

Siglind Bruhn

Institute for the Humanities, University of Michigan

Oliviera Messiaena recepcja i adaptacja teologii i estetyki Tomasza z Akwinu

Oliviera Messiaena uznaje się powszechnie nie tylko za jednego z czołowych francuskich kompozytorów XX wieku, ale także za twórcę o ponadczasowym oddziaływaniu. Jak sam kompozytor mówił wielokrotnie, książki teologiczne zaczął czytać już jako nastolatek. Mistycy i święci, tacy jak Jan z Ruysbroeck, Tomasz á Kempis, Thomas Merton, Franciszek z Asyżu, Teresa z Ávili, Jan od Krzyża, Katarzyna ze Sieny czy Teresa z Lisieux – odcisnęli ważne piętno na jego religijności. Refleksje i przede wszystkim medytacje Messiaena, na których miał potem oprzeć swoje kompozycje, dodatkowo kształtowali tacy autorzy jak Ernest Hello i Columba Marmion czy teologowie Romano Guardini i Hans Urs von Balthasar. Dominujący wpływ na jego rozumienie doktryny chrześcijańskiej wywarł jednak Tomasz z Akwinu, którego *Sumę teologiczną* posiadał we francuskim przekładzie¹ i studiował przez całe życie. Regularnie i ze zwiększającą się z czasem częstotliwością czerpał z tego obszernego dzieła, zwłaszcza z fragmentów dotyczących tych kwestii wiary, które czuł się w obowiązku rozważyć.

1 Por. komentarz Messiaena w książce Brigitte Massin, *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, Éditions Alinéa, Aix-en-Provence 1989, s. 31-32. Messiaen miał 16 lat, kiedy w roku 1925 wydawnictwo Desclée rozpoczęło druk pierwszych tomów francuskiego przekładu *Sumy teologicznej*, przygotowanej pod nadzorem Société Saint Jean l'Évangéliste.

Recepcję tekstów Akwinaty przez kompozytora można rozważać w dwóch aspektach. Z jednej strony – w aspekcie dokonanego przez niego *sui generis* przekładu poglądów Tomasza z Akwinu na rolę muzyki w życiu chrześcijanina i na możliwe duchowe treści, jakie niesie ze sobą muzyka, a także na elementy składowe materiału muzycznego. Z drugiej zaś – w aspekcie bezpośredniego cytowania przez niego zdań Tomasza z Akwinu na tematy natury ściśle teologicznej. Ten pierwszy aspekt recepcji, czyli przejście przez Messiaena poglądów średniowiecznego teologa na temat muzyki czy też szczęśliwa z nimi kongruencja, leży u podstaw wszystkich jego utworów o biblijnych, para-liturgicznych czy mistycznych tytułach². Chciałabym pokazać na kilku zaledwie przykładach, w jakim stopniu praktyczne wykorzystanie przez Messiaena muzyki jako języka jest zgodne z podstawami teoretycznymi tomizmu. Drugi aspekt recepcji, czyli cytaty z *Sumy teologicznej* i ich muzyczny przekład, odnosi się jedynie do ograniczonej liczby utworów, ale jest niemniej interesujący ze względu na to, że ich zastosowanie w muzyce często dopełnia, a nie tylko przedstawia ważne elementy tomizmu.

Na pierwszy rzut oka muzyka nie wydaje się odgrywać w pismach Tomasza roli dominującej. Jednak przy dokładnej lekturze okazuje się, że większość pism dotyczy tego czy innego aspektu tematu. Niemniej, ku wielkiemu rozzarowaniu pewnego dawnego badacza recepcji muzyki

2 Wśród nich są muzyczne medytacje na temat świąt z kalendarza chrześcijańskiego: *L'Ascension* (Wniebowstąpienie na orkiestrę lub organy, 1932/34), *La Nativité du Seigneur* (Narodzenie Pana na organy, 1935), *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (Dwadzieścia spojrzeń na dzieciątko Jezus na fortepian, 1944), *Messe de la Pentecôte* (Msza na Zesłanie Ducha Świętego na organy, 1950) i *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (Przemienienie Pana Naszego Jezusa Chrystusa na chór, orkiestrę, fortepian, wiolonczelę, flet, klarnet, ksylorimbę, wibrafon i marimbę, 1969); na temat Najświętszego Sakramentu: *Le banquet céleste* (Niebiańska uczta na organy, 1928), *Hymne au Saint Sacrement* (Hymn do Najświętszego Sakramentu na orkiestrę, 1932), *O Sacrum Convivium* (O święta uczta na chór a cappella lub 4 solistów i organy ad libitum, 1937) oraz *Livre du Saint Sacrement* (Księga Świętego Sakramentu na organy, 1984); na temat zmartwychwstania Chrystusa oraz obietnicy życia wiecznego dla jego wyznawców: *Les Corps glorieux* (Ciała chwały na organy, 1939), *Couleurs de la cité céleste* (Barwy Miasta Niebiańskiego na fortepian i małą orkiestrę, 1963), *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (I oczekuję wskrzeszenia umarłych na orkiestrę, 1964) oraz *La Ville d'En-Haut* (Miasto na wysokości na fortepian i orkiestrę, 1987); na temat końca czasów: *Apparition de l'Église éternelle* (Objawienie Kościoła wiecznego na organy, 1932), *Quatuor pour la fin du Temps* (Kwartet na koniec czasu na klarnet, skrzypce, wiolonczelę i fortepian, 1941) i *Eclairs sur l'Au-Delà* (Przebłyśki światła na tamtą stronę na wielką orkiestrę, 1992); oraz na temat tymczasowego i wiecznego przymierza między Bogiem w Trójcy i Jego dziećmi: *Visions de l'Amen* (Wizje Amen na dwa fortepiany, 1943) oraz *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (Medytacje na temat tajemnicy Trójcy Świętej na organy, 1969).

u Akwinaty, prawdą jest, że traktat *De arte musica* najprawdopodobniej nie wyszedł spod pióra św. Tomasza. Jego liczne komentarze na temat sztuki i estetyki dają jednak pewne całościowe wyobrażenie, które skłania mnie do spekulacji, jak mógłby wyglądać tomistyczny traktat *De musica*. Analogicznie do typowego retorycznego układu traktatów Tomasza z Akwinu, wyobrażam sobie, że takie *opusculum* składałoby się z odpowiedzi na następujące cztery pytania:

1. Czy praktykowanie muzyki czy też oddziaływanie muzyki jest dobre dla ludzi?
2. Czy muzyka nadaje się do mszy i do wychwalania Boga?
3. Czy muzyka jest dobra i piękna w sensie metafizycznym?
4. Czy muzyka jest zdolna doprowadzić ludzi do Boga?

Św. Tomasz twierdzi, że właściwa harmonia, właściwa proporcja i właściwe współbrzmienie prowadzą do *delectatio*, czyli do przyjemności estetycznej. W ten sposób rozumiany zachwyty może być zarówno duchowy, jak i zmysłowy, ponieważ ze względu na swoją naturę muzyka przynosi muzykom i słuchaczom poczucie harmonii i daje im jasność duchową. Jednak mimo że przyjemność zmysłowa jest integralną częścią doświadczenia muzycznego, stanowi ona jedynie rozszerzenie przyjemności duchowej, która ma charakter metafizyczny.

Inne ważne zagadnienie porusza fragment, który odnosi się do pytania „czy religia jest aktem zewnętrznym”, sugerując, że jakakolwiek forma sztuki powinna dawać wyraz wierze. Tomasz podkreśla, że kiedy muzyka wybrzmiewa jak ofiara złożona Bogu, ważniejsza jest świadomość – i to zarówno śpiewaków, jak i słuchaczy – d l a c z e g o śpiewa się w kościele, niż c o dokładnie się śpiewa. Mimo że nie mamy bezpośredniego potwierdzenia tego faktu, można stwierdzić niemal z pewnością, że Messiaen reprezentuje tu postawę tomistyczną. Robi to w trojaki sposób. Co do muzyki śpiewanej w trakcie nabożeństw argumentuje, że prawdziwie odpowiednia jest tylko jedna – chorał: tzn. monofoniczny śpiew sakralny bez akompaniamentu instrumentów w czasie niesporów, w czasie liturgii godzin oraz w czasie liturgii mszalnej. Taka muzyka, w opinii zarówno Messiaena jak i św. Tomasza, jest czysta i nie rości sobie pretensji do jakiegokolwiek innej roli poza rolą narzędzia pięknej artykulacji tekstów wychwalających Boga. Drugi sposób wprowadzenia tomistycznego punktu widzenia na właściwą rolę muzyki w wychwalaniu Boga odzwierciedla się w jego ogromnej miłości do śpiewów *alleluja*, wyrażen muzycznych, które skupiają się na pytaniu d l a c z e g o,

odsuwając na plan dalszy pytanie c o. Od wysoce melizmatycznych i dlatego praktycznie asemantycznych *alleluja* jest już niedaleko do śpiewu ptaków, który Messiaen także postrzegał jako muzykę stanowiącą czyste uwielbienie Stwórcy.

Wreszcie Tomasz rozważa obiektywną wartość i dobro muzyki, dostrzegając zarówno jej fizyczne, jak i metafizyczne właściwości. Ponieważ muzykę można uznać za przejaw arytmetyki, filozoficzne spekulacje na temat jej wartości są głęboko powiązane z numerologią. W tym sensie muzyka istnieje prymarnie i przede wszystkim w sensie metafizycznym, chronologicznie znacznie wcześniej i niezależnie od tego, czy jest słyszana jako fizyczne dźwięki. Aby muzyka była dobra i piękna, musi spełnić trzy warunki: integralności bądź doskonałości, ponieważ rzeczy niedoskonałe są właśnie przez wzgląd na to brzydkie; odpowiedniej proporcji lub harmonii; a wreszcie – wyrazistości czy jasności, ponieważ rzeczy piękne mają wyraziste kolory. Integralność oznacza, że nic nie brakuje, ekspresja jest kompletna i w tym sensie doskonała. Proporcja jest niezbędna w muzyce, jako że definiuje melodię (w tym jej poszczególne interwały, jak i ogólne kontury), rytm (jego indywidualne trwanie, jak i zmienną gęstość), harmonię (współbrzmienia osiągnane przy pomocy wibracji określanych arytmetycznie) oraz całą strukturę (równowagę, relacje odpowiedniości, symetrie itp.). Jasność jest być może najważniejsza ze wszystkich tych przymiotów. Św. Tomasz używa tego terminu w dwojakim sensie, mówiąc o jasności fizycznej i metafizycznej. Poza widoczną jasnością i splendorem zewnętrznym (Messiaen podkreśla je w swoim *Transfiguration*) Tomasz postuluje pewien rodzaj jasności niefizycznej, której istota sprawia, że rzecz staje się dostępna intelektowi. Muzyka może również mówić poprzez liczby, które odzwierciedlają najwyższy porządek Boskiego Stworzenia. Messiaen opracował bardzo wyrafinowane metody numerologiczne, poprzez które pragnął wyrazić swoją religijność i bojaźń Bożą. Z religijnego punktu widzenia najważniejszym aspektem takiego języka muzycznego jest to, że każdy jego składnik pełni funkcję duchową. Relacja pomiędzy znakiem i znaczeniem (*signifiant* i *signifié*) może w pewnym stopniu zależeć od tematu utworu, ale liczba czynników niezmiennych jest wystarczająco duża, żeby stanowić materiał do systematycznego badania. Preferowanie przez Messiaena struktury modalnej, gry liczbowymi wartościami rytmu, jak też symetrii wertykalnych i horyzontalnych wydaje się potwierdzać

jego zamiar wskazania na metafizyczne dobro muzyki w świetle obserwacji Akwinaty.

