

Łucja Demby

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8786-9849>

Muzyczne wyznanie wiary. Rola przestrzeni i konsytuacji w *Tryptyku papieskim* Piotra Salabera

A Musical Confession of Faith. The role of space and context
in Piotr Salaber's *Papal Triptych*

Abstract

Piotr Salaber is a composer known primarily for creating theatre music, but his oeuvre also includes three works dedicated to Pope John Paul II. Although they were created many years apart from one another (from 2005 to 2017), they form a coherent whole. They include the *Missa Mundana* mass, the cycle of religious songs *Let the lamps of our faith not go out* and the oratorio *Non omnis moriar – In me, there is a meeting place*. Taken together, they make up the *Papal Triptych*. The author recalls the circumstances in which these works were created, as no publication treating them as a whole has been produced to date, but also highlights the fact that the specific conditions in which a work of art is created and presented affect its reception and the meanings it acquires. In the case of the work of Piotr Salaber, an alumnus of Karlheinz Stockhausen, these circumstances are largely planned and result from the importance he attaches to the space in which the music is performed. However, Łucja Demby also draws attention to the fact that, in the case of the *Papal Triptych*, its reception was heavily influenced by unforeseeable circumstances (for example, the Pope's death). In conclusion, the author emphasises that to Piotr Salaber, the *Papal Triptych* was not only an artistic challenge, but also a musical confession of faith.

Keywords

Papal Triptych, religious music, John Paul II, Piotr Salaber, Bydgoszcz, context

Abstrakt

Piotr Salaber jest kompozytorem znanym przede wszystkim z muzyki teatralnej, ale w swym dorobku ma także trzy utwory poświęcone papieżowi Janowi Pawłowi II. Mimo że powstały one w odstępie wielu lat (od 2005 do 2017 roku), składają się w jedną spójną całość. Są to: msza *Missa Mundana*, cykl pieśni religijnych *Niech lampy naszej wiary nie gasną* oraz oratorium *Non omnis moriar – We mnie jest miejsce spotkania*. W sumie składają się one na *Tryptyk papieski*. Autorka przypomina okoliczności, w jakich utwory te powstawały, gdyż do tej pory nie powstała żadna publikacja traktująca je jako jedną całość, ale także podkreśla fakt, że specyficzne warunki, w jakich powstaje i prezentowane jest dzieło sztuki, wpływają na jego odbiór i na to, jakich nabiera ono znaczeń. W wypadku twórczości Piotra Salabera, ucznia Karlheinz Stockhausena okoliczności te są w dużym stopniu zaplanowane i wynikają z wagi, jaką przywiązuje on do przestrzeni, w której muzyka jest wykonywana. Łucja Demby zwraca jednak także uwagę na fakt, że w wypadku *Tryptyku papieskiego* na jego odbiór miały duży wpływ okoliczności nieprzewidywalne (na przykład śmierć Papieża). W podsumowaniu autorka podkreśla, że *Tryptyk papieski* był dla Piotra Salabera nie tylko wyzwaniem artystycznym, ale także muzycznym wyznaniem wiary.

Słowa kluczowe

Tryptyk papieski, muzyka religijna, Jan Paweł II, Piotr Salaber, Bydgoszcz, konsytuacja

Zatrzymaj się! – masz we mnie przystań
we mnie jest miejsce spotkania
z Przedwiecznym Słowem

Jan Paweł II

9 września 2017 roku miało miejsce niecodzienne wydarzenie: na Wyspie Młyńskiej w Bydgoszczy odbyło się prawykonanie oratorium Piotra Salabera *Non omnis moriar – We mnie jest miejsce spotkania*. Teksty pieśni, inspirowane *Tryptykiem rzymskim* Jana Pawła II, z którego zaczerpnięte zostały słowa tytułu, napisał ksiądz Sylwester Warzyński, zaś sam koncert uświetnił uroczystości związane z ustanowieniem Papieża patronem województwa kujawsko-pomorskiego. Wydarzenie to miało charakter wyjątkowy i spektakularny nie tylko ze względu na jego wymiar artystyczny i duchowy, ale także z powodu niecodziennych okoliczności, jakie mu towarzyszyły. Kompozytor, znany między innymi z tego, że dyrygując wykonaniami swojej muzyki, przykłada dużą wagę do tego, w jaki sposób będzie ona docierała do uszu odbiorców, miał niezwykłą okazję, by wykorzystać w tym celu przestrzeń miasta. Scena, na której wykonane zostało oratorium, była zwrócona w stronę amfiteatru na Wyspie Młyńskiej. Nagłośnienie ustawiono w taki sposób, aby można było wysłuchać koncertu zarówno z amfiteatru przy Operze Nova, jak i z Brdy, na której cumowały jachty i inne jednostki pływające. Dzięki temu zebrani licznie odbiorcy mogli śledzić papieskie oratorium zarówno w sektorach znajdujących się bezpośrednio przed estradą, jak i z telebimów, ale także z kładki na rzece, z miejsc znajdujących się na przeciwległym brzegu i z pokładu statków na wodzie. Choć uwagi te z pozoru dotyczą jedynie rozmieszczenia odbiorców w przestrzeni, w równej mierze odnoszą się one do kwestii związanych z przestrzennym wymiarem wykonywania muzyki, okoliczności jej odbioru zostały bowiem w sposób przemyślany i celowy włączone w projekt całego wydarzenia artystycznego.

Przed koncertem osoby zebrane wokół Brdy mogły także śledzić na telebimach inne tłumy, te, które towarzyszyły wizycie Jana Pawła II w Bydgoszczy w roku 1999 i samego Ojca Świętego. Oratorium miało również imponującą oprawę sceniczną dzięki grze świateł w zapadającym zmroku, a do jego wykonania zaproszonych zostało wielu wybitnych artystów z Polski i z zagranicy. Był to już trzeci utwór Piotra Salabera poświęcony pamięci papieża Polaka i z perspektywy czasu sam kompozytor stwierdził, że choć nie planował tego początkowo, to z zadziwiającą regularnością (w odstępach kolejnych sześciu lat) ułożyły się one w *Tryptyk papieski*: msza *Missa Mundana* (2005), cykl pieśni *Niech lampy naszej wiary nie gasną* (2011) i oratorium *Non omnis moriar – We mnie jest miejsce spotkania* (2017).

