

## MILCZENIE BOGA W TWÓRCZOŚCI LITERACKIEJ ARNOLDA SCHÖNBERGA

MICHALINA KMIECIK\*

### I. POSZUKIWANIE FORMY DLA ABSOLUTU

Niechęć do zakorzenienia się w jednej tylko dziedzinie sztuki łączy się w przypadku Arnolda Schönberga z jego niepokojem religijnym, ciągłym dążeniem do odkrycia, na czym naprawdę polega nowoczesne doświadczenie Boga i jak można je przekazać. Wielu badaczy tej twórczości zwracało już uwagę na ogromną rolę refleksji religijnej dla zrozumienia dzieł muzycznych<sup>1</sup>, niewiele jednak miejsca poświęcono jak dotąd działaniom austriackiego artysty na polu innych sztuk<sup>2</sup>. Szczególnie tematyka jego prób literackich pozostaje bardzo mocno związana z teologią, historią narodu wybranego czy psychologią modlitwy. Przez dzieła literackie rozumiem tutaj przede wszystkim dramat *Der biblische*

---

\* Michalina Kmiecik – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

<sup>1</sup> Warto wspomnieć tu monograficzny numer „Journal of the Arnold Schönberg Center” zatytułowany *Arnold Schönberg und sein Gott* (2003, nr 5), prace Michaela Cherlina, Pamela C. White, Daniela Albrighta, Dinah Jane Dodds, Theodora W. Adorno, Richarda Kurtha czy Blumy Goldstein. Ze względu na obfitość opracowań dotyczących obrazu Boga w muzyce Schönberga, w swoim artykule skupię się wyłącznie na interpretacji literackiej warstwy jego dzieł, która dotychczas nie była podejmowana lub służyła jedynie jako kontekst dla rozważań muzykologicznych.

<sup>2</sup> Schönberg wydaje się zaś odnawiać mit człowieka renesansu, podejmującego się realizacji projektów należących do różnych dziedzin lub też stara się łączyć je w obrębie jednego dzieła. Szerszemu gronu odbiorców znany jest przede wszystkim jako twórca systemu dwunastotonowego. Doskonale sprawdzał się on jednak również w roli teoretyka i filozofa muzyki (jako autor podręcznika *Harmonielehre* opublikowanego po raz pierwszy w roku 1911 oraz wielu pism z teorii kompozycji, m.in. *Models for Beginners in Composition* czy *Structural Functions of Harmony*), eseisty (by wspomnieć tylko zbiór esejów *Style and Idea* oraz powstające całe życie aforyzmy publikowane w rozmaitych czasopismach), malarza, pisarza, a także wynalazcy (najważniejszym wynalazkiem Schönberga pozostają szachy dla czterech graczy, które aktualnie można oglądać jako część stałej ekspozycji w wiedeńskim Arnold Schönberg Center). Był autorem wielu tekstów do własnych utworów, napisał również jeden dramat przeznaczony wyłącznie dla teatru. W pierwszym dziesięcioleciu ub. wieku poświęcał się zaś przede wszystkim malarstwu – w pewnym momencie uważał wręcz, że jest to droga kariery, która powinna stać się najistotniejszą w jego życiu. Stało się to zapewne za sprawą pogłębionej w owym czasie przyjaźni z Wasylem Kandinskim, który przejawiał ogromne zainteresowanie pracami plastycznymi kompozytora i pomagał mu wystawiać oraz sprzedawać obrazy.

*Weg [Droga biblijna]*, napisany z myślą o wystawieniu na scenach teatru oraz teksty do nieukończonego tryptyku religijnego, na który składają się *Die Jakobsleiter [Drabina Jakubowa]*, *Moses und Aron [Mojżesz i Aron]* oraz *Moderne Psalmen [Psalmy współczesne]*. Utwory te – choć przeznaczone do umuzyycznienia – nigdy nie otrzymały ostatecznego opracowania, a mimo to pozostają ważnym materiałem badawczym głównie ze względu na swoją warstwę literacką. W nich bowiem znajdziemy odpowiedzi na pytania teologiczne, które nurtowały Schönberga i dostrzeżemy, z jakim zaangażowaniem kompozytor podchodził do formowania materii słownej. Jeśli zaś uświadomimy sobie, iż zależność między mową a ideą, językowa reprezentacja Absolutu stanowią podstawę dylematu religijnego Schönberga, zrozumiemy, jak istotne dla interpretacji tego dzieła musi być prześledzenie jego tekstowego wymiaru.