Poniżej krótko przedstawiam pięć najbardziej istotnych z tych czynników, które uważam za pośredni sposób wprowadzenia myśli tomistycznej w materię muzyki Messiaena³.

Skale Messiaena a wzniosły porządek świata

W swoim pierwszym traktacie z roku 1944 *Technika mojego języka muzycznego* Messiaen wyraził fascynację możliwością wyboru wysokości dźwięków w taki sposób, by tworzyły niepowtarzalny koloryt, a jednocześnie pozwalały na skojarzenie z różnymi obszarami tonalnymi. Wprowadził ten pomysł w życie poprzez własne, oryginalne modi oparte na powtarzaniu grup interwałowych. Zbudował je zaczynając od jednostki obejmującej interwał, który stanowi prosty podział oktawy (1, 2, 3 lub 5), powielając je w ramach procesu znanego badaczom symetrii jako „translacja”. Transpozycja w górę lub w dół tego interwału prowadzi do układu identycznego z modi początkowym. Dlatego liczba r ó ż n y c h transpozycji jest ograniczona do liczby półtonów w interwale. Modi dostarczają materiału horyzontalnego dla melodii, jak też wertykalnego dla akordów. Z teologicznego punktu widzenia dla Messiaena stanowią one uniwersum. Jest ono cudownie uporządkowane, wyrafinowane w swojej prostocie, nieograniczone rozmiarami i zawsze zachowuje swoją tożsamość.

Symetrie wertykalne: ludzkość stworzona na obraz Boga

Messiaen szczególnie lubi układy lustrzane, których używa zarówno w strukturach wertykalnych, jak i horyzontalnych. Kiedy zamierza wyrazić intensywność miłości, która przenika codzienną rzeczywistość, wybiera jako *signifié* akord czterodźwiękowy: trójdźwięk durowy z dodaną sekstą. W pierwszej swojej inwersji akord ten jest idealnie symetryczny: składa się z sekundy wielkiej w otoczeniu dwóch tercji małych. W tonacji Fis-dur, jednej z ulubionych tonacji Messiaena, akord ten nawet na klawiaturze

3 Szczegółowe omówienie języka muzycznego Messiaena i jego symboliki teologicznej można znaleźć w książce S. Bruhn *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation: Musical Symbols of Faith in the Two Great Piano Cycles of the 1940s*, Pendragon Press, Hillsdale 2007, s. 41-68.

wygląda symetrycznie; co istotne, kompozytor używa go w tej tonacji częściej niż w innych.

Fis-dur jest kopalnią różnego rodzaju symetrii dźwiękowych. Przez całe swoje życie kompozytor używa tej tonacji we wszystkich częściach utworów, które dotyczą miłości Boga. Czerpie z niej w kulminacyjnych momentach *Turangalila-Symphonie*, jak i w pięciu cyklach pieśni poświęconych tematowi miłości tragicznej, która dla tego pobożnego kompozytora była „odbiciem, choć tylko bladym, Bożej miłości”⁴.

Tonacja Fis-dur, zwłaszcza rozciągnięta poza górną oktawę aż do tercji wielkiej, co jest charakterystyczne dla Messiaena, wykazuje doskonałą symetrię zarówno w swojej strukturze interwałowej, jak i w warstwie wizualnej, na klawiaturze fortepianu.

W cyklu utworów na dwa fortepiany z roku 1943 pod tytułem *Visions de l'Amen* znajdujemy symboliczną konotację znaków przykluczowych, która jest niezależna od określonej skali. Trzy z siedmiu części cyklu, cytujące temat *Stworzenia*, oznaczone są trzema krzyżykami. We wszystkich przypadkach towarzysząca partia fortepianu traktuje wszystkie półtony jako równorzędne. Zastanawiające jest, dlaczego Messiaen, opatrując pięciolinię partii tego instrumentu trzema krzyżykami, dodatkowo powtarza znak chromatyczny przed każdym pojedynczym *fis*, *cis* czy *gis*, czego nie robi w utworach, które są rzeczywiście utrzymane w określonej tonacji. Kiedy oznaczenie tonacji nie ma praktycznej wartości, musimy zakładać istnienie znaczenia symbolicznego. Materiał tu prezentowany obejmuje ciągłe powtarzanie sekwencji trzech akordów w każdej ręce, albo raczej: akordu i jego dwóch transpozycji. Pozbawiony wszystkich rytmicznych rozbieżności między dwoma rękami akord tworzy doskonałą wertykalną symetrię. Partia towarzyszącego fortepianu potwierdza, że Boże dzieło Stworzenia – „jak na górze, tak na dole” – mówi o tych, którzy zostali stworzeni na podobieństwo Boga.

Symetrie horyzontalne: „Czasu już nie będzie”

Symetrie wertykalne w muzyce dotyczą przestrzeni – względnego położenia wysokości dźwięku w danym kontekście, modusie, akordzie czy interwale. Symetrie horyzontalne natomiast dotyczą czasu,

4 Olivier Messiaen, *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Amadeus Press, Portland 1994, s. 31.

szczególnie względnej długości trwania dźwięku w kontekście *continuum* brzmieniowego. Zjawiskiem czasowym generalnie kojarzonym z Messiaenem są tzw. rytmy nieodwracalne. Termin ten odnosi się do sekwencji brzmień, które pozostają niezmiennione, kiedy czyta się je od tyłu.

Palindromy rytmiczne są interesujące przede wszystkim ze względu na swoją wartość duchową. W świecie ludzkiego doświadczenia nieodwracalność, która jest cechą określającą wszystkie akty fizyczne czy językowe, porządek dnia i życia, jak i wykonanie założonego planu, zasadniczo różni się jakościowo od wspomnień, żalu, tęsknoty i innych aktów czy uczuć, które zwrócone są w stronę przeszłości. Wyobrażenie sobie sytuacji, kiedy to rozróżnienie przestaje obowiązywać, oznacza opuszczenie świata czasu w ludzkim rozumieniu tego pojęcia – czasu, który wraz z przestrzenią określa współrzędne życia we wszechświecie. Na tej podstawie palindromy rytmiczne stają się wyznacznikami wieczności, stanu, który Anioł Apokalipsy opisuje słowami: „czasu już nie będzie”.

Messiaen preferuje trzy rodzaje palindromów, które kojarzy z trzema niuansami znaczeniowymi. Pierwsza grupa składa się z sekwencji rytmicznych reprezentujących pojedynczy palindrom, który nie jest później rozkładany na części. W sferze duchowej ewokują one rzeczywistość nieteleologiczną, wyobrażenie stanu, kiedy kontemplujące spojrzenie nie może dłużej rozróżniać dwóch tendencji czasowych, ponieważ stają się one swoimi lustrzanymi odbiciami. Przykładem cytowanym przez Messiaena najczęściej jest palindrom zbudowany z trzech różnych wartości: 3–5–8–5–3. W *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (cyklu fortepianowym składającym się z dwudziestu medytacji Dzieciątka Jezus w żłobie) ten podstawowy palindrom funkcjonuje jako *basso ostinato* w całej dwunastej części, poświęconej „wszechmocnemu Słowu”. W tym kontekście rytm, który niszczy tę linearną cechę czasu, stanowi przymiot Boga.

Inna gra symetrię rytmu jest nawet bardziej złożona – to ulubiona strategia Messiaena, uznawana za jego „rytmiczny podpis”. Pierwsze cztery z jego pięciu segmentów to różne warianty najkrótszego z możliwych palindromów, który składa się z osi centralnej i dwóch identycznych „skrzydeł”. Piąty segment zrywa jednak z antyczasowym modelem i przynosi w zamian sekwencję stanowiącą ucieleśnienie

linearnego rozwoju. Jak można przeczytać w różnych pracach na temat twórczości Messiaena, kompozytor lubił podkreślać, że frazę tę można także traktować jako połączenie trzech *deçî-tâlas*⁵ – czyli wzorców rytmicznych pochodzących z różnych prowincji Indii, zebranych przez tamtejszego XIII-wiecznego teoretyka muzyki i nazwanych tu podobnie. Mimo że takie bardziej egzotyczne wyjaśnienie jest na pewno kuszące, warto zauważyć, że Messiaen regularnie powraca do swojego „rytmicznego podpisu”, przedstawiając muzyczną sylwetkę Syna Bożego w jego ludzkim wcieleniu. Przy takiej preferencji odczytanie tego rytmu jako śladu wejścia istoty bezczasowej (symbolizowanej przez aczasowe palindromy) w przebieg ludzkiego czasu (symbolizowanej przez ciąg linearny) zyskuje sens teologiczny. Jak można domyślić się z połączenia składników nieodwracalnych i teleologicznych, Messiaen korzysta z tego rytmu wtedy, gdy potrzebuje przedstawić muzycznie to, jak istota boska (i dlatego wieczna i pozaczasowa) wkracza w życie i określony przez czas świat człowieka. W konsekwencji ten „podpis rytmiczny” wskazuje najczęściej na Jezusa Boga-Człowieka; można to zaobserwować zarówno w *w i z j* i jego konania (*Amen de l'Agonie de Jésus, Visions de l'Amen* nr 3), jak i we fragmencie przedstawiającym Syna Bożego w medytacji nad Synem Człowieczym (*Regard du Fils sur le Fils, Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* nr 5).