Dzieła artystyczne oddziałują na nas za pomocą różnych środków wyrazu: na przykład poprzez obrazy, dźwięki, a także mocą przekazywanych idei. Przy ich analizie potwierdza się jednak zazwyczaj zasada, że pamiętamy z nich zwłaszcza to, co niesie ze sobą wyjątkowo dużą dawkę ekspresji, a przy okazji także niejednokrotnie

klucz do ich interpretacji. Na podobnej zasadzie pozostają w naszej pamięci pojedyncze obrazy ze snów albo filmów, a w warstwie audialnej motywy muzyczne, które natrętnie się do nas „przyczepiają”. Zdarza się niekiedy, że interpretator czuje się wręcz zawstydzony, iż tym, co odcisnęło się najbardziej w jego umyśle, jest jakiś element z pozoru „nieważny”, którym nie powinien się zajmować; przy głębszej analizie okazuje się jednak, że w nim właśnie ukrywał się prawdziwy potencjał znaczeniowy dzieła. Z zawstyżenia takiego zwierzał się przed laty Roland Barthes, tłumacząc się przed czytelnikiem ze swego zainteresowania osobnymi fotogramami, a nie ruchomym filmem: „Myślałem, że jestem podobny do tych dzieci, które woła „ilustrację” od tekstu czy też do klientów, którzy nie mogąc dojść do faktycznego posiadania pewnych zbyt drogiech przedmiotów, zadowalają się oglądaniem z przyjemnością wyboru próbek lub katalogu domu towarowego”¹. Z perspektywy czasu jednak to ten właśnie nieuchwytny, umiejscowiony w fotogramach „trzeci sens” okazał się najbardziej inspirujący dla teorii filmu.

Takim „nieistotnym” z pozoru w odniesieniu do dzieła sztuki elementem, który jednak wyjątkowo intensywnie mógł zapaść w pamięci odbiorcy *Tryptyku*, było to, co wspomniane zostało na początku artykułu: wyjątkowe, choć za każdym razem inne, okoliczności towarzyszące trzem koncertom Piotra Salabera. Stwierdzenie to nie dyskredytuje w żadnej mierze samego dzieła kompozytora, gdyż okoliczności te do pewnego stopnia zostały przez niego zaplanowane, w tych zaś aspektach, których nie był on w stanie przewidzieć, siła wyrazu jego twórczości ujawniła się w jeszcze większym stopniu. Powyższa uwaga służy jedynie temu, aby zasygnalizować, że w niniejszym opracowaniu nie będzie nas interesować analiza o charakterze muzykologicznym, ale raczej zaprezentowanie pewnego fenomenu kulturowego, na jaki złożyły się w ciągu dwunastu lat wykonania utworów wchodzących w skład *Tryptyku papieskiego*. Celem tego artykułu, w zakresie, na jaki pozwalają jego wąskie ramy, jest podkreślenie, jak istotną rolę – w wymiarze zarówno planowego projektu samego artysty, jak i nieprzewidzianych okoliczności losowych – może odgrywać przestrzeń i sytuacja, w jakiej prezentowane jest dzieło sztuki. Oczywiście, tezę taką można by udowodnić również w oparciu o inne przykłady. Jak pisze Marek Sołtyśiak, odwołując się do filozofii Gadamera: „To, co zostało przez twórcę rozpoznane i utrwalone w postaci wytworu – *ergon*, dla swego właściwego istnienia domaga się gry, czyli przejścia na powrót z *ergon* w *energeia*, ponieważ dzieło sztuki nie może właściwie istnieć „w sobie”, niezależnie od swej autoprezentacji. [...] Samo wystawienie, a więc prezentacja odniesiona do dzieła sztuki, jest jego właściwym

¹ R. Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, tłum. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11, s. 41.

sposobem istnienia, a nie tylko określonym zachowaniem się twórcy lub odbiorcy”². Sposób, w jaki zaistniały utwory wchodzące w skład *Tryptyku papieskiego*, należy zatem uznać jedynie za *case study*, opis interesującego przypadku, potwierdzającego zasadę o wymiarze bardziej uniwersalnym. Powodem, dla którego ten tekst powstał, jest jednak także i to, że mimo upływu kilku lat od wykonania ostatniej części *Tryptyku*, nie doczekał się on dotąd szerszego, bardziej monograficznego w charakterze opracowania, a jego śladem pozostają jedynie zwięzłe wzmianki o charakterze czysto informacyjnym. Tego rodzaju motywacja skłania, by skupić się częściowo na samym opisie wydarzeń, a nie tylko na ich analizie, jest ona jednak także bardzo ważna – zwłaszcza gdy, jak to ma miejsce w tym wypadku, autorka pisze o wydarzeniach, których sama była świadkiem. Jak bowiem mówi Herbertowski Pan Cogito: „masz mało czasu trzeba dać świadectwo (...) w ostatecznym rachunku jedynie to się liczy”³.

1. Piotr Salaber i *Missa Mundana*

Od krwi, tchórzostwa i od pustych przysiąg,
od głązów kłamstwa, od nieprawych mielizn,
zachować zechciej naszą polską ziemię –
Pater noster, qui est in coelis...

Małgorzata Szulczyńska

Twórczość Piotra Salabera, tak przez swą różnorodność, jak i z powodu obszerności dorobku (tylko w dziedzinie muzyki teatralnej liczy on w tej chwili sto kilkadziesiąt realizacji)⁴, jest zjawiskiem bardzo interesującym, a zarazem trudnym do wyczerpującego opisanego w wąskich ramach jednego artykułu. Jest on przede wszystkim kompozytorem, pianistą i dyrygentem – te trzy profesje wymienione są na jego oficjalnej stronie internetowej. W przygotowywanych przez siebie przedsięwzięciach muzycznych (zarówno tradycyjnych koncertach, jak i okolicznościowych happenin-gach) zajmuje się jednak również ich aranżacją, a także sam w nich niejednokrotnie występuje – jako dyrygent, śpiewak czy konferansjer. Ważną część jego dorobku stanowią także utwory dla dzieci. Działalność artystyczną łączy z nauką – jest profesorem i wykładowcą Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, a kolejne awanse na ścieżce akademickiej zaznaczył publikacją nowatorskich w znacznej mierze

² M. Sołtysiak, *Istnienie dzieła sztuki a jego tożsamość hermeneutyczna według Hansa-Georga Gadamera*, „Logos i Ethos” 2013, nr 2, s. 11.

³ Z. Herbert, *Przesłanie Pana Cogito*, w: tenże, *Pan Cogito*, Warszawa 1974.

