


KATARZYNA KUCIA-KUŚMIERSKA  
Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-1505-2028>



# Simone Weil i Kaija Saariaho Paradoksy literacko-muzyczne

## STRESZCZENIE

Artykuł jest próbą porównania, w jaki sposób poetyka paradoksu realizuje się w piśarstwie filozoficzno-teologicznym Simone Weil oraz w języku muzycznym fińskiej kompozytorki Kaiji Saariaho w jej oratorium *La Passion de Simone*, poświęconym życiu i twórczości Weil. Przewodnikiem na drodze analizy komparatystycznej jest etymologia paradoksu, począwszy od jego znaczeń związanych z przeciwstawianiem się *doksie*, rozumianej jako zbiór przyjętych przez ogół mniemań, po odczytanie paradoksu jako 'bycia obok' (*para*) 'chwały' (*doxa*). Oba zakresy semantyczne przenikają tkankę tekstów Weil, zarówno na poziomie języka pełnego sprzeczności, jak i na poziomie rozważanej idei kenozy – największego paradoksu teologicznego, zasadzającego się na zderzeniu boskiej natury Chrystusa z pozbawieniem Go chwały w momencie Ukrzyżowania. Język muzyczny Saariaho wyzyskuje weilowskie sprzeczności, zestawiając ze sobą kontrastowe masy brzmień. Zamienia także muzyczny czas na wrażenie muzycznej przestrzeni oraz w sposób paradoksalny naśladuje dźwiękami ciszę.

## Słowa kluczowe

paradoks, kenoza, Simone Weil, Kaija Saariaho, związki literatury z muzyką, komparatystyka, filozofia

## SUMMARY

### Simone Weil and Kaija Saariaho. Literary and Musical Paradoxes

The article attempts to compare how the poetics of paradox is realised in the philosophical and theological writings of Simone Weil and in the musical language of the Finnish composer Kaija Saariaho in her oratorio *La Passion de Simone*, dedicated to Weil's biography and work. The etymology of paradox is a guide for the comparative analysis, from its meaning in opposition to *doxa* understood as a set of generally accepted beliefs to the reading of paradox as being 'close to' (*para*) 'glory' (*doxa*). Both semantic ranges permeate the fabric of Weil's texts, both at the level of a language full of contradictions and at the level of the considered idea of kenosis, which is the greatest theological paradox, based on the clash between Christ's divine nature and depriving him of glory at the time of his Crucifixion. Saariaho's musical language exploits Weilian contradictions, juxtaposing contrasting masses of sound. It also transforms musical time into an impression of musical space and, paradoxically, imitates silence with sounds.

#### Keywords

paradox, kenosis, Simone Weil, Kaija Saariaho, relations between literature and music, comparative studies, philosophy

*La contradiction éprouvée jusqu'au fond de l'être,  
c'est le déchirement, c'est la croix*<sup>1</sup>.  
Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*

Głównym zamierzeniem mojego artykułu jest analiza tego, w jaki sposób poetyka paradoksu realizuje się w pisarstwie filozoficznym Simone Weil oraz w języku muzycznym Kaiji Saariaho. Zanim jednak przystąpię do wyznaczonego sobie zadania, chciałabym uzasadnić, dlaczego zestawiam ze sobą te dwie sylwetki, reprezentujące dwa odległe światy ekspresji ludzkiej myśli – francuską filozofkę, aktywistkę z lat 30. i 40. XX wieku oraz fińską kompozytorkę z czasów współczesnych, wykształconą w najświetniejszych ośrodkach muzycznych Europy, od Fryburga Bryzgowijskiego do paryskiego IRCAM<sup>2</sup>. Otóż, te dwie postaci spotykają się w oratorium *La Passion de Simone* – utworze wokalnie-instrumentalnym skomponowanym w 2006 roku przez Kaiję Saariaho, współtworzonym przez Aminą Maaloufa – autora libretta oraz Petera Sellarsa – reżysera operowego<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> W polskiej wersji: „Sprzeczność oddeuta aż do głębi naszej istoty to rozdarcie, to krzyż”.

<sup>2</sup> P. Moisala, *Kaija Saariaho*, Chicago 2009, s. 8–17.

<sup>3</sup> K. Saariaho, *La Passion de Simone for soprano solo, chorus, orchestra*, libretto by Amin Maalouf, London: Chester Music 2008.

## Wykaz stosowanych skrótów<sup>4</sup>

Wykaz użytych skrótów opublikowanych dzieł w języku oryginału:

CS – *La connaissance surnaturelle*, Paris 1950. [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/connaissance\\_surnaturelle/connaissance\\_surnaturelle.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/connaissance_surnaturelle/connaissance_surnaturelle.pdf) [dostęp 13.04.2021]

EL – *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris 1957. [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/Ecrits\\_de\\_Londres/ecrits\\_de\\_londres.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/Ecrits_de_Londres/ecrits_de_londres.pdf) [dostęp 13.04.2021]

IP – *Intuitions pré-chrétiennes*, Paris 1951. [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/intuitions\\_pre\\_chretiennes/intuitions\\_pre\\_chretiennes.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/intuitions_pre_chretiennes/intuitions_pre_chretiennes.pdf) [dostęp 13.04.2021]

LP – *Leçons de philosophie*, Paris 1959. [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/lecons\\_de\\_philosophie/lecons\\_de\\_philosophie.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/lecons_de_philosophie/lecons_de_philosophie.pdf) [dostęp 13.04.2021]

LR – *Lettre à un religieux*, Paris 1951. [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/lettre\\_a\\_un\\_religieux/lettre\\_a\\_un\\_religieux.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/lettre_a_un_religieux/lettre_a_un_religieux.pdf) [dostęp 13.04.2021]

O – *Cœuvres*, red. F. de Lussy, Paris 1999 (przedruk w 2011)

OC VI, C I – *Cœuvres complètes*, t. VI, *Cahiers*, vol. 1, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 1994

OC VI, C II – *Cœuvres complètes*, t. VI, *Cahiers*, vol. 2, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 1997

OC VI, C III – *Cœuvres complètes*, t. VI, *Cahiers*, vol. 3, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 2002

OC VI, C IV – *Cœuvres complètes*, t. VI, *Cahiers*, vol. 4, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 2006

PG – *La pesanteur et la grâce*, Paris 1947. [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/pesanteur\\_et\\_grace/pesanteur\\_et\\_grace.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/pesanteur_et_grace/pesanteur_et_grace.pdf) [dostęp 13.04.2021]

PS – A. Maalouf, *La Passion de Simone. Chemin musical en quinze stations. Livret par Amin Maalouf*, [w książeczce do płyty:] K. Saariaho, D. Upshaw, Finnish Radio Symphony Orchestra, Tapiola Chamber Choir, Esa Pekka-Salonen, *La Passion de Simone*, ODE 1217-5, Helsinki: Ondine Oy 2013

Wykaz użytych skrótów opublikowanych dzieł Simone Weil w przekładzie polskim:

D – *Dzieta*, tłum. M. Frankiewicz, Poznań 2004

M – *Myśli*, tłum. A. Ołędzka-Frybesowa, Warszawa 1985

SM – *Szaleństwo miłości i ostatnie listy*, tłum. M. i J. Plecińscy, Poznań 2016

ŚN – *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, tłum. A. Ołędzka-Frybesowa, oprac. A. Wielowieyski, Warszawa 1999

WP – *Wybór pism*, tłum. i oprac. C. Miłosz, Kraków 1991.

<sup>4</sup> W przypadku odniesień do oryginalnych tekstów Simone Weil i libretta oratorium posługuję się skrótem oraz oznaczeniem numeru strony w nawiasie okrągłym. W pierwszej kolejności podaję źródło w języku francuskim, następnie (jeśli zostało przetłumaczone) – w języku polskim.

## Oratorium o Simone Weil

Bezpośrednim impulsem do powstania oratorium była rozmowa Saariaho z Sellarsem, podczas której okazało się, że artyści współdzielą zainteresowanie życiem i twórczością francuskiej filozofki Simone Weil. Od pomysłu do realizacji scenicznej przedsięwzięcia minęły zaledwie dwa lata. Utwór naśladuje formę Drogi Krzyżowej z piętnastoma całościowymi nawiązującymi tematycznie do stacji nabożeństwa. Każda część przedstawia pojedynczy moment biograficzny Simone Weil, najczęściej wraz z cytatem z jej pism, umieszczonym na początku lub na końcu. Tworzywo dźwiękowe składa się z partii sopranistki, która jednocześnie prowadzi narrację i dialog z filozofką, z partii chóru mieszanego komentującego przedstawione wydarzenia, orkiestry oraz – w zależności od realizacji – nagranych lub recytowanych fragmentów tekstów Weil. Genologicznie utwór sytuuje się pomiędzy formą oratorium a operą<sup>5</sup>. Nawiązuje do znakomitej tradycji pasji bachowskich, pasji Georga Philippa Telemanna, Krzysztofa Pendereckiego, Arvo Pärta, ale także czysto instrumentalnych trawestacji Drogi Krzyżowej w twórczości Marcela Dupré czy Franciszka Liszta<sup>6</sup>. Choć nie znajdziemy tutaj – charakterystycznego dla wspomnianych form wokalnie-instrumentalnych – wyraźnego podziału na arie, recytatywy, chóry, to jednak ich echa widoczne są wciąż w poszczególnych partiach tworzących materię dźwiękową oratorium<sup>7</sup>. Niemniej wydaje się, że najważniejsze dla dźwiękowego kształtu oratorium Saariaho jest oddziaływanie poetyki samej Simone Weil, której charakterystyczne cechy zostają przetransponowane na grunt muzyki. Dlatego w podjętej tutaj próbie analizy komparatystycznej w mniejszym stopniu będę zajmować się relacją muzyki do libretta, które posiada raczej charakter biograficzny i w sposób zdawkowy komentuje weilowskie idee, a raczej skoncentruję się na oddziaływaniu poetyki Weil (głównie *Ca-hiers* pisanych w latach 1933–1943) na wybory estetyczne i muzykę Saariaho. Zaryzykuję tezę, że to właśnie w tworzywie muzycznym bardziej niż w librecie oratorium zdeponowany jest sens i ciężar myśli oraz odzwierciedlona dynamika życia intelektualnego francuskiej filozofki<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> K. Saariaho, *Le passage de frontières. Écrits sur la musique*, transl. S. Roth, Paris 2013, s. 250–255, 325–328.

<sup>6</sup> O. Pekonen, *La sainte face de Simone nous examine*, „Tempus Perfectum. Kaija Saariaho: l'ombre du songe” 2013 (11), sous la direction de C. Mao-Takacs, Lyon, s. 41.

<sup>7</sup> Recytatywy w recytacjach, ale też w bardziej deklamacyjnych i dialogicznych fragmentach partii solistki, arie w emocjonalnie i dysonansowo nasyconych frazach sopranistki, chóry w samych partiach chóralskich, które właściwie realizują tradycyjny wzorzec roli komentatorskiej. Nie brakuje również nawiązań do tradycji retoryki muzycznej spod znaku pasji bachowskiej.

<sup>8</sup> Na tę szczególną właściwość twórczości Saariaho, tj. umiejętność portretowania przeżyć wewnętrznych, zwrócił uwagę w jednym z wywiadów Peter Sellars. Porównał narrację muzyki Saariaho do ikon bizantyjskich i gobelinów z Cluny, które ukazują procesy życia wewnętrznego przedstawionych postaci. A. Barrière, *Théâtre musical, théâtre de la musique. La rencontre de Kaija Saariaho et Peter Sellars*, „Tempus Perfectum. Kaija Saariaho: l'ombre du songe” 2013 (11), red. C. Mao-Takacs, S. Falcinelli, Lyon, s. 30. Sama kompozytorka założyła, że w *La Passion de Simone* musi być duża przestrzeń dla muzyki, by bogactwo tekstów i osobowości filozofki mogło zostać odzwierciedlone za pomocą dźwięku. Stąd oratorium wymagało wielkiej formy symfonicznej. Zob. P. Moisala, *Kaija Saariaho*, Chicago 2009, s. 104.

## Poetyka paradoksu

Simone Weil pozostawiła po sobie cztery opasłe tomy notatek, zebranych pod tytułem *Cahiers*. Gustave Thibon, któremu filozofka powierzyła większość swoich tekstów, opracował brulionowe zapiski Weil, dzieląc je tematycznie i wydał w formie kieszonkowej książki zatytułowanej *La pesanteur et la grâce* [Siła ciężenia i łaska] w 1947 roku<sup>9</sup>. To właśnie tę książkę, jako pierwszą spośród innych dzieł filozofki, przeczytała w latach nastoletnich kompozytorka Kaija Saariaho. Pozycja ta – jak będą chciała udowodnić – okazała się formotwórcza dla wyborów estetycznych artystki. W oryginalnych notatnikach Weil nie odnajdziemy wielu skreśleń, sprawiają wrażenie pisanych jakby jednym tchem. Są tak skonstruowane, że możemy śledzić proces wykuwania się myśli, które odbywa się w surowym materiale języka, pozbawionym ozdobników, wprzęgniętym w ścisłą logikę krótkich zdań, czy równoważników przypominających aforyzm. Skrótowość bywa dla czytelnika nieco dezorientująca, wymaga natężenia uwagi. Niemniej dalsza lektura jest wynagradzająca, ponieważ niezrozumiałe wcześniej motywy powracają koliście, opatrzone nowym kontekstami, rzucającymi światło na to, co w pierwszym kontakcie było niedostępne rozumieniu. Faktura tekstu jest zewnętrznie przejrzysta, jednak nagromadzenie zderzonych znaczeń powoduje u czytelnika wrażenie gęstości i nakazuje się kontemplatywnie zatrzymać. Tym, co najbardziej skłania do namysłu, jest specyficzny sposób pisania, który ogólnie nazwałabym „poetyką paradoksu”. Wyraża się ona najczęściej w stosowaniu formuł opartych na sprzeczności, niewspółmierności, oksymoronie.