Procesy wzrostu w muzyce: wyznaczniki przemiany duchowej

Modusy, w sensie sposobów organizacji materiału dźwiękowego, można traktować jako typy cech definiujących frazę lub przebieg. Procesy wzrostu stanowią o rozwoju tego materiału w czasie. Messiaen stosował trzy strategie ekspansji lub kompresji: amplitudy dźwięku, struktury poziomej i indywidualnego czasu trwania. Pojęcie teologiczne, jakie w jego rozumieniu zdaje się obejmować wszystkie te zmiany, to duchowa przemiana. Różne aspekty tego symbolizmu odnoszą się przede wszystkim do natchnionego przez Boga Słowa. Procesy

5 Omówienie przez Messiaena rytmów indyjskich pokazuje, że „podpis rytmiczny” można także wytłumaczyć w inny sposób. Zob. Olivier Messiaen, *Technika mojego języka muzycznego*, przeł. Józef Świder, „Res Facta”, 1973, nr 7, s. 135, przykłady 28, 62, 311 i 379.

wzrostu zachodzą przede wszystkim wtedy, kiedy muzyka przedstawia dzieło stwórcze Boga poprzez potęgę Jego Słowa lub wymianę natury boskiej i ludzkiej Chrystusa, gdy Słowo staje się ciałem. I tak w trzeciej części *Vingt Regards*, zatytułowanej *L'échange*, główny komponent na początku przyjmuje formę wąskiego łuku trzech sąsiadujących oktaw. W trakcie swoich przekształceń łuk rozszerza się chromatycznymi krokami w obydwu kierunkach. Dwunasty krok w tym stopniowym rozszerzeniu przynosi ogromny kulminacyjny skok o dwie oktawy. Próbując opisać potęgę Słowa Bożego, Messiaen buduje ostatnią część tego samego cyklu, przedstawiającą *Kościół Miłości* medytujący o Dzieciątku Jezus, na dwóch komponentach, które wchodzą ze sobą we wzajemną, lustrzaną relację. Pierwszy zawiera w partii prawej ręki szybką, ostro zakreśloną figurę. Równy rytm podkreśla doskonałą dwustronną symetrię wysokości dźwięków i dynamicznego gestu. Jego odpowiednik w lewej ręce jest równie symetryczny na płaszczyźnie poziomej, choć w pionie stanowi nieco zniekształcone odbicie figury prawej ręki: wszystkie interwały są nieco „zbyt małe” w porównaniu do wysokiego rejestru. Drugi komponent opiera się o symetrię wartości rytmicznych, a nie wysokości dźwięku.

Te dwa komponenty w swojej oryginalnej formie łączą więc aspekt duchowy przekazania braciom nowiny o Wcieleniu Słowa (doskonała symetria pozioma) i próbę naśladowania miłości Boga (w symetrii pionowej, gdzie imitacja modelu z góry jest „nieco zbyt mała”) z wielostronnym działaniem, któremu patronuje ten sam duch, choć za każdym razem inny (palindrom rytmiczny z dowolnie przypisanymi dźwiękami). Przekształcenia pierwszego komponentu charakteryzują wewnętrzne rozszerzenia: dwukrotnie przekroczona zostaje kulminacja, tak że w centrum figury wydaje się powstawać osobny segment, który zwiększa i pogłębia efekt. W międzyczasie drugi komponent podlega rozszerzeniu na zewnątrz. Palindrom składający się z trzech podwójnych oktaw najpierw otrzymuje po dwie dodatkowe wartości z każdej strony, a potem rozszerza się dalej przez zawieszenie i dodanie jeszcze jednej dodatkowej wartości.

Wybrane permutacje: czas „poza porządkiem”

Termin permutacja określa proces przekształcenia kolejności elementów skończonego zbioru. „Permutacje” elementów zwykle odnoszą się do całkowitego wyczerpania różnych możliwości zmiany porządku. Pojedyncza

permutacja może być świadomie arbitralna; ma to miejsce, kiedy tasuje się talię kart, aby osiągnąć ich kolejność niemożliwą do przewidzenia przez żadnego z graczy. Może ona także wynikać z zamierzonego celu: tak jest przy anagramach, gdzie szukamy takiego przemieszania liter w słowie, które stworzy inne słowo czasem zaskakująco powiązane znaczeniowo, jak w przypadku pary angielskich wyrazów „listen” i „silent”.

W muzyce permutacje najczęściej stosuje się do wysokości dźwięków czy długości ich trwania, ale mogą także wystąpić permutacje różnych stopni głośności, artykulacji, barwy, a może i innych parametrów. Messiaen eksperymentował z wieloma z tych kombinacji w swoim utworze z roku 1950 *Mode de valeurs et d'intensités*. Liczba możliwych permutacji zwiększa się wykładniczo wraz z dodaniem każdego pojedynczego elementu z kolekcji podstawowej:

- 2 elementy umożliwiają tylko 2 permutacje (1 2, 2 1);
- 3 elementy dają 3 x 2 permutacje (1 2 3, 1 3 2, 2 1 3, 2 3 1, 3 1 2, 3 2 1);
- 4 elementy pozwalają na 4 x 3 x 2 permutacje;
- 12 elementów (takie jak wysokości w szeregu dwunastotonowym) dają w sumie 12 x 11 x 10 x 9 x 8 x 7 x 6 x 5 x 4 x 3 x 2 czyli 479 001 600 permutacji.

Chcąc poradzić sobie z tak niekontrolowanym wzrostem, kompozytorzy znaleźli metody ograniczenia liczby permutacji w sposób, który można logicznie uzasadnić. Francuscy teoretycy muzyki mówią o zorganizowanym wyborze permutacji jako „interwersji”, używając terminu zapożyczonego do muzyki z matematyki przez Rudolpha Rétiego, choć w sensie znacznie bardziej ogólnym niż czyni to Messiaen. Tak więc, jeśli kompozytorzy muzyki dodekafonicznej ograniczają się do dwunastu transpozycji oryginału, odwrócenia, inwersji i odwróconej inwersji danej sekwencji, zyskują możliwy do opanowania wybór spośród 48 „interwersji” z niemal 480 milionów możliwych permutacji. Messiaen reguluje swoje poszukiwanie wybranych permutacji przy pomocy „powtarzanego porządku czytania”, który powraca do początkowej sekwencji już po zaledwie kilku przetasowaniach. Te porządki czytania dzielą się na trzy kategorie: sekwencje symetryczne, modelowane i arbitralne. Podczas gdy tę pierwszą wyjaśnia kompozytor często⁶, drugą i trzecią pomija w swoich teoretycznych komentarzach całkowitym milczeniem.

6 Bardziej szczegółowe wyjaśnienia niż te zaproponowane przez Claude'a Samuela w jego mowie z okazji otrzymania przez Messiaena nagrody Erazma można znaleźć w książce Oliviera Messiaena *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Leduc, Paris 2000, tom III, s. 5-76.

Wszystkie przypadki selektywnej permutacji ujawniają jedną ogólną cechę wspólną. Z technicznego punktu widzenia można je bowiem opisać jako łączące brak tożsamości wyglądu (sekwencja elementów) z tożsamością materiału (zbiór elementów); z perspektywy symbolicznej są one niezmiennie powiązane ze zdarzeniem, które zdaje się istnieć jedynie w określonym czasie i przestrzeni. W każdym przypadku istota tego, co jest w ten sposób uwypuklane muzycznie, dzieje się w ludzkiej duszy – w duszach tych, którzy mają nadzieję pewnego dnia dzielić boskie synostwo, ujawnione w przemienieniu Jezusa, w duszy trędowatego, który znajduje drogę do Boga poprzez miłosierną miłość świętego Franciszka, w duszy trzech bardzo różnych braci zakonnych czekających na Bożego posłańca i odpowiadających mu tak, jak pozwala na to ich duchowe przygotowanie itd. We wszystkich tych przypadkach Messiaen korzysta z techniki symetrycznej permutacji.

W opinii św. Tomasza uporządkowanie wszystkich rzeczy przez Boga nadaje im konsonancję (*consonantia*). Aby muzyka mogła być dobra i piękna – powtórzmy – musi spełnić trzy warunki: integralności lub doskonałości, właściwej proporcji czy harmonii oraz jasności lub wyrazistości. Messiaen przekłada to na swoje skale, które reprezentują porządek świata; na symetrie wertrykalne, które reprezentują ludzi stworzonych na Boże podobieństwo i symetrie horyzontalne, które reprezentują zatrzymanie czasu; na procesy wzrostu, które reprezentują przemianę duchową oraz permutacje, które reprezentują czas poza porządkiem. Jeśli integralność, proporcja i jasność są źródłami piękna i dobra w sztuce i jeśli muzyka jest najmniej fizyczną formą sztuki, to wynika z tego, że piękno, które wyraża muzyka, ma pozycję uprzywilejowaną w zdobywaniu wiedzy, rozumieniu i rozpoznawaniu istoty rzeczy przez człowieka. Muzyka może więc w idealny sposób ukazywać prawdę o wyższym porządku rzeczy; i tak w swojej operze Messiaen odnosi się do pytania, czy muzyka może prowadzić ludzi do Boga. Dokonawszy przeglądu sposobów przyswojenia przez Messiaena myśli Tomaszowej na temat muzyki i jej duchowych treści, obecnie przechodzę do zagadnienia przyswajania przez niego (najpierw pośrednio, potem bardzo wyraźnie) pojęć teologicznych. Drugi z aspektów wspomnianych na początku, tj. odnoszenie się przez kompozytora do *Sumy teologicznej* i muzyczny przekład takich cytatów, dotyczy jedynie ograniczonej liczby utworów, ale staje się bardziej interesujący dzięki temu, że muzyczne opracowanie często wzmacnia, a nie tylko przedstawia to, co ważne

u św. Tomasza. Mimo, że trzy utwory z dojrzałego okresu twórczości kompozytora – oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, organowe *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* oraz opera *Saint François d'Assise* – stanowią kulminacyjny moment procesu przyswajania poszczególnych myśli świętego Tomasza przez kompozytora, ślady odniesień do Akwinaty można w rzeczywistości znaleźć w innych (w tym znacznie wcześniejszych) okresach życia kompozytora i w sytuacjach innych niż tylko „wstawienie” tekstu do dzieła muzycznego:

- Messiaen trzy razy wspomina Tomasza z Akwinu w tekstach wprowadzających: w partyturze do *Trois petites liturgies de la Présence Divine* (1943-44), w *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964) oraz w *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969).
- Trzy utwory obejmują po trzy cytaty ze św. Tomasza każdy, rozpisane na głosy lub przełożone na muzyczny alfabet Messiaena; zob. części IX, XII i XIII oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-69), części I, III i VII cyklu organowego *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* oraz *Tableau 5* (dwa długie fragmenty) i *Tableau 8* (jeden fragment) w operze *Saint François d'Assise*.
- Trzy razy w samym tylko roku 1978 Messiaen odnosi się bezpośrednio do Tomaszowego stwierdzenia, które stanowi centralną myśl jego opery, we fragmencie gdzie Anioł parafrazuje *Sumę teologiczną*, a umierający Franciszek z Asyżu nawiązuje potem do niego w swoim pożegnaniu: „Bóg olśniewa nas przez bezmiar Prawdy. Muzyka prowadzi nas do Boga przez przeczcucie Prawdy”. Odniesienia tomistyczne Messiaena pojawiają się także w jego wykładzie w katedrze Notre Dame w Paryżu⁷, w jego przedmowie do programu festiwalu z okazji jego siedemdziesiątych urodzin⁸ oraz w wywiadzie przeprowadzonym mniej więcej w tym samym czasie, w którym proszono go o wypowiedź na temat swojej wiary oraz roli, jaką muzyka odgrywa w relacji wierzącego do Boga⁹.