⁴ Wykaz kompozycji Piotra Salabera dostępny jest na jego stronie internetowej. Zob. *Piotr Salaber-kompozytor, dyrygent, pianista*, <https://www.salaber.com.pl> (dostęp 30-09-2023).

artykułów i książki dotyczącej specyfiki pracy dyrygenta w studio⁵. Pozostając na gruncie dominującej w jego biografii działalności kompozytorskiej, trzeba zauważyć, że jest ona obszerna i zróżnicowana – od muzyki teatralnej, filmowej i radiowej, poprzez twórczość dla dzieci, po dzieła muzyki tzw. poważnej. W tej ostatniej na plan pierwszy wysuwa się zdecydowanie muzyka o charakterze religijnym, która, choć obecna częściowo w realizacjach teatralnych Salabera⁶, swój najpełniejszy, jak dotąd, kształt osiągnęła w interesującym nas tu tryptyku⁷. Mimo całego swego zróżnicowania, wynikającego zarówno z faktu, że artysta działa na wielu różnych obszarach twórczych, jak i z pewnej ewolucji w czasie, w jego podejściu do muzyki można wyodrębnić kilka najważniejszych elementów wspólnych. Anna Nowak w słowniku *Kompozytorzy polscy 1918-2000* za cechy wyróżniające twórczość Piotra Salabera uznaje (już w 2005 roku) „łączenie brzmień tradycyjnych instrumentów (również ludowych z różnych regionów świata) z brzmieniami elektronicznymi” oraz „problem przestrzenności dźwięku i uwzględnienie zasad percepcji w budowaniu i kształtowaniu napięć w utworze”⁸. Pierwsza z wymienionych cech, dostrzegalna zwłaszcza w jego muzyce teatralnej, jest z całą pewnością niezwykle istotna dla Salabera, o czym świadczy chociażby fakt, że ta właśnie informacja znalazła się na tylnej okładce jego książki *Dyrygent w studio*. W niniejszym tekście interesuje mnie jednak bardziej drugi z wymienionych przez Annę Nowak aspektów jego twórczości, to znaczy rola przestrzeni w jego myśleniu o muzyce⁹. Czynnikiem, który z całą pewnością wywarł istotny wpływ na kształtowanie się osobowości twórczej kompozytora, było jego uczestnictwo (jako jedyne polskiego muzyka) w kursach mistrzowskich prowadzonych przez jednego z najświetniejszych twórców XX wieku, Karlheinz Stockhausena. W latach 1998-2002 Piotr Salaber trzykrotnie gościł u niego w Kuerten koło Kolonii, gdzie zetknął się z rewolucyjną w tamtych czasach stockhausenowską koncepcją oktofonii, zakładającą, że dźwięk będzie docierać do ucha odbiorcy nie z dwu kanałów (jak w stereofonii), ale z ośmiu. Nie jedyna to, oczywiście, korzyść, jaką młody polski kompozytor wyniósł z warsztatów u Stockhausena; z drugiej zaś strony, mimo fascynacji jego ideami i osobowością, sam

⁵ Zob. P. Salaber, *Dyrygent w studio, czyli mikrofon zamiast publiczności – w siedmiu pytaniach i odpowiedziach. Specyfika pracy dyrygenta podczas nagrań studyjnych muzyki filmowej i teatralnej*, Toruń 2011.

⁶ Jako przykład można tu zwłaszcza podać muzykę do spektakli *Demony* (2004, reż. W. Adamczyk) czy *Judaszek* (2010, reż. A. Bubień), oba w warszawskim Teatrze Ateneum.

⁷ Warto dodać, że Piotr Salaber jest też autorem muzyki do słuchowiska Teatru Polskiego Radia na podstawie *Tryptyku rzymskiego* Jana Pawła II (2020, reż. J. Kukuła).

⁸ M. Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. 2, Gdańsk 2005, s. 867.

⁹ Czytelników zainteresowanych bardziej przekrojowym ujęciem twórczości Piotra Salabera odsyłam do artykułu: Ł. Demby, *W przestworzach muzyki, czyli o przekraczaniu granic*, w: M. Zieliński (red.), *Czasy – Muzyka – Twórcy na Pomorzu i Kujawach*, Bydgoszcz 2014.

dość szybko odnalazł własną, niepowtarzalną drogę twórczą. Przypomnienie tego etapu jego biografii jest tu jednak konieczne z dwu, powiązanych ze sobą, powodów: po pierwsze z powodu interesującego nas problemu przestrzeni dźwiękowej, po drugie zaś dlatego, że pierwszą w gruncie rzeczy realizacją stockhausenowskich idei na gruncie polskim stała się msza *Missa Mundana*. „Stockhausen to nietypowy wykładowca. Zwraca uwagę na kierunek dźwięku oraz rozmieszczenie orkiestry”¹⁰ – mówił muzyk w wywiadzie udzielonym po powrocie z jednego z kursów mistrzowskich. W kolejnych latach, aż po dzień dzisiejszy, wielokrotnie dawał wyraz swojej fascynacji różnymi, także nietypowymi, możliwościami funkcjonowania dźwięku w przestrzeni – tak w praktyce, jak i w licznych wypowiedziach ustnych (wywiady) i pisemnych (artykuły, książka). Wystarczy wymienić koncert wykonany nad bydgoskim rynkiem na wysokości 40 metrów na strażackim podnośniku, występy na plaży w Orłowie w ramach Sceny Letniej Teatru Miejskiego w Gdyni, happening na otwarciu Konsulatu Kultury w Gdyni czy wreszcie niezrealizowany projekt koncertu pod wodą w aquaparku. We wszystkich wymienionych wypadkach równie ważny jak techniczne i artystyczne aspekty brzmieniowe, był całokształt towarzyszących im okoliczności wykonywania i odbioru muzyki.

Stricte stockhausenowskie idee związane z oktofonią Salaber próbował wcielić w życie już po pierwszym pobycie w Kuerten w spektaklu *Lot nad kukułczym gniazdem* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy (1998, reż. W. Adamczyk), ale niewielkie możliwości technologiczne (realizatorzy nie mieli do dyspozycji żadnych procesorów dźwięku, wobec czego eksperymenty z przemieszczaniem źródeł wykonywane były manualnie) sprawiły, że z perspektywy czasu rozwiązanie muzyczne zastosowane w tym przedstawieniu można było uznać jedynie za pierwszą przymiarkę do wspomnianej mszy papieskiej. W wypadku *Missa Mundana* natomiast już w partyturze kompozytora zapisane zostało graficznie, w jaki sposób dźwięk miał wędrować w przestrzeni. I choć nie udało się we wnętrzu katedry bydgoskiej¹¹ uzyskać efektu oktofonii, a jedynie (z pomocą reżysera dźwięku, Michała Czerwa) kwadrofonię (cztery grupy głośników), był to już pierwszy moment świadomego i w pełni

¹⁰ Zob. [B.a.], *Rola przypadku w muzyce – szkoła u Stockhausena*, „Gazeta Wyborcza”, 22.08.2000. Podaję za: https://www.salaber.com.pl/recenzje_art.php?id_pa=45 (dostęp 30.09.2023)

¹¹ Katedra św. Marcina i Mikołaja w Bydgoszczy (do momentu ustanowienia diecezji bydgoskiej w roku 2004 kościół farny) uznawana jest za najcenniejszy zabytek architektury tego miasta. Pod względem architektonicznym jest to późnogotycki kościół trójnawowy z XV wieku. Zamknięta przestrzeń świątyni pozwoliła kompozytorowi na zastosowanie efektów dźwiękowych wzorowanych na ideach Stockhausena, aczkolwiek idealne warunki ich odbioru zaistniały jedynie w jej środkowej części. Mimo prostokątnej, a nie kwadratowej przestrzeni kościoła, udało się w niej znaleźć cztery punkty, w których umieszczone zostały głośniki w taki sposób, że słuchacze odnosili wrażenie przesuwającego się, przestrzennego dźwięku. Wykonawcy byli umiejscowieni w prezbiterium.