## Para – doksa

Przyjrzyjmy się przez chwilę samej etymologii paradoksu, która jednocześnie rzuca światło na kilka wątków, tworzących tkanę filozoficzno-teologicznego dyskursu Weil. Greckie *Παράδοξος*, *parádoxos*; łacińskie *paradoxum* ma dość czytelne pochodzenie. Większość słowników wywodzi paradoks ze zbitki wyrazów *δοξα*, czyli ‘pojęcie’, ‘opinia’, ‘przekonanie’, z przyimkiem *παρα-*, czyli ‘wbrew’, ‘przeciw’. Sama *δοξα* z kolei pochodzi od czasownika *δοκειν*, który znaczy ‘myśleć’, ‘uważać’, ‘sądzić’, ‘być uznanym za słuszne’. Paradoks sprawia wrażenie – jak podaje *Ilustrowany słownik literacki* – zrodzonego w epifanicznym przeblysku. W tradycji retorycznej bliski jest aforyzmowi, czy filozoficznej sentencji<sup>10</sup>.

W retoryce doksa oznacza zbiór powszechnych mniemań, nie zawsze spójnych semantycznie, jednak akceptowanych przez określoną zbiorowość. Jej znajomość pozwala na społeczne i codzienne funkcjonowanie

<sup>9</sup> S. Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris 1947.

<sup>10</sup> Stąd jego mnoga obecność w pismach filozoficznych Zenona z Elei czy Sokratesa. Występuje nawet w naukach ścisłych, dość przypomnieć słynnego kota Schrödingera. Ogólnie rzecz ujmując, paradoks sprzeciwia się ogólnie przyjętym sądom, obiegowym opiniom, przysłowiom, praktyce i wiedzy potocznej, nabywanej w codzienności. Zob. W. Forajter, *Paradoks*, [hasło w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019, s. 363–364.

w języku, zwyczajne domowe rozmowy czy tzw. *small talk*. Doksa nie jest jednak odporna, by intelektualnie „obsłużyć” złożoną rzeczywistość. Dostrzec można jej podobieństwo do Baconowskiego *idola tribus*, szczególnie w aspekcie bycia rezerwuarem pozornych mniemań, złudzeń wzmacniających antropocentryzm<sup>11</sup>. Wydaje się, że Weil właśnie z taką doksą walczyła. Jej wewnętrzne zmagania dotyczą procesu odrzucenia perspektywy „ja” z karmiącymi je opiniami na temat pewności własnej wiedzy, sprawczości i mocy. Dążyła do pełnej transparentności w kontakcie z drugim człowiekiem czy rzeczywistością. Chciała stać się przezroczystym kanałem, poprzez który Stwórca może kontaktować się ze stworzeniem. Wydaje się więc, że paradoks – jako figura kontestująca doksę, stanowiącą rodzaj pojęciowej zasłony – jest dla niej szczególnie bliskim narzędziem języka (PG, 51–53; ŚN, 209–211; OC VI, C II, 468).

Ten, kto mówi paradoksami, zwykle mówi o rzeczach niesamowitych, cudownych i wyjątkowych. Dostrzega wyłomy w świecie prawd uznanych za oczywiste, odkrywając nowe rzeczywistości, ryzykując jednak przy tym zdrowy rozsądek. Niemniej już w starożytnej Grecji mianem *paradoxos* określano wyróżniającego się artystę lub olimpijczyka, z czasem używano tego sformułowania w ogóle wobec wybitnych jednostek<sup>12</sup>. Mówiący paradoksami naraża jednak swoją reputację, stając się w opinii reprezentantów doksy człowiekiem oszalałym i głupim. W ocenie Simone Weil jednak, tylko szaleńcy mają dostęp do prawdy. Jej ulubionymi postaciami literackimi są Szekspirowscy głupcy<sup>13</sup>. W jednym z ostatnich listów do rodziców opisała angielski *deser fruit fool*, którego skład stanowiły w większości sztuczny krem i odrobina musu owocowego. Ta – wydawałoby się – pozbawiona wielkiej wagi dygresja kulinarna posłużyła jej do podzielenia się refleksją filozoficzną:

ces fools ne sont pas comme ceux de Shakespeare. Ils mentent, en faisant croire qu'ils sont du fruit, au lieu que dans Sh.[akespeare] les fous sont les seuls personnages qui disent la vérité.

Quand j'ai vu Lear ici, je me suis demandé comment le caractère intolérablement tragique de ces fous n'avait pas sauté aux yeux des gens (y compris les miens) depuis longtemps. Leur tragique ne consiste pas dans les choses sentimentales qu'on dit parfois à leur sujet; mais en ceci:

En ce monde, seuls des êtres tombés au dernier degré de l'humiliation, loin au-dessous de la mendicité, non seulement sans considération sociale, mais regardés par tous comme dépourvus de la première dignité humaine, la raison – seuls ceux-là ont en fait la possibilité de dire la vérité. Tous les autres mentent (O, 1236–1237; EL, 255–257)<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Tamże, s. 364.

<sup>12</sup> Tamże, s. 364–365.

<sup>13</sup> M. Andic, *Simone Weil and Shakespeare's Fools*, [w:] *The Beauty That Saves: Essays on Aesthetics and Language in Simone Weil*, eds. J.M. Dunaway, E.O. Springsted, Georgia 1996, s. 197–215.

<sup>14</sup> „[...] owe fools nie są takie jak u Szekspira. Kłamią, udając owoce, podczas gdy u Szekspira jedynie głupcy mówią prawdę.

Gdy widziałam tutaj Króla Lira, zadałam sobie pytanie, jak też zdecydowanie tragiczny aspekt tych błaznów nie rzucał się w oczy ludziom (ze mną włącznie) od bardzo dawna. Ich



Dla Simone Weil najważniejsze było dążenie do prawdy. W imię jej zdobycia mogła poświęcić swój status społeczny, a nawet odrzucić to, co było jej bardzo bliskie. Twierdziła nawet, że Chrystus lubi, kiedy odrzuca się Go w imię poszukiwania tego, co prawdziwe, ponieważ wtedy i tak trafia się na powrót w Jego ramiona (O, 772; D, 695). Jolanta Baziak w książce *Pasje i niepokoje Simone Weil*<sup>15</sup> porównuje francuską filozofkę do jurodiwych, odrzuconych przez zbiorowość, uznanych za szaleńców, ale jednocześnie postrzeganych jako jednostki wyjątkowe, obdarzone nawet nadprzyrodzonymi zdolnościami, paradoksalnie nazywanych „świętymi idiotami”. Potencjał znaczeniowy doksy nie wyczerpuje się jednak w przyjętych przez ogół regułach. W greckim przekładzie Nowego Testamentu słowo to jest ekwiwalentem hebrajskiego *kawod*, oznaczającego jednocześnie 'chwałę' i 'łaskę'. Na kartach Ewangelii używano tego określenia także w stosunku do światła, np. doksa ciał niebieskich. Jednak najczęściej doksa – jako wewnętrzny blask – emanuje z Boga, przenikając całe Jego Jestestwo. Chwała towarzyszy również narodzinom i przemienieniu Jezusa na Górze Tabor. Chrystus po Zmartwychwstaniu zostaje napełniony doksą, a to oznacza, że został wywyższony nad całe Stworzenie<sup>16</sup>. W tym kontekście weilowskie sprzeczności językowe zyskują jeszcze inny sens. Ostatnie lata twórczości są przeniknięte rozważaniami poświęconymi lekturze Ewangelii i kenozie Chrystusa<sup>17</sup>. Paradoksy oznaczałyby tutaj jedyną możliwość mówienia o chwale, dosłownie i w przenośni. Gdyby jednak odczytywać przedrostek „para” jako 'poza', wówczas paradoks oznaczałby 'bycie poza chwałą', niemniej przedrostek ten oznacza też 'przy' i 'obok', co można by rozumieć jako 'tożsamość bycia poza chwałą z byciem przy chwale'.

Dla Simone Weil w takim paradoksalnym położeniu znajduje się Chrystus w momencie męki. Jest wzgardzony, wyśmiewany, odrzucony, pozbawiony nie tylko chwały, ale i godności ludzkiej. Jego cierpienie sprawia wrażenie bezsensownej ofiary, odartej – jak twierdzi filozofka – z nimbu bohaterstwa, będącego udziałem późniejszych męczenników (PG, 104; PG, 100; ŚN, 297; PG, 34). Chrystus umiera jak przestępca i jak szaleniec uznający siebie za króla. Taki obraz Syna Bożego jest dla Weil wcieleniem boskiej – dla ludzi paradoksalnej – prawdy. W rozważaniach filozofki Chrystus jest także uosobieniem platońskiego doskonałego „sprawiedliwego” (IP, 78–79;

---

tragizm nie polega na sentymentalnych bzdurach, jakie się czasem na ich temat wypowiada, lecz na tym, że:

Na tym świecie jedynie istoty na dnie poniżenia, znajdujące się o szczebel niżej niż zebracy, pozbawione nie tylko prestiżu społecznego, lecz także – w oczach wszystkich – podstawowej ludzkiej godności, mają rzeczywistość możliwości mówienia prawdy. Wszyscy inni kłamią” (D, 1119–1120; SM, 320–322). Przywołane fragmenty cytuję za publikacjami przełożonymi na język polski. W przypadku dzieł nieprzetłumaczonych, tekst podaję we własnym przekładzie, nie podając referencji bibliograficznej.

<sup>15</sup> J. Baziak, *Pasje i niepokoje Simone Weil*, przedm. A. Siemianowski, Bydgoszcz 2001, s. 25–26.

<sup>16</sup> W. Forajter, *Paradoks...*, s. 367.

<sup>17</sup> Wątki kenotyczne w twórczości Simone Weil oraz Kaiji Saariaho opisałam w artykule: K. Kucia, *Figura kenozy w literaturze i muzyce. Przypadek oratorium La Passion de Simone Kaiji Saariaho*, „Rocznik Komparatystyczny” 2017, nr 8, s. 231–261.

SM, 63)<sup>18</sup>, w którym zderzyć się miała absolutna sprawiedliwość z ekstremalną nikczemnością i złem. Znajdując się w tak granicznym ponizeniu, podobnie jak szekspirowscy szaleńcy – udzielony jest Mu przywilej mówienia prawdy. Również Hans Urs von Balthasar twierdził, że Chrystus objawia światu całą prawdę w momencie, w którym doświadcza śmierci naznaczonej hańbą (1 P 2, 23; 1 Kor 4, 10 nn; Hbr 12, 2; 11, 26)<sup>19</sup>.

### Paradoks języka i język paradoksu

Paradoks jest istotną częścią języka Weil, stąd jej pisarstwo porównywane jest do poetyki mistyków<sup>20</sup>. Warto pochylić się nieco nad stosunkiem filozofki do kwestii języka. We wczesnych pismach Weil manifestowała niezłomną wiarę w język jako narzędzie komunikowania filozoficznych i społecznych prawd. Tradycje judeochrześcijańska i starogrecka, które uformowały ją intelektualnie, były oparte na słowie<sup>21</sup>. Późniejsza fascynacja chrześcijaństwem, uznawanym za najbardziej językową religię ze wszystkich<sup>22</sup>, wzmocniła wiarę w *logos*, ale jednocześnie zaowocowała eksploracją granic języka. Od pierwszych zapisanych kart zwracała szczególną uwagę na ukształtowanie językowe. Maurice Schumann, jeden z pracodawców

<sup>18</sup> Platon, *Państwo*, 361b–361e, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003, s. 53–54.

<sup>19</sup> H. Urs von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 3/2: *Teologia*, cz. 2: *Nowy Testament*, tłum. J. Fenrychowa, Kraków 2010, s. 181. Wszystkie cytaty z Pisma Świętego podają za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*, <https://biblia.deon.pl> [dostęp 13.04.2021].

<sup>20</sup> Gizella Gutbrod kreśli linię pokrewieństwa między poetyką mistyczną św. Jana od Krzyża a Simone Weil. Zob. G. Gutbrod, *La technique poétique dans la pensée weilienne*, „Le Cahiers d’Histoire de la Philosophie”, collection dirigée par M. Caron, sous la direction de Ch. Delsol, préface par E. Gabellieri, Paris 2009, s. 543–555. Ogólnie o Simone Weil jako misticzce traktują m.in.: M.C. Bingemer, *Simone Weil: Mystic of Passion and Compassion*, transl. by K.M. Kraft, foreword by T. Estelrich, Eugene 2015; K.T. Brueck, *The Mysticism of Simone Weil and François Mauriac’s Viper’s Tangle: Affliction, Gravity, and Grâce*, „Mystics Quarterly” 1989, vol. 15, no. 4, s. 166–176, <https://www.jstor.org/stable/20716952> [dostęp 9.02.2021]; J. Evans, RSM, Celia E.T. Kourie, *Toward Understanding Mystical Consciousness: An Analysis of a Text from Simone Weil*, „Religion & Theology” 2003, vol. 10, no. 2, s. 149–165; Ph. Browning Helsel, *Simone Weil’s Passion Mysticism: The Paradox of Chronic Pain and the Transformation of the Cross*, „Pastoral Psychol” 2009, vol. 58, no. 1, s. 55–63; J. Kinsey, *Mathematics and the Mystical in the Thought of Simone Weil*, „Philosophical Investigations” 2020, vol. 43, no. 1–2, s. 77–100; J.P. Di Nicola, *Mystique et laïcité*, [w:] *Simone Weil. Action et contemplation*, coordination E. Gabellieri, M.-C. Lucchetti Bingemer, Paris 2008, s. 143–158; S.K. Pinnock, *Mystical Selfhood and Women’s Agency: Simone Weil and French Feminist Philosophy*, [w:] *The Relevance of the Radical: Simone Weil 100 Years Later*, ed. by A.R. Rozelle-Stone, L. Stone, New York 2010, s. 205–220; C. Rabedon, J.-L. Sigaux, *Simone Weil. Mystique et rebelle*, Paris 2008; A.R. Rozelle-Stone, L. Stone, *Atheism and Mysticism*, [w:] *taż*, *Simone Weil and Theology*, London–New York 2013, s. 9–34; P. Tomczak, *Les métaphores de l’être. Vers la poétique de la décréation*, [w:] *Simone Weil et le poétique*, sous la direction de J. Thélot, J.-M. Le Lannou, E. Sepsi, Paris 2007, s. 59–72; M. Vető, *Mystique et décréation*, [w:] *Simone Weil. Philosophie, mystique, esthétique*, sous la direction de G. Gutbrod, J. Janiaud, E. Sepsi, Paris 2012, s. 143–155.

<sup>21</sup> J. P. Little, *Simone Weil and the Limits of Language*, [w:] *Beauty that Saves. Essays on Aesthetics and Language in Simone Weil...*, s. 39.