W trzech utworach napisanych we wczesnym i środkowym okresie twórczości Messiaen czerpie z tomizmu w sposób szczególny, żeby

7 Olivier Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, Leduc, Paris 1978.

8 *Hommage à Olivier Messiaen: Programme du Festival en hommage à Olivier Messiaen*, Paris 1978.

9 *Olivier Messiaen en 12 questions*, „Diapason”, 1978, nr 234, s. 38-39, cytat ze s. 39 w przekładzie polskim (W. Ch.).

wyrazić fundamentalne wymiary czasu, przestrzeni i ruchu: nieodłącznie boskie przymioty, które Tomasz uznaje także za przymioty „pełnych chwały ciał”¹⁰ osób zmartwychwstałych. Rozłożenie akcentów zmienia się w trzech utworach z późnego okresu, do których teraz przechodzimy. Tematem oratorium Messiaena, napisanego w latach 1965-69, jest przemiana Jezusa na wysokiej górze w obecności trzech apostołów – z jego twarzy i ciała emanuje oślepiająca jasność wyływająca z wewnętrznego promieniowania jego boskości. Jak wynika z trzech Ewangelii synoptycznych, wydarzenie to stanowi kulminacyjny punkt w publicznym okresie życia Jezusa¹¹. W części III Tomasz omawia pytanie 45 z *Sumy teologicznej*, która posiada znacznej wielkości rozdział poświęcony „Życiu Chrystusa” (par. 27-59). Jak wyjaśnia, Chrystus ukazał swoim trzem najbliższym uczniom przez krótką chwilę na Górze Tabor chwałę swojej boskiej duszy jaśniejącą przez Jego ludzkie ciało. Ponieważ ta jasność jest zasadniczo związana z blaskiem, który będzie permanentnym przymiotem ciał świętych po zmartwychwstaniu, ogólne przesłanie teologiczne *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* można uznać za bezpośrednią kontynuację refleksji kontemplacyjnych, jakie stały się inspiracją utworów *Les Corps glorieux* oraz *Et exspecto resurrectionem mortuorum*. Messiaena interesowały nie tyle przymioty zmartwychwstałego ciała, co duchowa relacja osoby zmartwychwstałej z Bogiem. Przemienienie widziane jest więc w świetle jego znaczenia dla statusu człowieka jako usynowionego Dziecka Bożego.

Część IX jest pierwszą z czternastu fragmentów oratorium, które zawierają dosłowne cytaty ze św. Tomasza. W swoich uwagach wstępnych Messiaen wyjaśnia:

Rozwój idei usynowienia. Nasze usynowienie zaczyna się wraz z chrztem i kończy się po zmartwychwstaniu chwalebny stanem naszych ciał. Jest to jednak tylko obraz jedyne prawdziwego synostwa Syna Bożego. To doskonałe synostwo rozumie w pełni i zna jedynie Ojciec, Syn i Duch Święty.

Ten fragment u Messiaena pochodzi z części III *Sumy* (zag. 45 art. 4). Poniżej uzupełniam śpiewany przez chór tekst łaciński jego przekładem w całości (fragment, który Messiaen opuszcza ujęty jest w nawias)

¹⁰ Polska teologia katolicka mówi często o „ciałach uwielbionych” (przypis tłumacza).

¹¹ Mt 17:1-6, Mk 9:1-8, i Łk 9:28-36.

Adoptio filiorum Dei est per quamdam conformitatem imaginis ad Dei Filium naturalem... Primo quidem, per propriam gratiam viae, quae est conformitatis imperfecta; secundo, per gloriam, quae est conformitatis perfecta... Gratiam per baptismum consequimur, in Transfiguratione autem praemonstrata est claritas futurae gloriae, ideo, tam in baptismo quam in Transfiguratione, conveniens fuit manifestare: naturalem Christi filiationem testimonio Patris: quia solus est perfecte conscius illius, perfectae generationis, simul cum Filio et Spiritu Sancto.

Usynowienie ludzi przez Boga dokonuje się przez pewnego rodzaju uformowanie człowieka na wzór Jednorodzonego Syna Bożego. [Są dwa rodzaje usynowienia.] Pierwsze – przez łaskę w życiu doczesnym prowadzi do upodobnienia niedoskonałego. Drugie – przez chwałę prowadzi do pełnego podobieństwa. [Św. Jan tak o tym pisze: „Teraz jesteśmy synami Bożymi, a jeszcze się nie okazało, czym będziemy. Wiemy bowiem, że kiedy się okaże, będziemy podobni do Niego, bo ujrzymy Go, jakim jest”, S. B.] Skoro więc łaskę otrzymujemy przez chrzest, a w Przemienieniu została zawczasu ukazana jasność przyszłej chwały, to zarówno w czasie chrztu Chrystusa, jak i przy Przemienieniu świadectwo Ojca o rodzonym synostwie Chrystusa było na miejscu. Bo tylko Ojciec wraz z Synem i Duchem Świętym był w pełni świadom tego doskonałego rodzenia¹².

Jak wskazuje ten fragment, myśli św. Tomasza podążają od wydarzenia, którego centrum stanowi przepelnione chwalebnią jasnością ciało Jezusa, w którym objawia się jego natura Syna Bożego, nie tylko ku obietnicy dziecięstwa Bożego dla wszystkich wiernych, ale także ku prawdzie o Trójcy Świętej. Fragment ten kończy się podkreśleniem, że tylko trzy Osoby Trójcy mogą w pełni zrozumieć genezę ludzkiego udziału w łasce i chwale. Messiaen zaznacza istotność Trójcy Świętej nawet bardziej, podkreślając na wstępie jej kluczowe znaczenie w kwestii zaangażowania Boga w życie jego ludzkich dzieci. Przy tym poprzez nieortodoksyjne ustawienie Tomaszowego tekstu osiąga on bardzo ciekawe przesunięcie znaczeniowe. We frazie nr 8 początkowo umieszcza tylko słowa *quia solus est*. We frazach 23-25 uzupełnia ten fragment kończąc zdanie, więc słyszymy: *quia solus est, simul cum Filio et Spiritu Sancto*. Takie wybiórcze cytowanie w istotny sposób zmienia znaczenie. Podczas gdy pełne zdanie Tomasza, *quia solus est perfecte conscius illius, perfectae generationis, simul cum Filio et Spiritu Sancto*, musimy przełożyć jako „bo tylko [Ojciec] wraz z Synem i Duchem Świętym

¹² Polski przekład ks. St. Piotrowicza (<http://www.katedra.uksw.edu.pl/suma/suma26.htm>).

jest doskonale świadom tego doskonałego rodzenia”, ten fragment u Messiaena trzeba przetłumaczyć jako: „ponieważ tylko On *jest*, wraz z Synem i Duchem Świętym”. Pierwsza połowa tej części nie odnosi się do „doskonałej świadomości tego doskonałego rodzenia”, ale raczej do istoty Trójjedynego Boga. Opuszczony fragment pojawia się, tym razem bez żadnego wspomnienia o trzech osobach Trójcy Świętej, w odpowiednim momencie drugiej połowy tej części: *perfecte conscius illius* (por. fraza 35) następuje pod koniec jako *quia solus est perfecte conscius illius, perfectae generationis* (por. frazy 50-52) – „Bo tylko [Ojciec] był w pełni świadom tego doskonałego rodzenia”. Wyraźny nacisk na liczbę TRZY przez całą tę część wydaje się dawać asumpt do twierdzenia, że używając tego fragmentu z *Sumy* Messiaen był bardziej zainteresowany rolą Jezusa w Trójcy Świętej niż obietnicą Boga dotyczącą synostwa Bożego ludzi.

W części XII *Transfiguration* Messiaen przeplata cytat z *Sumy* fragmentami tekstów ze Starego i Nowego Testamentu (Księga Rodzaju, Psalm, Księga Mądrości i Ewangelia według św. Łukasza). Cytat z Akwinaty pojawia się w poprzedzającym akapicie wyróżniony w ten sposób przez kompozytora jako warty komentarza:

Patrząc w bezchmurny dzień na Mont Blanc, Jungfrau i trzy lodowce Meie w regionie Oisans, zrozumiałem różnicę między małym blaskiem śniegu i wielkim blaskiem słońca. Tam także byłem w stanie sobie wyobrazić, jak straszne mogło być miejsce Przemienienia!

Messiaen zadaje chórowi do zaśpiewania zdania wyjęte z części III *Sumy* (zag. 45 art. 2):

Claritas vestimentorum ejus designat futuram claritatem sanctorum, quae superabitur a claritate Christi, sicut candor nivis superatur a candore solis.

Podobnie jak jasność Chrystusowego ciała przy Przemienieniu była obrazem późniejszej wspaniałości tego ciała, tak jasność szat oznaczała przyszłą jasność świętych, ustępującą jasności Chrystusa, białość śniegu bowiem ustępuje jaskrawej bieli słońca¹³.