powtarzalnego efektu wykorzystania tej przestrzeni dźwiękowej. „Wielkie wrażenie na publiczności zgromadzonej w bydgoskiej katedrze zrobiła przestrzenność kompozycji Salabera. Naprzeciw widzów usadowionych w kościelnych ławkach i ganckach twórca ustawił Orkiestrę Symfoniczną Bydgoskich i połączone chóry – katedralny, kameralny oraz zespół wokalny „Sounds Galery”, po przeciwnej zaś stronie, z chóru, na organach grał Michał Wachowiak (organista w katedrze bydgoskiej). Po obu stronach świątyni ustawiono wielkie kolumny głośnikowe, do których docierały przygotowane w czterech kanałach dźwięki syntezatorów”¹². Mszę *Missą Mundaną* można uznać za część *Tryptyku papieskiego*, ten ostatni jednak, jak już wspomniano, początkowo nie był zaplanowany jako całość składająca się z trzech utworów. Jak przyznawał sam kompozytor¹³, świadomość tego, że stworzył tryptyk, narodziła się w nim dopiero w trakcie pracy nad ostatnią jego częścią. Wszystko zaczęło się od mszy dedykowanej Papieżowi, jeszcze przed rokiem 2005. W roku 1998, przed pielgrzymką do Polski, w trakcie której Jan Paweł II odwiedził także Bydgoszcz, rodzinne miasto Piotra Salabera¹⁴, kompozytor został poproszony o napisanie muzyki, która miała być wykonana na cześć Ojca Świętego na lotnisku. Ostatecznie nie doszło do realizacji tego pomysłu, Salaber wyjechał do Stanów Zjednoczonych, zaś napisane przez niego fragmenty weszły później, wzbogacone o teksty bydgoskiej poetki, Małgorzaty Szułczyńskiej, w skład *Missy Mundanej* i wykonane zostały dopiero w roku 2005. Jak zauważa Anna Szarapka, „powstanie tego utworu wiąże się z wielorakimi inspiracjami i impulsami”¹⁵. Dla samego kompozytora, a także dla niektórych odbiorców z Bydgoszczy duże znaczenie emocjonalne miał fakt, że współautorka *Missy Mundanej*, Małgorzata Szułczyńska, nie dożyła jej prawykonania, a pisząc teksty do niej, była już poważnie chora. „Teksty do *Missy Mundanej* były ostatnimi w życiu bydgoskiej poetki. – Małgosia poganiała mnie mówiąc, komponuj szybciej, bo nie zdążę tej mszy usłyszeć. To mnie zablokowało – opowiada Salaber. – Czułem, jakby każda nuta, którą napiszę, skracała jej życie. Nie zdążyłem”¹⁶. „Jestem przekonany, że Małgosia usłyszy to dzieło – mimo wszystko – gdzieś tam z góry, że będzie z nami. Jej teksty są bardzo poetyckie – głęboko osadzone w Piśmie Świętym i w nauczaniu papieskim – widać odnośniki do listów, do encyklik. W warstwie tekstowej udało

¹² Z. Pająk, *Muzyczny hołd Janowi Pawłowi II*, „Twoja Muza” 2005 nr 3, s.58.

¹³ Podaję na podstawie niepublikowanej wypowiedzi Piotra Salabera.

¹⁴ Gwoli ścisłości należy dodać, że kompozytor przyszedł na świat we Wrocławiu, ale we wczesnym dzieciństwie przeprowadził się wraz z rodziną do Bydgoszczy i z tym miastem jest przede wszystkim związany.

¹⁵ A. Szarapka, *Msza w twórczości kompozytorów Pomorza i Kujaw*, w: M. Zieliński (red.), dz. cyt., s. 130.

¹⁶ M. Piórek, *Missa Mundana Salabera w Katedrze Bydgoskiej*, „Gazeta Wyborcza Bydgoszcz”, 2.03.04.2005, https://www.salaber.com.pl/recenzje_art.php?id_pa=31 (dostęp 30-09-2023).

się Małgosi wspianiale nawiązać do mojego pierwotnego pomysłu – do tej muzycznej harmonii, którą wszyscy nosimy w sobie, którą nosi w sobie Stwórca i wszechświat¹⁷”.

Missa Mundana zamówiona została na pierwszą rocznicę ustanowienia diecezji bydgoskiej i dedykowana osobie Jana Pawła II. Mimo to realizacja i wykonanie tego utworu upamiętniły Ojca Świętego w sposób w dużej mierze odmienny od zamierzonego. Prawykonanie mszy zaplanowane zostało na 3 kwietnia 2005 roku; w chwili gdy data ta była ustalana, nikt jednak nie mógł się spodziewać, że dzień wcześniej, 2 kwietnia, cała Polska okryje się żałobą z powodu śmierci Papieża, a wszelkie koncerty i inne imprezy kulturalne zostaną odwołane. Arcybiskup Henryk Muszyński zdecydował, że ze względu na modlitewną formę utworu zostanie on wykonany zgodnie z wcześniejszymi planami; w tych dramatycznych okolicznościach miał on już jednak zupełnie inny wydźwięk. Piotr Salaber, który nie tylko napisał *Missa Mundana* jako kompozytor, ale też dyrygował wykonaniem swojej muzyki, tworząc ją nie przewidywał, że będzie ona wybrzmiewać jako msza żałobna. Wprawdzie już na etapie pracy nad nią posępnym cieniem położyła się na niej przedwczesna śmierć zaprzyjaźnionej z kompozytorem poetki, ale w swej wymowie dedykowany Papieżowi utwór miał z założenia charakter afirmacyjny wobec życia i istnienia, przeniknięty był bowiem bardzo bliską artyście boecjuszowską ideą *musica mundana*. Zgodnie ze stworzoną w starożytności przez Pitagorasa (harmonia sfer), a następnie rozwiniętą u progu średniowiecza przez Boecjusza koncepcją¹⁸, we Wszechświecie istnieją trzy rodzaje muzyki; oprócz tej, o której przywykliśmy myśleć, gdy używamy tego słowa (*musica instrumentalis*), istnieje jeszcze, niesłyszalna dla człowieka, *musica mundana* (determinująca ruch ciał niebieskich i związana z matematyczną harmonią Kosmosu) oraz *musica humana* (harmonia duszy i ciała w człowieku). *Musica mundana* jest więc symbolem doskonałej harmonii Wszechświata, przejawem wiary w to, że jesteśmy częścią jednej wielkiej całości. Jedna z wczesnych płyt Piotra Salabera nosi taki właśnie tytuł – *Musica Mundana* – zaś on sam, na przestrzeni dziesiątek lat, wielokrotnie przyznawał w wywiadach, że wierzy w to, iż Wszechświat ma swój kształt dźwiękowy, poruszające się ciała niebieskie wydają dźwięki, a przynajmniej (pod względem konfiguracji i wzajemnych relacji) stanowią przykład harmonii i ładu matematycznego, podobnie jak muzyka.

