

**MISTYKA SŁOWA. JULIUSZ SŁOWACKI I OLIVIER
MESSIAEN. Z JERZYM STANKIEWICZEM,
ŁUKASZEM BOROWICZEM I MAGDALENĄ
SAGANIAK ROZMAWIA MICHAŁ KLUBIŃSKI¹**

Prof. Magdalena Saganiak: Witamy najserdeczniej naszych gości: Pan Jerzy Stankiewicz, wspomniały badacz i popularyzator problematyki messieanowskiej, kawaler francuskiej Legii Honorowej za wyjątkowy wkład w kultywowanie pamięci o dziele Oliviera Messiaena oraz za wzmocnienie powiązań między Francją i Polską na polu kulturalnym i historycznym, odznaczony także Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski i medalem Gloria Artis. Jego badania nad powstaniem *Kwartetu na koniec Czasu* wniosły w światową messiaenologię nowy wymiar. Maestro Łukasz Borowicz, dyrektor Filharmonii Poznańskiej, światowej sławy dyrygent, wykonawca dzieł Messiaena, popularyzator muzyki, także kawaler wielu orderów i odznaczeń. No i *spiritus movens* tej naszej rozmowy, Michał Klubiński, muzykolog i krytyk muzyczny.

Michał Klubiński: I oczywiście Pani Profesor Magdalena Saganiak, która stworzyła fascynujący spektakl o Messiaenie i Słowackim, scenariusz i współreżyserię (pierwszym reżyserem była Magdalena Hierowska), natchnęła w to wydarzenie bardzo szerokiego ducha

¹ Rozmowa odbyła się na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego, podczas jubileuszowej konferencji pt. „Logos – Słowo, rozumność, twórczość”, 8 lutego 2025 roku, po spektaklu *Narodziny Słowa*, wystawionym dla uczczenia XXV-lecia Wydziału Nauk Humanistycznych UKSW, z udziałem członków Koła Literackiego Studentów UKSW oraz pianisty Adama Kałduńskiego.

twórczego². Proszę Państwa, będziemy mieć przyjemność porozmawiać trochę o samym Messiaenie, a także o okolicznościach wojennych powstania *Kwartetu na koniec Czasu* kompozytora, który był jak wiadomo inspiracją dla tego wspaniałego spektaklu. Potem o samej filozofii, o paraleli między Messiaenem a Słowackim, która wybrzmiewa tu w perspektywie przede wszystkim odrodzenia końca ludzkości, można powiedzieć za pomocą jedności boskiego ducha i sztuki. Jak wiadomo, w tym utworze Messiaen również analizuje Apokalipsę, wizje z tej księgi ukazywały mu się pod wpływem głodu. Wizje przede wszystkim kolorów Apokalipsy i Anioła na tle tęczy. Za pomocą utworu kompozytor przesłał również pewną nadzieję, która zdumiewająco przekraczała kondycję tamtych czasów. I to stało się pewnym motywem przewodnim jego twórczości, która, jak wiadomo, była twórczością stwarzającą pewne paralele między totalnie widzianą teologią, postrzeganą panteistycznie, przede wszystkim w duchu umiłowania przyrody i studiowania natury przez pryzmat Pisma Świętego, a między niezwykle odkrywczym i indywidualnym językiem dźwiękowym, który wypracowywał bardzo skrupulatnie przez całe życie. Ów język – technika – postawa twórcza sytuowały się w głównym nurcie awangardy, a jednak były dalekie od pewnej użytkowości traktowania materiału dźwiękowego jako właśnie nośnika postępu w XX wieku przez wyznawców zachodniej awangardy, takich jak jego uczniowie Stockhausen czy poniekąd zwolennik Messiaena – Pierre Boulez.

I teraz na początku, nim oddam słowo Panu Jerzemu Stankiewiczowi, który przedstawi okoliczności historyczne powstania *Kwartetu na koniec Czasu*, szczególnie wątek polski, okoliczności poparte bardzo skrupulatnymi i indywidualnymi badaniami – co warto jeszcze podkreślić, Pan Jerzy i jego małżonka, Prof. Małgorzata Woźna-Stankiewicz, byli seminarzystami w klasie Messiaena w 1977 roku – później po latach Jerzy Stankiewicz zbadał gruntownie i detektywistycznie

² Opis przedstawienia znajduje się w dodatku pt. *Opis spektaklu 'Narodziny Słowa'*.

ulotne źródła i odkrył coś, co do światowej messieanologii wniosło niezwykły, nasz polski element. Bardzo prosimy o to wystąpienie.

Jerzy Stankiewicz, dr h.c.: Witając się z Państwem, proszę pozwolić, że zacznę od podziękowań, które złożę pani Profesor Magdalenie Saganiak, a także Panu Michałowi Klubińskiemu – za zaproszenie do udziału w imponującym jubileuszu Wydziału Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Chciałbym również powitać obecnego na sali mojego gościa, którego zaprosiłem na dzisiejsze spotkanie, Pana Jerzego Mazarakiego [oklaski]. Jeszcze Państwo nie wiedzą, dlaczego. Albowiem ojciec Pana Jerzego Mazarakiego przebywał w niewoli niemieckiej w Görlitz, w obozie, wraz z Olivierem Messiaenem. Mamy zatem taki rodzaj zakotwiczenia naszego spotkania w osobowości Pana Mazarakiego, który przy innej okazji opowiedziałby nam wspaniałe rzeczy o swoim ojcu, Mieczysławie Mazarakim, wielkim humaniście i biologu, co miało miejsce na konferencji we Francji, w Touli zostało utrwalone w opublikowanej księdze z materiałami z tej konferencji³. Dla mnie – urodzonego w Wilnie w polskiej rodzinie Stankiewiczów – Romualda i Eleonory z Lewickich, w przeddzień niepodległościowej Operacji „Ostra Brama” Armii Krajowej (7–13 lipca 1944) wraz z miejscową partyzantką, czyli Powstania Wileńskiego, zakończonego tragiczną i ostateczną utratą Wilna zajętego przez Armię Czerwoną – przebywać tu jest to dużym przeżyciem. Bowiem teraz mogę mówić o Olivierze Messiaenie w pięknym Kampusie Uniwersyteckim noszącym imię „Dewajtis”. A to, jak wiadomo, jest imieniem prastarego i świętego dębu litewskiego, który jest mitycznym symbolem związku z przeszłością oraz wiecznego trwania, co właśnie stanowi sedno rozważań Messiaena, owo wieczne trwanie. Nie mogę tu także nie przywołać imienia znanej profesor muzykologii warszawskiej, a w Krakowie dyrektor Instytutu Muzykologii UJ i twórczyni 12-tomowej *Encyklopedii*

³ Jerzy Stankiewicz (oprac.), *Actes du Colloque international 'Olivier Messiaen à Toul, 1940', Toul 30 avril-2 mai 2022, sous la direction de Jerzy Stankiewicz*. Édité par la Ville de Toul, Toul 2025, ss. 190.

Muzycznej PWM. Przywołuję tu nieodżałowaną moją panią profesor, doktor Elżbietę Dziębowską, która w tak młodym wieku uczestnicząc w zamachu na Kutscherę i w Powstaniu Warszawskim przybrała właśnie pseudonim „Dewajtis”.

Olivier Messiaen, urodzony w 1908 roku w Awinionie, okolony młodzieńczą sławą paryski organista znanego kościoła La Trinité i kompozytor, współzałożyciel w 1936 roku humanistycznej grupy Młoda Francja wraz z André Jolivetem, Danielem-Lesurem i Yves Baudrierem, powołany został na wojnę w końcu sierpnia 1939 roku, gdy przebywał we własnej pracowni kompozytorskiej w Petichet nad Jeziorem Laffrey, w departamencie Isère w Alpach Delfinatu.

„W Ewangelii św. Jana to co duchowe zwie się «prawdziwym». «Prawdziwe» światło, «prawdziwa» winnica, «prawdziwy» Chleb niebieski. Tak, jest pewien fałsz w zapominaniu o tym, co duchowe, zwłaszcza w muzyce, najbardziej niematerialnej ze sztuk. Bądźmy więc «prawdziwi», my muzycy. Łaska nas czeka, nie wolno nam chybić spotkania. Dajmy nareszcie usłyszeć muzykę «prawdziwą», muzykę świętą, która będzie naprzód i przede wszystkim aktem wiary”. Tak pisała na łamach otwartego właśnie miesięcznika „Znak” o Olivierze Messiaenie wybitna polska literatka katolicka, Hanna Malewska (*Sprawa Messiaena*, „Znak” 1946 nr 2), cytując jego słowa z 1939 roku, w pierwszym w języku polskim artykule o jego twórczości, artykułując jej najważniejszy aspekt – duchowość.

Po wcześniejszym sukcesie cyklu organowego *La Nativité du Seigneur* (*Narodzenie Pana*) 25 sierpnia 1939 roku kompozytor ukończył drugi wielki cykl organowy *Les Corps glorieux. Sept Visions brève de la Vie des Ressuscités* (*Ciała chwały. Siedem krótkich Wizji o Życiu Zmartwychwstałych*). „Corps glorieux”, wydaje się, że najtrafniej można tłumaczyć jako „Ciała chwały”, choć istnieje też kilka innych synonimów. Centralną częścią cyklu jest *Combat de la Mort et de la Vie* (*Walka Śmierci i Życia*). Muzyka Messiaena w „Siedmiu krótkich Wizjach” wyróżnia i opiewa cechy duszy w życiu zmartwychwstałym, takie jak: *subtilité* (subtelność, delikatność), *force et agilité* (siła i ulotność), *joie et clarté* (radość i świetlistość).



II. 1. Belweder Oliviera Messiaena w Petichet – loża widokowa na Jezioro Laffrey i Alpy Delfinatu w sąsiedztwie domu kompozytora

Fot. Jerzy Stankiewicz, 29 września 2024 r.

Messiaen wyruszał na wojnę nie mając zamiaru komponowania wielkiego dzieła mistycznego. Rzeczywistość była przerażająca. Jako żołnierz bez broni, niedowidzący i noszący okulary, otrzymał rozkaz udziału w służbach pomocniczych. Była to praca ponad siły: od prac transportowych po przepychanie wagonów na bocznicach. Ta służba, rozpoczęta w Metz w Lotaryngii, była kontynuowana na bocznicach kolejowej w Sarreguemine. Wreszcie udaje mu się założyć „biały kitel” i jako sanitariusz trafić do szpitala w Sarralbe, ale było tam równie ciężko. Odwiedziłem te dwie miejscowości w Lotaryngii w poszukiwaniu śladów jego pobytu. Przede wszystkim brakowało mu kontaktu z organami, miał zezwolenie grania tylko w święta kościelne, takie jak Wszystkich Świętych w 1939 roku. Miał także dostęp do wielkich organów w kościele w Sarralbe. Po służbie Messiaen, pomimo wyczerpania, zagłębiał się w partytury Bacha i studiował podręcznik kontrapunktu. Redakcja pisma „L’Orgue” w 1939/40 roku opublikowała jego list, w którym wyznaje, że podczas służby wojskowej uległ całkowitemu zniewoleniu.



Il. 2. Olivier Messiaen w Metz podczas kampanii 1939/40, jedyne zachowane zdjęcie kompozytora w mundurze wojskowym

Źródło: BnF, Paryż.

Ostatecznie w kwietniu 1940 roku uzyskuje przeniesienie do cytadeli w Verdun, gdzie generał Charles Hunziger przy 2. Armii powołał wojskową orkiestrę symfoniczną. Messiaen rzuca się w wir działania, gra na fortepianie i perkusji i zaczyna komponować, czego dowodzą szkice zachowane w jego spuściźnie w Bibliotece Narodowej Francji. Podczas nocnej warty oczekuje przebudzenia ptaków i to fenomenalne zjawisko rozpoczęcia chóralnego śpiewu ptaków o świcie demonstruje swojemu opiekunowi, sierżantowi i wiolonczeliście Étienne Pasquierowi.