<sup>22</sup> Northrop Frye zauważył, że chrześcijaństwo – jako jedno z największych wyznań monoteistycznych – nie jest zakorzenione w jednym języku. Od początku ukazuje wagę przekładu i interpretacji, stając się religią zbudowaną na Słowie. Zob. N. Frye, *Wielki Kod. Biblia i literatura*, tłum. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998, s. 39–40.



Weil z czasów pobytu w Londynie w ostatnich latach jej życia, wspominał, że „precyzja doboru słownictwa była dla niej prawem moralnym”<sup>23</sup>. Zalecała wielką ostrożność wobec języka, a w szczególności względem słów takich, jak: naród, bezpieczeństwo, kapitalizm, komunizm, faszyzm, porządek, władza, własność, demokracja (O, 474; D, 419). Uważała, iż terminy te są tak pojemne, że właściwie nie desygnują niczego rzeczywistego. Kolejną grupą ryzykownych słów były: Bóg, prawda, sprawiedliwość, miłość, dobro. Uprawnione stosowanie tych wyrazów implikuje wstrzymanie się od przypisania im jakiegokolwiek koncepcji. Niemniej, jak pisze Weil, „należy z nimi wiązać pomysły i poczynania bezpośrednio i wyłącznie inspirowane ich własnym światłem” (EL, 42; M, 109). Wszelkie obawy wynikały z tego, że język dla Weil – jak pisze Janet Patricia Little – nie był niczym nadprzyrodzonym, należał ściśle do porządku naturalnego<sup>24</sup>. Mimo późniejszych doświadczeń mistycznych nie porzuciła ona mowy, ale dążyła do wyczerpania jej dyskursywności w poszukiwaniu prawdy. To docieranie do granic doświadczenia języka opisała następująco:

Tout esprit enrôlé par le langage est capable seulement d'opinions. Tout esprit devenu capable de saisir des pensées inexprimables à cause de la multitude des rapports qui s'y combinent, quoique plus rigoureuses et plus lumineuses que ce qu'exprime le langage le plus précis, tout esprit parvenu à ce point séjourne déjà dans la vérité. [...] Et il importe peu qu'il ait eu à l'origine peu ou beaucoup d'intelligence [...]. Ce qui importe seul, c'est qu'étant arrivé au bout de sa propre intelligence, quelle qu'elle pût être, il soit passé au-delà. [...] On n'entre pas dans la vérité sans avoir passé

<sup>23</sup> „La précision du vocabulaire était pour elle une loi morale”. M. Schumann, *L'expérience de Dieu religieuse de Simone Weil*, „Sud” 1990, 87/88, no. spécial: „Simone Weil, la soif de l'absolu”, s. 29.

<sup>24</sup> J.P. Little, *Simone Weil and the Limits of Language...*, s. 44. Jak przekonuje Weil: „Le langage, même chez l'homme qui en apparence se tait, est toujours ce qui formule les opinions. La faculté naturelle qu'on nomme intelligence est relative aux opinions et au langage. Le langage énonce des relations. Mais il en énonce peu, parce qu'il se déroule dans le temps. S'il est confus, vague, peu rigoureux, sans ordre, si l'esprit qui l'émet ou qui l'écoute a une faible capacité de garder une pensée présente à l'esprit, il est vide ou presque vide de tout contenu réel de relations. S'il est parfaitement clair, précis, rigoureux, ordonne; s'il s'adresse à un esprit capable, ayant conçu une pensée, de la garder présente pendant qu'il en conçoit une autre, de garder ces deux présentes pendant qu'il en conçoit une troisième, et ainsi de suite; en ce cas, le langage peut être relativement riche en relations. Mais comme toute richesse, cette richesse relative est une atroce misère, comparée à la perfection qui seule est désirable” (EL, 32–33). W polskiej wersji: „Język jest zawsze tym, co formułuje poglądy, nawet u człowieka, który na pozór milczy. Naturalna zdolność zwana inteligencją zależy od poglądów i języka. Mowa wyraża relacje, a wyraża ich mało, ponieważ rozwija się w czasie. Jeżeli język jest pogmatwany, niewyraźny, mało ścisły i nieuporządkowany, jeżeli umysł, który go używa lub który go słucha, ma słabą zdolność do utrzymania jakiejś myśli w świadomości, wówczas język nie posiada żadnej lub prawie żadnej rzeczywistej zawartości relacji. Jeżeli jest doskonale jasny, przejrzysty, ścisły i uporządkowany, jeżeli kieruje się do umysłu zdolnego po pojęciu jakiejś myśli do zachowania jej w czasie pojmowania innej myśli, do zachowania tych dwóch myśli w czasie pojmowania trzeciej itd. – w tych przypadkach język może być względnie bogaty w stosunki odniesienia. Ale jak każde, tak i to względne bogactwo jest straszną nędzą. W porównaniu z dokładnością, której jedynie warto pragnąć” (M, 111).

à travers son propre anéantissement; sans avoir séjourné longtemps dans un état d'extrême et totale humiliation (EL, 34)<sup>25</sup>.

Język jest o tyle wartościowy, o ile – jak pisze Weil w *Écrits de Londres* – przekazuje „spragnionemu prawdy umysłowi” choć najmniejsze jej ziarenko<sup>26</sup>. W ten sposób krystalizuje się u filozofki rozumienie języka jako – mimo niedoskonałości – narzędzia komunikowania zjawisk duchowej mechaniki. Ma ono u myślicielki dwa oblicza: pierwsze dotyczy wyczerpywania jego granic za pomocą paradoksu oraz sprzeczności, drugie realizuje się w poezji<sup>27</sup>. W *Leçons de philosophie* Francuzka zwraca uwagę na pedagogiczny pożytek, jaki niesie ze sobą stosowanie sprzeczności jako rodzaju przeszkody rozbudzającej intelektualnie uczniów. Zalecała następującą metodę badawczą: „[...] skoro coś się pomyślało, szukać w jakim sensie przeciwieństwo tego jest prawdziwe” (LP, 93; WP, 84). W późniejszej twórczości – jak zauważa Eric O. Springsted – Weil uczyniła ze sprzeczności narzędzie poznania statusu człowieka w świecie. Jedną z najistotniejszych aporii dla autorki *Sity ciężenia i łaski* jest niewspółmierność ludzkiego obrazu rzeczywistości z rzeczywistością jako taką.

Notre vie est impossibilité, absurdité. Chaque chose que nous voulons est contradictoire avec les conditions ou les conséquences qui y sont attachées, chaque affirmation que nous posons implique l'affirmation contraire, tous nos sentiments sont mélangés à leurs contraires. C'est que nous sommes contradiction, étant des créatures, étant Dieu et infiniment autres que Dieu (PG, 112)<sup>28</sup>.

Sprzeczność ta jest o tyle istotna, że staje się pierwszym krokiem do odkrycia prawdy o ludzkich uwarunkowaniach i świecie, swoistym

<sup>25</sup> W polskiej wersji: „Każdy umysł zamknięty w ramach języka jest zdolny jedynie do posiadania poglądów. Każdy umysł, który stał się zdolny do chwytania myśli niewyraźnych z powodu wielości zachodzących w nich związków, mimo to jest ściślejszy i jaśniejszy od tego, co wyraża najbardziej precyzyjny język; każdy umysł, który do tego dojdzie, już przebywa w prawdzie. [...] I nie jest rzeczą ważną, czy na początku miał dużo, czy też mało inteligencji [...]. Liczy się tylko to, że doszedłszy do kresu własnej inteligencji, jakakolwiek by ona była, wyszedł poza nią. [...] Nie wchodzi się w prawdę bez przejścia przez swoje własne unicestwienie, bez długiego stanu skrajnego i całkowitego upokorzenia” (M, 112).

<sup>26</sup> „Toutes les fois aussi qu'un fragment de vérité inexprimable passe dans des mots qui, sans pouvoir contenir la vérité qui les a inspirés, ont avec elle une correspondance si parfaite par leur arrangement qu'ils fournissent un support à tout esprit désireux de la retrouver, toutes les fois qu'il en est ainsi, un éclat de beauté est répandu sur les mots” (EL, 37). [„Za każdym razem, gdy ułamek niewyraźnej prawdy przechodzi w słowa, które nie mogą wprawdzie objąć inspirującej je prawdy, mają z nią jednak przez swój układ związek tak doskonały, że stanowią oparcie dla każdego spragnionego prawdy umysłu, za każdym razem, gdy tak jest, blask piękna ogarnia te słowa” (M, 112)].

<sup>27</sup> J.P. Little, *Simone Weil and the Limits of Language...*, s. 44–45.

<sup>28</sup> W polskiej wersji: „Nasze życie jest niemożliwością, absurdem. Cokolwiek zechcemy, jest to sprzeczne z warunkami i konsekwencjami, jakie są z tym związane, każda afirmacja zakłada afirmację przeciwną, wszelkie uczucia są zmieszane z ich przeciwieństwem. Dlatego, że jesteśmy sprzecznością będąc stworzeniami, będąc i Bogiem, i nieskończenie innymi od Boga” (WP, 80).

gwarantem kontaktu z rzeczywistością (PG, 116)<sup>29</sup>. „Les contradictions auxquelles l'esprit se heurte, seules réalités, critérium du réel. Pas de contradiction dans l'imaginaire. La contradiction est l'épreuve de la nécessité” (PG, 115)<sup>30</sup>. Pojęciem pokrewnym paradoksowi oraz sprzeczności jest również niewspółmierność. W przypadku tego terminu tym, co przykuwa myśl Weil, jest brak wspólnej miary, niemożność porównania dwóch elementów. W swoim wywodzie wspomaga się matematyczną ilustracją, odwołując się do teorii liczb niewymiernych. Ich odkrycie spowodowało kryzys i impas w dalszych dociekaniach nad królową nauk. Z rozwiązaniem przyszła konstrukcja liczb rzeczywistych z teorią proporcji zaproponowaną przez Eudoksosa z Knidos<sup>31</sup>. W ten sposób liczby niewymierne, znamienne określone w języku francuskim jako „les nombres irrationnels”, poprowadziły – podobnie jak sprzeczność – ku prawdziwej rzeczywistości pełnej niewspółmierności.

### Synchronia przeciwieństw

Posługiwanie się ścisłym językiem i porównania z dziedzin matematycznych sprawiają wrażenie, że Weil poszukuje konkretnych rozwiązań, ostatecznych odpowiedzi. Okazuje się jednak, że prawdy upatruje nie tyle w spetryfikowanych sylogizmach, ile w relacji łączącej różniące się od siebie twierdzenia. Jak pisze: „La vérité se produit au contact de deux propositions dont aucune n'est vraie; leur rapport est vrai” (OC VI, C III, 91)<sup>32</sup>. W eseju poświęconym *Iliadzie* pokazuje geniusz Homera, którego istotą – jej zdaniem – jest brak stronniczości i jednoczesne współczucie dla tych, którzy posługują się przemocą, i dla tych, którzy są jej ofiarami (O, 548–550; D, 487–489). Prawda *Iliady* polega więc na ukazaniu potencjału zła, które kryje się w samym egzekwowaniu siły (O, 545; D, 485). W liście do Josepha-Marie Perrina, dominikanina, z którym toczyła epistolarne dyskusje teologiczne, wyznała, że przez lata uważała, iż intelektualna uczciwość nie pozwalała jej przyjąć wiary. Podczas wewnętrznych rozważań natury religijnej, by nie stracić prymatu intelektualnego osądu, w myślach powtarzała: „Może to wszystko nie jest prawdą”. Niemniej słowa ojca Perrina, przestrzegające ją przed tym, by z własnej winy nie przeszła obojętnie wobec czegoś wielkiego, zmieniły jej dotychczasowe poglądy. Odkryła, że – paradoksalnie – inteligencja i wiara nie wchodzą sobie w drogę. Od tamtej chwili powtarzała starą formułę: „może to wszystko nie jest prawdą”, ale przeplatana pozytywnym: „może to wszystko jest prawdą” (O, 774; D, 697). Ta sprzecznościowa metoda, oscylowanie „pomiędzy”, w którym ukryta

<sup>29</sup> Na kartach *La pesanteur et la grâce* znajdujemy krótki aforyzm: „W każdej prawdzie obecna jest sprzeczność” (PG, 116).

<sup>30</sup> W polskiej wersji; „Sprzeczności, na które natyka się umysł, jedyna rzeczywistość, kryterium tego, co rzeczywiste. Nie ma sprzeczności w rojeniach wyobraźni. Sprzeczność jest próbą, po której poznaje się konieczność” (WP, 83).

<sup>31</sup> E.O. Springsted, *Contradiction, Mystery, and The Use of Words in Simone Weil*, [w:] *The Beauty That Saves: Essays on Aesthetics and Language in Simone Weil...*, s. 16–17.

<sup>32</sup> „Prawda objawia się jako skutek kontaktu między dwoma twierdzeniami, z których żadne nie jest prawdziwe; to relacja między nimi jest prawdziwa”.

jest prawda, wyrażona jest także w ósmym zeszytcie, w którym Weil zanotowała, że każde prawdziwe twierdzenie jest błędem, jeśli nie jest poczęte w myślach w tym samym czasie jako swoje przeciwieństwo (PG, 120; WP, 84)<sup>33</sup>. Jednak, jak twierdziła, nie jest to możliwe, by synchronicznie pojmować kontradycje wyłącznie władzą umysłu – potrzebna jest uwaga na najwyższym poziomie (OC VI, C III, 99; OC VI, C III, 64). Niespełnionym marzeniem Weil było opanowanie umiejętności równoległego i jednoczesnego myślenia przeciwnościami. W liście do Maurice’a Schumannna ubolewała nad własną niemocą pogodzenia refleksji o cierpieniu ludzkości, doskonałości Boga i związku je łączącym (EL, 213; SM, 289)<sup>34</sup>. Myślenie przeciwnościami Weil porównywała do „szlachtowania i największej męki” (OC VI, C III, 63). Najdoskonalszą egzemplifikacją takiego stanu jest cierpienie Krzyża, graniczne rozdarcie Chrystusa, rozpiętego między stworzeniem a nieskończeniem oddalonym Bogiem Ojcem, między byciem Bogiem a ponoszeniem kary jak przestępca z najniższych warstw społecznych (OC VI, C III, 99).

Le mystère de la Croix du Christ réside dans une contradiction, car c’est a la fois une offrande consentie et un châtement qu’il a subi bien malgré lui. Si on n’y voyait que l’offrande, on pourrait en vouloir autant pour soi. Mais on ne peut pas vouloir un châtement subi malgré soi (OC, VI, C III, 100; PG, 120)<sup>35</sup>.