Missa Mundana jest utworem niezwykle oryginalnym, łączącym w sobie elementy typowe dla gatunku muzycznego mszy z innowacjami stylistycznymi typowymi dla jej kompozytora. „Msza przez stulecia bardzo mocno ewoluowała – mówił Piotr

¹⁷ P. Salaber, *Muzyka wszechświata*, rozm. przepr. K. Mamys, „Przewodnik Katolicki”, 3.04.2005, https://www.salaber.com.pl/recenzje_art.php?id_pa=7 (dostęp 30-09-2023).

¹⁸ Zob. m. in. M. Konik, *Starożytne źródła koncepcji harmonii sfer*, „Pro Musica Sacra” 2012 nr 10, s. 69-88.

Salaber. – W tradycyjnym ujęciu zawierała główne części liturgiczne Mszy świętej: Kyrie eleison (Panie, zmiłuj się), Gloria (chwała), Credo (wierzę), Sanctus (święty), Benedictus (błogosławiony) oraz Agnus Dei (Baranek Boży). Te utwory stanowiły niejako towarzyszące liturgii wydarzenia muzyczne. [...]. Msza [*Missa Mundana* – przyp. Ł.D.] składa się w sumie z dwunastu części, licząc również interludia, czyli takie „wstawki” pomiędzy głównymi partiami. Przygotowywana jest również warstwa elektroniczna – dosyć nietypowa jak na mszę¹⁹.

Msza na chór, orkiestrę, solistów i media elektroniczne wywierała ogromne wrażenie już przez swój rozbudowany aparat wykonawczy (w bydgoskiej katedrze pod batutą Piotra Salabera wystąpiło ponad sto osób), ale także z powodu nowatorskiego charakteru materiału brzmieniowego formy muzycznej (specyficzne relacje pomiędzy tradycyjnym gatunkiem muzyki liturgicznej a autorskimi strategiami kompozytora – nietradycyjnym tekstem, nowymi układami form i dźwiękowymi rozwiązaniami), Duże znaczenie miała także warstwa tekstowa, odwołująca się w równej mierze do religii, uniwersalnych wartości ludzkich i aktualnej sytuacji społeczno-politycznej, oraz nadziei i wiary w sens istnienia, wyrażająca się w słowach o Mocy i Świecie. Klasyczne elementy (dwie fugi) przeplatały się tu z muzyką elektroniczną, tekst polski z łacińskim, fragmenty liturgiczne z poezją Szułczyńskiej, homofonia z polifonią. Z całą pewnością jest to utwór zasługujący na pogłębioną analizę muzykologiczną, jakiej zaczątek dała Anna Szarapka w przytoczonym już artykule. Okoliczności, w jakich doszło do premiery *Missa Mundana*, są jednak znakomitym dowodem na to, że analiza samego utworu, z pominięciem sytuacji jego konkretnego wykonania, jest niepełna.

Sytuacja, w jakiej doszło do prezentacji *Missa Mundana*, zmieniła do pewnego stopnia emocjonalny wydźwięk tego utworu. Fakt, że wychodząc z katedry odbiorcy widzieli (podobnie jak w całym kraju w tym czasie) stos płonących w ciemnościach zniczy i świec, miał swoje konsekwencje także dla przestrzennego wymiaru tego wydarzenia artystycznego. Piotr Salaber precyzyjnie zaprojektował wykorzystanie przestrzeni w bydgoskiej katedrze. Kompozytor nie mógł jednak przewidzieć, że przedłużeniem tego miejsca stanie się bydgoski Stary Rynek, a w sensie mentalnym, w wyobraźni odbiorców, także przestrzeń większości polskich miast, w których przez całą noc płonęły znicze.

¹⁹ Tamże.

2. *Niech lampy naszej wiary nie gasną*

Zapalmy lampy
 Niech przyjdzie Jasność
 Niech lampy nasze nie gasną
 Ernest Bryll

Przestrzeń i okoliczności wykonywania utworów odegrały także znaczącą rolę w wypadku cyklu pieśni *Niech lampy naszej wiary nie gasną*. Do tematyki papieskiej Piotr Salaber powrócił bowiem kilka lat później, pod wpływem spotkania z ojcem Janem Górą. Jak sam przyznawał, charyzmatyczny dominikanin wywarł na niego znaczny wpływ, co zaowocowało najpierw włączeniem się w ruch skupiony wokół Lednicy, dzieła życia ojca Góry. Spotkania katolickiej młodzieży z Polski i ze świata na Polach Lednickich zapoczątkowane zostały w roku 1997, pod patronatem Jana Pawła II, który przybył wtedy z kolejną pielgrzymką do ojczyzny i od tej pory odbywają się co roku, gromadząc niezliczone rzesze młodych ludzi. W roku 2008 ojciec Góra poprosił Piotra Salabera o napisanie muzyki do *Hymnu o miłości* świętego Pawła i pieśń ta (*Bo miłość jest największa*) odśpiewana została na Lednicy nie tylko przez solistkę, Kasię Aszyk, ale także przez tłum zgromadzonych tam osiemdziesięciu tysięcy ludzi, co na samym kompozytorze wywarło ogromne wrażenie. Pod wpływem tego doświadczenia przyjął on kolejną propozycję dominikanina, tym razem zakrojoną na dużo większą skalę. Ojciec Góra poprosił go o napisanie muzyki do cyklu siedmiu pieśni Ernesta Brylla, z których każda była odniesieniem do innej encykliki papieskiej, także z przeznaczeniem do wykonania na Lednicy. Nie wszystkie z nich z racji swej struktury poetyckiej kwalifikowały się do tego, aby były śpiewane przez tłumy ludzi, ale jedna zwłaszcza – *Niech lampy naszej wiary nie gasną* – sprawdziła się w tych okolicznościach znakomicie i stała się od tej pory swego rodzaju hymnem lednickiej młodzieży. Podobnie jak w wypadku *Hymnu o miłości*, była ona wykonywana przez dziesiątki tysięcy młodych ludzi, z towarzyszeniem niewielkiej orkiestry i samego ojca Góry. W wyniku współpracy z Ernestem Bryllem powstał cykl pieśni zatytułowany *Niech lampy naszej wiary nie gasną*, a tytułowy utwór był zwieńczeniem całości. Oficjalna premiera tego przedsięwzięcia odbyła się, podobnie jak w wypadku *Missa Mundana*, w bydgoskiej katedrze świętych Marcina i Mikołaja, także w ścisłym związku z osobą Jana Pawła II, z okazji jego beatyfikacji. Koncert odbył się 1 maja 2011 roku, z udziałem Orkiestry Bydgoskich Symfoniców, Chóru Alla Polacca Sabiny Włodarskiej z Teatru Wielkiego w Warszawie, Bydgoskiego Chóru Katedralnego Mariusza Kończala, a także aktora Cezarego Żaka w roli narratora. Katedra bydgoska i osoba Jana Pawła II – to nie jedyne elementy łączące ten cykl pieśni z mszą papieską. W skład koncertu dziękczynnego za beatyfikację Papieża wchodziły bowiem także fragmenty *Missa Mundana*. Analogiczna sytuacja miała miejsce kilka lat później, kiedy na zakończenie oratorium *Non omnis moriar – We mnie jest miejsce spotkania* wykonana została pieśń *Niech lampy naszej wiary nie*