Po upadku i kapitulacji Belgii 28 maja 1940 roku, Wehrmacht zaatakował i wkroczył do Francji. W chaosie po ostatniej przegranej przez Francuzów bitwy pod Verdun Messiaen z trójką wiernych przyjaciół muzyków (Étienne Pasquier, Henri Akoka i René Charle) uchodzi pieszo na południe w stronę Nancy. Jak opowiadają przyjaciele, widać było jak uparcie prowadził objuczony rower, korzystał



Il. 3. Uroczystość złożenia wieńca pod krzyżem polnym w Germiny, w miejscu wzięcia do niewoli Oliviera Messiaena i jego towarzyszy przez uczestników polskich i francuskich Międzynarodowej Konferencji Muzykologicznej w Toul. Germiny, 2 V 2022 r.

Fot. Urząd Miasta w Toul.

także z dziecięcego wózka załadowanego pakunkami nut i rękopisów. Wiele rękopisów i szkiców z tego okresu, zeszytów z notatkami i różnych imponderabiliów ocalało i znajduje się dzisiaj w Bibliothèque nationale de France w Paryżu w *Fonds Olivier Messiaen*.

22 czerwca 1940 roku, czyli w tym samym dniu haniebnego dla Francji *armistice'u*, podpisania w Compiègne aktu poddania się na jeźdźcom i oddania połowy terytorium państwa pod okupację nazistowską, ta czwórka uciekinierów dostaje się do niewoli niemieckiej w Lotaryngii w miejscowości Germiny, zarejestrowanej w raportach niemieckich.

Fakt ten dotąd nie został precyzyjnie opisany w biografii kompozytora. Przyznaję, że jestem pierwszym historykiem, który opublikował nazwę miejscowości Germiny, miejsca wzięcia do niewoli Messiaena, które też pierwszy odwiedziłem *in situ*. Spod tej wsi nastąpił ich



**Il. 4. Kaplica obozowa w Stalagu VIII
A Görlitz**

Zbiory J. Stankiewicza, Kraków.

morderczy 30-kilometrowy marsz pod karabinami Niemców do Toul (koło Nancy), gdzie Niemcy założyli prowizoryczny Frontstalag 162, jeden z licznych obozów jenieckich dla Francuzów na francuskiej ziemi. Przez trzy tygodnie jeńcy wojenni uwięzieni byli pod gołym niebem na wielkiej łące w pobliżu Mozeli, w rozległej bazie balonowej z hangarami z I wojny światowej. Brakuje poży-

wienia, wody, czegokolwiek. Messiaen, nieobecny dla rzeczywistości obozowej, prorokuje wizję rozwoju nowej muzyki w dyskusji z Guy Bernardem Delapierrem, napotkanym towarzyszem niedoli, i czyta głośno poezję Reverdy'ego. Przede wszystkim szkicuje jednak śpiewy ptaków na tej łące i wymaga od swego towarzysza, Henri Akoki, któremu dane było zachować ze sobą klarnet, solowego ich wykonania. Nuty przytrzymuje, jak relacjonował we wspomnieniach, wiolonczalista Etienne Pasquier. Tak rodzą się szkice, które wejdą na poczesne miejsce do przyszłego kwartetu (część III *Otchłań ptaków* na klarnet solo) i tu w Toul odnotować trzeba w biografii Messiaena rodzące się arcydzieło: *Kwartet na koniec Czasu*.

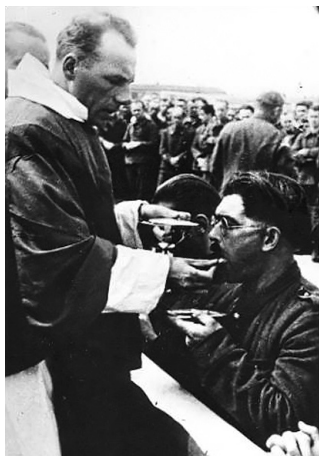
Niemcy prowadzili politykę eksterminacji francuskich jeńców wojennych do obozów na terenie Trzeciej Rzeszy. Po następnym pieszym transferze do kolejnego obozu Frontstalag 161 na obrzeżach lotniska w Nancy, nastąpiło ich grupowanie w obozie odjazdowym w Brabois-Villers (dzisiaj dzielnica w Nancy), gdzie nastąpił załadunek jeńców francuskich z Olivierem Messiaenem do bydłych wagonów (wg listy francuskiej tu reprodukowanej), albo w innej wersji: z Sarrebourg (na podstawie listy niemieckiej). Trzydniowego transportu w głąb Trzeciej

Rzeszy bez postojów i wysiadania, bez wody i pożywienia, nie przeżyli wszyscy koledzy uwięzionych.

„W kampanii 1939/40 uczestniczyłem jako prosty żołnierz, początkowo w piechocie, następnie w transporcie w Sarreguemines, później jako sanitariusz w wielkiej białej bluzie w Saralbe, w końcu w Verdun odnalazłem paru muzyków [Étienne Pasquier, Henri Akoka]. Kiedy wybuchła bitwa, oddaliśmy się we czterech muzyków razem [z René Charlem], maszerując z Verdun w kierunku Nancy. I pod koniec tej wędrówki w lesie dostaliśmy się do niewoli.

[...] Po przybyciu do obozu w Görlitz na Śląsku, nazywanym w żargonie wojskowym stalagiem VIII A, na początek, tak jak wszyscy jeńcy, zostałem pozbawiony ubrania. Ale stojąc nago i robiąc groźną minę, nie przestałem przyciskać do siebie chlebaka, zawierającego wszystkie moje skarby, to znaczy małą biblioteczkę partytur muzycznych..., wśród których były partytury od *Koncertów brandenburskich* Bacha po *Suitę liryczną* Berga... Poza kilkoma pracami obowiązkowymi, mogłem [w obozie] cieszyć się względnym spokojem, bo Niemcy uznali mnie za całkowicie nieszkodliwego...” – mówił kompozytor w 1960 r. Antoine’owi Goléa.

W obozie w Görlitz Messiaen w całości skomponował i zapisał partyturę nowej kompozycji na kwartet instrumentów: klarnet, skrzypce, wiolonczelę i fortepian (tam było pianino), w drewnianej celi wybudowanej na życzenie kompozytora w rogu biblioteki przez jeńców polskich. Nazwaliśmy ją „celą Messiaena”. Odcięty od rzeczywistości, miał tam względną ciszę i warunki do pracy stworzone przez kierownika biblioteki Zdzisława Nardellego, który zatrudnił kompozytora oficjalnie i za zgodą komendantury stalagu, jako pomocnika



Il. 5. Komunia św. na placu apelowym w Stalagu VIII A Görlitz

Zbiory J. Stankiewicza, Kraków.



Il. 6. Rekonstrukcja „Celi Messiaena”
na wystawie „Obecność muzyki
Oliviera Messiaena w Polsce w 110.
rocznicę urodzin kompozytora”,
kustosz wystawy Jerzy Stankiewicz
 Biblioteka Jagiellońska, 2018 r. Foto
 BUJ.18:21.

bibliotecznego, uzyskując tym samym zwolnienie francuskiego jeńca z robót przymusowych w terenie.

Natomiast próby muzyków do bardzo trudnej partytury kwartetu odbywały się różnie, również w umywalni baraku mieszkalnego (wtedy bez pianina). Tam odbyła się słynna demonstracja przed kompozytorem *Intermedium* tylko na trio smyczkowe z przyszłego kwartetu. Ale od końca października 1940 roku odbywały się względnie regularnie od godziny 18:00 w Baraku teatralnym nr 27B, w dużej sali z pianinem na estradzie.

Kompozytor deklarował wielokrotnie, że skomponował i zapisał całe dzieło jeszcze bez posłużenia się instrumentem, wyobrażając sobie dźwiękowo zapis muzyczny, używając „słuchu wewnętrznego”, którym władał jak rzadko kto.

Etapy powstawania kwartetu można rozłożyć na:

1. okres bez instrumentu czyli bez fortepianu (od początków września, do ok. połowy października 1940);
2. okres komponowania z dostępem do instrumentu czyli z wykorzystywaniem pianina do prób z kompozytorem przy klawiaturze jako przygotowanie do *Wieczoru polsko-francuskiego* zorganizowanego przez polskich jeńców – okres trwający do połowy grudnia 1940, czyli do tzw. pierwszego wykonania kwartetu, na które składało się dopiero pięć części;
3. okres końcowy – dopełnienie formy utworu do ośmiu części i nadanie tytułu wcześniej nikomu w otoczeniu obozowym nieznanego – *Kwartet na koniec Czasu*. Etap ten zakończony

był oficjalną premierą, najśłynniejszym koncertem w dziejach muzyki w obozach jenieckich, koncertem w Baraku teatralnym 27B zorganizowanym na rozkaz komendanta obozu Aloisa Bielasa, 15 stycznia 1941 roku.

Jak wspomniałem, Messiaen nie miał zamysłu komponowania wielkiej cyklicznej formy w obsadzie kameralnej, kiedy wyruszał na wojnę. Jednakże życie naukowe i artystyczne w obozie było intensywne, a chętnych odbiorców nie brakowało. Zgromadzeni w niewoli księża francuscy w liczbie ponad stu zaprosili Messiaena do wygłoszenia prelekcji na temat barw i kolorów w Apokalipsie według św. Jana. Powodzenie tego obozowego spotkania dało kompozytorowi asumpt do myślenia, że mógłby także te zjawiska opisać muzyką.

Ta prelekcja o szlachetnych kamieniach w fundamentach La Cité céleste otworzyła Messiaenowi drogę i potrzebę do komponowania. Duchowymi bohaterami dzieła muzycznego są Jezus Chrystus oraz Anioł Apokalipsy. Anioł Apokalipsy objawia się w dwóch częściach: 2. *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* (Wokaliza dla Anioła głoszącego koniec Czasu) i 7. *Fouillis d'arc-en-ciel pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* (Nieład barw tęczowych dla Anioła głoszącego koniec Czasu). To Anioł Apokalipsy odziany w obłok, z głową otuloną tęczą, wsparty na morzu i ziemi, wznosząc ramię ogłasza, że „Czasu więcej już nie będzie” (Cz. Miłosz) lub „...już nie będzie zwłoki” (Biblia Tysiąclecia).

Jezus pojawia się w komentarzu Messiaena do piątej części kwartetu *Louange à l'Éternité de Jésus* (Pochwała Wiekuistości Jezusa).



Il. 8. Jan Lebenstein (1930–1999), *Anioł Apokalipsy* (litografia barwna)



**Il. 7. Próba w Baraku teatralnym 27B
przy pianinie Messiaena – jeniecki
Ensemble Groupe 3**

Zbiory Jerzego Stankiewicza, Kraków.

Jest to najsłynniejsza część kwartetu na wiolonczelę i fortepian, objawiająca jedną z najbardziej pięknych kantylen w dziejach muzyki, ustawiająca talent młodego Messiaena w pobliżu geniuszu Bacha i Mozarta, wykonywana przez wszystkich najwybitniejszych wiolonczelistów na świecie. Twórca rekomponuje ją z tematu zaczerpniętego z wczesnego własnego utworu organowego *Le Banquet céleste* (*Niebiańska uczta*).

Messiaen wyjaśnia: „Jezus [w 5. części Kwartetu] jest rozważany jako Słowo (u Messiaena – *Le Verbe*). Potężna siła emocjonalna kantyleny wiolonczeli, nieskończenie powolna, sławiąca z miłością i uszanowaniem wieczność tego delikatnego i potężnego Słowa, „którego lata nie wyczerpią się wcale”. Fraza rozwija się majestatycznie, w melodii jakby odległej, czulej, niezależnej. „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, a Bogiem było Słowo” puentuje za Św. Janem głęboko wierzący kompozytor.