Tematem głównym jest nadal niezwykle jasność otaczająca przemienionego Jezusa, której źródła tutaj upatruje się w jego szatach. Podczas gdy wcześniejszy cytat, poprzez swój nacisk na usynowienie,

13 Polski przekład ks. St. Piotrowicza (<http://www.katedra.uksw.edu.pl/suma/suma26.htm>).

podkreśla różnicę między dwoma rodzajami relacji – z jednej strony rodzone synostwo łączące pierwszą i drugą osobę Trójcy Świętej, z drugiej usynowienie ludzi jako dzieci Bożych – tutaj św. Tomasz skupia się na różnym stopniu jasności dwóch wybranych przez Boga osób. Jeśli przyszli święci w swoich pełnych chwały ciałach mają jaśnieć bielą śniegu, blask wydobywający się z Chrystusa przemienionego na Górze Tabor można tylko przyrównać do słońca.

W części XIII, ostatniej z części medytacyjnych oratorium, fragment *Sumy* jest jednym z czterech tekstów. Pojawia się dopiero w ostatnim z trzech dużych fragmentów tej części. Messiaen bierze słowa z artykułu 4 rozważań św. Tomasza o Przemienieniu. W odpowiedzi na drugi kontrargument pojawia się taka fraza:

In Transfiguratione, quae est sacramentum secundae regenerationis, tota Trinitas apparuit: Pater in voce, Filius in homine, Spiritus Sanctus in nube clara.

przy Przemienieniu, tajemnicy drugiego odrodzenia, ukazała się cała Trójca Święta: Ojciec – w głosie; Syn – w człowieku; Duch Święty – w jasnym obłoku.

Trudno nie zauważyć, że nacisk ponownie położony jest na całą Trójcę, a nie szczególnie na Jezusa. Tym bardziej interesujące jest muzyczne połączenie przez Messiana tego fragmentu *Sumy* z innymi aspektami Przemienienia, które są wspomniane w dwóch z trzech innych tekstów w tej części:

- Przy frazie 40 fragmentowi *In Transfiguratione* towarzyszy muzyka słyszana już wcześniej w tej części przy wersach z hymnu Prudentiusa na Święto Przemienienia, tekstu obiecującego, że ktokolwiek szuka Chrystusa będzie mu dane go ujrzeć („Quicumque Christum quaeritis... illic licebit visere”).
- Przy frazie 41, cytatawi świętego Tomasza „In Transfiguratione, quae est sacramentum secundae regenerationis” towarzyszy muzyka wcześniej słyszana przy słowach z prefacji na Święto Przemienienia, ogłaszających, że przez tajemnicę Wcielenia Słowa nowy blask zajaśniał w oczach naszych umysłów („Quia per incarnati Verbi mysterium, nova mentis nostrae oculis lux tuae claritatis infulsit”).
- Przy frazach 43, 45, 47 i 51 Messiaen komponuje inwokację do Świętej Trójcy, „Pater in voce, Filius in homine, Spiritus Sanctus in nube clara” jako potrójną rekapitulację muzyki, która poprzednio

towarzyszyła pozostałym wersom z hymnu Prudentiusa, wersom obiecującym, że każdy, kto podniesie oczy wysoko, zobaczy znak wiekuiestej chwały („oculos in altum tollite... signum perennis gloriae”).

- Nawet początkowe wykrzyknienie „tota Trinitas” przy frazie 42 jest pomyślane jako cytat z muzyki usłyszanej dwa razy wcześniej do słowa *Alleluia*.

Fragment wybrany z myśli Tomaszowych podkreśla więc trynitarny aspekt Przemienienia, jednak muzyczne odesłania Messiaena wytyczają fundamentalną linię interpretacyjną, w której doświadczenie uczestnictwa ludzi, świadków wydarzenia, jest wyraźnie uwypuklone.

Tomistyczne definicje w *Medytacjach na temat Trójcy Świętej*

Ten cykl organowy, choć pozbawiony ludzkich głosów zdolnych do wypowiedzenia tekstu, czerpie z *Sumy teologicznej* na trzech poziomach: w rozważaniach Messiaena o mowie aniołów, która rzekomo przyczyniła się do powstania jego pomysłu opracowania „zrozumiałego języka”; w trzech fragmentach-cytatach napisanych w tym sztucznym języku; wreszcie w pośrednich odniesieniach ukrytych w wybranych przez niego boskich przymiotach, dla których kompozytor tworzy znaki muzyczne.

Zagadnienia 106-107 części I *Sumy* skupiają się wokół przyczyn i sposobów istnienia mowy aniołów. Według Tomasza:

Jeden anioł oświeca drugiego. Dla zrozumienia tego należy zauważyć, że światło – a chodzi o światło umysłu – jest niczym innym, jak jakimś ujawnianiem prawdy... Stąd też „oświecać” znaczy nie co innego, jak ujawnioną sobie i poznaną przez siebie prawdę przekazać innemu” (cz. I, zag. 106 art. 1)¹⁴.

Dochodząc w ten sposób do wniosku, że pojęcie mowy aniołów może mieć ogólny sens, św. Tomasz proponuje co następuje w odniesieniu do szczególnego trybu ich mowy:

żeby więc zrozumieć, jak jeden anioł mówi do drugiego, należy sobie przypomnieć [...] że wola porusza myśl do działania [...] przejście [rzeczy poznanej przez myśl] z pierwszego na drugi

14 Przekład polski o. Pius Bełch (<http://www.katedra.uksw.edu.pl/suma/suma8.htm>).

stopień dokonuje się na rozkaz woli [...] Jeżeli zaś pojęcie umysłu anielskiego za wolą samego anioła zmierza do ujawnienia innemu aniołowi, wówczas przez to samo pojęcie umysłu jednego anioła daje się poznać drugiemu: i w ten to sposób jeden anioł mówi do drugiego. Nie czym innym przecież jest mówić do kogoś, jak ujawnić drugiemu pojęcie umysłu (cz. I, zag. 107, art. 1)¹⁵.

W czwartym akapicie swojej przedmowy do *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* Messiaen parafrazuje Tomasza pisząc:

Tylko aniołowie mają przywilej komunikowania się bez pośrednictwa języka, bez konwencji, i, co nawet bardziej niezwykle, bez ograniczeń czasu i przestrzeni. Jest to moc, która całkowicie nas przewyższa, to budząca niemal przerażenie zdolność przekazu, Rilke miał słuszność mówiąc: „Každy anioł przeraża!”. W *Sumie teologicznej* Tomasza z Akwinu (w księdze *Rzędy Boże*, zagadnienie 107: Mowa aniołów) można przeczytać: „Jeżeli zaś pojęcie umysłu anielskiego za wolą samego anioła zmierza do ujawnienia innemu aniołowi, wówczas przez to samo pojęcie umysłu jednego anioła daje się poznać drugiemu: i w ten to sposób jeden anioł mówi do drugiego”. I dalej: „[...] mowa anioła jest czynnością umysłową. Umysłowa zaś czynność anioła całkowicie jest oderwana od miejsca i czasu. [...] Dla takiej zaś istoty, która całkowicie jest oderwana od miejsca i czasu, nic nie znaczą: ani różnica czasu, ani odległość co do miejsca”¹⁶.

Zainspirowany tym niewyobrażalnie swobodnym i niematerialnym porozumiewaniem się aniołów, Messiaen opracowuje swoją koncepcję zrozumiałego języka muzycznego (*langage communicable*). Krytycy, podkreślając nieskuteczność wysiłków kompozytora – ponieważ słuchacze nie są w stanie zrozumieć takiego przekazu – najwyraźniej sami źle go rozumieją. Są w stanie jedynie mówić o słuchających *ludziach*, którzy, jeśli wierzyć Akwinacie, nie są w stanie zrozumieć mowy aniołów.

Fragmenty *Sumy*, które Messiaen przekłada na swój „zrozumiały język”, wszystkie pochodzą z traktatu o Trójcy Przenajświętszej z części I (zag. 27-43). Istotne jest to, że chociaż wybór cytatów do *La Transfiguration* przenosi nacisk z wydarzeń wystawiających Syna na Trójcę jako całość, fragmenty, które kompozytor wybiera do pracy nad Trójcą, skupiają się mniej na trzech Osobach niż na samym Bogu.

15 Przekład polski o. P. Bełch...

16 Przekład polski tych fragmentów *Sumy* o. P. Bełch...

W części I *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* Messiaen przekłada słowa odzwierciedlające naturę Boga Ojca; pozostałe dwie Osoby Trójcy wspomina jedynie ze względu na ich pochodzenie od Niego:

Jeśli chodzi o osoby pochodzące od Niego, Ojca można poznać po ojcostwie i wspólnym tchnieniu, jako początek bez początku, poznać go po tym, że od nikogo nie pochodzi; i to właśnie wyraża jego cecha niezrodzoności, którą oznacza słowo „niezrodzony”.

Messiaen parafrazuje tu stwierdzenie z części I *Sumy teologicznej*. Pisząc o Osobie Ojca w zagadnieniu 33, św. Tomasz podsumowuje w artykule 4 swój pogląd na to, w jaki sposób pochodzenie Ojca różni się od pochodzenia pozostałych dwóch Osób Boskich:

Tak więc na podobieństwo tego: Ojciec ze względu na osoby Odeń pochodzące przyjmuje znamię: ojcostwa i wspólnego tchnienia. Z tego zaś powodu, że od nikogo nie pochodzi, przyjmuje znamię: Początek bez początku: i to właśnie wyraża owa właściwość: niezrodzoność, którą też i oznacza miano: niezrodzony (cz. I, zag. 33, art. 4)¹⁷.

W istocie cytaty z Messiaena odnosi się w całości do zagadnienia 33, które rozważa, czy Ojciec jest początkiem czy pierwszą przyczyną (art. 1), czy do Ojca właściwe jest stosowanie imienia „Ojciec” (art. 2), czy nazwa „Ojciec” w Bogu jest pierwotnie nazwą osobową czy istotową (art. 3), i czy niezrodzoność jest swoistą właściwością Ojca (art. 4). W muzyce Messiaena wyróżnia się kluczowe słowo *inengendré* (niezrodzony), które jako jedyne jest powtarzane i mocno podkreślane w kodzie tej części.