gasną. Te muzyczne łączniki między pierwszą i drugą, a potem drugą i trzecią częścią tryptyku w sposób wyraźny wskazują na fakt, że ich kompozytor, mimo upływu lat, miał poczucie, iż w pewnym sensie stanowią one jedną całość.

Środkowa część *Tryptyku* nie wiąże się z tak dramatycznymi wydarzeniami jak *Missa Mundana*, niemniej sam fakt, że niektóre z pieśni Brylla i Salabera wykonywane były w tak niezwykłym miejscu jak Pola Lednickie, nadaje jej wyjątkowego charakteru. Okoliczności te były w dużym stopniu zaplanowane, ale jednak nie do końca przewidywalne, gdyż nie da się zaprogramować spontanicznej reakcji tysięcy młodych ludzi.

3. *Non omnis moriar – We mnie jest miejsce spotkania*

Mam na imię ZDUMIENIE
Przemijam jak świat, ale jak Bóg się zdumiewam
Zdumienie – oto moje imię
ks. Sylwester Warzyński

Oratorium *Non omnis moriar – We mnie jest miejsce spotkania* było w ramach całego *Tryptyku* przedsięwzięciem zakrojonym z największym rozmachem. Niezwykłego charakteru nadawała mu już wspomniana na wstępie przestrzeń bydgoskiej Wyspy Młyńskiej, która sama w sobie jest rzadko spotykanym fenomenem urbanistycznym. „Trudno znaleźć drugie tak cudowne miejsce w Polsce” – pisał o niej Michał Głombiowski w artykule, w którym informował czytelników magazynu „National Geographic Traveler”, że została ona uznana za jeden z „Cudów Polski 2023”²⁰. Znajdująca się w ścisłym centrum miasta (w bezpośrednim sąsiedztwie wymienionych wcześniej obiektów, tzn. kościoła katedralnego i Starego Rynku) zabytkowa wyspa rzeczna jest zarówno atrakcyjnym obiektem turystycznym, jak i miejscem licznych imprez o charakterze kulturalnym. Podobne konotacje budzi otaczająca ją Brda, nazywana w związku z odbywającym się latem cyklem koncertów w Amfiteatrze przy Operze Nova „Rzeką Muzyki”.

Partytura oratorium miała ogromne rozmiary – liczyła dwieście stron formatu A3. Na estradzie umiejscowionej na Wyspie Młyńskiej wystąpiły Polski Chór Kameralny Schola Cantorum Gedanensis z Sopotu i Toruńska Orkiestra Symfoniczna, a także wielu wybitnych solistów. Byli to między innymi: Kałudi Kałudow (bułgarski tenor związany z Teatrem Wielkim Operą Narodową w Warszawie); śpiewaczka Magdalena Wór, która przyleciała specjalnie z Atlanty; Natalia Walewska (koncertmistrz Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku); Olga Bończyk i Maciej Miecznikowski,

²⁰ M. Głombiowski, *Wyspa Młyńska Bydgoszcz. Trudno znaleźć drugie tak cudowne miejsce w Polsce*, <https://www.national-geographic.pl/traveler/artykul/wyspa-mlynska-z-mlynami-rothera> (dostęp 30-09-2023).

znani z repertuaru bardziej popularnego, którzy tutaj mieli możliwość wykorzystać swoje klasyczne wykształcenie muzyczne. Oprócz samej muzyki Salabera i treści tekstów księdza Warzyńskiego oraz odniesień do medytacji Jana Pawła II wrażenie na odbiorcach wywierał sam dobór głosów: Kałodowa, nazywanego „Pavarottim Wschodu” z powodu niezwyklej barwy głosu (co nadawało słowom wymiar emocjonalny) czy Wiktora Zborowskiego (narratora), którego głęboki bas mógł się kojarzyć z wyobrażeniem o wszechogarniającym głosie Boga-Stwórcy.

Tak jak *Missa Mundana* mówiła o miejscu człowieka we Wszechświecie, tak oratorium - o jego zdumieniu – wobec Boga, jego potęgi, tego, jak maleńką cząstką Wszechświata jesteśmy. To zdziwienie można w pewnym sensie interpretować jako zdziwienie dziecka. Trzecia część *Tryptyku papieskiego* niosła przesłanie, by starać się ocalić w sobie wewnętrzne dziecko, które potrafi się dziwić tym, co napotyka w swoim życiu, bo dopóki zachowamy tę umiejętność, dopóty potrafimy odkrywać świat na nowo.

W warstwie treści, jak podkreślał w jednej z wypowiedzi ks. Sylwester Warzyński, utwór ten dotyczył (tak jak *Tryptyk rzymski* Jana Pawła II) człowieka, który się zastanawia i dziwi zarazem. „Poemat Jana Pawła II odczytuję jako opowieść o człowieku, który zdumiewa się, który kocha i który przemija. Mam nadzieję, że muzyka i teksty sprawią, że się na chwilę w tym codziennym zabieganiu zatrzymamy i zastanowimy nad tym, do czego w życiu zmierzamy i co dla nas jest najważniejsze – mówił ksiądz jeszcze przed koncertem²¹”.

Tak jak *Missa Mundana* mówiła o miejscu człowieka we Wszechświecie, tak oratorium – o jego zdumieniu – wobec Boga, jego potęgi, tego, jak maleńką cząstką Wszechświata jesteśmy. To zdziwienie można w pewnym sensie interpretować jako zdziwienie dziecka. Trzecia część *Tryptyku papieskiego* niosła przesłanie, by starać się ocalić w sobie wewnętrzne dziecko, które potrafi się dziwić tym, co napotyka

²¹ M. Leszczyńska, *Wyspa Młyńska. Co za widowisko! Papież w roli głównej*, „Gazeta Wyborcza Bydgoszcz”, 10.09.2017, <https://bydgoszcz.wyborcza.pl/bydgoszcz/7,48722,22349192,wyspa-mlynska-niezwykle-widowisko-papiez-w-rol-glownej.html> (dostęp 30.09.2023)

w swoim życiu, bo dopóki zachowamy tę umiejętność, dopóty potrafimy odkrywać świat na nowo²².