Sprzecznosc jest więc nie tylko gwarantem prawdy, ale także znakiem obecności tajemnicy. Dla Weil stanowi również „dźwignię”<sup>36</sup> lub „drabinę” ku transcendencji. Przedostatnim „szczeblem” na drodze kontemplacji elementów pozostających w sprzeczności jest próba jednoczesnego myślenia o nich, ostatnim zaś zawieszenie władz umysłu i pełne miłości oczekiwanie

<sup>33</sup> W *Cahiers* czytamy:

„De même toute vérité enferme une contradiction

La contradiction est la pointe de la pyramide.

Une montagne, une pyramide, une flèche d’église, rendent sensible la transcendance du ciel en faisant sentir que la matière pesante peut aller jusque-là et non pas plus haut.

L’âme est faite de matière pesante” (OC VI, C III, 95).

[„Podobnie każda prawda zawiera w sobie sprzeczność. Sprzeczność jest wierzchołkiem piramidy. Góra, piramida, iglica kościoła, obrazują transcendencję nieba, dając poczucie, że ciężka materia może sięgnąć tak daleko a nie wyżej.

Dusza jest zbudowana z ciężkiej materii”].

<sup>34</sup> „J’éprouve un déchirement qui s’aggrave sans cesse, à la fois dans l’intelligence et au centre du cœur, par l’incapacité où je suis de penser ensemble dans la vérité le malheur des hommes, la perfection de Dieu et le lien entre les deux” (EL, 213).

[„Odczuwam coraz większe rozdarcie, tak w inteligencji, jak i w głębi serca, przez to, że nie potrafię myśleć równocześnie i prawdziwie o nieszczęściu ludzkim, o doskonałości Boga i o związku łączącym jedno z drugim” (SM, 289)].

<sup>35</sup> „Tajemnica krzyża Chrystusa tkwi w pewnej sprzeczności, bo jest to jednocześnie dobrowolna ofiara i kara, wymierzona Mu wbrew Jego woli. Gdyby widzieć w krzyżu tylko ofiarę, można by pragnąć takiej samej dla siebie. Ale nie można chcieć kary wymierzonej nam wbrew naszej woli” (SN, 220).

<sup>36</sup> „La contradiction est le levier de la transcendance” (O, 932; OC VI, C IV, 177). [„Sprzeczność jest dźwignią transcendencji” (D, 840)].

na Boga<sup>37</sup>. Oczyszczenie intelektu owocuje zstąpieniem objawienia prawdy ukrytej między przeciwieństwami. Momenty pustki umysłu wraz z natężeniem uwagi – jak twierdzi Weil – intensyfikują zdolności poznawcze. Myśli wstępują na wyższy poziom świadomości<sup>38</sup>. Dzieje się to jednak bezwolnie, bez udziału podmiotu, w stanie bierności. W trzynastym zeszyt, pisanym między wiosną a jesienią 1942 roku, Weil odniesie ten stan do postawy tych, którzy – w przypowieści o siewcy – przyjęli Słowo Boże tak, jak żyzna ziemia przyjmuje i zatrzymuje ziarno<sup>39</sup>.

## Paradoks poezji i muzyki

Kiedy kontemplujący zatrzymuje ruch myśli, czas jest przekształcony w wieczność. Podobne oddziaływanie – zdaniem Weil – posiada poezja, często podnoszona w tekstach filozofki do rangi najwyższego aktu językowego. Wersy poetyckie kreują nieznanne codziennemu doświadczeniu poczucie czasu. Brak linearności wytwarza między słowami nowe związki, które nie mogą się zrodzić w myśli dyskursywnej<sup>40</sup>. Niemniej dla Weil o prawdziwej wartości poezji świadczy wytężona uważność twórcy, która ma być nakierowana na rzeczywistość, tj. ogołocenie się z rozproszonych własnego „ja” na rzecz prawdy objawionej dzięki maksymalnemu skupieniu<sup>41</sup>

<sup>37</sup> „Les corrélations de contraires sont comme une échelle. Chacune nous élève à un plan supérieur où habite le rapport qui unit les contraires. Jusqu'à ce que nous parvenions à un endroit où nous devons penser ensemble les contraires, mais où nous ne pouvons pas avoir accès au plan où ils sont liés. C'est le dernier échelon de l'échelle. Là, nous ne pouvons plus monter, nous devons regarder, attendre et aimer. Et Dieu descend” (OC VI, C III, 97). [„Korelacje przeciwieństw są jak drabina. Każda wznosi nas na wyższy poziom, gdzie mieszka związek, który jednoczy przeciwieństwa. Aż dojrzymy do miejsca, w którym musimy myśleć o przeciwieństwach jednocześnie, ale gdzie odmawia się nam dostępu do poziomu, na którym są one połączone. To jest ostatni szczebel drabiny. Tam nie możemy się już dalej wspinać, musimy patrzeć, czekać i kochać. I Bóg zstępuje”]. W przywołanym fragmencie dochodzi do głosu równie istotna w filozofii Weil koncepcja tzw. „działania niedziałającego”, powstrzymywania się od interpretacji i biernego oczekiwania (PG, 84; ŚN, 104; PG, 136; ŚN, 313; PG, 56; ŚN, 363).

<sup>38</sup> „Un moment de vide de la pensée, avec extrême attention, accroît en puissance et élève les pensées qui suivent dans le domaine de la connaissance du deuxième genre” (OC VI, C II, 102). [„Moment pustki umysłu, z najwyższą uwagą, zwiększa moc i podnosi jakość myśli, które podążają ku dziedzinie świadomości drugiego rzędu”].

<sup>39</sup> L'attente est la passivité de la pensée en acte.

L'attente est transmutatrice de temps en éternité.

«Ils porteront des fruits dans l'attente» (OC VI, C IV, 129).

[„Oczekiwanie jest pasywnością myśli w działaniu.

Oczekiwanie przekształca czas w wieczność.

«Wydają owoc przez swą wytrwałość» (Łk 8, 15)].

<sup>40</sup> J.P. Little, *Simone Weil and the Limits of Language...*, s. 49. Weil analizuje ten proces w *Poèmes*:

„Éléments du poème. Un temps qui ait un commencement et une fin. A quoi cela correspond-il? Puis la saveur des mots: que chaque mot ait une saveur maxima entre le sens qu'on lui donne et tous ses autres sens, un accord ou une opposition avec le son de ses syllabes, des accords et des oppositions avec les mots d'avant et d'après”. S. Weil, *Poèmes suivis de Venise saurée; Lettre de Paul Valéry*, Paris, 1968, s. 52-53. [„Elementy wiersza. Czas, który ma początek i koniec. Czemu to odpowiada? Następnie smak słów: że każde słowo ma najintensywniejszy smak pomiędzy nadanym mu sensem i wszystkimi innymi sensami, harmonią lub opozycją do dźwięku swoich sylab, harmoniami i opozycjami do słów [występujących – przyp. K.K.-K.] przed i po”].

<sup>41</sup> J.P. Little, *Simone Weil and the Limits of Language...*, s. 49-50.

(„Le poète produit le beau par l’attention fixée sur du réel. De même l’acte d’amour. Savoir que cet homme, qui a faim et soif, existe vraiment autant que moi – cela suffit, le rest suit de lui-même” (PG, 196)<sup>42</sup>). W akcie twórczym, dotyczącym poezji, czy też muzyki, artysta musi wsłuchać się – jak pisze Weil – w wewnętrzną ciszę duszy i komponować tak, aby brzmienia wywoływały u odbiorców żarliwe pragnienie nieobecności jakiegokolwiek słowa lub dźwięku. W tym samym aspekcie Weil zestawia poezję i muzykę w następujących paradoksalnie brzmiących aforyzmach z zeszytów: „Poésie. Images et mots qui reflètent l’état sans images et sans mots. Musique. Sons qui reflètent l’état sans sons. Mots et sons équivalents au silence” (OC VI, C I, 342)<sup>43</sup>. Zarówno w poezji, jak i w muzyce, nie jest istotne komunikowanie osobistego doświadczenia czy idei, lecz przekazanie ciszy. W muzyce jest ona znakiem obecności „nieskończenie małego” elementu tego, co nadprzyrodzone (OC VI, C III, 200; ŚN, 236). Ukoronowaniem muzycznych fraz mają być pauzy, sama cisza zaś powinna być głównym źródłem twórczym kompozytora i doznaniem słuchacza<sup>44</sup>.

La plus belle musique est celle qui donne le maximum d’intensité à un instant de silence, qui contraint l’auditeur à écouter le silence. D’abord, par l’enchaînement des sons, on l’amène au silence intérieur; puis on y ajoute le silence extérieur.

Il faut que le compositeur, le premier, sache écouter le silence. Au sens tout à fait littéral de ces mots. Avoir l’attention entièrement concentrée sur l’ouïe, et tendue vers l’absence de bruits.

Après le silence, le passage par le transcendant, le mouvement descendant est roi (OC VI, C III, 200)<sup>45</sup>.

### Cisza – „serce światła”

Kaija Saariaho, zapytana o źródła zasilające jej twórczość muzyczną, udzieliła podobnej odpowiedzi: „Jestem raczej za tym, aby każdy odkrywał swoją własną osobowość, słuchał własnego głosu i usłyszał muzykę w sobie

<sup>42</sup> „Poeta tworzy piękno dzięki uwadze skierowanej na rzeczywistość. Podobnie jest z uczynkiem miłości. Wiedzieć, że ten człowiek, który jest głodny i spragniony, istnieje naprawdę, tak samo jak ja istnieję – to wystarczy, a reszta wynika już sama z siebie” (ŚN, 314).

<sup>43</sup> „Poezja. Obrazy i słowa, które odzwierciedlają stan umysłu bez obrazów i słów. Muzyka. Dźwięki, które odzwierciedlają stan umysłu bez udziału dźwięków. Słowa i dźwięki są równe ciszy”.

<sup>44</sup> W tym kontekście warto przywołać dwa artykuły poświęcone roli ciszy w poetyce Simone Weil. Zob. G. Gutbrod, *La notion du silence dans la poétique de Simone Weil*, „Revue d’études françaises” 2009, vol. 14, s. 189–196; G. Petitdemange, *Logos, cri, silence: Notes sur le Cahier 18 de Simone Weil*, „Archive de Philosophie” 2009 (Octobre-Décembre), vol. 72, no. 72: „Simone Weil et la philosophie dans son histoire”, s. 645–659.

<sup>45</sup> „Najpiękniejsza muzyka to ta, która chwili ciszy nadaje maksymalną intensywność, która zmusza słuchacza do słuchania ciszy. Najpierw przez ciąg postępujących po sobie dźwięków doprowadza się go do uciszenia wewnętrznego; potem dochodzi jeszcze cisza słyszalna z zewnątrz.

Przede wszystkim kompozytor powinien umieć słuchać ciszy. W sensie najzupełniej dosłownym tego słowa. Mieć uwagę skoncentrowaną bez reszty na doznaniach słuchowych i nastawioną na nieobecność dźwięków” (ŚN, 236).



samym [...]”<sup>46</sup>. Kompozytorka nie kryła swojej fascynacji pisarstwem Simone Weil. Po raz pierwszy zetknęła się z fińskim tłumaczeniem *La pesanteur et la grâce* w wieku 17 lat. Surowy klimat Finlandii i powściągliwość charakteru rezonowały z weilowskim dyskursem unikającym zaimka osobowego, dyskursem wręcz nieustannie wymazującym jakąkolwiek obecność narratora. Dość wspomnieć, że Flannery O’Connor, czytając *Cahiers Weil*, powiesiła nad biurkiem zdjęcie filozofki, by nie zwątpić w realność autorki<sup>47</sup>. O doniosłości *La pesanteur et la grâce* w kształtowaniu się osobowości twórczej Saariaho świadczyć może fakt, że lekturę zabrała ze sobą, przeprowadzając się z Helsinek do Fryburga Bryzgowijskiego na dalsze studia kompozycji w 1981 roku. Po ostatniej przeprowadzce do Paryża, w którym zamieszkała na stałe, postanowiła zgłębiać w języku oryginału biografię i pozostałe teksty Weil. Oddziaływanie francuskiej filozofki widoczne jest w zdyscyplinowanych konstrukcjach, przemyślanym rozplanowaniu kompozycji Saariaho, w narzuconej sobie praktyce komponowania każdego dnia, ale przede wszystkim w przyjętej postawie estetycznej. Saariaho przyznała, że w *La pesanteur et la grâce* odnalazła swój duchowy portret<sup>48</sup>.

Tak jak Weil uczyniła ciszę punktem docelowym języka poetyckiego, czy też języka docierającego do granic absurdu, czy w ogóle doświadczenia mistycznego, tak Saariaho – obierając tę samą paradoksalną ścieżkę – poprzez dźwięk pragnie doprowadzić słuchacza do tego samego, głębokiego doznania braku jakiegokolwiek audiosfery. W partyturze utworu *Notes on Light*, pięćcioczęściowym koncercie na wiolonczelę i orkiestrę, kompozytorka wpisała fragment *Ziemi jałowej* T. S. Eliota, który mógłby stanowić *credo* kompozytorki:

[...] I could not  
Speak, and my eyes failed, I was neither  
Living nor dead, and I knew nothing,  
Looking into the heart of light, the silence<sup>49</sup>.

Fragment ten wydaje się niezwykle podobny do ostatnich wersów wiersza Simone Weil zatytułowanego *Brama*. W obu tekstach światło zostaje zestawione z ciszą. U Weil odnajdujemy również podkreśloną rymem opozycję: „lumière” i „poussière”, nawiązującą do kontrastowej formuły „la pesanteur et la grâce”.

[...]  
La porte en s’ouvrant laissa passer tant de silence

<sup>46</sup> „Gdy komponuję, nie myślę o sobie, liczy się tylko muzyka”. Z Kaijā Saariaho rozmowa Agnieszka Draus, „Teoria Muzyki” 2017, nr 11, s. 122-123.

<sup>47</sup> F. O’Connor, *The Habit of Being*, New York 1979, s. 189.

<sup>48</sup> K. Saariaho, *Le passage de frontières. Écrits sur la musique...*, s. 327.

<sup>49</sup> „[...] ja nie mogłem już  
Mówić i śmiło mi się w oczach, i nie byłem  
Żywy ni umarły. Nie wiedziałem nic,  
Zapatrzony w serce światła, w ciszę”.