Po pierwszym cytacie na temat natury Ojca i Jego relacji do pozostałych dwóch Osób Trójcy względem ich pochodzenia Messiaen przechodzi w części III *Méditations* do zbliżonej kwestii, przekładając słowa, które poruszają kwestię natury Ojca pod względem tożsamości między stosunkiem a istotą: *La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence*. W przekładzie słów św. Tomasza z *Sumy teologicznej* (cz. I, zag. 28, art. 2 – odpowiedź), które są źródłem tego fragmentu, czytamy: „stosunek rzeczowo w Bogu istniejący i istota Boża stanowią jedną rzecz”¹⁸. Przypominając wyjaśnienia Messiaena udzielone w cyklu długich rozmów na kanwie tego utworu, niemiecka organistka Almut Rößler wypełnia treścią to bardzo lakoniczne stwierdzenie: „W Bogu nie ma różnicy między stosunkiem (do innych Osób Trójcy) a istotą. My ludzie możemy być dobrzy

17 Przekład polski o. P. Bełch...

18 Przekład polski o. P. Bełch...

czy źli, głupi czy mądrzy, możemy się poprawiać czy pogarszać. Nie tak jest u Boga: nic nigdy się do Niego nie dodaje ani od Niego nie odejmuje. My ludzie żyjemy w stosunku z sobą i do siebie. Bóg jest w sobie i wszystkie trzy Osoby Trójcy są w Nim; a więc w Nim stosunek równy jest istocie"¹⁹.

Ostatnia z trzech części zawierających przekłady *Sumy* dodaje myśl o naturze Ojca i Jego stosunku względem miłości. Medytacja VII jest oparta na zdaniu z konkluzji artykułu 2 z zagadnienia 37, nadal dotyczącej Trójcy. Zagadnienie 37 jest poświęcone rozważaniom, czy nazwa Ducha Świętego to „Miłość”; w artykule 2 św. Tomasz pyta, czy Ojciec i Syn miłują się więc Duchem Świętym i odpowiada: „Ojciec i Syn miłują Duchem Świętym lub Miłością pochodzącą: Siebie i nas”²⁰.

Przydatna może być znajomość kontekstu, z którego pochodzi to krótkie zdanie. Odpowiedź św. Tomasza na przytoczone powyżej pytanie kończy się następującym rozróżnieniem:

Czasownik „miłować” można w Bogu odnieść i do istoty, i do znamienia. O ile odniesiemy go do istoty, wówczas: Ojciec i Syn nie miłują się Duchem Świętym, ale swoją istotą. [...] O ile zaś odniesiemy go do znamienia, wówczas „miłować” znaczy właśnie tyle, co: tchnąć Miłość; podobnie „mówić” znaczy tyle, co: dobyć słowo, a „kwitnąć” – wydawać kwiaty. Jak więc mówimy: „drzewo kwitnie kwieciami” tak samo powiadamy: „Ojciec mówi Słowem lub Synem: Siebie samego i stworzenie”; tak Samo również wyrażamy się: „Ojciec i Syn miłują Duchem Świętym lub Miłością pochodzącą: Siebie i nas” (cz. I, zag. 37, art. 2)²¹.

Ten ostatni cytat bazujący na „zrozumiałym języku” Messiaena jest jedynym w utworze, gdzie myśli o Ojcu ustępują na rzecz myśli o Trójcy, czemu cały cykl zawdzięcza tytuł. Jak już wspomniano, wyraźny wszędzie indziej nacisk na pierwszą Osobę można uznać za uzupełnienie pośredniego podkreślenia Trójcy (a nie wysławienia Syna), które Messiaen odkrył we fragmentach rozważań Tomasza wybranych do *Transfiguration*.

Nacisk na postać Ojca w Trójcy Świętej kontynuowany jest w pośrednich odniesieniach do *Sumy teologicznej* ukrytych w dogłębnie przemyślanych przez Messiaena muzycznych znakach.

19 Por. Sieglinde Ahrens, Hans-Dieter Möller i Almut Röbler, *Das Orgelwerk Messiaens*, Gilles & Francke, Duisburg 1976, s. 57.

20 Przekład polski o. P. Bełch...

21 Przekład polski o. P. Bełch...

Partytura zawiera siedem składników związanych z przymiotami Boga: po jednym w drugiej i przedostatniej części, a pozostałe pięć w środkowej części piątej. Nazwy te, w porządku w którym pojawiają się ich muzyczne treści, brzmią następująco: *Dieu est saint* (Bóg jest święty), *Dieu est immense* (Bóg jest wielki, co Messiaen używa do określenia połączenia nieskończoności z wszechobecnością), *Dieu est éternel* (Bóg jest wieczny), *Dieu est immuable* (Bóg jest niezmienny), *le Père tout puissant – Notre Père* (Wszchemocny Ojciec – Nasz Ojciec), *Dieu est amour* (Bóg jest miłością) oraz *Dieu est simple* (Bóg jest prostotą). Pośród tych siedmiu przymiotów, jeden wyróżnia się z powodu swojej składniowej inności (jako że nie zaczyna się od „Bóg jest...”), z powodu innego imienia („Ojciec” zamiast „Boga”) oraz z powodu dwuczęściowej struktury (uderzającej zwłaszcza poprzez zderzenie mającej budzić respekt, dalekiej wszechmocnej istoty z najbliższym krewnym). Dwa inne przymioty wyróżniają się faktem, że Messiaen traktuje je jako cechy Ojca, choć najpełniej uosobione przez Syna: świętość i miłość. Pozostałe cztery – nieskończoność, wieczność, niezmiennność i niezłożoność – mają swoje odpowiedniki w pierwszej księdze *Sumy teologicznej*.

- Nieskończoność i wszechmocność Boga poruszone są w zagadnieniach 7 i 8. Tomasz wyjaśnia w szczególności, że „Całkowita i istotna, czyli bezwarunkowa wszechobecność jest przymiotem wyłącznie Boga znamionującym [...] ilekolwiek by się przyjęło miejsc, nawet oprócz tych co już istnieją, nieskończoną ilość, wszędzie musi być Bóg, albowiem nic bez Niego istnieć nie może” (cz. I, zag. 8, art. 4, odpowiedź)²².
- Dalej przychodzi kolej na rozważenie niezmienności Boga. „Bóg, jako że jest nieskończony i zawiera w sobie całą pełnię doskonałości całego istnienia, nie może niczego nabywać ani też dążyć do tego, do czego uprzednio nie dążył. Żadnym więc sposobem nie można mówić o ruchu w Bogu” (cz. I, zag. 9, art. 1, odpowiedź)²³.
- Następnym tematem jest wieczność Boga: „do poznania: czym jest wieczność, trzeba nam wyjść z pojęcia czasu. [...] czas to oznaczenie liczbą kolejnych etapów ruchu według ich wcześniejszości i późniejszości [...] Atoli tam, gdzie ruch nie istnieje; gdzie wszystko bezzmiennie zachowuje ten sam sposób bycia tam nie może być

²² Przekład polski o. P. Belch...

²³ Przekład polski o. P. Belch...

mowy o wcześniejszości i późniejszości; i jak pojęcie czasu polega na liczeniu w ruchu tego, co wcześniejsze i co późniejsze, tak na odwrót, pojęcie wieczności polega na dostrzeżeniu przez myśl [bezzmiennej] jednakowości czy jednostajności u tego, u którego ruch zgoła nie istnieje" (cz. I, zag. 10, art. 1, odpowiedź)²⁴.

- Niezłożoność Boga jest po raz pierwszy omówiona w zagadnieniu 3 *Sumy* jako centralny przymiot Boga. Jedynie to, co jest istotowo proste i dlatego całkowicie tożsame ze sobą jest pozbawione początku, całkowicie niezienne i stąd boskie. Św. Tomasz podchodzi do tej kwestii zbijając argumenty przeciwne przy pomocy serii pytań: „1. Czy Bóg jest ciałem?”; „2. Czy Bóg jest złożony z materii i formy?”; „3. Czy Bóg jest tym samym co i Jego istota lub natura?”; „4. Czy w Bogu istota jest tym samym co istnienie?”; „5. Czy Bóg jest objęty jakimś rodzajem?”; „6. Czy w Bogu są jakoweś przypadłości?”; „7. Czy więc Bóg jest zgoła niezłożony?”; „8. Czy Bóg wchodzi w skład innych rzeczy?” (Rodzaj muzycznej odpowiedzi Messiaena na wszystkie te pytania stanowi monodyczny cytat z *Alleluja* z uroczystości Wszystkich Świętych). Bezpośrednio po omówieniu wielkości, niezmienności i wieczności Boga, św. Tomasz powraca do Jego prostoty w sensie niezłożoności: „Bóg jest ze wszech miar niezłożony, a więc wyklucza z siebie wszelką możliwą odmianę podziału; jest więc i w rzeczywistości niepodzielony i w możności, tzn. że nawet nie może być podzielony. Jasne więc, że Bóg jest w najwyższym stopniu jeden” (cz. I, zag. 11, art. 4, odpowiedź)²⁵.

Radość, Muzyka i Prawda w *Saint François d'Assise*

W operowym portrecie swojego ulubionego świętego, Franciszka z Asyżu, brata ptaków i trubadura Pani Biedy, Messiaen raz jeszcze zawiera trzy różne odniesienia do tekstów napisanych przez Tomasza z Akwinu. Już w *Tableau 5* znajduje się dłuższa parafraza zaczerpnięta z modlitwy liturgicznej, służąca bohaterowi jako forma błagania skierowanego do Boga. Dalej w tej samej scenie w usta Anioła Bożego włożony jest dwuwersowy cytat z *Sumy*, wyjaśniający rolę muzyki w poszukiwaniu

²⁴ Przekład polski o. P. Bełch...

²⁵ Przekład polski o. P. Bełch...

(boskiej) Prawdy. Wersy te stały się szczególnie znane i są często omawiane w opracowaniach na temat tej opery, a nawet i w samej operze umierający święty przyjmuje anielskie wyjaśnienie dotyczące możliwości ludzkiego dostępu do Prawdy. Trzecia aluzja do tomistycznego pojęcia ukryta jest w *Kazaniu do ptaków*, które stanowi punkt centralny *Tableau 6*, gdzie Franciszek namawia swoich ptasich słuchaczy do podziękowania Stwórcy za dar porozumienia, „jak u aniołów”, bez słów.