Po raz drugi, w części ósmej wieńczącej dzieło, Messiaen głosi *Louange à l'immortalité de Jésus* (*Pochwałę Nieśmiertelności Jezusa*). „Szeroka partia solowa skrzypiec, będąca odpowiednikiem partii solowej wiolonczeli z piątej części. Dlaczego druga *Pochwała*? Zwraca się ona specjalnie do drugiej istoty Jezusa, jako Jezusa-Człowieka, do Słowa, które staje się nieśmiertelnym Ciałem Zmartwychwstałym, aby obwieścić nam życie. Muzyka jest całkowicie wyrazem miłości. Jej powolne wznoszenie się do bardzo wysokiego rejestru, to wniebowstąpienie człowieka do Boga, dziecka bożego do swego Ojca, wzniesienie się istoty ubóstwionej do Raju.” – mówi Messiaen w przedmowie do *Kwartetu na koniec Czasu* w wydaniu u Duranda z 1942 r.

Kluczowym dla filozofii dzieła Messiaena są słowa „Czasu więcej już nie będzie”. W rozmowie z Antoinem Goléa kompozytor wyjaśnił, że, biorąc za podstawę tekst Apokalipsy, „kwartet został napisany na

koniec czasu, bez gry słownej odnoszącej się do czasu niewoli wojennej, na koniec pojęcia przeszłości i przyszłości, to znaczy na początek wieczności...”. I te słowa jak mantrę powtarzają i przepisują wszyscy komentatorzy tego budzącego stały podziw dzieła.

Ale co one dla kompozytora znaczą? Jak my dzisiaj możemy je rozumieć?

Jest jeszcze jedno ostatnie i najważniejsze źródło. Wspomniany wywiad, jaki na kilka miesięcy przed śmiercią kompozytora przeprowadził Leo Samama, jego przewodnik podczas uroczystości przyznania Prix Erasmus w Amsterdamie w 1971 roku. Te bezcenne wypowiedzi Messiaena dla Samamy są zbyt mało znane, w rzeczywistości ten wywiad był nadany tylko przez holenderską telewizję NOS.

Messiaen przed kamerą dzieli się bezcennymi objaśnieniami i snuje swobodne rozważania historyczne i estetyczne. Odbył się to jesienią 1991 roku w mieszkaniu kompozytora w Paryżu, dziś wiemy, że po raz ostatni. Twórca powiada tam, że: „*Kwartet na koniec Czasu* – wychodzi z wymiaru człowieczego i przechodzi w wieczność. Przez całe życie noszę się z tą myślą, że nastąpi koniec...”, wyznaje.

„Żyjemy w czasie i w przestrzeni. Jesteśmy przyzwyczajeni do tego naturalnego procesu, że istnieje następstwo wydarzeń w czasie. Po naszej śmierci nie będzie już ciągu następstw (*successions*), sukcesji, dlatego też mój kwartet dedykowałem Aniołowi Apokalipsy, który ogłasza koniec czasu na koniec przeznaczenia ludzkiego (*destination*). Z tą myślą żyłem zawsze”, kończy Messiaen, ale wtedy okoliczności wojny i niewoli niemieckiej ją bardzo nasiliły.

Samama stawia kolejne pytanie: jak kompozytor może przedstawić „koniec czasu”? „Końca czasu nie można zobaczyć ani pokazać, ani usłyszeć. Istnieje tylko jako pojęcie, jako koncepcja. Nie istnieje jego wyobrażenie, jest tylko koncepcja. A tę moją koncepcję staram się właśnie przekazać słuchaczom. Dzięki mojej muzyce o charakterze hieratycznym (a więc uwypuklającym dostojność i uroczysty rytuał religijny), mogę to pojęcie [końca czasu] przekazać moim słuchaczom. Służą temu różne rodzaje tempa, jakie stosuję. Moje specjalne skrajnie powolne tempo przybliży to pojęcie końca czasu, przybliży do końca

czasu i ułatwia oczekiwanie na jego zniesienie (*suppressions*)”, a więc ostateczne zakończenie.

Na koniec, spośród jeszcze wielu godnych rozpatrzenia aspektów genezy kwartetu Messiaena w Görlitz, chcę jeszcze podnieść dwie sprawy.

12 Podchorążych polskich, jeńców obozu w Görlitz, uczestniczących w wydarzeniach związanych z powstaniem „Kwartetu na koniec Czasu” Oliviera Messiaena

- Konrad Cebrowski (1912-?), nr jeniecki 4954, mgr inż., Łódź lub Warszawa?
- Świętosław Krawczyński (1913–1977), nr jeniecki 2404, adwokat, literat, Kielce
- Tadeusz Łakomski (1911–1987), nr jeniecki 4959, art. malarz, prof. ASP, Kraków
- Aleksander Łyczewski (1916–1999), nr jeniecki 32, urbanista, Warszawa
- Mieczysław Mazaraki (1913–2003), nr jeniecki 54, przyrodnik, Chrzanów
- Czesław Mętrak (1915–2005), nr jeniecki 77, prof. SGGW, Warszawa
- Zdzisław Nardelli (1913–2006), nr 985, literat, radiowiec, Kraków, Warszawa
- Bohdan Samulski (1920–2010), nr jeniecki 23, architekt, Bruksela
- Jan Sokal (1913-?), nr jeniecki 35, filolog, Bruksela
- Antoni Śliwiński (1912–1995), nr jeniecki 4969, inż., Kraków
- Jan Świdorski (1913–2004), nr jeniecki 846, art. malarz, prof. i prorektor ASP, Kraków
- Stanisław Tosio (1915-?), nr jeniecki 5047, w obozie akordeonista, Warszawa

Bez Polaków w obozie w Görlitz, nie byłoby dzisiaj *Kwartetu na koniec Czasu*, dlatego nazywam ich „ojcami chrzestnymi” dzieła Messiaena. Opieka nad Messiaenem, który zresztą od Polaków był starszy średnio o pięć-siedem lat, i życzliwe otoczenie i przyjęcie przez grono polskich jeńców artystów, literatów, malarzy i miłośników

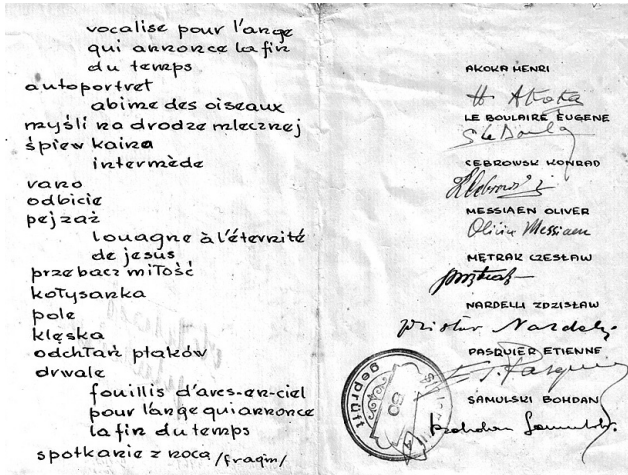
muzyki, tworzących krąg polskiej biblioteki jenieckiej w obozie w Görlitz, były bezwzględnie kluczowe dla sytuacji kompozytora w niewoli. Polscy jeńcy dali Messiaenowi możliwość odsunięcia się od rzeczywistości życia obozowego, na co władze niemieckie spuściły kurtynę. To Polacy stworzyli warunki, w których mógł komponować i nadto zająć się wieloma problemami teoretycznymi swojego tak szczególnego rytmu, a także *modi* i harmoniki. Rezultaty zostały opublikowane po powrocie z niewoli do Paryża w postaci traktatu *Technika mojego języka muzycznego*, niedługo po wydaniu drukiem partytury *Kwartetu*.

Decyzja Nardellego o mianowaniu Messiaena pomocnikiem bibliotekarza spowodowała, że jak wspomina sam kompozytor: „Miałem w niewoli lekką pracę. Przenosiłem tylko książki”.

Drugim aspektem, wynikającym z pierwszego, jest *Wieczór polsko-francuski* w grudniu 1940 roku z inicjatywy Nardellego, poety, który chciał dla kolegów czytać napisane w niewoli wiersze i spowodował zaangażowanie Messiaena z jego muzykami do udziału w tym obozowym wydarzeniu. Było to prawdziwe wydarzenie, bo oplecione recytowaną poezją po polsku zabrzmiało wykonane „na żywo” pięć nieznanych utworów Messiaena, których tytuły kompozytor dopiero podał do programu. Odkrywając ten największej wagi fakt, dzięki zachowanym rękopiśmiennym programom tej wieczornicy z pieczęcią cenzury i podpisami wykonawców, w tym Messiaena, wyjawiamy ponownie wydarzenie już zakorzenione w polskiej literaturze o kompozytorze, które w jego obcojęzycznej literaturze biograficznej dotąd nie zaistniało: jeniecki koncert z polską poezją Nardellego



Il. 9. Zdzisław Nardelli,
portret z krakowskiej
pracowni fotograficznej „Pro
Arte”, koniec lat 40
Zbiory J. Stankiewicza, Kraków.



II. 10. Program Wieczoru polsko-francuskiego, na którym odbyło się pierwsze wykonanie pięciu części niedokończonego jeszcze Kwartetu na koniec Czasu

jako pierwsze wykonanie nieukończonego kwartetu, poprzedzające o niespełna miesiąc oficjalną „niemiecką” premierę utworu.

Wykonane części przyszłego kwartetu Messiaena:

II. Wokaliza dla Anioła głoszącego koniec Czasu

III. Otchłan ptaków

IV. Intermedium

V. Pochwała Wiekuistości Jezusa

VII. Nieład barw tęczyowych dla Anioła głoszącego koniec Czasu

NIE BYŁY WYKONANE części: I, VI, VIII

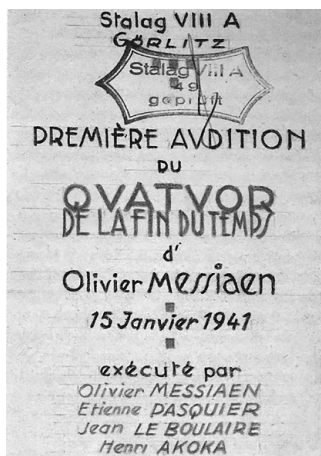
Wszystko wskazuje na to, że ten wieczór – przygotowany przez polskich jeńców – znalazł szczególne zainteresowanie i poparcie Karla-Alberta Brüllla, niemieckiego tłumacza na służbie w Wehrmachcie i wielkiego melomana, który w obozie mocno wspierał Messiaena. I że to on podsunął komendantowi Aloisowi Bielasowi pomysł organizacji wielkiego koncertu, uroczystej premiery utworu skomponowanego w obozie przez francuskiego jeńca, tego szczególnego dzieła, którym teraz mógł zająć się komendant obozu. Mógł

propagandowo pochwalić się nim przed światem i wskazywać także na pozytywne strony niewoli niemieckiej jeńców wojennych.

Faktu wykonania kwartetu przed oficjalną premierą 15 stycznia 1941 roku nie omieszczał potwierdzić także ojciec kompozytora, Pierre Messiaen, w swoim pamiętniku *Images* (wyd. w Paryżu w 1944 r.). W książce pisze wprost: „Pierwsze wykonanie kwartetu miało miejsce w wieczór Bożego Narodzenia przed towarzyszami zadziwionymi muzyką tak bogatą i tak oryginalną”. Źródłem informacji dla ojca Oliviera były tylko nadchodzące z niewoli listy od syna. A ze strony polskiej potwierdza to świadek i uczestnik tego wieczoru, Antoni Śliwiński, jeniec stalagu VIII A, który zachował i po wyzwoleniu przywiózł program tego wieczoru do Krakowa. Na dolnym jego marginesie dopisał ołówkiem „grudzień 1940”!