T.S. Eliot, *Jałowa ziemia*, tłum. Cz. Miłosz, Kraków 1989, s. 8-9 (wydanie dwujęzyczne). Podstawa wersji angielskiej: T.S. Eliot, *Collected Poems 1902-1962*, New York 1970.

Que ni les vergers ne sont parus ni nulle fleur;  
Seul l'espace immense où sont le vide et la lumière  
Fut soudain présent de part en part, combla le cœur,  
Et lava les yeux presque aveugles sous la poussière (O, 805)<sup>50</sup>.

Nie dziwi także fakt, że Saariaho określiła *La Passion de Simone* jako utwór, w którym jest najwięcej ciszy spośród wszystkich dotąd skomponowanych<sup>51</sup>.

W twórczości Kaiji Saariaho zachowanie światła, załamującego w sposób odmienny swoje promienie na różnych płaszczyznach czy fakturach, stanowi bezpośrednią inspirację dla kształtowania jakości dźwięków. W wywiadzie udzielonym Clément Mao-Takacs, Saariaho przyznaje, że szacunek wobec światła jest istotnym elementem kultury Finlandii i wynika z jego oddziaływania na przyrodę, której Finowie nadają niemal sakralne znaczenie. Wszelkie zmiany w przyrodzie działają na człowieka w sposób afektywny. Saariaho twierdzi: „C'est quelque chose de beaucoup plus physique, que je porte en moi”<sup>52</sup>. Obecność inspiracji światłem ujawnia się już przy pobieżnej lekturze listy dotychczas skomponowanych utworów: *Changing Light, Notes on Light*, czy rezonujących z tytułem *La pesanteur et la grâce – Light and Matter, Lumière et Pesanteur*. O zjawisku „światlistości” przenikającym partytury kompozytorki świadczą nie tylko określenia wykonawcze, np. *lumineux, translucide, brillant, éclatant, clair*, ale również sama faktura orkiestrowa, którą Saariaho opisuje następująco: „Parfois je pense vraiment l'orchestre en termes de luminosité: quand j' imagine certaines orchestrations, des associations avec la lumière me viennent spontanément”<sup>53</sup>. Saariaho to kompozytorka, dla której „chaque son instrumental a une intensité lumineuse différente”<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> „Otworzyła się brama, ciszę przepuszczając

Tak wielką, że ogrodów i kwiatów nie było,  
Tylko pusta, świetlista przestrzeń niezmierna  
Sprawiła, że radośnie znów serce zabiło,  
Ślepe oczy odżyły i twarz zakurzona” (D, 725).

<sup>51</sup> „Sans doute y a-t-il plus de silence dans cette pièce que dans aucune autre de mes oeuvres” [„Bez wątplenia w żadnym innym utworze nie ma tyle ciszy”]. Zob. K. Saariaho, *Le passage de frontières. Écrits sur la musique...*, s. 328.

<sup>52</sup> „To coś znacznie bardziej fizycznego, co noszę w sobie”. C. Mao-Takacs, K. Saariaho, *L'Aile de l'ombre, conversation avec Kaija Saariaho*, „Tempus Perfectum. Kaija Saariaho: l'ombre du son” 2013 (11), ed. C. Mao-Takacs, S. Falcinelli, Lyon, s. 7.

<sup>53</sup> „Czasem myślę o orkiestrze w kategoriach światlistości. Kiedy myślę o pewnych orkiestracjach, skojarzenia ze światłem przychodzą mi do głowy spontanicznie”. Tamże, s. 7.

<sup>54</sup> „każdy dźwięk ma różną intensywność świetlną”. Zob. S. Roth, [książeczka do płyty w:] K. Saariaho, K. Mattila, A. Karttunen, C. Eschenbach, *Notes on Light, Orion, Mirage*, Helsinki: Ondine Inc. 2008, s. 9. Listę „światlnych” utworów dopełniają kompozycje usiłujące odzwierciedlić blask ciał niebieskich, by wymienić *Asteroid 4179: Toutatis* z 2005 roku, *Orion* z 2002 roku, *Oi Kuu* z 1990 roku, dedykowane księżycowi. Wątki lunarne występują również w części utworu *Trois Rivières* z 1994 roku, powstałe z inspiracji chińskim poematem Li Po z VIII wieku *La nuit de lune sur le fleuve*, zorzy polarnej na tle arktycznego nieba (*Lichtbogen* z 1986 roku), rozgwieżdżonemu niebu (*Ciel étoilé*, część *Quatre Messages* z tekstem *Le ciel s'est éclairé*). Inspiracje te nie zawsze pozostają na poziomie poetyckiej abstrakcji, mają również wpływ na kształtowanie materiału dźwiękowego. Tak się dzieje np. w utworze *Solar* z 1993 roku, gdzie jedno współbrzmienie stanowi punkt centralny, do którego ciężą pozostałe struktury dźwiękowe, na wzór grawitacji w Układzie Słonecznym.

## Synchronia kontrastowych brzmień

Podobnie jak u Weil, Saariaho nie tylko wyzyskuje znaczenie światła, w języku filozofki powiedzielibyśmy łaski, ale także zestawia je z ciemnością, z *pesanteur*, szczególnie w *La Passion de Simone*. Siła ciężenia związana z przyrodzoną ludzkością wiarą we własną boskość odzwierciedlona jest w utworze poprzez odważne eksplorowanie niskiego rejestru i ciemnych barw instrumentów. Grawitacja – jako jedno z najistotniejszych praw konieczności w słowniku Weil – obejmuje wszelkie działania mające na celu utrzymywanie człowieka w fałszywym wyobrażeniu o własnej potędze, m.in. pozyskiwanie dóbr materialnych, dążenie do władzy i prestiżu. Wszystko to ma zapełnić wewnętrzną pustkę i wzmocnić pozycję „ja”. Jako że jest to stan nielicujący z prawdą, wyklucza on możliwość miłości, która – jak twierdzi Weil – zasadza się na pełnej akceptacji rzeczywistości<sup>55</sup>. Człowiek może jednak wyrwać się spod tego prawa dzięki obecnej w duszy – „nieskończone małej”, jak powiada Weil – części „niestworzonej” (CS, 176–77; ŚN, 399), otwartej na łaskę z zewnątrz (CS, 232; ŚN, 394)<sup>56</sup>. Ten element odpowiada za pełną akceptację rzeczywistości i nieubłaganych skutków praw konieczności (np. śmierć najbliższych, odrzucenie społeczne itd.). Paradoksalnie więc zgoda na świat rządzony prawem grawitacji – zarówno w sensie fizycznym, jak i duchowym – „przyciąga” *la grâce* uwalniającą od *la pesanteur* (CS, 94; ŚN, 186–187). Siła ciężenia i łaska to najistotniejsza opozycja, jaka oddziałuje na język muzyczny Saariaho w *La Passion de Simone*. Zestawienie to decyduje o kontrastowej zasadzie budowania wszystkich kolejnych piętnastu części utworu, zarówno w tworzywie muzycznym, jak i w samym librecie. Warto prześledzić choćby w zarysie poszczególne kontradycje strukturyzujące przebieg dramatyczny poszczególnych stacji.

W części otwierającej oratorium Saariaho, na skutek zastosowania statycznych brzmień i bogatej kolorystyki instrumentów, uzyskuje efekt sonornego portretu. Z ciemnego tła, tworzonego przez wiolonczelę, kontrabas i kontrafagot, wylania się kobiecy obraz, skreślony lekkimi pociągnięciami fraz dzwonek, *glass chimes*, krotali, wibrafonu, harfy, czelesty. To kontrastowe zestawienie podkreśla zamianę akcentów muzycznych na jakościowo plastyczne<sup>57</sup>. Sprzecznościowy charakter mają również pierwsze

<sup>55</sup> R. Rozelle-Stone, L. Stone, *Simone Weil and Theology*, London, New York 2013, s. 80. Zob. T.R. Nevin, *Simone Weil: Portrait of a Self-Exiled Jew*, Chapel Hill 1991, s. 156, 283.

<sup>56</sup> Według koncepcji Weil dusza dzieli się na dwie nierówne części: większa ma charakter przyrodzony, naturalny, „stworzony”, a druga, znacznie mniejsza, jest częścią „niestworzoną”, „nadprzyrodzoną”. Istoty stworzone są wystawione na działanie konieczności. Jednak ich niestworzona część – nieskończenie mała – uchyla się tym prawom. Jako jedyna potrafi poddawać się i godzić na każde zdarzenie, jakie jest jej udziałem. Jest utożsamiana z obecnością Boga w człowieku. Por. J.P. Little, *Simone Weil's Concept of Decreation*, [w:] *Simone Weil's Philosophy of Culture. Readings Toward a Divine Humanity*, ed. and introduced by R.H. Bell, Cambridge 1993, s. 34.

<sup>57</sup> W tym kontekście warto przypomnieć Hegłowską opozycję między muzyką a malarstwem, przytoczoną przez Jakuba Momrę w książce *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*. Badacz zwraca uwagę na to, że Hegel w geście oddzielenia obu sztuk wydobywa na światło dzienne ukrytą niemożność przewyżczenia różnicy między nimi. Muzyka bowiem – w przeciwieństwie do malarstwa – jest znakiem, który sam siebie znosi. Jednocześnie sztuka

słowa libretta skierowane do Simone Weil: „Simone, grande sœur, petite sœur, Simone!”, zawierające w sobie dysonujący tryton<sup>58</sup>. Swoistą kulminacją logiki paradoksu jest cytata z *La pesanteur et la grâce*: „Rien de ce qui existe n'est pas absolument digne d'amour. /Il faut donc aimer ce qui n'existe pas” (PG, 127)<sup>59</sup>. Jest on – można by rzec – sednem weilowskiej filozofii miłosnej, która polega na imperatywie bezwarunkowego i sięgającego szaleństwa kochania, pomijającego nawet warunek istnienia tego, co jest przedmiotem miłości.

### Cisza – serce muzyki?

W stacji II *La Passion de Simone* opozycje dotyczą kwestii cielesności oraz pochodzenia. Weil nie akceptowała siebie jako kobiety – głównie ze względu na role społecznie przypisane obu płciom. Ciało było również dla niej źródłem cierpienia z powodu chronicznej migreny. Wrodzony jej duch walki, społecznikostwa stał w opozycji do kruchości fizycznej i niezdarności filozofki. Myślicielka odrzuciła również dziedzictwo judaizmu, z którym łączyło ją pochodzenie. Starotestamentowy obraz Boga – silnego i toczącego wojny po stronie narodu wybranego – był przeciwieństwem weilowskiego obrazu Boga pełnego delikatności i dyskrecji, którego obecność wyczuwalna jest jedynie w ciszy. W muzyce tej stacji kontradycje dominują w warstwie rytmicznej, w której dochodzi do zderzenia synkop, z których utkana jest partia chóru, z regularnymi powtórzeniami szesnastek w partiach instrumentalnych. Paradoksalnie do głosu dochodzi również cisza, osiągnięta przez redukcję wolumenu i gęstości obsady, w ostatnich taktach tej części.

Ciszę celebryje także III stacja oratorium z przyświecającym jej mottem, będącym nieznaczną modyfikacją oryginalnego tekstu z zeszytu Weil pisanego w 1942 roku: „Savoir écouter le silence... Avoir l'attention tendue vers l'absence de bruits” (OC VI, C III, 200)<sup>60</sup>. W tej części Saariaho zestawia wewnętrzną ciszę i uważność Weil z dysharmonią hałasu świata pogrążonego w okrucieństwie II wojny światowej i Holokaustu. Motyw ciszy pojawia się u Weil w różnych kontekstach, przede wszystkim jako milczące Słowo Boga (OC VI, C II, 374), które zmusza nas do wewnętrznego wyciszenia (OC VI, C II, 392). Stanowi ona również niezbywalną część modlitwy kontemplacyjnej, w której cała dusza musi znosić pustkę, aby to, co nadprzyrodzone,

---

dźwięków, istniejąc w czasie, unicestwia iluzję przestrzeni obecną w dystansie między podmiotem i przedmiotem, dzięki czemu rzeczywistość nie jest odległa i unieruchomiona, lecz jakby aktualizowana w pewnej temporalności. Zob. J. Momro, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Kraków 2020, s. 43–44.

<sup>58</sup> W *Filozofii nowej muzyki* Adorno przywołuje pierwotne znaczenie dysonujących brzmień, które zawiera się w wyrazie napięcia, sprzeczności i bólu. W dalszych dziejach muzyki stają się one zastygłym tworzywem. Dzięki tej petryfikacji są gotowym narzędziem wyrażania i opanowywania bólu i sprzeczności. T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 128.

<sup>59</sup> „Nic z tego, co istnieje, nie jest bezwzględnie godne miłości. Trzeba więc kochać to, co nie istnieje” (ŚN, 148).

<sup>60</sup> „Mieć uwagę skoncentrowaną bez reszty na doznaniach słuchowych i nastawioną na nieobecność dźwięków” (ŚN, 236).

mogło działać (OC VI, C II, 483). Jest także źródłem największego szczęścia, mimo wpisanej w jej przeżywanie cierpienia (OC VI, C III, 52). W końcu pełni rolę doskonałego wzorca dla muzyki o największych ambicjach estetycznych (OC VI, C II, 330). W tworzywie muzycznym tej części *La Passion de Simone* opozycję kontemplacyjnego milczenia i hałasu świata wyrażają kontrastowe tematy: pierwszy, zagrany przez wibrafon i skrzypce, oraz drugi, oparty na klastrach poruszających się równymi ćwierćnutami. To zestawienie staje się szansą na to, by wprowadzić w życie jeden z imperatywów Weil: „Entendre tous le bruits a travers le silence” (OC VI, C III, 263)<sup>61</sup>. Wydaje się również, że jest to postawa, którą Weil przyjęła podczas najtrudniejszych momentów historycznych, podających w wątpliwość wszelkie wartości europejskie.

### Rytm i monotonia

W stacji IV poruszony jest wątek relacji Weil z rodzicami. Stosunki te były pełne miłości i wzajemnego szacunku, jednak zdeterminowana postawa filozofki, bezwzględnie hartującej ciało i umysł w służbie wyznawanych ideałów, musiała być trudna do przyjęcia dla rodziny. Część ta – pod względem materiału muzycznego – jest bodaj najbardziej spójna, dzięki jednorodności rytmicznej w partiach instrumentalnych (przeważający ruch ósemkowy oraz triolowo-ósemkowy). Przeciwnością regularności słyszalnej w warstwie instrumentalnej jest linia głosu solowego, poddająca się zmiennej i nieprzewidywalnej rytmice słów libretta. Wydaje się, że indywidualizm partii wokalne miał odzwierciedlić nieprzejednaną postawę filozofki, nieulegającej rodzicielskim obawom.