Poczucie nieobecności Boga wynika bowiem dla kompozytora przede wszystkim z niemożności nadania Mu imienia i określenia Jego właściwości. Pamela Cynthia White wyróżnia cztery okresy w rozwoju Schönbergowskiej religijności, które bardzo dobrze pokazują zmianę w rozumieniu owego „boskiego milczenia” i jej przełożenie na wyznawane w owych czasach przez kompozytora zasady estetyczne<sup>3</sup>. Pierwsza faza przypada na lata 1898–1908, czyli wczesny okres tonalny – wówczas Schönberg poszukuje własnej ścieżki religijnej, zasadniczo pozostając członkiem Kościoła ewangelickiego. Biblia stanowi dla niego ważny punkt odniesienia, często ją czytuje, jednak fascynuje go także agnostycyzm. Drugi okres rozpoczyna się wraz z rosnącym zainteresowaniem ekspresjonizmem, przyjaźnią z Richardem Dehmelem i współpracą z grupą Die Blaue Reiter (lata 1908–1921). Pod wpływem tego środowiska kompozytor zaczyna poświęcać więcej uwagi okultyzmowi, teozofii, inspiruje się pismami Swedenborga oraz Schopenhauera, tworząc jedno z najważniejszych dzieł religijnych – nigdy nie ukończoną *Die Jakobsleiter*. Od 1922 r. pracuje zaś nad pierwszymi dziełami serialnymi, a jego religijność ulega kolejnej przemianie – otwarciu się na nową estetykę jest jednocześnie powrotem do judaizmu. Choć oficjalnie Schönberg pozostaje nadal protestantem (jego ponowna konwersja ma miejsce dopiero w roku 1933), odnajduje na nowo drogę do wiary ojców; White pisze wręcz, że już w latach dwudziestych jest gotów bronić swojego pochodzenia, co potwierdzają pełne oburzenia dla postaw antysemitycznych listy do Kandinskiego<sup>4</sup> i ostateczne zerwanie przyjaźni z malarzem ze względu na jego niechęć do Żydów<sup>5</sup>. Lata dwudzieste

<sup>3</sup> Zob. P. C. White, *Schoenberg and the God-Idea. The Opera 'Moses und Aron'*, Ann Arbor 1985, s. 55.

<sup>4</sup> W liście z 19 kwietnia 1923 czytamy pełne pasji wyznanie: „I am not a German, not a European, indeed perhaps scarcely even a human being [...], but I am a Jew” [Nie jestem Niemcem ani Europejczykiem, zapewne ledwie ludzką istotą [...], ale jestem Żydem] – A. Schönberg, W. Kandinsky, *The Schönberg-Kandinsky Correspondance* [w:] *Arnold Schöberg, Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*, tłum. J. C. Crawford, red. J. Hahl-Koch, London–Boston 1984, s. 76.

<sup>5</sup> Zob. P. C. White, *dz. cyt.*, s. 81–82.

i trzydzieste to okres najbardziej twórczy dla refleksji o charakterze religijnym – wówczas właśnie powstają dramaty *Der biblische Weg* oraz *opus magnum* kompozytora – tekst i muzyka<sup>6</sup> do opery *Moses und Aron*. Czwarta faza wskazana przez White nie obfituje już w tak dramatyczne jak trzecia wydarzenia, stanowi raczej stabilizację nowej estetyki dodekafonicznej oraz żydowskiej religijności. Przypada na lata emigracyjne i charakteryzuje się pogłębieniem rozważań nad obrazem Boga, możliwością Jego reprezentacji oraz rolą modlitwy w życiu człowieka. Schönberg pracuje wówczas (w ostatnim roku swojego życia) nad podsumowującym jego doświadczenia religijne zbiorem *Moderne Psalmen*.