Wydobywając to wydarzenie polsko-francuskie możemy ogłosić, że w Görlitz odbyły się *d w i e* premiery: pierwsza polsko-francuska nieukończonego kwartetu i oficjalna niemiecka ukończonego dzieła z nadanym już tytułem. Te fakty dotąd nie należą do uznanych w pracach obcojęzycznych badaczy biografii i spuścizny Oliviera Messiaena. Fakt ten umknął uwadze takich badaczy, jak: Antoine Goléa, Claude Rostand, Pierrette Mari, Harry Halbreich, Rebecca Richin, Peter Hill, Simeon Nigel czy Charles Brent Murray i Yves Balmer.

Wróćmy raz jeszcze do *Kwartetu na koniec Czasu*, jego znaczenia i roli we współczesnym świecie oraz nieznanej dotąd popularności i rozpowszechnienia w tak zaskakującej skali dzieła kameralnego XX wieku. Jest to nie do przecenienia i dotąd takiego zjawiska w skali historycznej nie odnotowano. Przed *Kwartetem* Messiaena rekordy wykonań i popularności osiągnęło *Bolero* Ravela, czym nie należy się



Il. 11. Affichette oficjalnej premiery *Kwartetu na koniec Czasu*, 15 stycznia 1941 r. BnF, Paris.

dziwić. Jednak na przełomie XX i XXI wieku nie było w muzyce europejskiej innego dzieła współczesnego, jak tylko *Kwartet na koniec Czasu*, które było nieustannie obecne na estradach koncertowych, co drugi czy trzeci dzień, w każdym miesiącu i na każdym kontynencie. Przykładowo, w styczniu 2025 r. *Kwartet* Messiaena zabrzmiał w Zgorzelcu, następnie w Dortmund, Kansas City, Pesaro, Vigolozzo w Piemoncie, Weronie, Podgoricy w Czarnogórze, Bazylei, w Brukseli dwa razy oraz Lubece. To było tylko w styczniu, a w lutym wykonano utwór w dwóch najwybitniejszych salach europejskich Théâtre Champs-Élysées w Paryżu oraz Concertgebouw w Amsterdamie, a także na wyspie kanadyjskiej – Nowej Fundlandii, gdzieś pod kręgiem polarnym. To wykonania tylko w styczniu i lutym tego roku, a do końca roku można już stwierdzić 57 interpretacji *Kwartetu* na całym świecie! Pięć interpretacji *Kwartetu* w każdym miesiącu!

Wypadki wojenne, które naznaczyły życie i świadomość twórczą Oliviera Messiaena, ostatniego z wielkich kompozytorów francuskich minionego stulecia, zaowocowały arcydziełem, utworem niezwykłym w dziejach muzyki światowej. Kryją się w nim tajemnice jednego z uniwersalnych i najgłębszych humanistycznych przesłań duchowych współczesności, określających wymiar duchowy współczesnego człowieka – wobec upływu czasu i przemijania, wobec przeznaczenia człowieka oraz Pochwały Nieśmiertelności.

Zakończę cytatem z wypowiedzi samego kompozytora:

Życie jest tylko przygotowaniem do śmierci.
 Śmierć jest tylko przejściem do nowego życia.
 W chwili śmierci życie nie jest nam odebrane,
 jest tylko przemienione.
 Prawdziwe życie jest poza czasem
 i przestrzenią – jest w wieczności.

Michał Klubiński: Bardzo dziękuję za tę obszerną, wspaniałą wypowiedź, wnoszącą tak wiele w interpretację nie tylko okoliczności historycznych powstania tego arcydzieła, ale także w przesłanie kompozytora w czasach grozy. Może na chwilę przenieśmy się jeszcze we wczesną twórczość Oliviera Messiaena i pochylmy się nad utworem,



Il. 12. Olivier Messiaen w Ogrodzie Oliwnym, Jerozolima 1983 r.

Archiwum Yvonne Loriod-Messiaen, Paryż.

który antycypował pewne treści, ale miał wymiar bardziej moralistyczny, skierowany był bardziej chyba w stronę aktualnej cywilizacji, czyli medytacji symfonicznej *Les Offrandes oubliées* (*Zapomniane Ofiary*) z 1930 roku – roku ukończenia przez Messiaena studiów kompozytorskich w Konserwatorium Paryskim pod kierunkiem Paula Dukasa. Mamy tu charakterystyczne motto wpisane na kartce tytułowej partytury, pochodzące z wiersza samego kompozytora. Brzmi ono: „Kochasz nas, słodki Jezu, a my zapomnieliśmy o tym”. A wiersz w całości jest dość króciutki: „Z ramionami rozpostartymi, smutny aż do śmierci, na drzewie krzyża rozlewasz swą krew. Kochasz nas, słodki Jezu, a my o Tobie zapomnieliśmy, popychani przez szaleństwo i żądło węża, w zdyszanej gonitwie rozhulani, bez wytchnienia schodzimy w grzech jak do grobu”. I tu mamy rzeczywiście trzy wyraźne części. Mamy najpierw utrzymaną w umiarkowanym tempie emanację Krzyża (*La Croix*), mamy scherzo, jeszcze jednak dość tradycyjne, w tradycyjnym poczuciu czasu, zupełnie innym niż ten późniejszy czas messiaenowski, scherzo zatytułowane *Grzech* (*Le Péché*) i wolną część końcową *Eucharystia* (*L'Eucharistie*). Ten utwór po raz pierwszy zaistniał w Polsce dzięki dyrygentowi Bohdanowi Wodiczce, który przedstawił go w 1953 roku w Filharmonii Krakowskiej. Następnie

w 1956 roku, kiedy to dyrygent poprowadził trzy wykonania: najpierw w marcu, potem na inaugurację I Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. To ostatnie zaanonsowane było pod politycznie chytrym wtedy tytułem - strawnym dla cenzury, jako „Fragment symfoniczny”. Poprosimy Pana Profesora Borowicza o przedstawienie krótkiej refleksji na temat wykonania tego utworu. W jaki sposób on zmienia pewną świadomość muzyki? Muzyki tamtego czasu, konfrontującej się z wszechobecnym neoklasycyzmem paryskim?

Prof. Łukasz Borowicz: Drodzy Państwo, słuchając tych cudownych słów Pana Profesora [Jerzego Stankiewicza] i tych faktów, niezwykle istotnych i dla nas też bliskich ze względu na polski udział w powstaniu jednego z arcydzieł XX wieku, pozwolę sobie na krótką refleksję. Refleksję na temat sytuacji muzyki XX wieku, która wydaje się szczególnie, ponieważ praktycznie początek muzyki XX wieku, który możemy sytuować w czasie wraz z wybuchem I wojny światowej, łączy się z zamknięciem epoki muzyki, która była wykonywana, wzrastała i rozwijała się wraz z publicznością przez wszystkie stulecia, kiedy to wyprzedzanie smaku i gustów publiczności zawsze było w niewielkim dystansie, pozwalającym publiczności na dosyć szybkie dogonienie sztuki dźwięku. Współczesne utwory Liszta, Brahmsa, przedtem Beethovena, chociaż dla współczesnych przez chwilę wydawały się awangardowe, po chwili stawały się już czymś absolutnie akceptowalnym, czymś, co składa się na jakiś kościec naszej europejskiej kultury muzycznej i cywilizacji. No i właśnie na początku XX wieku mamy do czynienia z przedziwną sytuacją celowego, choć w jakimś sensie przypadkowego rozerwania się tych szczególnych więzów. Na pewno przyczynił się do tego Arnold Schönberg i druga szkoła wiedeńska. Również idea stowarzyszenia, którego kompozytor był w 1927 r. współzałożycielem: Internationale Gesellschaft für Neue Musik, które za ideał powzięło prywatne wykonania muzyczne, w jakimś sensie rozwód z szeroką publicznością, w ogóle powstanie idei awangardy i to, o czym mówił pan Michał – właśnie w jakimś sensie też terror awangardy. Najpierw pierwszej awangardy, tej międzywojennej,

później także drugiej – powojennej. To ukazuje wiek dwudziesty jako jeden z najbardziej rozdartych w historii muzyki i jako jeden z najbardziej też w jakimś sensie mylnych w kontekście tego, jak widziano podczas tego wieku muzykę i kogo uważano za twórców, którzy będą grani za kilkadziesiąt lat jako klasycy. A my dzisiaj, już mając perspektywę historyczną, za chwilę stuletnią w stosunku do tego okresu przełomu, widzimy, że to wszystko inaczej wygląda. W połowie zeszłego wieku, kiedy mój profesor dyrygentury Bogusław Madey studiował, jego profesor kompozycji Stefan Bolesław Paradowski, znakomity twórca wywodzący się z Wielkopolski, przytaczał podczas zajęć przykłady wielu kompozytorów, bardzo krytykując wtedy twórcę, który był rzeczywiście odsądzany, odsądzany od czci i wiary, czyli Rachmaninowa, jako kompozytora muzyki tak zwanej „kinematograficznej”. Generacja mojego profesora miała bardzo dużą też nieufność w stosunku do twórczości Dymitra Szostakowicza, która była uważana za muzykę często dość powierzchowną, błahą.

Michał Klubiński: Notabene prezentowanego przez Bohdana Wodiczkę [X Symfonia] właśnie z tym fragmentem symfonicznym na inaugurację pierwszej „Warszawskiej Jesieni”.

Łukasz Borowicz: Tak, prezentowanego jako przedstawiciela wtedy właśnie podobnego pokolenia. I jeszcze do tego wszystkiego dodajmy, że przecież dopiero lata sześćdziesiąte, siedemdziesiąte przyczyniły się do prawdziwego renesansu muzyki Gustava Mahlera, która też w połowie dwudziestego wieku była praktycznie żywa tylko dzięki pamięci jego asystentów, jako dyrygentów mających wpływ na program orkiestr i próbujących ją prezentować. Czyli mamy do czynienia z sytuacją, w której przez całe stulecie praktycznie w sposób zaskakujący muzyka awangard, obowiązująca i w jakimś sensie szokująca, w dużej mierze stała się muzyką akademicką albo dostępną dla niewielkiego grona słuchaczy. I w tym bardzo skomplikowanym krajobrazie geograficzno-kulturowo-historiozoficznym pojawia się paru kompozytorów, których twórczość rzeczywiście jest tak indywidualna, tak osobna, tak od samego początku silnie zdefiniowana przez swoją

oryginalność w swoich założeniach i teoretycznych, i estetycznych, że rzeczywiście są to osobne zjawiska w historii muzyki dwudziestego wieku. Wydaje mi się, że twórczość Messiaena bezsprzecznie do takich zjawisk należy. Oczywiście jest, że mamy tutaj wiele wpływów, które kompozytor sam przyjął w swojej twórczości. Trzeba tu wymienić fascynację muzyką Dalekiego Wschodu, brzmieniem gamelanu, rytami indyjskimi, panteistyczną fascynację przyrodą poprzez zapis śpiewu ptaków, ale też w ogóle ewokację fenomenu przyrody. I do tego wszystkiego jeszcze mamy, podobnie jak u Aleksandra Skriabina, zupełny fenomen faktu, że Messiaen był obdarzony zdolnością albo przekleństwem słyszenia muzyki kolorami, ponieważ jest to coś, jak rozmawiałem z osobami obdarzonymi tym darem, z czym człowiek się rodzi, ale z czego człowiek nie może się wyłączyć. To znaczy słysząc określony akord, w zależności od jego głośności, stopnia natężenia instrumentacji, Messiaen słyszał wszystko barwami. Dla niego muzyka była nieskończonym pasmem barw. W związku z tym, kiedy w *Kwartecie na koniec Czasu* wspomniane przez Pana Profesora Stankiewicza odcinki odwołują się do Apokalipsy i do jej konkretnych obrazów, wszystko jest zakomponowane przy pomocy barw, przy pomocy niesłuchanie skomplikowanego, ale też absolutnie własnego systemu harmonicznego, przez niego ułożonych skal, które Messiaen stosował bardzo praktycznie. Coś, co wydaje się najbardziej fascynujące, to kwestia, do jakiego stopnia ta muzyka jest skomplikowana teoretycznie i do jakiego stopnia skupienia kompozytor musiał dojść, żeby chociażby w tej celi w stalagu w Görlitz osiągnąć stopień mózgowego umożliwienia obliczeń tych akordów. W jego muzyce fortepianowej, tak jak zresztą słyszeliśmy podczas spektaklu [w wykonaniu Pana Adama Kałduńskiego przy fortepianie – przyp. red.], akordy są tak skomplikowane, że nawet czasami nie mówimy o akordach, tak jak w muzyce tonalnej dur-moll, tylko o specyficznych „gronach akordowych”. Każdy prawie akord angażuje większość palców obu rąk. Pianiści, którzy specjalizują się w muzyce Messiaena, znani są z tego, że raczej dysponują dość potężnymi dłońmi, takimi jakie są potrzebne do muzyki Rachmaninowa. Po prostu ta muzyka jest ekstremalnie trudna wykonawczo, ponieważ język harmoniczny