Część piąta wyzyskuje kolejną sprzeczność obecną w tożsamości Weil, mianowicie porzucenie statusu intelektualistki na rzecz pracy w charakterze robotnicy fabryk Alsthom Electric Plant, Carnaud et Forges de Basse-Indre w Billancourt oraz Renault. Ten gest, a właściwie eksperyment, miał na celu zapoznanie się z prawdziwą sytuacją robotników we Francji<sup>62</sup>. Doświadczenie to miało pomóc Weil w przygotowaniu społeczno-filozoficznego studium poświęconego, jak pisała, zbadaniu relacji nowoczesnej techniki jako podstawy wielkiego przemysłu ze społeczno-kulturowymi podstawami europejskiej cywilizacji<sup>63</sup>. Kontynuacją i dopełnieniem tej części jest stacja VI, w której Weil zyskuje nowe oblicze, odmienione dehumanizującym doświadczeniem pracy w fabryce. Jej tożsamość zostaje zredukowana do numeru legitymacji robotniczej, skandowanego w równych i mechanicznych ćwierćnutach w partii chóru. W ten sposób Saariaho dobitnie pokazuje odczłowieczenie jednostki poprzez bezwzględne wprzęgnięcie jej w monotony rytm fabryki. Wizualną inspiracją dla treści tego fragmentu oratorium jest zdjęcie wyniszczonej twarzy Weil. Stanowi ono nie tylko analogię do chusty Weroniki, ale jest także przyczynkiem do przywołania w librecie teorii interpretacji

<sup>61</sup> „Usłyszeć cały hałas poprzez ciszę”.

<sup>62</sup> L.A. Blum, V.J. Seidler, *A Truer Liberty. Simone Weil and Marxism*, New York, Oxon 2010, s. 91.

<sup>63</sup> S. Pétrement, *Simone Weil. A Life*, transl. R. Rosenthal, New York 1988, s. 205.



obrazów francuskiej myślicielki. Jej metoda zasadzała się na paradoksalnym zawieszeniu władz umysłu w miejsce szukania pojęć wyjaśniających dane przedstawienie symboliczne (PG, 138; ŚN, 315). Myślenie francuskiej filozofki jest bardzo zbieżne z filozofią patrzenia na ikony. Kontakt z obrazem powinien być ogołocony z wszelkich presupozycji, dopiero wtedy może on oddziaływać na człowieka i odcisnąć na nim swoją pieczęć<sup>64</sup>. Dla Weil tym naznaczeniem jest trudne doświadczenie pracy w fabryce, które nazywa „znamięciem niewolnictwa” (A, 35; O, 770; D, 694). Doznanie społecznej kenozy obnażyło jej własną niemoc, mimo wychowania w dobrze sytuowanej rodzinie i posiadania wysokiej – z racji wykształcenia – pozycji społecznej. Paradoksem tej części jest nie tylko dobrowolne pozbawienie się przywilejów intelektualistki, ale przede wszystkim sam kontakt z obrazem, który – wbrew naturalnej intuicji – nie tyle poddaje się obserwacji widza, ile raczej egzekwuje swoje spojrzenie na patrzącego. Znamienne, że doświadczenie fabryczne poprzedziło w niewielkim odstępie czasu pierwsze przeżycia mistyczne filozofki (A, 35; O, 770; D, 694). To jakby realny skutek nieuświadomionego wówczas *imitatio Christi*<sup>65</sup>.

### *La pesanteur et la grâce*

W stacji VII Saariaho powraca do źródłowej opozycji: siły i łaski – *La pesanteur et la grâce*. Część ta pokazuje zagrożenia wynikające z zaangażowania w sprawy społeczne. Weil w swojej diagnozie współczesności opierała się na własnych doświadczeniach z wczesnej młodości, kiedy była aktywistką. W późniejszych latach filozofka podkreślała, że w procesie poznawczym „ja” jest zgubne, ale jeszcze bardziej zwodnicze jest „my” (w libretcie reprezentowane przez partie, narody i Kościoły), w którym ginie to, co prawdziwe, na rzecz tego, co sankcjonowane społecznie, a więc, co rządzi się prawami *la pesanteur* (PG, 247). Jawnym paradoksem tej części jest – wspomniane wcześniej – weilowskie przesłanie o akceptacji praw ciężenia i wszelkich reguł konieczności, która może zaowocować zstąpieniem „łaski” (CS, 94; ŚN, 186–187). W opracowaniu muzycznym Saariaho perspektywę „ja” oddają poszczególne instrumenty, prowadzące własne solilokwia melodyczne. Zaś

<sup>64</sup> Georges Didi-Huberman pisze, że jednym ze znaczeń stworzenia człowieka na obraz Boga jest uczynienie z istoty ludzkiej podmiotu obrazu, czyli jednostki rzuconej dosłownie „pod obraz” i jednocześnie objętej jego spojrzeniem. Jak konstatuje: „Trzeba było, by widz był zarazem pozbawiony jakiegokolwiek władzy nad obrazem i owładnięty nim w ramach relacji, która pomimo zakazu dotykania obrazu wyrażała się najczęściej pod postacią naznaczenia, to jest w boskim charakterze – to greckie słowo oznacza bowiem zarazem podmiot i rezultat naznaczenia, wyrzycia znaku. Cudowna ikona nie była niczym innym, jak «boskim charakterem ciała» Słowa Bożego – miała obdarzyć swoją mocą naznaczenia tego, który oddawał jej cześć, kontynuując w ten sposób pracę wcielenia w procesie, o którym myśli się przede wszystkim jako o liturgicznym sakramencie”. Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 128.

<sup>65</sup> W tym kontekście warto zwrócić również uwagę na podobny rodzaj *imitatio Christi*, który polegał na rozumieniu pracy jako ofiary z siebie. „Par le travail l’homme se fait matière comme le Christ par l’Eucharistie. Le travail est comme une mort” (PG, 204). [„Przez pracę człowiek staje się materią jak Chrystus przez przemianę w Eucharystii. Praca jest jak śmierć” (ŚN, 483)].



stopniowe odchodzenie Weil od działalności społeczno-politycznej w kierunku pisarstwa zorientowanego filozoficzno-teologicznie oddane jest w muzyce w gradacyjnie odsłanianym przez partię chóru cytacie: „Deux forces règnent / Sur l'univers... lumière et pesanteur...” (PG, 7; OC VI, C II, 110)<sup>66</sup>.

## Czas i przestrzeń

Kolejna część oratorium porzuca już temat złudzeń związanych z tworzeniem pojęć, czy idolatrią społeczną, na rzecz celebracji momentu opuszczenia świata przez Boga. Skąpe libretto bardzo szybko zamienia się w milczenie, a prym wiedzie muzyka, pełna brzmieniowych sprzeczności, począwszy od zestawiania szumu i dźwięku, jasnych i ciemnych barw orkiestry, aż po spacjalizację dźwiękowego świata poprzez stosowanie statycznych brzmień. Masy dźwiękowe przechodzą z jednej jakości w drugą, tworząc tzw. *transitions*, którym kompozytorka nadała szczególną wartość estetyczną<sup>67</sup>. Moglibyśmy je porównać do weilowskiego pragnienia jednoczesnego myślenia przeciwieństwami, sprzecznościami, spomiędzy których wyziera prawda. Przejścia te reorganizują także poczucie czasu, który wydaje się być rozciągnięty. Saariaho, podobnie jak Weil, dostrzega w sztuce dźwięków możliwość manipulowania continuum czasowym.

Music is purely an art of time, and the musician – with or without a composer builds and regulates the experience of the speed of time passing. Time becomes matter in music; therefore composing is exploring time as matter in all its forms: regular, irregular. Composing is capturing time and giving it a form<sup>68</sup>.

W tym momencie ujawnia się kolejny paradoks w twórczości muzycznej Saariaho – zamiana wrażenia odmierzanego czasu na poczucie trwania. Zamiarem kompozytorki jest wręcz transformacja tego, co temporalne, na to, co przestrzenne. W jednym z wywiadów wyznała:

<sup>66</sup> „Deux forces règnent sur l'univers: lumière et pesanteur” (PG, 7; OC VI, C II, 110).

[„Dwie siły rządzą wszechświatem: światło i ciężenie” (WP, 107)].

<sup>67</sup> *Transitions* u Saariaho mają źródło w teorii kolorów Johanna Wolfganga von Goethego, a w szczególności we fragmentach jego myśli poświęconych stanom liminalnym pomiędzy światłem i cieniem. Kompozytorka wyznała: „I read from Goethe's *The Study of Colors* something about the liminal states between light and shadow. The thought of slowing down of speech to the extreme, when a vowel changes into a consonant, is similar. The borderline is usually so small that we do not perceive it. There is something significant in it”. [„Przeczytałam w Goethego *Teorii kolorów* coś o liminalnych stanach między światłem i cieniem. Myśl o zwolnieniu mowy do ekstremum, kiedy samogłoska przeobraża się w spółgłoskę, jest podobna. Linia granicy jest zwykle tak cienka, że nie jesteśmy w stanie jej zauważyć. Jest w tym coś znaczącego”]. Cyt. za: P. Mojsala, *Kaija Saariaho...*, s. 58–59.

<sup>68</sup> „Muzyka jest wyłącznie sztuką czasu, a muzyk – przy współudziale kompozytora lub bez niego – buduje i steruje doświadczeniem szybkości wpływającego czasu. W muzyce czas staje się materią; zatem komponowanie jest badaniem czasu jako materii we wszystkich jego formach: regularnych, nieregularnych. Komponowanie to uchwycenie czasu i nadanie mu formy”. K. Saariaho, *Matter and Mind in Music*, [w:] *Matter and Mind in Architecture*, ed. by P. Tuukkanen, Hämeenlinna 2000, s. 111.

Et dans cette tentation d'arrêter le temps, j'ai le sentiment irrationnel que, si j'y arrivais, le temps deviendrait espace et que nous pourrions entrer dans un lieu secret où je ne suis encore jamais entrée... C'est quelque chose de cet ordre... Là encore, les paramètres physiques se mélangent; c'est comme une invitation secrète à trouver la constellation qui serait la solution et que je sais être impossible...<sup>69</sup>

Z jednej strony czas narracji wydaje się rozciągnięty i statyczny, z drugiej – jest to obraz migotliwy, ożywiony labilnością brzmień. Końcowe odcinki tej części opierają się na rozłożonym ciągu alikwotów. Kompozytorka nawiązuje tutaj do twórczości spektralistów<sup>70</sup>, czyni to jednak w określonym celu. Poprzez rozłożenie energii akustycznej dźwięku stara się odkryć tajemnicę stworzenia.

### Paradoks miłości bezwarunkowej – paradoks *kenosis*

W stacji IX motywem spajającym jest imperatyw miłości Boga – nawet w obliczu pewności jego nieistnienia w świecie – ale także nakaz miłowania bliźniego i wroga. Naturą człowieka, na którą nie oddziałuje zewnętrzna łaska, rządzą procesy decyzyjne toczące się w oparciu o prawa konieczności, w języku filozofki: prawa ciężenia. Stąd powyższe przykazanie wydaje się być paradoksalne, pozbawione rozumu i logiki instynktu samozachowawczego. Niemniej największym paradoksem tej stacji jest wątek Boga nieobecnego, który jako Istota pozbawiona warunku istnienia lub nieistnienia, pozwala kochać siebie w sposób prawdziwie bezwarunkowy. Umiejętność kochania Stwórcy w ten sposób owocuje także miłością bliźniego i wroga.

Punktem kulminacyjnym oratorium jest stacja X, gdzie motyw boskiego wycofania otrzymuje swoją kontynuację w komplementarnym wydarzeniu, jakim jest Pascha<sup>71</sup>. W tej części instrumenty ściszą swoje partie, by na pierwszym planie słyszalny był nieco zmodyfikowany cytat z *La pesanteur et la grâce*: „Se dépouiller de la royauté imaginaire du monde pour se réduire au point qu'on occupe dans l'espace et le temps. Solitude absolue. Alors on a la vérité du monde” (PS, 30)<sup>72</sup>. Część ta, nawiązująca do obnażenia

<sup>69</sup> „[...] w tej pokusie zatrzymania czasu, mam irracjonalne uczucie, że gdyby mi się udało, czas stałby się przestrzenią i że wtedy moglibyśmy wejść do sekretnego miejsca, gdzie jeszcze nigdy nie byłam... coś w tym stylu... I znowu, parametry fizyczne się mieszają; to jak tajemne zaproszenie do znalezienia konstelacji, która byłaby rozwiązaniem i która, z czego zdaje sobie sprawę, jest niemożliwa...”. C. Mao-Takacs, K. Saariaho, *L'Aile de l'ombre, conversation avec Kaija Saariaho...*, s. 11.

<sup>70</sup> P. Moissala, *Kaija Saariaho...*, s. 73.

<sup>71</sup> Pogłębiającą analizę i interpretację stacji X przeprowadziłam w przywołanym już artykule: K. Kucia, *Figura kenozy w literaturze i muzyce. Przypadek oratorium La Passion de Simone Kaija Saariaho...*, s. 231–261.

<sup>72</sup> „Pozbawić się wyimaginowanego królestwa nad światem, aby się ograniczyć do punktu, który zajmuje się w przestrzeni i czasie. Samotność absolutna. Wtedy posiada się prawdę świata”. Oryginalny cytat brzmi następująco: „«Il s'est vidé de sa divinité». Se vider du monde. Revêtir la nature d'un esclave. Se réduire au point qu'on occupe dans l'espace et dans le temps. À rien.

Se dépouiller de la royauté imaginaire du monde. Solitude absolue. Alors on a la vérité du monde” (PG, 20). [„«On opróżnił się ze swojej boskości». Opróżnić się ze świata. Przyoblec

z szat Chrystusa, wprowadza już bezpośrednio do kenotycznego оголоce-  
nia, które staje się udziałem Weil. *Kenosis* wydaje się najistotniejszym po-  
jęciem i jednocześnie centralnym źródłem paradoksów w obszarze języka,  
myśli, życia Simone Weil. Fragment Drugiego Listu do Filipian św. Pawła  
(„Nie obstawał nieugięty, by trwać w równości z Bogiem [...] wyniszczył  
siebie [...] i stał się posłusznym aż do śmierci na krzyżu”), na podstawie  
którego powstało to pojęcie, uważała za nagłą przymus wiary: „To wła-  
śnie każe mi wierzyć” (LR, 62; ŚN, 162–163). W eseju *Czy walczyliśmy o sprawie-  
dliwość* uzna hymn Pawłowy za największy absurd i czyste szaleństwo ze  
strony Boga (EL, 48–49)<sup>73</sup>.