Tableau 5, centralna scena środkowego aktu (oraz, jak argumentuję szczegółowo w innej publikacji, samo centrum opery jako całości²⁶), ukazuje Franciszka w modlitwie, wypowiadającego drugie z trzech życzeń kierowanych do Boga wobec słuchaczy. Pierwsze życzenie: „Spraw, żebym spotkał trędowatego, obdarz mnie zdolnością pokochania go” jest wypowiedziane na końcu *Tableau 2* i spełnione w *Tableau 3*; jest to życzenie boskiej pomocy w jego wewnętrznym rozwoju jako miłosiernego chrześcijanina. Trzecie życzenie: „Daj mi łaskę, żebym mógł odczuć w swoim ciele ból, który Ty czułeś w czasie swojej okrutnej Męki, a w sercu miłość, która pozwoliła Ci przyjąć taką Mękę” wypowiedziane jest na samym początku aktu III oraz spełnione niedługo później, w *Tableau 7*; jest to tęsknota, aby stać się jednością z Chrystusem w jego miłości do Boga i ludzkości, miłości, która prowadzi przez śmierć na Krzyżu. W *Tableau 5*, zaśpiewawszy najpierw dwa wersy ze swojej *Pieśni słonecznej*, w której wychwala Boga za brata słońce i siostry gwiazdy, Franciszek modli się tak:

Wieczny Boże, wszechmocny Ojczy, daj mi zakosztować tej niewysłowionej uczy, gdzie, wraz z Synem i Duchem Świętym, jesteś dla swoich świętych prawdziwą światłością, koroną rozkoszy, doskonałą szczęśliwością.

Jak wykazuje Stefan Keym²⁷, Messiaen ułożył tę modlitwę na podstawie tekstu zatytułowanego „Dziękczynienie po Mszy Świętej”, który Tomasz z Akwinu miał napisać w połowie XIII wieku z okazji liturgicznego odnowienia święta Bożego Ciała dokonanego na polecenie Papieża Urbana IV. Odpowiednie fragmenty tłumaczenia tej modlitwy brzmią następująco:

Dzięki Ci składam, Panie Święty, Ojczy wszechmogący, wieczny Boże [...] I błagam Cię, abys mnie grzesznego raczył doprowadzić do owej niewysłowionej uczy, gdzie Ty ze swoim Synem i Duchem Świętym

26 Szczegółowe omówienie opery Messiaena można przeczytać w książce S. Bruhn, *Messiaen's Interpretations of Holiness and Trinity*, Pendragon Press, Hillsdale 2008.

27 S. Keym, *Farbe und Zeit: Untersuchungen zur musikalischen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens „Saint François d'Assise“*, Olms, Hildesheim 2002, s. 82.

jesteś dla swoich Świętych prawdziwą światłością, zupełnym nasyceniem, wieczną radością, całkowitą rozkoszą i doskonałą szczęśliwością²⁸.

Franciszek kończy swoją modlitwę prosząc Boga (słowami nie pochodzącymi od św. Tomasza), aby pokazał mu „jak wielka jest dobroć, którą zachowałeś dla tych, którzy się Ciebie boją”. Przy pomocy tego krótkiego dodatku Messiaen przekształca modlitwę wdzięczności za sakrament Eucharystii w błaganie o przedsmak niebiańskiej rozkoszy, wracając w ten sposób jeszcze raz do swojego ulubionego tematu osób zmartwychwstałych i ich „pełnych chwały ciał”.

Ta centralna w utworze modlitwa nie jest więc, tak jak dwie pozostałe, błaganie o pomoc w n a ś l a d o w a n i u C h r y s t u s a, ale prośbą o przedsmak nagrody obiecanej tym, którzy osiągną świętość. Pośrednio odnosi się do kwestii kluczowej dla myślenia zarówno Messiaena, jak i Tomasza: pytania o sposób przekazywania nadludzkich treści. W swoim cyklu organowym *Les Corps glorieux* Messiaen przygotowuje na nie odpowiedź w oparciu o swoje rozumienie tego, czego *Suma teologiczna* uczy o mowie aniołów. Prowadzi go to do sztucznego tworu, jakim jest „zrozumiały język”. W operze bohater Messiaena wraca na krótko do tej kwestii, ale wyciąga inny, o wiele mniej groźny wniosek. W trakcie kazania w *Tableau 6* Franciszek przypomina ptakom o wdzięczności, jaką winny Bogu, który „pozwoił wam śpiewać tak cudownie, że mówicie bez słów, jak anioły, samą muzyką”. Tutaj muzyka j a k o t a k a jest zrównana z mową aniołów i, co za tym idzie, uznana za środek dostępu do szczęśliwości niebiańskiej.

Warto w świetle tego spojrzeć na odpowiedź, jaką otrzymuje Franciszek w *Tableau 5*. Kiedy Anioł wkracza w scenę modlitwy Franciszka: po

28 Modlitwa w przekładzie polskim dostępna na stronie: <http://tmoch.net/de/5-etczka-modlitewnik.pdf>. Oryginalne francuskie słowa modlitwy u Messiaena: „Ô Dieu éternel, Père tout puissant, donne-moi de goûter un peu de cet ineffable festin où, avec ton Fils et le Saint Esprit, tu es pour tes Saints la lumière véritable, le comble des délices, et la félicité parfaite” są nawet bliższe tekstowi źródłowemu, gdzie na stronie 108 *Missel vespéral romain (quotidien)* Dom Gaspar Lefèbvre’a (Abbaye de St André, Lophem lez Bruges 1923) czytamy: „Je vous rends grâce, Père Tout-Puissant, Dieu éternel [...] je vous prie enfin de daigner me conduire, tout pécheur que je suis, à cet ineffable festin où, avec votre Fils et le Saint Esprit, vous êtes pour vos Saints la lumière véritable, la pleine satisfaction, la joie éternelle, le comble des délices et la félicité parfaite”. Wersja św. Tomasza w oryginale łacińskim: „Gratias tibi ago” pojawia się w trzeciej części dłuższej modlitwy ku czci Eucharystii pod tytułem *O quam suavis est, Domine, spiritus tuus*, z której Messiaen zaczerpnął także tekst swojego motetu *O sacrum convivium* z roku 1937.

pierwsze ostrzega, że Prawda Boża jest z natury niedostępna ludziom; po drugie wyjaśnia, jaką rolę muzyka może odgrywać w wypełnieniu tej pustki; po trzecie ogłasza, że teraz zagra nieco „niebiańskiej” muzyki:

Bóg olśniewa nas przez bezmiar Prawdy. Muzyka prowadzi nas do Boga przez przecucie Prawdy. Do Boga mówimy przez muzykę: On odpowiada także muzyką. Poznaj radość Błogosławionych przez słodycz koloru i melodię. Niech tajemnice chwały otworzą się dla Ciebie! Usłysz muzykę, która zawiesza życie ze schodów niebiańskich, usłysz muzykę niewidzialności.

Początek tego fragmentu stanowi parafrazę zdania z pierwszego rozdziału *Sumy teologicznej*. W zagadnieniu 1, artykule 9, św. Tomasz omawia rolę obrazowania w języku biblijnym, pytając, czy Pismo Święte może, czy powinno używać przenośni. Jego odpowiedź przygotowuje grunt do jasnego stwierdzenia, które przychodzi nieco później:

Zgodnie ze swoim charakterem, Pismo Święte podaje nam sprawy Boże i duchowe za pomocą podobieństw do rzeczy cielesnych. Dlaczego? Bo: Bóg zaopatruje potrzeby wszystkich stosownie do ich natury; otóż w naturze człowieka leży to, że wznosi się do tego, co zmysły postrzegają, ku temu, co myślą poznawalne; bowiem wszelkie nasze poznanie bierze swój początek od zmysłów. Stąd też całkiem słusznie w Piśmie Św. podano nam sprawy duchowe pod przenośniami rzeczy cielesnych; to właśnie miał na myśli Dionizy pisząc: „Nie może nam inaczej jaśnieć promień Boży, jak tylko zakryty wieloma świętymi zasłonami”. Wypadało również, by to Pismo Św., które ma być masowo udostępnione wszystkim ludziom [...], podawało prawdy duchowe poprzez podobieństwa do rzeczy cielesnych tak, by nawet nieuczony, prosty lud je poznał, ten lud, który nie jest zdolny poznać prawd oderwanych (cz. I, zag. 1, art. 9)²⁹.

W pierwszym rozdziale części drugiej *Sumy*, podnosząc kwestię przenośnego i metaforycznego podejścia do Prawdy w kontekście omawiania przykazań obrzędowych, Messiaen parafrazuje następujące zdanie św. Tomasza:

W stanie obecnego życia nie możemy oglądać samej w sobie prawdy Bożej. [...] promień Bożej prawdy musi nam zajaśnieć pod jakimiś postrzegalnymi symbolami [...] Sprawy Boże należało objawić ludziom, dostosowując się do ich zdolności pojmowania. Inaczej dałoby to sposobność do grzesznych pomyłek: mogliby przecież wzgardzić tym, czego pojąć nie zdołali. I dlatego

29 Przekład polski o. P. Bełch...

pożyteczniejszym było podawać prostemu ludowi tajemnice Boga pod zasłoną symboli: aby posługując się nimi w sprawowaniu kultu Boga, przynajmniej w ten sposób mogli je domyślnie poznawać. Jak rozum ludzki nie pojmuje obrazowania stosowanego w poezji, ponieważ nie wszystko w nim jest prawdą, tak również rozum ten nie może doskonale pojmować tajemnic Bożych, ponieważ ich prawda przekracza jego siły. Dlatego w obu wypadkach potrzebne jest postrzeganie rzeczy za pomocą postrzegalnych symboli" (cz. I-2., zag. 101, art. 2; podkreślenie S. B.)³⁰.

W swoim traktacie *Komentarz do sentencji Piotra Lombarda*, który poprzedził *Sumę teologiczną*, Tomasz wyraża tę samą intencję nie odnosząc się bezpośrednio do przykazań obrzędowych. W zagadnieniu 1 w artykule 5 wspomina o zarzucie, że figury poetyckie mogą być nieodpowiednie dla świętej doktryny, ponieważ zawierają jedynie minimum prawdy. Na ten zarzut Tomasz odpowiada następująco:

Twierdzą, że nauka poetycka dotyczy spraw, których nie można uchwycić umysłem z powodu niedostatku prawdy; stąd rozum trzeba kusić pewnymi podobieństwami; teologia jednak dotyczy spraw, które są ponad rozumem; a więc sposób symboliczny jest wspólny obydwu, ponieważ żadna nie jest odpowiednia do naszego rozumu³¹.