Oratorium *Non omnis moriar...* pod każdym względem, tak artystycznym, jak i organizacyjnym, było perfekcyjnie dopracowane. Choć przestrzeń, w jakiej się rozgrywało, była niezwykle oryginalna, ona także została znakomicie wkomponowana w całość utworu. Wydawać by się zatem mogło, że w tym wypadku nie powinno być mowy o jakichkolwiek nieprzewidzianych okolicznościach. I tutaj jednak nie zabrakło okazji, by przekonać się, jak istotny, zarówno w sensie negatywnym, jak i pozytywnym, może okazać się przypadek.

Wykonanie oratorium na Wyspie Młyńskiej mogło nie dojść do skutku z dwu przynajmniej powodów. Pierwszym, stanowiącym najczęstszą w tego typu realizacjach przeszkodę, była zła pogoda; drugim – poważna awaria, w noc poprzedzającą koncert, całej machinerii łańcuchowej, dzięki której można było unieść do góry gigantycznych rozmiarów zespoły głośników. Ta druga niedogodność stanowiła dużo poważniejszy problem niż deszcz i chłód, które w tych dniach zapanowały w Polsce. Gdyby awaria nie została usunięta, uniemożliwiłoby to wykonanie próby dźwiękowej, a rano próby koncertu i w efekcie trzeba by zapewne przesunąć termin premierowego wykonania oratorium. Mimo jednak że było już po północy, niezwykłym zbiegiem okoliczności okazało się, że szef firmy technicznej, która się tym zajmowała i który mieszkał w innym mieście, w Toruniu, znajdował się o parę minut drogi od Wyspy Młyńskiej, dzięki czemu mógł się tym zająć i koncert odbył się bez przeszkód. Także pogoda dokładnie na ten jeden dzień uległa poprawie i na niebie już od rana pojawiło się słońce.

Przykład oratorium unaocznia, podobnie jak w wypadku *Missa Mundana*, jak niezwykłym splotem tego, co zostało zaplanowane w przestrzeni przez samego twórcę, i nieprzewidzianych okoliczności może być sytuacja prezentacji i odbioru dzieła sztuki. Wszystkie trzy części tryptyku łączy jednak jeszcze inna wspólna cecha, z powodu której opisywany w niniejszym tekście przypadek wydaje się szczególnie interesujący: swoisty *genius loci* związany nie tylko z miejscem prezentacji utworów, ale także z miejscem ich powstawania. Wszystkie wymienione tu miejsca (oprócz Pól Lednickich) znajdują się bowiem w Bydgoszczy w swoim bezpośrednim sąsiedztwie; co więcej, uwaga ta dotyczy także mieszkania samego kompozytora, przy Starym Rynku, obok katedry. To tam właśnie rodziły się w jego głowie pomysły, które następnie, wcielone w życie i przekształcone w dźwięki słyszalne dla szerokiego grona odbiorców, rozbrzmiewały w pobliskiej przestrzeni. *Tryptyk papieski* jest więc także przykładem muzyki związanej ze ściśle określonym miejscem.

²² Prawykonanie oratorium *Non omnis moriar – We mnie jest miejsce spotkania* zostało zarejestrowane i wydane na płycie dvd (projekt współfinansowany przez miasto Bydgoszcz).

4. Niewiara w przypadek

Wierzę, że to,
co dzieje się w naszym życiu
i co nas otacza,
nie jest przypadkowe...²³

Piotr Salaber

Przywołane na wstępie uwagi, dotyczące aktualizowania się i dopełniania dzieła sztuki dopiero w akcie jego prezentacji i odbioru, prowadzą nieuchronnie do pytania o to, o jakie treści wzbogaciły się opisywane w tym artykule utwory wskutek towarzyszących ich wykonaniu okoliczności. Na pytanie to czytelnik mógł już wcześniej znaleźć częściowe odpowiedzi, warto jednak odnieść je do kategorii wymienionych w podtytule niniejszego tekstu, wchodzi on bowiem w swoisty dialog z tytułem głównym, prowadząc dwiema różnymi drogami do tego, co pragnę uczynić tutaj punktem docelowym. Prawykonania kolejnych części tryptyku z jednej strony są bowiem przykładem znakomicie przemyślanej organizacji przestrzeni, z drugiej jednak prowokują do – uwarunkowanej światopoglądem – dyskusji na temat znaczenia przypadku w sztuce i relacji między fizycznością zjawisk dźwiękowych a metafizyką.

Jeden z cytowanych wcześniej artykułów, dotyczących uczestnictwa Piotra Salabera w Mistrzowskim Kursie Kompozytorskim Karlheinza Stockhausena, nosi tytuł *Rola przypadku w muzyce*²⁴. Opisane wyżej okoliczności towarzyszące prawykonaniom kolejnych części *Tryptyku papieskiego* mogłyby sugerować, że ten właśnie element w znaczący sposób wpływa na sukces artystyczny jego twórcy. Wbrew pozorom jednak, przypadkowość nie jest cechą charakteryzującą twórczość Piotra Salabera; można by rzec, że jest wręcz przeciwnie. Tytuł wspomnianego artykułu odnosi się przede wszystkim do osoby samego Karlheinza Stockhausena jako do głównego przedstawiciela muzyki aleatorycznej, a więc wykorzystującej bardzo specyficznym pojmowany przypadek; sam Salaber natomiast niejednokrotnie deklarował zupełnie inne podejście do swojej pracy twórczej. Ten brak przypadkowości, a więc, inaczej mówiąc: celowość działań artysty (charakterystyczna zresztą dla sztuki w ogóle, wbrew mitowi natchnienia, które miałyby go rzekomo znienacka dopadać), związany jest z przekonaniem kompozytora o bliskim związku muzyki z matematyką. Autor *Tryptyku papieskiego* wspominał o tym w wywiadach, odwołując się nie tylko do przykładu Pitagorasa, ale także do swych własnych doświadczeń i zdolności. Przede wszystkim jednak ten trop związany z rolą przypadku w jego twórczej biografii okazuje się fałszywy w wymiarze nie matematycznym, lecz metafizycznym. Piotr Salaber dość często powtarza, że to, co dzieje się w naszym życiu,

²³ P. Salaber, *Muzyka wszechświata...*, dz. cyt.