### Paradoks siły w bez-sile

Chrystus, który dobrowolnie unia się do kondycji człowieka i pozbawia  
mocy Boga, to kolejny wątek rozważany w oratorium. W stacji XI libretto  
przywołuje cytat z eseju *Langwedockie natchnienie* (O, 677; D, 607), w któ-  
rym filozofka zauważa, że wszystko, co ma kontakt z siłą, traci wartość.  
Zło, które tkwi w egzekwowaniu swojej przewagi, płami zarówno sprawcę,  
jak i ofiarę. Jego istota zasadza się na uprzedmiotowieniu człowieka, uczyni-  
eniu zeń bezwładnej materii pozbawionej woli. Jedynym remedium jest  
uchylenie się spod prawa siły, co możliwe jest na mocy miłości bezwarunko-  
wej. Przesłaniem stacji XI jest próba przywrócenia godności istocie ludzkiej  
i wyzwolenia jej z niewoli przemocy – padania jej ofiarą, ale także jej stoso-  
wania. Chrystus wyzwala człowieka spod jarzma siły, ukazując swoją wła-  
dzę w bez-sile. Hans Urs von Balthasar wskazuje, że jedną z największych  
tajemnic krzyża jest „uderzenie całego ciężaru grzechu na totalną bez-siłę  
kenotycznego życia”<sup>74</sup>. Tworzywo muzyczne zdaje się tę niezgłębioną logikę  
oddawać poprzez dwa przeciwstawne bloki dynamiczne: pierwszy, okre-  
ślony *misterioso*, drugi z określeniami wykonawczymi od *agitato* po *molto agi-  
tato con forza*. To brzmieniowe rozszczepienie pokazuje również dwoistość  
rzeczywistości, w której żyje Weil – wojenne królestwo siły i bezsilność  
oraz dyskrecję doświadczenia mistycznego.

### Pokarmem głód

W miarę upływu czasu, szczególnie w ostatnim roku życia, widoczne  
jest wycofanie się Weil z życia społecznego. Pióro, które przenosi jej myśl  
w świat mistycznych przeżyć, zaczyna dominować nad wolą rzeczywistego  
zaangażowania na polu bitwy. Świat stał się miejscem, w którym dokonuje

---

się w naturę niewolnika. Zredukować się do punktu, jaki się zajmuje w przestrzeni i czasie.  
Do niczego.

Pozbawić się wyimaginowanego królowania nad światem, aby się ograniczyć do  
punktu, który zajmuje się w przestrzeni i czasie. Samotność absolutna. Wtedy posiada się  
prawdę świata”].

<sup>73</sup> S. Weil, *Czy walczyliśmy o sprawiedliwość?*, [w:] *Wybór pism*, t. 2, tłum. Wydawnictwo  
KRAĞ, Warszawa 1983, s. 408.

<sup>74</sup> H. Urs von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 3/2: *Teologia*, cz. 2: *Nowy Testa-  
ment...*, s. 169.

się nieustanny gwałt na wolnej woli. Ludzie ogarnięci – jak konstatuje filozofka – szaleństwem miłości odczuwają głód sprawiedliwości. Cierpią z powodu braku najistotniejszego pokarmu duchowego. Pragną, „aby zdolność wolnego wyboru rozszerzyła się na cały świat, na wszystkie formy życia ludzkiego” (EL, 49)<sup>75</sup>. Libretto XII stacji w całości podejmuje wątek głodu. Fizyczne łaknienie – podjęcie przez Weil solidarnego postu z głodującymi Francuzami, które przyczyniło się ostatecznie do śmierci filozofki – było najlepszym sposobem doświadczenia własnej niewystarczalności i zależności, chroniących przed fałszywym obrazem ludzkiej wszechmocy. Jeśli człowiek „karmi się” głodem, utrzymując pustkę wewnętrzną, otrzymuje pełnię pokarmu obecną w Bogu (PG, 47).

### Synchronia życia i śmierci

W XIII stacji oratorium Weil przedstawiona jest w momencie powolnego odchodzenia ze świata – granicznej chwili między życiem a śmiercią. W swoich notatnikach łączy ze sobą te dwa stany na swój paradoksalny sposób, twierdząc, że pełnię życia osiąga się poprzez ostateczne odejście. Wyzwoleniem człowieka spod jarzma siły ciężkości, a więc orientacji na wzmacnianie „ja”, jest uczynienie ze śmierci sposobu życia, tj. całkowitej akceptacji jej nieuchronności (OC VI, C I, 335). Udana śmierć to dla myślicielki więcej niż dobre życie (CS, 213; SM, 290). Jej celem było umrzeć w stanie duszy podobnym do opuszczonego Chrystusa, którego całym pragnieniem był Bóg (CS, 109; ŚN, 71). Weil umiera przedwcześnie, mając zaledwie 34 lata. Libretto XIV stacji ukazuje ten moment jako spełnienie anonimowej ofiary, jaką filozofka ponosi za świat i ludzkość pogrążoną w kłamstwie, zdradach i bestialstwie. Jednak pragnienie złożenia z siebie ofiary jest czymś dla Weil o wiele mniej cennym niż doświadczenie krzyża (OC VI, C III, 101). W męce krzyżowej bowiem tkwi nieusuwalna sprzeczność, którą stanowi jednoczesność dobrowolnej ofiary i kary wymierzonej wbrew sobie. Stąd nie można osiągnąć krzyża dla siebie własną chęcią (PG, 103–104, 120; ŚN, 214–215, 220).

### Harmonia przeciwieństw

Filozofka, zapatrzona w pitagorejczyków, upatrywała odkupienia świata w równowadze, a ściślej w harmonii przeciwieństw, doprowadzonych do ekstremów (IP, 28–29, 70, 127, 129–132, 139, 163–164, 168)<sup>76</sup>. Stąd śmierć krzyżowa, w której dochodzi do zderzenia największego zła (PG, 36; ŚN, 263) z dobrem absolutnym (CS, 277; ŚN, 79), jest dla Weil doskonałym spełnieniem greckiej równowagi. Warto jednak zaznaczyć, że w tym przypadku zło nie jest równe w swojej mocy dobru absolutnemu, jest jakościowo

<sup>75</sup> S. Weil, *Czy walczyliśmy o sprawiedliwość?...*, s. 409.

<sup>76</sup> Weilowska harmonia nie oznacza jednak pomieszania przeciwieństw lub godzenia ich na siłę. Ich jedność może zostać dostrzeżona dzięki miłosnej kontemplacji, w której kontradykcje schodzą się w jedną i tę samą rzecz. Tego rodzaju kontemplatywnym zamyśleniem – jak twierdzi Weil – jest między innymi poezja. Dokonująca się w procesie twórczym obserwacja rzeczy wywołującej wzruszenie doprowadza do punktu, w którym radość i cierpienie stają się jednym i tym samym (O, 678; D, 608; IP, 127–130; SM, 104–106).

różne i niewspółmierne (PG, 84; ŚN, 104). Filozofka wyjaśnia, że chodzi tutaj przede wszystkim o jednoczesność bezgranicznego cierpienia wywołanego milczeniem Boga w momencie śmierci krzyżowej i wołania opuszczonego Chrystusa, który jest uosobieniem czystego dobra. Jezus wyniszczył swoje „ja” z łaski, następnie zaś – przyjmując na siebie Golgotę – doznał ciosu z zewnątrz, który również mógłby spowodować takie samo spustoszenie. Jako że „ja” już nie istniało, nie zostało dotknięte, ale to, co uległo zniszczeniu, to poczucie obecności Boga. Taki stan Weil nazywa cierpieniem odkupiającym (PG, 36; ŚN, 263).

Tę równoczesność przeciwieństw pokazuje umuzyczenie XV stacji – w zakresie dynamiki (przechodzenia od *piano* do *sfz*) i w obrębie kontrastowej artykulacji. W tworzywie słownym tej części, autor libretta wskazuje, że Weil, wyniszczając siebie ostatecznie i traktując moment swojej śmierci jako probierz dobrze spełnionego życia, zyskuje zmartwychwstanie, o które wcale nie zabiega, o czym świadczy zacytowany fragment z *Cahiers*: „Ne pas croire à l’immortalité de l’âme, mais regarder toute la vie comme destinée à préparer l’instant de la mort...” (OC VI, C III, 168)<sup>77</sup>. Kilka akapitów wcześniej filozofka zanotowała, że wiara w nieśmiertelność rozpuszcza czystą gorycz i samą realność śmierci, która „jest dla nas najcenniejszym darem od Boskiej Opatrzności” (OC VI, C III, 166). Tym, co najbardziej wartościowe w chwili odejścia ze świata, jest kontakt z najczystsą prawdą (PG, 12-13; ŚN, 257). Wydaje się, że weilowska myśl o śmierci, która jest niezbywalnym elementem życia, była w największej mierze powiązana z pragnieniem dotarcia do tego, co prawdziwe. „Aimer la vérité signifie supporter le vide, et par suite accepter la mort. La vérité est du côté de la mort” (PG, 19)<sup>78</sup>. W innym miejscu dodała: „C’est pourquoi il n’y a pas d’amour de la vérité sans un consentement sans réserve à la mort. La croix du Christ est la seule porte de la connaissance” (PG, 69-70)<sup>79</sup>. Akceptacja śmierci to także najwyższy wymiar oderwania się od siły ciężenia. Etapami, dzięki którym ten stan można osiągnąć, są kontemplacja tego, co piękne, cierpienie bez pocieszenia czy właśnie śmierć bez wiary w nieśmiertelność. Każde z tych ćwiczeń duchowych Weil określa jako *μεταξὺ* – postawę pośredniczenia, bycia „pośrodku”, które stanowi pomost do dziedziny transcendencji (OC VI, C I, 411).

### Od paradoksu do kenozy

*La Passion de Simone* pokazuje filozofkę jako osobę, której podstawowym dążeniem było złożenie ofiary z siebie. Weil – prawdopodobnie – uznałaby to za nieprawdę. Niemniej muzyczny portret wyzyskuje inną, ważniejszą cechę jej osobowości twórczej: nigdy niezastygającą myśl, dyskurs toczony z samą sobą, siebie się pozbywający, podwójny. Ten dualizm jest już

<sup>77</sup> „Nie wierzyć w nieśmiertelność duszy, ale patrzeć na całe życie jako przeznaczone na przygotowanie się na moment śmierci”.

<sup>78</sup> „Kochać prawdę, to znaczy umieć znieść pustkę, a zatem godzić się na śmierć. Prawda jest po stronie śmierci” (ŚN, 257).

<sup>79</sup> „Dlatego też nie ma miłości prawdy bez pełnej zgody na śmierć. Chrystusowy krzyż jest jedyną drogą poznania” (ŚN, 283).



widoczny w I stacji *La Passion de Simone*, w której narratorka przywołuje filozofkę za pomocą oksymoronicznego zwrotu: „Simone, petite soeur, grande soeur!”. Z jednej strony jest to wątek franciszkański (Weil była pod wielkim wrażeniem Biedaczyny z Asyżu), z drugiej zaś pokazuje, jak dalece paradoks odcisnął się na twórczości i życiu filozofki. Poszczególne stacje wyzyskują kolejne oblicza sprzeczności, z których utkana była jej tożsamość: jako kobiety zmagającej się ze współczesnymi sobie stereotypami związanymi z kobiecością (IV stacja), intelektualistki i robotnicy (V i VI stacja), filozofki zakochanej w tym, co nie istnieje (I i XV stacja), myślicielki upatrującej siły w bezsilności (stacja XI), osoby karmiącej się głodem (stacja XII), wierzącej, choć uznającej konieczność oczyszczenia przez ateizm, stojącej uparcie na progu Kościoła katolickiego, by w opinii odbiorców jej dzieła zostać następnie nazwaną „świętą poza Kościołem”. W samej strukturze muzycznej *La Passion de Simone* jej tożsamość chyba najlepiej ilustruje zawołanie imienia Simone w partii chóru w II stacji. Pierwsza sylaba to synchronicznie brzmiąca sekunda mała – jedno z najsilniej dysonujących współbrzmień, choć jego dźwięki dzieli najmniejsza odległość. W tym momencie na myśl przychodzą słowa Simone Weil, która porównywała absolutne oddalenie „pomiędzy Bogiem a Bogiem” wcielonemu do „dwóch nut oddzielnych, a zlewających się ze sobą, jak harmonia czysta i rozdzierająca zarazem” (O, 697; D, 626).

Wszystkie te sprzeczności – dotykające życia, języka oraz samych koncepcji filozoficznych Weil – ostatecznie prowadzą filozofkę do odkrycia największego paradoksu: haniebnej śmierci wcielonego Boga, umierającego jak złoczyńca, choć będącego w istocie obrazem najczystszej dobroci, Boga-Syna, który w ciszy („nawet nie otworzył ust swoich” – Iz 53, 7) wydaje sam siebie swojemu stworzeniu, Boga-Ojca, który „dla nas grzechem uczynił Tego, który nie znał grzechu” (2 Kor 5, 21), Boga, który choć objawiony w ciele, pozostaje wciąż ukryty, bo świat Go nie rozpoznał, w końcu Boga, który w spełnieniu kenozy wywołuje zgorszenie i zwątpienie (Mt 26, 31)<sup>80</sup>. Ukrzyżowany Mesjasz jest „sprzecznością samą w sobie”<sup>81</sup>, „kamieniem obrazy i skałą potknięcia się, [...] pułapką i sidłem” (Iz 8, 14). Ale to właśnie w tych paradoksach – według Weil – kryje się ostateczne zbawienie. Tę samą optykę zdaje się reprezentować Hans Urs von Balthasar, który kenozytarno-paradoksalną logikę tłumaczy następująco:

Ale dopiero na krzyżu spełnia się rzeczywiście paradoks: mający pełnię władzy Syn, którego Bóg zsyła w ciele jako swoje Słowo, tam, gdzie staje się całkowicie tożsamy z grzesznym ciałem (Rz 8, 3), przestaje być Słowem, aby być tylko miejscem dla uderzającej woli Ojca. Ta wola „staje się” Słowu, sama właściwie nie jest słowem. Mimo to właśnie teraz zamilkłe

<sup>80</sup> Weil zwraca uwagę na źródłową sprzeczność tożsamości Boga chrześcijańskiego: „Contradiction, comme Dieu un et trois, le Christ homme et Dieu, l’hostie matière et chair de Dieu” (OC VI, C III, 466). [„Sprzeczność, jak Bóg w Trójcy, Chrystus człowiek i Bóg, hostia materialna i ciało Boga”].