Messiaena nie przypomina niczego innego. W związku z tym w edukacji muzycznej nie jesteśmy przygotowywani do takiej muzyki jak dzieło Messiaena i dopiero wymaga to wyrobienia odrębnych, mięśniowych, klawiaturowych odruchów. Także w zetknięciu z orkiestrą jest to indywidualna muzyka. Do tego wszystkiego jeszcze dochodzi element wspomnianego słyszenia barwami. W związku z tym jedna z jego pierwszych prób symfonicznych – *Les Offrandes oubliées*, w trzech częściach: *Krzyż*, *Grzech* i *Eucharystia* – to muzyka, którą można odbierać, wydaje mi się – i to jest też sukces i siła tej muzyki – na bardzo różnych poziomach. Można wychodzić z punktu widzenia religijnego, można patrzeć na tę muzykę jako na rozważania czy jako swoiste traktaty religijne, ale wydaje mi się, że też można słuchać tej muzyki jako zjawiska wysoce indywidualnego, zjawiska dźwiękowego, które w dużej mierze nas obezwładnia samoistnym pięknem. Jest to kompozytor, który nawet w swoim pierwszym utworze orkiestrowym łączy instrumenty w sposób tak indywidualny, że ta orkiestra, którą można przedtem spotkać u Ravela, u Dukasa i u wielu innych kompozytorów, te same instrumenty w jego rękach brzmią odrębnie. Zestawienia, które on proponuje – właśnie ten unikalny zmysł i smak kolorystyczny – powodują, że to jest zupełnie inny świat niż w niejednym większym utworze. Do tego coś takiego proponuje młody kompozytor, podobnie jak Gustaw Mahler, podobnie jak paru kompozytorów u nas, chociażby Andrzej Panufnik. Rzeczywiście, Messiaen w dużej mierze, można powiedzieć, pisze przez całe życie jedną muzykę. Nie ulega wpływom, tylko jest od razu sam sobą. Mam tutaj przy sobie partyturę utworu. Muszę Państwu powiedzieć, że w ogóle ten jego wpływ na nasze muzyczne słyszenie, na nasze muzyczne rozumienie muzyki dwudziestego wieku – w tej chwili przecież to już wszystko jest klasyką – wydaje się przeogromny. Zresztą, wpływ Messiaena jako pedagoga też na Pierre'a Bouleza, jest też obecny – na kompozytora, który w jakimś sensie zerwał z profesorem. Messiaen był wierny raczej swojej religii muzycznej, religią nie stała się dla niego awangarda. Ale awangarda przejmuje od Messiaena oryginalny system notacji w partyturach, system oznaczeń dla dyrygentów, który wprowadzał takie bardzo

ciekawe graficzne znaczki, pomagające te złożone, niesłychanie złożone partytury opanować i zrozumieć w partyturach trudne rytmy. Także mamy tutaj do czynienia z kompozytorem, który jest zarazem, powiedziałbym: szczególnie, ze względu na swój skryzalizowany światopogląd, przywiązany do tradycji, przywiązany do swojej religijności i deklarujący ową wiarę, zwłaszcza w kontekście modernistycznie nastawionej kultury francuskiej międzywojnia. Przecież tego rodzaju deklaratywność ideowa Messiaena jest oczywistą deklaracją bycia kompozytorem niesłychanie konserwatywnym. I to jest ten paradoks, że on jednocześnie będąc konserwatywnym kompozytorem, osadzonym w tradycji, jest wizjonerem. Wydaje mi się, że w ogóle cała historia związana z powstaniem w nieludzkich okolicznościach końca czasów *Kwartetu*, który rzeczywiście wkroczył na listę przebojów dwudziestego wieku, jeżeli tak można powiedzieć – ogromna liczba wykonań – jest jakimś dowodem na to, że ten cały koszmar dwudziestego wieku czasami przynosi też w sposób zupełnie nieoczekiwany dobro i coś niesłychanie ważnego. Skojarzyło mi się, kiedy Pan, Panie Jerzy, mówił o tym, o tych wykonaniach, z innym utworem, napisanym w zupełnie innych okolicznościach, w zupełnie innym czasie, wiele lat później – III Symfonią *Symfonią pieśni żałosnych* Henryka Mikołaja Góreckiego (1976), także bezpośrednio odwołującym się do kondycji człowieka XX wieku, poprzez tę frazę w II części, zapisaną przez młodą więźniarkę w celi gestapo w Zakopanem. To utwór tak samo popularny, hołd dla ofiar i refleksja związana bezpośrednio z drugą wojną światową.

Także mamy tutaj wiele związków. Także pokoleniowo. Witold Lutosławski należy do tego samego pokolenia. Grażyna Bacewicz, Andrzej Panufnik – to są wszystko kompozytorzy, którzy wzrastają w atmosferze Paryża, którzy zdają sobie sprawę, że we Francji powstają arcydzieła, których partytury docierają do powojennej Polski co prawda z trudem, ale są studiowane i analizowane. Później dzięki Październikowi 1956 rozpoczynają się cudowne możliwości studiowania we Francji, odbywania stażu we Francji. Są dwa kierunki: albo Nadia Boulanger, albo Olivier Messiaen.

Michał Klubiński: Podobno oni nie przepadali za sobą, nie za bardzo lubili się.

Łukasz Borowicz: I tu zdecydowanie była konieczność wyboru, albo tu, albo tu. Nie wiem, czy to prawda, ale słyszałem anegdotę o Nadii Boulanger, zresztą przejmująco smutną historię. Anegdota jest wynikiem animozji obojga mistrzów, ale ona miała siostrę Lili, niesłychanie zdolną kompozytorkę, która zmarła w młodym wieku na białaczkę i Nadia zamawiała mszę co roku za siostrę w Kościele Św. Trójcy, gdzie tytularnym organistą był Messiaen, ale on nigdy wtedy nie brał udziału. Prawda, Panie Jerzy?

Jerzy Stankiewicz: Też o tym słyszałem. To rzeczywiście były dwa różne obozy estetyczne.

Michał Klubiński: Ale ciekawe, że chyba prof. Krzysztof Meyer załapał się i tu, i tu.

Łukasz Borowicz: Tak. Ale rzeczywiście były to dwie osoby, które dla polskiej kultury muzycznej stanowiły niesłychaną inspirację. Realizuje się to w planie kompozytorskim do dzisiaj. Kompozytor związany ze Śląskiem, prof. Eugeniusz Knapik, wieloletni rektor katowickiej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego, jest także znakomitym wykonawcą tej muzyki, ale też wiele tej muzyce zawdzięcza. Także muzyka Messiaena to muzyka żywa. Muzyka, która oczywiście miała pewien kłopot z wykonaniami do 1989 roku, także w latach dziewięćdziesiątych. Kłopot ten był bardzo prozaiczny: ceny materiałów nutowych, ponieważ są one chronione. Partyturę można sobie kupić w antykwariacie. Natomiast przy każdym wykonaniu utworu chronionego niestety każda orkiestra musi zapłacić stosunkowo duże pieniądze wydawcy. Nie daj Boże jak przyjdzie na przykład epidemia i na przykład trzeba zrobić transmisję w Internecie, bo to jest tak zwane kolejne pole eksploatacji, za które należy się kolejna opłata; nie daj Boże, jak jest transmisja radiowa albo nagrania archiwalne, bo to też jest pole eksploatacji, za które trzeba zapłacić.

Ergo lata dziewięćdziesiąte to jest czas transformacji, kiedy orkiestry naprawdę nie miały środków na zakup nut. Te lata też nie sprzyjały, żeby tę muzykę grać. W tej chwili jest to dużo prostsze. Mam nadzieję i wierzę gorąco, że, że muzyka Messiaena będzie nadal rozbrzmiewać. A najlepiej oczywiście jego muzyka kameralna, która i w ośrodkach akademickich, i w salach koncertowych osiąga niebywałą popularność. Ja mam wielu znajomych klawecistów, którzy ten utwór uwielbiają i prawie wszyscy już publicznie grali *Kwartet na koniec Czasu*. A nawet na zdjęciu, które pokazał tu Pan Jerzy [przedstawiającym uczestników konferencji *Messiaen w Toul*, il. 3 - przyp. red.], jeszcze przed objaśnieniem, o co chodzi, widziałem, jak Państwo stoją koło kamiennego krzyża przydrożnego w Germiny. Rozpoznałem po twarzach pełen skład muzyków *Kwartetu na koniec Czasu* i od razu wiedziałem, o którym utworze będzie tu mowa.

Michał Klubiński: Chciałbym jeszcze, zupełnie na marginesie, dodać, w uzupełnieniu tego wspaniałego wywodu, że zaistnienie historyczne *Les Offrandes oubliées* wiąże się trochę z pewną, choć właściwie nieco niszową, katolicką odnową moralną w latach dwudziestych. Nie zapominajmy o przemożnym wpływie w tym czasie nieco „lewicowego” katolickiego apostoła, neotomisty Jacquesa Maritaina na całe to środowisko, o obecności François Mauriac, o Paulu Claudelu, o wszystkich tych pisarzach katolickich. I to też jest taki troszeczkę postulat moralny wpisujący się w szersze okoliczności tych czasów po I wojnie światowej, nie tylko bardzo indywidualne dojście do własnego systemu. Ale też Messiaena fascynuje Wagner. I to jest coś paradoksalnego. Twórca, który już zamknął pewną estetykę, w dodatku twórca specyficznie pojmowanej „religii sztuki” w *Parsifalu*, jest tak uniwersalny dla katolika i prekursora awangardy. Messiaen wykłada po wojnie przez dziesięciolecia właśnie Wagnera w Konserwatorium Paryskim jako dzieło szczególne. No a potem do tego Wagnera dojdzie Boulez z drugiej strony, prowadząc w 1976 roku słynny *Ring* w reżyserii Patrice’a Chéreau w Bayreuth. Posłuchajmy jeszcze fragmentu *Les Offrandes oubliées*, z „longplaya” w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej pod dyрекcją Bohdana

Wodiczki, który wprowadził ten utwór do polskich sal koncertowych. To płyta pana Jerzego. To wykonanie *live* na pierwszej Warszawskiej Jesieni '56, jednostronna płyta o średnicy 30 cm, „długogrająca” na 33 obroty na minutę, jedna z pierwszych wytłoczonych w Polsce przez firmę Polskie Nagrania.

[przykład dźwiękowy]

Tu zawiesimy ten wątek [na początku części II *Grzech* – przyp. red.].

Jerzy Stankiewicz: W najciekawszym momencie...[śmiech].

