dz. cyt., s. 487–488.

⁴¹ Przybiera ona postać mody kulturowej w znaczeniu, jakie nadał temu określeniu Eliade: „Moda kulturalna niezależnie od swej obiektywnej wartości jest czymś bardzo znamionym: powodzenie pewnych idei lub ideologii objawia nam sytuację duchową i egzystencjalną wszystkich tych, dla których owe idee bądź ideologie stanowią coś w rodzaju soteriologii” (Tenże, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, Kraków 1992, s. 9).

Oszołomienie rytmem dziś częściej niż z rytuałem, który przybrał formę indywidualnej inicjacji, wiąże się z zabawą⁴² i to z tymi jej postaciami, które bliższe są Turnerowskiej liminoidalności czy Schechnerowskiemu rozigraniu, przesłaniając sakralne korzenie zabawy. Z drugiej strony same rytuały magiczno-religijne podlegają muzealizacji i estetyzacji, przekształcane w podlegające ochronie dziedzictwo, funkcjonując w ramach festiwalowych czy folklorystycznych widowisk czy stając mniej lub bardziej egzotyczną atrakcją turystyczną⁴³.

Dziś pytanie o związki muzyki i medytacji wydaje się nader odległe od kosmogonicznych źródeł, które stanowiły o jedności *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis*. Złożyły się na to zróżnicowane procesy, które zmieniły tak sposób rozumienia medytacji, jak i muzyki.

Стаття надійшла до редколегії 15.12.2013

Прийнята до друку 23.04.2014

THE MUSIC AND THE MEDITATION AS TECHNIQUE OF ECSTASY

Izolda TOPP

Meditation as a religious experience and techniques of ecstasy as forms of meditation are based on the concept of music as harmony of the Universe (such as Greek idea of music of the spheres, Christian Logos or the OM as cosmic sound in Buddhism and Hinduism). In this meaning pronunciation or articulation of sounds/ words reveal the cosmic sense as a participation in World Creation. Mircea Eliade distinguished two patterns of meditation as an archaic spiritual technique: an ecstasy, which consist in accelerated rhythm of breathing (Shamanism) and enstasy – when the rhythm of breathing is deliberated (Buddhism). Both are connected with searching the universal harmony.

In the history of European culture the idea of music of the spheres was replaced by aesthetic and functional dimension of musical phenomenon. Music in New Age movement and some kind of popular music (rap) can be recognized as contemporary examples of archaic technique of meditation or an illustration of the process of losing/ simplifying senses in modern and postmodern times.

Key words: music, meditation, harmony of the spheres, sound, ecstasy, aesthetics, European culture.

⁴² Zob. A. Belkot, *Ponowoczesne...*, dz. cyt. oraz tamże G. Filipiak, *Muzyka – zabawa i oszołomienie*.

⁴³ Tańczący derwisze w rytuale sema naśladowujący ruchy ciał niebieskich i kontemplujący imiona Allacha, wystąpili w 1992 roku na Międzynarodowym Festiwalu Oratoryjno-Kantatowym *Wratlavia Cantans*. Rok 2007 był ogłoszony przez UNESCO rokiem Mevlany Rumi – założyciela zakonu, a w ofercie wycieczek do Turcji obejrzenie tańca derwiszów stanowi jeden z atrakcyjniejszych punktów programu. Prezentacja ginących rytuałów to cel powołanego przez Grzegorza Brała we Wrocławiu w 2005 roku „Brave Festiwal – przeciw wypędzeniom z kultury”. Kolejne jego edycje nosiły tytuły: *Magia głosu*, *Głosy Azji*, *Zatopione Pieśni*, *Rytuał zaczyna się w Afryce*, *Wszystkie modlitwy świata*, *Zaklinacze*, *Maska*. To przykłady procesów muzealizacji i estetyzacji muzyki związanej z rytuałem, których zasięg i mechanizmy warte byłyby osobnej analizy.

МУЗЫКА И МЕДИТАЦИЯ, КАК ТЕХНИКИ ЭКСТАЗА

Изольда ТОПШ

Медитация религиозного опыта и методов экстаза, как формы медитации, основанные на концепции музыки как гармонии мироздания (например, греческой идеи музыки сфер, христианского Логоса или Ом как космического звука в буддизме и индуизме). В этом смысле произношения или артикуляции звуки/слова раскрывают космический смысл, как участие в мировом Творении. Мирча Элиаде отличает две модели медитации, как архаической духовной техники: экстази, которые складываются в ускоренном ритме дыхания (Шаманизм) и енстази – когда ритм дыхания является преднамеренным (буддизм). Оба связаны с поиском универсальной гармонии.

В истории европейской культуры идея о музыке сфер была заменена эстетикой и функциональным измерением как музыкальный феномен. Музыка Нью Эйдж и популярная музыка (рэп) могут быть признаны, как современные примеры архаической техники медитации или иллюстрации процесса потери/упрощения чувства в модерном и постмодерном времени.

Ключевые слова: музыка, медитация, гармония сфер, звук, экстаз, эстетика, европейская культура.