Wreszcie, istnieje efekt olśnienia czy oślepienia (*éblouissement*). Pojęcie to jest bliskie Messiaenowi, który używa go regularnie omawiając duchową moc witraży itp., ale także opisując w sposób bardziej ogólny to, co jest tak przytłaczające, że przekracza możliwość racjonalnego rozumienia. W czasach Messiaena pojęcie to było (i jest po dziś dzień) przyjętym terminem we francuskim dyskursie na temat historii sztuki, natomiast jako przenośnia w dyskursie religijnym ma swoje antecedencje w myśli tomistycznej³². Odnosząc się do kwestii, czy Boga można poznać ludzkim rozumem, św. Tomasz porównuje efekt, jaki wywarłby Jego widok na ludziach, do stanu nietoperza oślepionego słońcem:

Ponieważ Bóg to najczystsza aktualność, to sama tylko rzeczywistość bez najmniejszej domieszki możliwości, dlatego sam w sobie jest jak

30 Przekład polski o. P. Belch...

31 Tłum. W. Ch.

32 Wśród wielu artykułów i książek na ten temat por. np. Jean Escher-Desrivieres, *L'Éblouissement: Études méthodologiques*, Hermann, Paris 1937; Jean Suquet, *Marcel Duchamp ou L'éblouissement de l'éclaboussure*, L'Harmattan, Paris 1998; Gérard Larnac, *L'éblouissement moderniste: mutations du regard à travers l'art contemporain*, CLM éd., Paris 2004; Fabienne Gaspari, Lawrence Gasquet (red.), *L'éblouissement de la peinture: Ruskin sur Turner*, Publications de l'Université de Pau, Pau 2006.

najbardziej poznawalny. Zauważmy jednak, że to, co samo w sobie jest jak najbardziej poznawalne, może stać się dla jakiejś myśli niepoznawalne, a to z powodu dysproporcji między nimi: z jednej strony oślepiający bezmiar prawdy, z drugiej ograniczona myśl. Przykładem słońce: jest przecież ono jak najbardziej widne, a jednak nie może go widzieć nietoperz z powodu oślepiającego nadmiaru jego światła (cz. I, zag. 12, art. 1, odpowiedź)³³.

Chociaż jest rzeczą oczywistą, że we wszystkich cytowanych powyżej fragmentach Tomasz z Akwinu odnosi się bardziej do mowy przenośnej (poetyckiej czy religijnej) niż do sposobu ekspresji częstej w niewerbalnych środkach przekazu, kompozytor ma z pewnością prawo do interpretacji „znaków za pomocą odpowiednich figur” jako elementów składających się na znaczenie muzyczne. Messiaen jest bowiem głęboko przekonany, że muzyka, bardziej nawet niż poezja i inne formy sztuki, prowadzi do Boga. W rozmowie z Leonardo Pinzautim oświadcza:

Muzyka jest formą sztuki najbliższą w y r a z a n i u wiary. [...] Jest zdolna do wyjaśnienia rzeczy, czegoś czego nawet mistycy i teologowie nie byli dotychczas w stanie dokonać³⁴.

Trzecie odesłanie do Sumy w operze także łączy osobistą interpretację Messiaena z podsumowaniem kluczowych subtelności tomizmu. W *Tableau 8* Franciszek leży na łożu śmierci. Pożegnał się już ze wszystkimi, których kocha (w tym z ukochanymi ptakami) i zaśpiewał ostatnią zwrotkę swojej *Pieśni słonecznej* o tych, których pierwsza śmierć znajduje nieprzygotowanymi, żeby druga śmierć nie mogła już im zaszkodzić. W tym momencie po raz ostatni spotyka się z Aniołem. Przypomniawszy umierającemu zakonnikowi o jego ważnym spotkaniu z trędowatym (który dzięki miłości Franciszka umarł jako człowiek odkupiony), Anioł obiecuje: „za kilka chwil usłyszysz muzykę niewidzialności”. Poniższy cytat, stanowiący (nietomistyczne) rozszerzenie centralnego stwierdzenia z *Tableau 5*, skłania Franciszka do odpowiedzi sugerującej, że wyjaśnienie zawarte w kontekście muzycznego „przedsmału szczęśliwości niebieskiej” stało się jego pocieszeniem:

Panie, Panie! Panie, Panie! Muzyka i poezja przyprowadziły mnie do Ciebie: Obrazem, symbolem, i przecuciem Prawdy.

33 Przekład polski o. P. Belch...

34 Leonardo Pinzauti, *Gespräch mit Olivier Messiaen*, „Melos”, 1972, nr 39, s. 271 (przekład W. Ch.).

Panie, Panie! Panie, Panie! Oświeć mnie swoją obecnością.
Uwolnij mnie, zachwyć mnie, olśnij mnie na zawsze bezmiarem Prawdy.

Muzyka i poezja spełniły swoją obietnicę, prowadząc wierzącego odpowiednimi, dostępnymi dla ludzkiego umysłu sposobami tak blisko Boga, jak tylko mogą to uczynić śmiertelne istoty. Dotarłszy do miejsca, gdzie ma właśnie rzucić swoją cielesną powłokę, Franciszek może wykrzyknąć: „*Illumine-moi de ta Présence, délivre-moi, enivre-moi, éblouis-moi pour toujours de ton excès de Vérité*”. Teraz jest już gotów na oślepiające światło, na uwolnienie od ludzkich ograniczeń, na bezmiar boskiej Prawdy, która napełni go radością ostatecznego olśnienia.

Drogi adaptacji myśli tomistycznej u Messiaena

We wszystkich odniesieniach do Tomasza z Akwinu Messiaen zdaje się szczególnie zainteresowany przymiotami: odwołuje się do *Sumy*, kiedy zajmuje się przymiotami Boga – w ostatniej ze swoich *Trois petites liturgies de la Présence Divine* i w trzech symetrycznie umieszczonych medytacjach organowych na temat Trójcy. Zwraca się do tego samego źródła, kiedy zastanawia się nad przymiotami zmartwychwstałych ciał, które pewnego dnia będą przebywać w obecności Boga (*Les Corps glorieux* i *Et exspecto resurrectionem mortuorum*) oraz nad przymiotami przemienionego Jezusa (*La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*).

W operze Messiaena dwie rzeczy zmieniają się w porównaniu z jego wczesnymi utworami. Nacisk tym razem kładzie nie na jedną z Osób Boskich, nie na jakiś aspekt nauczania chrześcijańskiego czy pieśń ptaków wystawiającą Boga, ale – przynajmniej w odniesieniu do dramaturgii utworu – na osobę człowieka; a trzema pojęciami, które służą jako wewnętrzna oś wydarzeń nie są, przynajmniej na pierwszy rzut oka, przymioty Osoby Boskiej czy błogosławionej, ale Radość, Prawda i Muzyka. Wszystkie trzy są początkowo wprowadzone jako budzące grozę swoją intensywnością i potencjalnie niszczące ludzką odporność duchową. Określając po raz pierwszy swoją wybraną drogę duchową, Franciszek przyjmuje nadmiernie skrajny i poniżający pogląd na „doskonałą radość” (można ją osiągnąć nie kiedy szukający jej gromadzą dobre czyny i duchowe osiągnięcia, ale tylko kiedy znoszą cierpliwie rany, myśląc o cierpieniach Pana); muzyka, kiedy ujawnia się po raz pierwszy wśród *dramatis personae*, sprawia, że jedyny jej słuchacz

traci przytomność; a Prawda Boża, jak ostrzega Anioł parafrazując *Sumę teologiczną*, jest tak bezmierna, że przytłoczy każdego, kto ją pozna, nawet bardziej niż rzekomo mediująca z Bogiem muzyka.

W ostatnim *Tableau* Messiaen znajduje sposób, żeby przekształcić każde z tych przerażających doświadczeń w przeżycia kojące i afirmujące. Gdy umierający Franciszek żegna się ze wszystkimi, których kochał, podkreśla trzy pocieszające aspekty muzyki: śpiew swoich ukochanych ptaków, który wcześniej porównał do porozumienia aniołów; muzyczny element swojego nieustannego wystawiania Boga („Śpiewajcie owieczki: ja będę śpiewać, będziemy wszyscy śpiewać”³⁵) oraz fakt, że muzyka rzeczywiście okazała się jego drogą do Boga („Panie! Muzyka i poezja przyprowadziły mnie do Ciebie...”). W chwili śmierci Franciszek jest gotów na bezpośrednie poznanie bezmiaru Bożej Prawdy. W ten sposób, z perspektywy swoich ostatnich chwil, łączy dwa pojęcia, radości i Prawdy, w sposób, który przynosi bardzo potrzebną korektę nazbyt ascetycznej definicji sformułowanej przez młodego świętego na początku jego duchowej drogi.

Święty Franciszek umiera ze słowem Prawda na ustach, wymawiając je w radosnym oczekiwaniu. Wkrótce potem chór kończy operę swoim pełnym uniesienia okrzykiem „Radość!!!”.

Tłumaczenie Władysław Chłopicki

35 Fragment libretta *Saint François d'Assise*, przeł. Krystyna Jackowska-Pociejowa (<http://www.podkowiaskimagazyn.pl/nr49/pociej49.htm>).

The Theology and Aesthetics of Thomas Aquinas in the Compositions of Olivier Messiaen

Summary

As Messiaen told interviewers, he began reading books on theology already as a teenager. Mystics like John of Ruusbroec, Thomas à Kempis, and Thomas Merton as well as saints like Francis of Assisi, Teresa of Ávila, John of the Cross, Catherine of Siena, and Thérèse de Lisieux were of great importance for his devotion. His reflections, and above all the contemplations on which he was to base specific compositions, were additionally shaped by spiritual authors like Ernest Hello and Columba Marmion and by theologians like Romano Guardini and Hans Urs von Balthasar. The dominating influence on his understanding of Christian doctrine was Thomas Aquinas, whose *Summa theologica* he owned in a French translation and kept studying all through his life. He refers regularly and with increasing frequency to passages from the extensive treatise addressing questions of faith that he felt impelled to ponder.

The composer's reception of Thomistic texts has two complementary aspects: on the one hand, his implicit translation of Thomas's thoughts on the role of music in the life of a Christian and on music's possible spiritual content into the components of his musical material; on the other hand, his explicit quotation of Thomistic sentences addressing purely theological subject matter. The first aspect, the modern composer's appropriation of – or felicitous congruence with – the medieval theologian's views on music, underlies all his compositions with biblical, liturgical, or mystical titles; I want to demonstrate with just a few examples to what degree Messiaen's practical usage of music as a language concurs with Thomas's theoretical opinions. The second aspect, Messiaen's quotations from the *Summa theologica* and their musical translation, determines only a limited number of works but is rendered all the more interesting by the fact that the musical treatment often complements, rather than only representing, the emphasis found in the Thomistic passage.