Michał Klubiński: Niestety, mamy niewiele czasu, także teraz poprosimy Panią Profesor o lekkie przybliżenie paraleli między myślą Słowackiego a myślą Messiaena. Mówiliśmy już trochę o kwestiach wynikających z samego pojęcia czasu, ale też mistycyzm, chociażby w nawiązaniu do Wagnera jako pewnej apoteozy miłości, która jest generalnie istotna dla katolicyzmu, nie tylko rozumianego dogmatycznie, ale też bardzo szeroko, jak to widział właśnie Messiaen, jest też chyba istotnym wątkiem w samym spektaklu. W każdym razie możemy tu się spierać, czy Messiaen był mistykiem, czy nie był mistykiem. Jego uczennica, francuska kompozytorka Pierrette Mari mówiła, że właśnie to jest poeta miłości mistycznej. To już do dyskusji. W każdym razie proilibyśmy właśnie o przedstawienie tej paraleli między Messiaenem a Słowackim.

Prof. Magdalena Saganiak: Tak, istnieje uderzające podobieństwo między strukturą myśli Messiaena i Słowackiego⁴. I jeśli tak można powiedzieć: strukturą wyobraźni, ponieważ chodzi tutaj o wyobraźnię obejmującą sobą totalnie wszystko, to znaczy całe dzieje świata od jego początków po jakiś jego przewidywalny koniec – i we wszystkich wymiarach. I dlatego też czasami o tej późnej twórczości Słowackiego mówi się, że jest to filozofia i nawet, że jest to system. Dlatego system, że jest to myśl, która wyjaśnia zasady istnienia całego świata od jego początku do końca. I teraz pytanie – jaka jest ta zasada? Mówię w tej

⁴ Zapis wypowiedzi został nieco rozszerzony ze względu na potrzeby czasopisma.

chwili o Słowackim, za chwilę przejdę do Messiaena. Jaka jest zasada poznania tego świata jako całości?

Otóż jest on rozpoznany w pewnym szczególnym tożsamościowym doświadczeniu, postulowanym w filozofii przełomu XVIII i XIX wieku, w którym poznający podmiot pokrywa się z poznającym przedmiotem, czyli gdy poznające Ja rozszerza swoje granice na całą rzeczywistość, którą chce poznać. Czy jest to możliwe? Jak się sądzi, Słowacki miał takie doświadczenia w grocie w miejscowości Pornic nad oceanem, która jest ukazana w naszym przedstawieniu *Narodziny Słowa*. Słowacki opisał to doświadczenie w poemacie prozą *Genezis z ducha* oraz w poemacie pozostawionym we fragmentach w rękopisie, któremu Juliusz Kleiner nadał tytuł *Początek poematu o tajemnicach genezyjskich* i zamieścił w tomie XV *Dzieł wszystkich*. Nazywam go poematem kosmogonicznym, ponieważ ukazuje absolutny początek widzialnego świata, zgodny zresztą ze współczesną nam teorią Wielkiego Wybuchu. Poeta dochodzi do wizji tego kosmicznego wydarzenia poprzez wejście w pewien szczególny stan wewnętrzny. Uczuł się, jak on to powiada, uczył się jednością ze Słowem.

Jak wiemy, w teologii chrześcijańskiej Bóg stwarza świat, ale poprzez swojego Syna, czyli poprzez Logos, czyli poprzez Twórcze Boskie Słowo. I to zawsze istniejące i zawsze tworzące Słowo jest bytem, w którym może się zakotwiczyć każdy duch. Albowiem, jak sądził Słowacki, wszystkie duchy na początku istniały w Słowie i jako byty preegzystujące w Słowie były i pozostały uczestnikami stale ewoluującej rzeczywistości.

U Słowackiego jest tak – w przedstawieniu usiłowałam to pokazać w otwierającym spektakl dialogu Gabriela i Lucyfera w zaświatach – że istniejące w punkcie stworzenia świata duchy same obmyślają sobie kształty, formy i ‘zaczynają być’. Zatem dzieje świata są przedstawione nie jako kreacja Boga, ale jako autokreacja duchów żyjących w Logosie. Zatem u Słowackiego nie Bóg stworzył świat, lecz poniekąd duchy same go stworzyły, wybrawszy sobie kształty. I to jest również ukazane w poemacie kosmogonicznym, czyli poemacie o początkach świata, który Słowacki pisał i którego nigdy nie skończył, i który pozostał w około dwudziestu fragmentach. Niektórzy uważają ten

niedokończony poemat, podejmujący wciąż na nowo ten sam moment absolutnego początku, za klęskę Słowackiego. Ale profesor Maria Janion wysunęła taką tezę, że jest to jedno z wielu romantycznych dzieł fragmentarycznych, czyli takich, których fragmenty wskazują na niewyraźną całość. Idea dzieła fragmentarycznego powstała w kręgu jenajskim w Niemczech na początku XIX wieku. W kręgu tym działali Novalis i bracia Schleglowie; był z nim związany poeta Hölderlin, o którym potem wiele pisał Martin Heidegger. Rangę myśli filozoficznej kręgu jenajskiego zbadał dopiero pod koniec wieku XX współczesny filozof niemiecki Manfred Frank.

Krąg myślicieli jenajskich považał się na rzecz wielką: na sformowanie nowej antydogmatycznej filozofii, dochodzącej do prawdy bez opierania się na żadnym myślowym założeniu, na żadnym dogmacie. U źródeł tej nowej filozofii stało specyficznie rozumiane doświadczenie. Coś podobnego stało się udziałem Słowackiego w grocie w Pornic nad oceanem. Żeby dojść do rozumienia tego doświadczenia, trzeba sobie zadać pytanie o romantyczne doświadczenie wewnętrzne (napisałam o tym książkę). W życiu codziennym za pomocą zmysłów poznajemy rzeczy materialne. Jest to doświadczenie zewnętrzne. Możemy jednak sięgnąć w doświadczeniu wewnętrznym, za pomocą organu duchowego, do innego świata: duchowego, gdzie nie obowiązują kategorie czasu i przestrzeni znane nam z poznania cielesnego. Za pomocą władz, jakimi dysponuje dusza, możemy się w doświadczeniu wewnętrznym jednoczyć z innymi duchowymi istotami i wchodzić w różne stany duchowe – swoje własne, także przeszłe – jak również – jednocząc się z innymi istotami duchowymi, wchodzić w duchowe stany świata, aż do jego początku.

I tak to jest ujęte właśnie przez Słowackiego. W Pornic spełnia się idea poznania, w którym podmiot pokrywa się z przedmiotem, rozszerza swoje granice, żeby się pokryć z rzeczywistością, którą chce poznać. Czyni bowiem cały świat obiektem poznania wewnętrznego w zjednoczeniu z twórczym Słowem. Ta sama idea przyświecała myślicielom kręgu jenajskiego, a także Schellingowi i Hegłowi – jest ona wpisana w maksymalistyczny sposób myślenia romantycznego.

Kiedy zetknęłam się z teoretycznymi pismami programowymi Messiaena, uderzyły mnie podobieństwa myślenia Słowackiego i Messiaena. Myślenie genezyjskie Słowackiego okazuje się uderzająco zbieżne z pismami programowymi *Dwudziestu spojrzeń na Dzieciątka Jezus, Wizji Amen i Kwartetu na koniec Czasu*. Przede wszystkim, i tu, i tu chodzi o wejście w stan, w którym nie obowiązuje już czas i przestrzeń – w którym te kategorie oglądu świata zewnętrznego są zniesione przez potężne doświadczenie wewnętrzne. W tym doświadczeniu największą rolę odgrywa zjednoczenie z twórczą siłą Boskiego Słowa, którego narodziny Messiaen przeżywa w *Dwudziestu spojrzeń na Dzieciątka Jezus* – kiedy widzi w Dzieciątku zarówno Chrystusa na Krzyżu, jak i przedwieczne Słowo, obecne od początku istnienia świata i po jego kres – i poza tym kresem. Na marginesie można dodać, choć to raczej żart, że w wydaniu Kleinera poemat kosmogoniczny składa się akurat z dwudziestu fragmentów – a cykl Messiaena z dwudziestu ‘spojrzeń’ – zatem mamy jeszcze dodatkową paralełę.

Niektóre fragmenty *Dwudziestu spojrzeń* można by dopisać jako swego rodzaju komentarze czy paralele do pism Słowackiego – i na odwrót, można by komentować Messiaena Słowackim. Zachodzi pytanie, skąd pochodzi to podobieństwo? Otóż pochodzi ono, moim zdaniem, z podobieństwa doświadczenia wewnętrznego, które zostało opisane przez Słowackiego w *Genezis z ducha* i w *Dwudziestu spojrzeń* Messiaena. Czy uznać je za mistyczne? Można dyskutować, bo na ogół się uważa, że w doświadczeniu mistycznym poznawany jest Bóg Ojciec, ale czy tak być musi?

Załóżmy, iż w doświadczeniu mistycznym można było wejść w to stale tworzące Słowo – jako jednak stale obecne w rzeczywistości – bo ono przecież wciąż tworzy. Wedle niektórych przekonań teologów mamy do czynienia z *creatio continua*. Pogląd ten głosi, że gdyby Bóg wciąż nie stwarzał świata, to świat by po prostu nie istniał. Wedle tej koncepcji, wszystko istnieje w Bogu i poprzez Boga. Jeżeli wszystko istnieje poprzez twórcze Boskie Słowo, to gdybyśmy włączyli się w Słowo, to mielibyśmy nieustanne uczestnictwo w tworzącym się

świecie i poznawalibyśmy świat nie od strony materialnych rzeczy, ale od strony poruszających go sił.

I to według mnie łączy właśnie Słowackiego z Messiaenem.

Michał Klubiński: Przepraszam, zapytam: co czytał Słowacki? Bo na przykład dla Messiaena istotny byli Święty Tomasz z Akwinu, Święty Benedykt z Nursji.

Magdalena Saganiak: Czytał wszystko. Ogrom wątków zaczerpniętych i paralelnych, wywiedzionych z różnych religii i filozofii, przebadał Jan Gwalbert Pawlikowski w *Mistyce Słowackiego*, która powstała w epoce wielkiego odrodzenia twórczości mistycznej twórcy *Króla-Ducha* na przełomie wieku XIX i XX. Lecz podobieństwo myśli i obrazów poezji Słowackiego do koncepcji tych wszystkich myślicieli nie polega na erudycyjnej kompilacji, lecz na zakorzenieniu w tym samym wewnętrznym doświadczeniu rzeczywistości nadprzyrodzonej. Oczywiście, Słowacki czytał także pierwszych filozofów chrześcijańskich. Co ciekawe, wyznawał też doktrynę, która została potępiona jako heretycka, jednego z pierwszych Ojców Kościoła, Orygeneses. Ta doktryna mówi o losach wszystkich duchów, które zaistniały. Jak wiemy, kiedyś na początku część wolnych duchów zbuntowała się przeciw władzy Boga i pod wodzą Lucyfera rozpoczęła swój własny żywot, z Nim rozdzielony. *Apokatastaza* Orygeneses mówi, że wszystkie duchy kiedyś do Boga powrócą. Wszystkie: te złe, i te dobre. Po prostu Bóg jakby je przywoła swoją miłością. I one, chociaż się przeciwko Bogu zbuntowały, jednakowoż do Boga wrócą. To też jest temat naszego spektaklu. Chcieliśmy pokazać tę myśl w naszej inscenizacji, opartej na wątkach poezji Słowackiego i pism Messiaena, ponieważ wydaje się niemożliwe, żeby świat stworzony przez Boga miał wymknąć się spod jego miłosiernej mocy. Kiedy czas się zamknie, wszystko na powrót znajdzie swoje miejsce w Bogu.