<sup>81</sup> H. Urs von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 3/2: *Teologia*, cz. 2: *Nowy Testament...*, s. 179.



Słowo uzyskuje absolutną przejrzystość na Ojca, który wyraża się w tym jak nigdy dotąd. To miejsce naznacza całe Janowe rozumienie Logosu. I słusznie: bowiem Ten, który dźwiga tak skrajne cierpienie, nie może być „ciałem podobnym do grzechu”, nie może nawet być bezgrzeszny na sposób ludzki; dla tej najwyższej władzy wypowiadającego się Ojca musi być jedynym właściwym medium, które przez swoją wytrzymałość samo okazuje się boskie. Aż po skrajne opuszczenie przez Boga może iść tylko sam Bóg<sup>82</sup>.

Muzyka – jako sztuka pozbawiona zewnętrznej materii – istniejąca w sposób sprzecznościowy<sup>83</sup> jako zjawisko istniejące w czasie swojego wybrzmiewania wydaje się idealnym medium dla wyrażenia weilowskich aporii, ale także odzwierciedlenia jej specyficznej egzystencji balansującej na granicy życia zaangażowanego w świat i poszukiwania prawd stojących po stronie śmierci.

#### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA W JĘZYKU FRANCUSKIM (SIMONE WEIL)

- Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris 1957. [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/Ecrits\\_de\\_Londres/ecrits\\_de\\_londres.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/Ecrits_de_Londres/ecrits_de_londres.pdf) [dostęp 13.04.2021].
- Intuitions pré-chrétiennes*, Paris 1951. [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/intuitions\\_pre\\_chretiennes/intuitions\\_pre\\_chretiennes.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/intuitions_pre_chretiennes/intuitions_pre_chretiennes.pdf) [dostęp 13.04.2021].
- La connaissance surnaturelle*, Paris 1950. [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/connaissance\\_surnaturelle/connaissance\\_surnaturelle.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/connaissance_surnaturelle/connaissance_surnaturelle.pdf) [dostęp 13.04.2021].
- La pesanteur et la grâce*, Paris 1947. [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/pesanteur\\_et\\_grace/pesanteur\\_et\\_grace.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/pesanteur_et_grace/pesanteur_et_grace.pdf) [dostęp 13.04.2021].
- Leçons de philosophie*, Paris 1959. [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/lecons\\_de\\_philosophie/lecons\\_de\\_philosophie.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/lecons_de_philosophie/lecons_de_philosophie.pdf) [dostęp 13.04.2021].
- Lettre à un religieux*, Paris 1951. [http://classiques.uqac.ca/classiques/weil\\_simone/lettre\\_a\\_un\\_religieux/lettre\\_a\\_un\\_religieux.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/lettre_a_un_religieux/lettre_a_un_religieux.pdf) [dostęp 13.04.2021].
- Maalouf A., *La Passion de Simone. Chemin musical en quinze stations. Livret par Amin Maalouf*, [w książeczce do płyty:] K. Saariaho, D. Upshaw, Finnish Radio Symphony Orchestra, Tapiola Chamber Choir, Esa Pekka-Salonen, *La Passion de Simone*, ODE 1217-5, Helsinki: Ondine Oy 2013.
- Œuvres*, red. F. de Lussy, Paris 1999 (przedruk: 2011).
- Œuvres complètes*, t. VI, *Cahiers*, vol. 1, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 1994.

<sup>82</sup> H. Urs von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 3/2: *Teologia*, cz. 2: *Nowy Testament...*, s. 171.

<sup>83</sup> Jak pisze w swojej znakomitej książce Jakub Momro: „Muzyka to egzystencja, czyli wcielone życie, a nie przedstawienie, eksponuje bowiem nieciągłość i sprzeczność jako zasadę istnienia – słuchanie ciągle, nieustanna artykulacja to po prostu dysfunkcja albo tortura”. J. Momro, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne...*, s. 61.

*Œuvres complètes*, t. VI, *Cahiers*, vol. 2, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 1997.  
*Œuvres complètes*, t. VI, *Cahiers*, vol. 3, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 2002.  
*Œuvres complètes*, t. VI, *Cahiers*, vol. 4, red. A. Devaux, F. de Lussy, Paris 2006.  
*Poèmes suivis de Venise sauvée; Lettre de Paul Valéry*, Paris 1968.

#### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA W JĘZYKU POLSKIM (SIMONE WEIL)

- Czy walczymy o sprawiedliwość?*, [w:] S. Weil, *Wybór pism*, t. II, Warszawa 1983, s. 405–418.
- Dzieła*, tłum. M. Frankiewicz, Poznań 2004.
- Myśli*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1985.
- Szaleństwo miłości i ostatnie listy*, tłum. M. i J. Plecińscy, Poznań 2016.
- Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, oprac. A. Wielowieyski, Warszawa 1999.
- Wybór pism*, tłum. i oprac. C. Miłosz, Kraków 1991.

#### BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA (SIMONE WEIL)

- Baziak J., *Pasje i niepokoje Simone Weil*, Bydgoszcz 2001.
- Bingemer M.C., *Simone Weil: Mystic of Passion and Compassion*, transl. K.M. Kraft, foreword T. Estelrich, Eugene 2015. <https://doi.org/10.2307/j.ctt19705b5>
- Blum L.A., Seidler V.J., *A Truer Liberty: Simone Weil and Marxism*, New York–London 2010.
- Browning Helsel Ph., *Simone Weil's Passion Mysticism: The Paradox of Chronic Pain and the Transformation of the Cross*, „Pastoral Psychol.” 2009, vol. 58, no. 1, s. 55–63. <https://doi.org/10.1007/s11089-008-0161-y>
- Brueck K.T., *The Mysticism of Simone Weil and François Mauriac's Viper's Tangle: Affliction, Gravity, and Grâce*, „Mystics Quarterly” 1989, vol. 15, no. 4, s. 166–176. <https://www.jstor.org/stable/20716952> [dostęp 9.02.2021].
- Di Nicola J.P., *Mystique et laïcité*, [w:] *Simone Weil. Action et Contemplation*, coordination E. Gabellieri, M.-C. Lucchetti Bingemer, Paris 2008, s. 143–158.
- Evans J., RSM, Kourie Celia E.T., *Toward Understanding Mystical Consciousness: An Analysis of a Text from Simone Weil*, „Religion & Theology” 2003, vol. 10, no. 2, s. 149–165. <https://doi.org/10.1163/157430103X00024>
- Gutbrod G., *La notion du silence dans la poétique de Simone Weil*, „Revue d'Études Françaises” 2009, vol. 14, s. 189–196.
- Gutbrod G., *La technique poétique dans la pensée weilienne*, „Le Cahiers d'Histoire de la Philosophie”, collection dirigée par M. Caron, sous la direction de Ch. Delsol, préface par E. Gabellieri, Paris 2009, s. 543–555.
- Kinsey J., *Mathematics and the Mystical in the Thought of Simone Weil*, „Philosophical Investigations” 2020, vol. 43, no. 1–2, s. 77–100. <https://doi.org/10.1111/phn.12261>

- Little J.P., *Simone Weil and the Limits of Language*, [w:] *The Beauty that Saves: Essays on Aesthetics and Language in Simone Weil*, ed. by J.M. Dunaway, E.O. Springsted, Macon, GA 1996, s. 39–54.
- Little J.P., *Simone Weil's Concept of Decreation*, [w:] *Simone Weil's Philosophy of Culture: Readings Toward a Divine Humanity*, ed. and introduced by R.H. Bell, Cambridge 1993, s. 25–51.
- Nevin T.R., *Simone Weil: Portrait of a Self-Exiled Jew*, Chapel Hill 1991.
- Pekonen O., *La sainte face de Simone nous examine*, „Tempus Perfectum” 2013, no. 11 („Kaija Saariaho: l'ombre du songe”, sous la direction de C. Mao-Takacs), s. 41–42.
- Petitdemange G., *Logos, cri, silence: Notes sur le Cahier 18 de Simone Weil*, „Archive de Philosophie” 2009, vol. 72, no. 4: „Simone Weil et la philosophie dans son histoire”, s. 645–659. <https://doi.org/10.3917/aphi.724.0645>
- Pétrement S., *Simone Weil: A Life*, tansl. R. Rosenthal, New York 1988.
- Pinnock S.K., *Mystical Selfhood and Women's Agency: Simone Weil and French Feminist Philosophy*, [w:] *The Relevance of the Radical: Simone Weil 100 Years Later*, ed. by A.R. Rozelle-Stone, L. Stone, New York 2010, s. 205–220.
- Rabedon C., Sigaux J.-L., *Simone Weil. Mystique et rebelle*, Paris 2008.
- Rozelle-Stone A.R., Stone L., *Atheism and Mysticism*, [w:] A.R. Rozelle-Stone, L. Stone, *Simone Weil and Theology*, London–New York 2013, s. 9–34.
- Rozelle-Stone A.R., Stone L., *Simone Weil and Theology*, London–New York 2013.
- Schumann M., *L'expérience religieuse de Simone Weil*, „Sud” 1990, nr 87/88: „Simone Weil, la soif de l'absolu”, s. 29–35.
- Springsted E.O., *Contradiction, Mystery, and The Use of Words in Simone Weil*, [w:] *The Beauty that Saves: Essays on Aesthetics and Language in Simone Weil*, ed. by J.M. Dunaway, E.O. Springsted, Macon, GA 1996, s. 13–29.
- Tomczak P., *Les métaphores de l'être. Vers la poétique de la décréation*, [w:] *Simone Weil et le poétique*, sous la direction de J. Thélot, J.-M. Le Lannou, E. Sepsi, Paris 2007, s. 59–72.
- Vető M., *Mystique et décréation*, [w:] *Simone Weil. Philosophie, mystique, esthétique*, sous la direction de G. Gutbrod, J. Janiaud, E. Sepsi, Paris 2012, s. 143–155.
- Yourgrau P., *Simone Weil*, London 2011.

#### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA (KAIJA SAARIAHO)

- Maalouf A., *La Passion de Simone. Chemin musical en quinze stations. Livret par Amin Maalouf*, [w książeczce do płyty:] K. Saariaho, D. Upshaw, Finnish Radio Symphony Orchestra, Tapiola Chamber Choir, Esa Pekka-Salonen, *La Passion de Simone*, ODE 1217–5, Helsinki: Ondine Oy 2013, s. 23–34.
- Saariaho K., *La Passion de Simone for soprano solo, chorus, orchestra. Libretto by Amin Maalouf*, London 2008.

## BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA (KAIJA SAARIAHO)

- Barrière A., *Théâtre musical, théâtre de la musique. La rencontre de Kaija Saariaho et Peter Sellars*, „Tempus Perfectum” 2013, no. 11, s. 25–31.
- „Gdy komponuję, nie myślę o sobie, liczy się tylko muzyka”. Z Kaiją Saariaho rozmawia Agnieszka Draus, „Teoria Muzyki” 2017, nr 11, s. 121–127.
- Kucia K., *Figura kenozy w literaturze i muzyce. Przypadek oratorium La Passion de Simone Kaiji Saariaho*, „Rocznik Komparatystyczny” 2017, nr 8, s. 231–261. <https://doi.org/10.18276/rk.2017.8-11>
- Mao-Takacs C., Saariaho K., *L'aile de l'ombre, conversation avec Kaija Saariaho*, „Tempus Perfectum” 2013, nr 11, s. 7–14.
- Moisala P., *Kaija Saariaho*, Chicago 2009.
- Roth S., [książeczka do płyty, w:] K. Saariaho, K. Mattila, A. Karttunen, C. Eschenbach, *Notes on Light, Orion, Mirage*, Helsinki: Ondine Inc. 2008, s. 9–11.
- Saariaho K., *Le passage des frontières. Écrits sur la musique*, transl. S. Roth, Paris 2013.

## BIBLIOGRAFIA OGÓLNA - KONTEKSTY

- Adorno T.W., *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa 1974.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
- Eliot T.S., *Collected Poems 1902–1962*, New York 1970.
- Eliot T.S., *Jałowa ziemia*, tłum. Cz. Miłosz, Kraków 1989.
- Forajter W., *Paradoks* [hasło], [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019, s. 363–367.
- Frye N., *Wielki Kod. Biblia i literatura*, tłum. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998.
- Momro J., *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Kraków 2020.
- O'Connor F., *The Habit of Being*, New York 1979.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2003, <https://biblia.deon.pl> [dostęp 13.04.2021].
- Platon, *Państwo*, tłum., wstępem i komentarzami opatrzył W. Witwicki, Kęty 2003.
- Urs von Balthasar H., *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. III/II: *Teologia*, cz. 2: *Nowy Testament*, tłum. J. Fenrychowa, Kraków 2010.

**Katarzyna Kucia-Kuśmierska** – ukończyła studia komparatystyczne na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie pracuje na stanowisku asystenta w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki UJ. Interesuje się problematyką szeroko rozumianych związków muzyki z literaturą. Píše pracę doktorską zatytułowaną „*Kenosis*. Simone Weil i Kaija Saariaho” pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Hejmeja. Jest

również absolwentką Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie śpiewu solowego. Obecnie studiuje flet poprzeczny w zakresie muzyki jazzowej także w krakowskiej Akademii Muzycznej. Najważniejsze publikacje: *Teologia na granicy słowa, muzyki i obrazu. Przypadek opery „Saint-François d'Assise” Oliviera Messiaena*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7, red. M. Skwara, s. 177-197; *Figura kenozy w literaturze i muzyce. Przypadek oratorium „La Passion de Simone” Kaiji Saariaho*, „Rocznik Komparatystyczny” 2017, nr 8, red. M. Skwara, s. 231-261; *Kierkegaard słucha „Don Giovanniego” Mozarta. Muzyka a inne media*, „Konteksty Kultury” 2013, nr 10 B, s. 326-336.



© by the author, licensee University of Lodz - Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

---