²⁴ Zob. [B.a.], *Rola przypadku w muzyce...*, dz. cyt.

nie jest przypadkowe. Nie bez powodu w tytule niniejszego artykułu nie zostało użyte słowo „przypadek”, lecz, niezbyt może zręcznie brzmiący, termin „konsytuacja”. Choć *Wielki słownik języka polskiego*, opracowany ponad pół wieku temu przez profesora Witolda Doroszewskiego, przekonywał, że jest to wyraz „w gruncie rzeczy zbyteczny, utworzony symetrycznie do kontekstu”²⁵, po dzień dzisiejszy jest on używany w naukowych opracowaniach, a potrójny *casus* opisany w tym artykule unaczni, że bywa on niezmiernie przydatny. Jan Trzynadłowski definiuje konsytuację „jako realne okoliczności decydujące o powstaniu danego dzieła lub przynajmniej mające wpływ na jego ukształtowanie”, ale także „jako warunki zewnętrzne, w których gotowy utwór może funkcjonować z ujawnieniem swych podstawowych funkcji i aspektów”²⁶. Konsytuacja nie jest więc tożsama z kontekstem, który zdominował w przeważającej mierze naszą refleksję o dziełach sztuki czy myśli ludzkiej. Jak trafnie zauważa Tadeusz Lubelski: „Chodzi o takie uruchomienie kontekstu – nazwijmy go humanistycznym – które łączy opisywany utwór w jakąś nadrzędną myślową całość, konfrontuje go z wybraną mentalnością, systemem filozoficznym czy światopoglądem”²⁷. Konsytuacja natomiast wskazuje na konkretne „tu i teraz”, które ma wpływ na kształtowanie się znaczeń utworu. Kontekstem *Missa Mundana* jest pitaagorejska koncepcja harmonii sfer; konsytuacją – śmierć Papieża. Można to także wyrazić innymi słowami: okoliczności prawykonania mszy Salabera były nieprzewidywalne, ale to nie znaczy, że przypadkowe. W książce *Bezlitosna łaska* Morgan Scott Peck, odwołując się między innymi do Carla Gustava Junga, polemizuje z przekonaniem współczesnego człowieka, że cuda się nie zdarzają; przypomina on, jak często mówimy o tym, że przytrafił nam się „niezwykły zbieg okoliczności”²⁸. Osądowi odbiorcy, w zależności od jego światopoglądu, należy pozostawić rozstrzygnięcie, kiedy mamy do czynienia z przypadkiem, a kiedy ze zrzędzeniem Opatrzności. Twórca *Tryptyku papieskiego* nie unika odpowiedzi na to pytanie i jasno deklaruje swoje przekonania. Zapytany, czym był dla niego ten cykl utworów, odpowiedział: „W wymiarze czysto muzycznym – wyzwaniem, z którym chciałem się zmierzyć, bardzo dużym wyzwaniem. Miałem ogromną satysfakcję, że w jakichś kategoriach to się udało. A w wymiarze metafizycznym? Wyznaniem wiary poprzez muzykę. Moim

²⁵ *Słownik języka polskiego*, <https://doroszewski.pwn.pl/haslo/konsytuacja> (dostęp 30.09.2023)

²⁶ J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 28.

²⁷ Por. np. T. Lubelski, *Interpretacja Jungiem podszyta (na przykładzie „Osiem i pół” i innych filmów o samourzeczystwieniu)*, w: M. Czerwiński (red.), *Interpretacja dzieła*, Wrocław 1987, s. 181.

²⁸ Zob. M.S. Peck, *Bezlitosna łaska. Psychologia miłości wartości tradycyjnych oraz rozwoju duchowego*, tłum. C.E. Urbański, Warszawa 1994 (zwłaszcza rozdz. *Cud szczęśliwego trafu*, ss. 256-263.).

credo. Takim trochę odsłonięciem się z tym, że takie jest moje postrzeganie świata, rzeczywistości. Nie umiem inaczej odpowiedzieć na to pytanie”²⁹.

Bibliografia

- Barthes R., *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, tłum. R. Wyborski, „Kino” 1971 nr 11.
- Demby Ł., *W przestworzach muzyki, czyli o przekraczaniu granic*, w: M. Zieliński (red.), *Czasy – Muzyka – Twórcy na Pomorzu i Kujawach*, Bydgoszcz 2014.
- Herbert Z., *Pan Cogito*, Warszawa 1974.
- Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, Warszawa 2007.
- Konik M., *Starożytne źródła koncepcji harmonii sfer*, „Pro Musica Sacra” 2012 nr 10.
- Leszczyńska M., *Wyspa Młyńska. Co za widowisko! Papież w roli głównej*, „Gazeta Wyborcza Bydgoszcz”, 10.09.2017.
- Lubelski T., *Interpretacja Jungiem podszyta (na przykładzie „Osiem i pół” i innych filmów o samourzeczywistnieniu)*, w: M. Czerwiński (red.), *Interpretacja dzieła*, Wrocław 1987.
- Pająk Z., *Muzyczny hołd Janowi Pawłowi II*, „Twoja Muza” 2005 nr 3.
- Peck M. S., *Bezlitosna łaska. Psychologia miłości wartości tradycyjnych oraz rozwoju duchowego*, tłum. C.E. Urbański, Warszawa 1994.
- Piotr Salaber- kompozytor, dyrygent, pianista, <https://www.salaber.com.pl>
- Piórek M., *Missa Mundana Salabera w Katedrze Bydgoskiej*, „Gazeta Wyborcza Bydgoszcz”, 2.03.04.2005.
- Podhajski M. (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. 2, Gdańsk 2005.
- [B.a.], *Rola przypadku w muzyce – szkoła u Stockhausena*, „Gazeta Wyborcza”, 22.08.2000.
- Salaber P., *Dyrygent w studio, czyli mikrofon zamiast publiczności – w siedmiu pytaniach i odpowiedziach. Specyfika pracy dyrygenta podczas nagrań studyjnych muzyki filmowej i teatralnej*, Toruń 2011.
- Salaber P., *Muzyka wszechświata*, rozm. przepr. K. Mamys, „Przewodnik Katolicki”, 3.04.2005.
- Sołtysiak M., *Istnienie dzieła sztuki a jego tożsamość hermeneutyczna według Hansa-Georga Gadamera*, „Logos i Ethos” 2013 nr 2.
- Szarapka A., *Msza w twórczości kompozytorów Pomorza i Kujaw*, w: M. Zieliński (red.), *Czasy – Muzyka – Twórcy na Pomorzu i Kujawach*, Bydgoszcz 2014.
- Trzynadłowski J., *Małe formy literackie*, Wrocław 1977.

Nota o Autorze

Łucja Demby – filmoznawca, profesor uczelni w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ w Krakowie. Zajmuje się teorią i analizą filmu, a także badaniami o charakterze interdyscyplinarnym (m.in. związki filmu i teatru, rola muzyki w teatrze i filmie). Interesuje się kulturą francuską. Laureatka konkursu Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani w Rzymie. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, a także Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

²⁹ Cytat z niepublikowanego wywiadu, jakiego udzielił mi kompozytor.

Panu Piotrowi Salaberowi dziękuję za wszelkie informacje na temat swojej twórczości, jakimi podzielił się ze mną na użytek publikacji.