Wiele idei jest wspólnych Słowackiemu i Messiaenowi. Przede wszystkim idea Słowa, idea wiecznego Słowa, które wchodzi w czas i rodzi się jako Jezus, wiedząc, że się ofiaruje na krzyż. Wspólne Słowackiemu i Messiaenowi jest rozumienie śmierci krzyżowej, a także

rozumienia ofiary krzyżowej jako przejścia ku następnej formie. Opisując świat przyrody, Słowacki przyjmuje popularny już wtedy ewolucjonizm jako zasadę dziejów świata organicznego i zasadę powstawania organizmów bardziej złożonych, w tym – człowieka. Każda nowa forma – rozumuje Słowacki – musi zrodzić się w Słowie, to jest, musi być przez ducha pomyślana, wynaleziona. Rozwój świata organicznego – a nawet form wcześniejszych – to pokaz twórczości Ducha. Pojawia się tu jednak wątek szczególny, można by rzec – wprowadzający tragizm. Twórca *Genezis z ducha* sądzi, że jeśli by w toku ewolucji nie powstała śmierć, która niszczy formy, to nie byłoby rozwoju. A więc śmierć staje się w jego systemie proto-kreacją. Bez śmierci nie mogłoby być przejścia do nowej formy. A całość rozwoju świata polega na wytwarzaniu wciąż nowych form, które wszystkie są wynajdywane przez rozwijające się duchy. Świat rozwija się z woli, z inteligencji, z pomysłowości, z kreacyjności wszystkich duchów, które są i w minerałach, i w kamieniach szlachetnych, i w roślinach, i w zwierzętach, i w ludziach. Ta nieustająca ewolucja ma doprowadzić do przeistoczenia całego świata w twór doskonały. Kresem tego rozwoju mają być ludzie słoneczni. Jeruzalem Święta, w której wszyscy się przeistoczą w takie byty, które przekroczą ograniczenia, w jakich w tej chwili egzystujemy. Ale nie odbędzie się to bez ofiary. To się odbędzie tylko poprzez męczarnie przypominające męczarnie krzyża.

O śmierci Chrystusa Słowacki myślał, że ona to właśnie pokazuje, czym jest proto-kreacja, czyli transformacja. Każdy z nas ustawicznie jakby transformuje, przeznaczony jest do transformacji, czyli przeznaczony jest do przekształcenia, czyli do śmierci, a zatem do cierpienia, ale też do zdobycia nowej formy. Ale tę formę trzeba samemu wytworzyć. Mamy więc aktywistyczną koncepcję kreacjonistyczną, wpisującą cierpienie i śmierć w ewolucję. Ta myśl towarzyszy też Messiaenowi. Są i inne podobieństwa. Trzeba też zwrócić uwagę na to, że koncepcja poznania świata, przyjęta przez Słowackiego, sprawia, że jego twórczość wchodzi na tory na wskroś indywidualne, że uzyskuje ona rewolucyjne formy. Podobnie jak u Messiaena. Ten ideowy konserwyk-katolik, jak zwrócił uwagę maestro Łukasz Borowicz, był zarazem rewolucjonistą jako twórca nowego, na wskroś

indywidualnego języka muzycznego. Zaś o późnej twórczości Słowackiego Maria Janion powiedziała: „Tak będzie pisała kiedyś Polska”. Widzimy więc, że wejście na drogę doświadczenia wewnętrznego sprawia, iż twórca porzuca istniejące formy tworzenia, poszukuje nowych. Staje się wizjonerem i rewolucjonistą w kształtowaniu języka poetyckiego. No i takim wizjonerem oraz rewolucjonistą języka muzycznego był też Messiaen.

Jerzy Stankiewicz: A czy można zapytać, jak Pani Profesor z tej perspektywy widzi opis *Corps glorieux*, który nastąpił w 1939 roku w cyklu organowym pod tym samym tytułem? Messiaen w tej muzyce opisuje stany duszy zmartwychwstałej. Są to utwory noszące konkretne jakości, stany w życiu Zmartwychwstałego. To, co ja czytałem, *subtilité, force et sgilitté*, siła i ulotność życia oraz *clarté*. Ten stan jest chyba najsilniejszy. Radość i świetlistość.

Magdalena Saganiak: Tak, widziałabym i tu analogię – Słowackiego ogromnie interesował ten moment, który się nazywa „Przemienieniem Chrystusa”, ukazany między innymi przez Rafaela, moment, w którym Chrystus objawia się w świetle jako Bóg – z przemienionym ciałem. To Słowacki nazywa Transfiguracją. Transfiguracja staje się wyzwaniem i drogą dla każdego człowieka. Wedle Słowackiego jest to przyszłość każdego człowieka.

Jeśli idzie o różne stany duchowe, które dusza mogłaby odczuwać poza ciałem, to możemy tu wspomnieć, iż w myśleniu Słowackiego wpisana jest metempsychoza, czyli wędrówka dusz. Aczkolwiek zasadniczo dusze nie pamiętają swoich przeszłych stanów, to jednak w pewnych okolicznościach mogą je sobie przypomnieć. U Słowackiego są opisy stanów ducha pomiędzy poszczególnymi wcieleniami, które zresztą różnie wyglądają. To jest pokazane w *Królu Duchu*. Owo duchowe doświadczenie zyskuje na tyle prymat nad doświadczeniem w świecie cielesnym, w świecie materialnym, że Słowacki mówi, że w ogóle nic nie istnieje dla celu cielesnego, a wszystko wyłącznie istnieje dla celu duchowego. I cały świat istnieje tylko po to, żeby się Duch mógł rozwijać.

Jerzy Stankiewicz: To jest bardzo zbieżne z myślą i działaniami muzycznymi Oliviera Messiaena. A *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* z 1968 roku jest szczytem całej twórczości, po której następuje podsumowanie w *Świętym Franciszku*. Ale *La Transfiguration* jest tym manifestem *confiteor* Messiana i wiele tych cech, które Pani Profesor tu wydobyła, widzę właśnie w tej partyturze. Jest to najtrudniejsze chyba do wykonania w całym dziele Messiaena oratorium na siedmiu solistów-instrumentalistów, chór i wielką orkiestrę. Słowo jest podane w stuosobowym chórze. Tu skoncentrowana jest taka siła wyrazu, taka siła ekspresji, taka moc harmoniki, o której Pan Profesor [Łukasz Borowicz – przyp. red.] tutaj mówił. Jest to jedno z najcenniejszych dzieł, które wyraża te idee, o których mówiła Pani Profesor.

Magdalena Saganiak: Ciekawe. Pojęcie „transfiguracji”, jak już wspomniałam, jest też centralnym punktem myślenia Słowackiego. W jednym z listów do Joanny Bobrowej mówił o tym, że żeby zrozumieć w ogóle, czym jest świat, trzeba zrozumieć transfigurację Chrystusa. To jest centralny punkt istnienia świata.

Michał Klubiński: A czy problematyka miłości jest tam obecna? Messiaen wydaje się, że w jakiś sposób nawiązuje do miłości wagnerowskiej. Oczywiście w innym znaczeniu niż bliski Wagnerowi Schopenhauer.

Magdalena Saganiak: Tak, oczywiście jest u Słowackiego miłość. Jest to miłość różnego typu: miłość braterska, miłość między mężczyzną a kobietą. Miłość między Bogiem a Jego stworzeniami. Zanurzenie wszystkich duchów w miłości Boga w chwili stworzenia. Miłość między aniołami a ludźmi.

Proszę Państwa, może Państwo mieliby jakieś pytania w tej bogatej konstelacji myślowej, którą tu staraliśmy się wytworzyć. Czy moglibyśmy jeszcze w jakiś sposób dorzucić jeszcze jakiś inny wątek dzięki państwu? Bardzo, bardzo prosimy.

Tristan Korecki [pytanie z sali]: Czy o ornitologicznej stronie osobowości kompozytorskiej Messiaena zechciałby ktoś z Państwa cokolwiek dorzucić? To jest potężny temat, ale może chociaż jakoś impresyjnie, jakiś wątek, który łączyłby się z tym, o czym Państwo mówili. Zatem: Messiaen ornitolog...

Jerzy Stankiewicz: Pierwsza rzecz, którą Messiaen powtarzał, pisał i przypominał, to: „Urodziłem się wierzącym”. Z tego wynika wszystko w jego twórczości. Gdzie indziej mówi, że każda nuta, jaką napisał, jest w służbie, wyraża i podejście do Natury jako tworu boskiego, gdzie najcenniejszym dla muzyka przejawem muzyczności jest śpiew ptaków. Śpiew, który wykracza poza możliwości ludzkie, budowany tak, jakby człowiek nawet tego nie potrafił jeszcze zrobić. Tak dowodzi tego Messiaen, bo tysiące ptaków zapisywał na wszystkich kontynentach. Sto dwadzieścia notatników z zapisem śpiewu ptaków przechowywanych jest w Bibliothèque nationale de France i te są już, już udostępnione.

Ale rzecz w tym, że Messiaen również szukał nowego materiału muzycznego. I to się stało właśnie poprzez śpiew ptaków na początku lat pięćdziesiątych. Skomponował wtedy pierwszy utwór na flet z fortepianem *Le Merle noir* (Czarny kos) z 1952 roku. I tam były pokazane te dwa sposoby podejścia do kompozytora do głosów ptaków. Albo cytat z natury, zapisany jak dyktando w naturze albo sparafrazowany tak jak u Szymanowskiego, kiedy to właściwie nie ma folkloru góralskiego, ale jest pełna atmosfera i wyraz tej muzyki. Więc te dwa sposoby to była największa pasja Oliviera Messiaena: głosy ptaków. Gdziekolwiek by się nie znalazł, starał się o odrobinę czasu, żeby móc notować ptaki. Gdziekolwiek byłby w Australii czy pod Paryżem, wstawał o trzeciej w nocy, żeby przed zajęciami w konserwatorium, udać się słuchać ptaków i zapisać nowy materiał.

Z tego materiału rozpoczynał konstruowanie struktur muzycznych. Jest taka niesamowita kompozycja *Réveil des oiseaux* (Przebudzenie ptaków) na fortepian i orkiestrę symfoniczną z 1953 roku, w której nie ma ani jednej nuty skomponowanej przez kompozytora. Są tylko przepisane zapisy głosów ptaków i odpowiednio zmontowane.

Praca kompozytora to montaż, konstrukcja, wyobrażenie formy, etapy rozwoju formy i fortepian solowy.

Także różne instrumenty orkiestry symfonicznej, które wyrażają różne ptaki albo różne grupy ptaków. To jest niebywała w historii muzyki kompozycja napisana przez ptaki, a zmontowana tylko przez Messiaena, bo w *Catalogue d'oiseaux* (*Katalogu ptaków*) z 1956 do 1958 roku, tych dwunastu utworach na wzór dawnych klawesynistów francuskich głosy ptaków są traktowane już swobodniej.

Powiedzmy, istnieją tam jako opracowania, ale też i cytaty. U Messiaena występuje również pejzaż wyobrażony w muzyce. Są inne przejawy głosów w naturze. Przytoczone. W jego dziele występuje również problem światła. Wszystko to jest ujęte w takich małych poematach, gdzie bohaterem głównym jest ptak przedstawiony wszechstronnie, od małych form, bo *Katalog ptaków* jest to cykl 13 utworów, po którym Messiaen skomponował jeszcze oddzielny utwór trzydziestominutowy z głosem jednego ptaka (*La Fauvette des jardins* – *Pokrzewka ogrodowa*, 1970).

Tristan Korecki: Można domniemywać jeszcze, że kompozytor słyszał te ptaki kolorowo.

Jerzy Stankiewicz: Bezsprzecznie, wszystko słyszał kolorowo.

Tristan Korecki: Na zasadzie synestezji. A może któryś z Panów po-
trafiłby określić, czy jest tu jakikolwiek dający się uchwycić związek – oprócz takiego czysto historycznego – że akurat na terenie kultury francuskiej, co najmniej od czasów tak zwanego renesansu, pojawiały się tego rodzaju zjawiska: na przykład w twórczości Clémenta Janequina ten onomatopieczny znak rozpoznawczy w postaci *Le chant des oiseaux*? Przy całej swojej oryginalności, Messiaen jakoś się w ten nurt chyba wpisywał – ze swoimi ptakami i śpiewem.

Jerzy Stankiewicz: Ale u Messiaena nie było *imitazione della natura*.

Tristan Korecki: To prawda.

Jerzy Stankiewicz: On zwalczał taki punkt widzenia. Pisał i mówił o ptakach, że to, co jest w jego muzyce z głosami ptaków, to jest samą czystą prawdą, że takie głosy istnieją właśnie, właśnie w naturze. Oczywiście on jest na pewno kontynuacją tego trendu w jakimś sensie, ale kontynuuje on tę tendencję w sposób bardzo szczególny i bardzo przez siebie wypracowany. On pracował i przyjaźnił się ze znawcami śpiewu ptaków i w Japonii, i we Francji, poświęcał dużo czasu na to i myślę, że ptaki prowadzą w jakiś sposób do jego twórczości.

A do tematów muzycznych w swojej jedynej operze, *Święty Franciszek z Asyżu* (1975–1983) wybierał przecież tak ekstraordynaryjne ptaki. Nie powtórzę tu w tej chwili ich nazw, ale udawał się na wyspy Nowej Kaledonii (Melanezja), żeby tego ptaka usłyszeć i zapisać, który potem odzywa się w III akcie, w scenie śmierci świętego Franciszka. Przedstawia tę finałową kantylenę.

Tristan Korecki: Zatem podejście kompozytora do tego tematu i wybór ptaków dowodzi jakiegoś bardzo głębokiego zakorzenienia prawdy o naturze jako najcenniejszym tworze boskim.

Jerzy Stankiewicz: Absolutnie.

Michał Klubiński: Można tu powiedzieć, że miałby takiego skromnego poprzednika w postaci Gustava Mahlera, który w swoim dziele wprowadza jakieś ptaki jako symbole np. przeznaczenia. – Ale oczywiście na o wiele skromniejszą skalę.

Jerzy Stankiewicz: Na o wiele skromniejszą.

Michał Klubiński: Czy państwo mają jeszcze jakieś pytania?

Magdalena Saganiak: Czy ja mogę dodać coś do tego? Tutaj widzę paralelę ze Słowackim. Chciałam powiedzieć, że wyobraźnia Słowackiego jest też niesłychanie barwna i zanurzona w rozmaitych światłach, tęczach, drogich kamieniach. Niewątpliwie miał też wyobraźnię muzyczną, zresztą są potwierdzone świadectwa, że był bardzo

muzykalny. Grał dobrze na fortepianie, ale przede wszystkim sama jego poezja ma tak wysokie walory muzyczne, że rzeczywiście można nawet nic nie rozumieć, a jest się poruszonym samym rytmem, doborem głosek, intonacją, prawda? Jego poezja sama w sobie jest muzyką.

Jerzy Stankiewicz: To prawda. Czy może fascynował się też witrażami?

Magdalena Saganiak: Ależ oczywiście...

Jerzy Stankiewicz: ...jak Messiaen, bo dla Messiaena witraż jest jednak kluczowy, to kluczowe doświadczenie.

Magdalena Saganiak: ...fascynowało go wszystko, co przejrzyste, przezroczyste, lśniące, płynące, nie statyczne.

Michał Klubiński: Dziękujemy serdecznie Państwu dyskutantom i wszystkim Państwu i zapraszamy jutro na pokaz filmu dokumentalnego o powstaniu *Kwartetu na koniec Czasu: Urok niemożliwości* [9 II 2025 w Auli Muzycznej UKSW – przyp. red.]. Ze wstępem, na co liczymy, Pana Jerzego i potem z dyskusją. Bardzo dziękujemy.

Magdalena Saganiak: Dziękuję Państwu bardzo. Chciałam z tego miejsca jeszcze raz podziękować naszemu znakomitemu pianiście, Panu Adamowi Kałduńskiemu, który wystąpił w naszym spektaklu z fragmentami muzyki Messiaena, realizując na żywo tę arcytrudną partyturę.

Łukasz Borowicz: Brawo!

Magdalena Saganiak: Bez niego to wszystko by nie powstało.

Michał Klubiński: Dziękuję bardzo.

*Tekst spisany z nagrania, po autoryzacji uczestników, zredagował
Michał Klubiński.*

ŁUKASZ BOROWICZ – Dyrygent-szef Orkiestry Filharmonii Poznańskiej i dyrektor muzyczny Filharmonii Poznańskiej, I dyrygent gościnny Filharmonii Krakowskiej. W latach 2007–2015 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Polskiej Orkiestry Radiowej, a w latach 2006–2021 był I dyrygentem gościnnym Orkiestry Filharmonii Poznańskiej. W 2008 roku został wyróżniony Paszportem Polityki, w 2011 roku – nagrodą Koryfeusz Muzyki Polskiej, w 2013 – Nagrodą im. Norwida, w 2014 roku – nagrodą Tansmana, a w 2021 roku Nagrodą Honorową Związku Kompozytorów Polskich. Od 2008 roku przedstawia opery w cyklu nieznanych i zapomnianych oper na Festiwalu Beethovenowskim. Dyrygował m.in.: London Philharmonic Orchestra, English Chamber Orchestra, Akademie für Alte Musik, RIAS Kammerchor, WDR Sinfonieorchester, DSO Berlin, Orquestra Titular del Teatro Real, The Paris Opera Orchestra, PKF Prague Philharmonia, Prague Symphony Orchestra FOK i większością polskich orkiestr symfonicznych. Dyskografia Łukasza Borowicza liczy ponad 150 albumów. Nagrania zostały nagrodzone trzykrotnie nagrodą ICMA oraz czterokrotnie Diapason d’Or. Łukasz Borowicz jest profesorem Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Więcej informacji na stronie www.lukaszborowicz.pl.

MICHAŁ KLUBIŃSKI – muzykolog i krytyk muzyczny, doktorant na Wydziale Nauk o Kulturze i Sztuce Uniwersytetu Warszawskiego (Instytut Muzykologii). Szczególnie zajmuje się muzyką XX wieku (specjalnie dziełem Zygmunta Mycielskiego), historią XIX- i XX-wiecznej dyrygentury, polskim teatrem operowym XX wieku, żydowskim życiem muzycznym, korespondencją muzyczną. Publikował w księgach konferencyjnych i czasopismach naukowych (m. in. „Musicology Today”, „Res Facta Nova”, „De Musica Commentarii”). W latach 2005–2016 uczeń i współpracownik wybitnego polskiego muzykologa, prof. dr. hab. Michała Bristigera; współredaktor zeszytów naukowych on-line „Muzykalia/Judaica”. Laureat licznych stypendiów. W latach 2012–2025 autor „Ruchu Muzycznego”, obecnie „Beethoven Magazine” oraz współredaktor „Kamertonu” (Wiśniowa), poświęconego Z. Mycielskiemu. Autor książki *Bohdan Wodiczko. Dyrygent wobec nowoczesnej kultury muzycznej* (2017),

wyróżnionej Nagrodą im. ks. H. Feichta (2019) i nominowanej do Nagrody im. C.K. Norwida (2018), jak również dwóch tomów *Katalogu Rękopisów Biblioteki Narodowej* (t. 24 – cz. 1 i 2) – *Archiwum Zygmunta Mycielskiego* (Warszawa 2017, 2022). W 2022 r. na zaproszenie Ambasady RP w Reykjavíku wygłosił na Uniwersytecie Islandzkim wykład o Bohdanie Wodiczce. Przygotowuje tom pierwszy edycji krytycznej listów Zygmunta Mycielskiego do Nadii Boulanger.

MAGDALENA SAGANIAK – dr hab., prof. UKSW; od 1999 roku pracuje na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW, redaktor naczelna czasopisma „Colloquia Litteraria”. Zajmuje się metodologią, teorią literatury, estetyką romantyzmu, teorią procesu twórczego i badaniami interdyscyplinarnymi. Autorka monografii: *Mistyka i wyobrażenia. Słowackiego romantyczna teoria poezji* (2000); *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza Słowackiego* (2009); *Strukturalizm. Pytania otwarte*, Warszawa (2016); *Logos Słowackiego. Struktura myśli i tekstu* (2021); *Transcendental Position of Consciousness in a Literary Text of Art and in Discourse* (2024); *Romantyzm. Nieskończony projekt* [w druku]. Prowadzi cykl konferencji i zbiorowych publikacji interdyscyplinarnych, dotyczących wspólnych kategorii doświadczenia ludzkiego: *Medytacja* (z T. Kostkiewiczową, 2010); *Nieskończoność* (2017); *Spółeczeństwo polskie dziś. Samoświadomość – uznanie – edukacja* (2018); *Byt* (2019); *Czasoprzestrzeń* (2020); *Odpowiedzialność za słowo* (2021), *‘I była w tym Polska’. Podmiotowość indywidualna i zbiorowa w literaturze* (2024). Animatorka studenckiego życia literackiego (czasopismo internetowe „Las Rzeczy”) i teatralnego, wydarzeń poetycko-muzycznych: *Fortepian Szopena* [inscenizacja poematu C. Norwida, 2022], *Narodziny Słowa* [na kanwie twórczości J. Słowackiego i O. Messiaena, 2025], *Beethoven i poezja polska* [2025]. We wszystkich wydarzeniach muzycznych gościnnie wziął udział pianista Adam Kałduński.

JERZY BOHDAN STANKIEWICZ (ur. 4 czerwca 1944 r. w Wilnie) – muzykolog, historyk. Studiował na Uniwersytecie Warszawskim, Università

degli Studi w Palermo oraz na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1976/77 był stażystą w klasie Oliviera Messiaena w Konserwatorium Paryskim, odtąd związany bliskimi więzami z kompozytorem i jego rodziną. W międzynarodowym środowisku naukowym zyskał uznanie eksperta w zakresie messiaenologii. Jego wieloletnie badania nad biografią Oliviera Messiaena doprowadziły do pełnej rekonstrukcji wojennych losów kompozytorai odkrycia polskiego kontekstu powstania arcydzieła *Kwartet na koniec Czasu* w niemieckim obozie Stalag VIII A w Görlitz (Zgorzelec). Tezy te prezentują prace: *Olivier Messiaen. Człowiek i artysta w Stalagu VIII A w Görlitz* (Zgorzelec 2014, wyd. ukraińskie 2019), *Olivier Messiaen w czasie wojny i w niewoli w Stalagu VIII A w Görlitz z perspektywy polskich badań. Rektyfikacje i uzupełnienia*⁵. (Zajmuje się także relacjami kulturowymi polsko-ukraińskimi i polsko-szwajcarskimi (Konstanty Regamey). Przez wiele kadencji pełnił funkcję prezesa, a obecnie wiceprezesa krakowskiego oddziału Związku Kompozytorów Polskich. Jest członkiem ZAIKS-u. Był wieloletnim dyrektorem artystycznym festiwalu *Międzynarodowe Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*. Dwie ukraińskie uczelnie: Lwowska Akademia Muzyczna im. M. Łysenki w 2009 i Kijowska Akademia Muzyczna im. P. Czajkowskiego w 2013 nadały mu tytuły doktora honoris causa. Za odkrywcze badania historyczne został wyróżniony Złotym Medalem miasta Toul i został Honorowym Obywatelstwem tego miasta. Za wybitny wkład w badania nad francuską kulturą muzyczną i w propagowanie muzyki Oliviera Messiaena oraz kultywowanie więzów kulturalnych pomiędzy Francją i Polską Jerzy Stankiewicz został uhonorowany przez Rząd Francuski Orderem Legii Honorowej, odznaczony także Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, Nagrodą Honorową ZKP i in.

⁵ <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2318>), *Messiaen à Toul, 1940*, *Actes du colloque, Toul 2025* i in.