Ta krótka charakterystyka pozwala, jak sądzę, zobaczyć, iż wiara wiedeńskiego artysty nigdy nie była czymś statycznym: od samego początku fascynowała go kwestia niepoznawalności Boga. Jego konwersja na protestantyzm, a później powrót do judaizmu wiązały się też z przywiązaniem do pisma oraz prawa, które zostało przechowane w Biblii. Zainteresowanie filozofią Swedenborga czy okultyzmem pokazuje zaś, jak ważne były dla Schönberga tradycje mistyczne, które zaważyły na jego przekonaniu o możliwości dotarcia do Absolutu jedynie drogą objawienia. Najistotniejszą tradycją, z której nigdy nie udało mu się wyzwolić jest zaś judaistyczne wyobrażenie Boga jako niepoznawalnego, abstrakcyjnego, pustego pojęcia, do którego człowiek nie ma żadnego dostępu. Bóg ujawnia się jedynie w piśmie i poprzez pismo, ale nigdy nie można doświadczyć Go w postaci niezapśredniczonej; każde zapśredniczenie zaś uważa się za iluzję, fałsz. Jak słusznie twierdzi Richard Kurth, dla Schönberga najważniejsze pozostaje drugie przykazanie:

the most important of the ten Mosaic commandments is undoubtedly the *Bilderverbot*: the second commandment which forbids the making of graven images, idols, or simulacra. It is arguably the most fundamental tenet in his personal view of Jewish monotheism, and he understands its prohibition to go far beyond pictorial or plastic representation of the Divine.

The prohibition against images of the Divine signifies for Schönberg a profound epistemological crisis arising from the intuition that God is essentially beyond perception and comprehension, and its injunction follows from an awareness that human cognition is incapable of forming a satisfactory mental representation of the Divine Idea<sup>7</sup>.

[najważniejszym spośród dziesięciu przykazań Mojżeszowych jest *Bilderverbot*: przykazanie, które zakazuje tworzenia bożków, idoli czy symulaków. Jest to prawdopodobnie najbardziej fundamentalny dogmat w jego osobistej wizji żydowskiego monoteizmu i wierzy on, że ów zakaz wykracza daleko poza obrazowe czy plastyczne reprezentacje Boskości.

Zakaz tworzenia obrazów to dla Schönberga znak głębokiego epistemologicznego kryzysu, wyrastającego z poczucia, że Bóg jest z zasady ponad percepcją i rozumieniem, a jego nakaz wynika ze świadomości, że ludzkie poznanie nie może stworzyć satysfakcjonującego mentalnego przedstawienia Boskiej Idei].

<sup>6</sup> Pracę nad librettem Schönberg rozpoczyna około roku 1928, natomiast umuzyycznienie dwóch z trzech napisanych aktów powstaje w latach 1930–1932.

<sup>7</sup> R. Kurth, *Schönberg and the Bilderverbot. Reflections on Unvorstellbarkeit and Verborgenheit* [w:] *Arnold Schönberg und sein Gott*, dz. cyt., s. 333.

Grzech reprezentacji oraz przekonanie o niepoznawalności świętości staje się więc punktem wyjścia dla jego rozważań religijnych w tekstach literackich. Podstawowym zagadnieniem okazuje się zaś to, jak stworzyć dzieło, które nie będzie obrazem Boga, ale wypowie część prawdy o Nim. Dylemat ten zmusza Schönberga do podjęcia – analogicznej wobec starotestamentowej pielgrzymki do Ziemi Obiecanej – wędrówki przez pustynię słowa: sam zaczyna pisać teksty do własnych dzieł muzycznych, sam poszukuje wyrazów, które najlepiej oddadzą jego osobistą walkę. Rozpoczyna więc drogę ku słowu, które wypowie niewypowiadalne.

## II. (NIE)OBECNOŚĆ BOGA W *DIE JAKOBSLEITER*

Zanim Schönberg odważy się podjąć pierwsze wyzwania literackie, próbuje przenieść doświadczenie kontaktu z Bogiem na płótno. W 1910 roku maluje obraz zatytułowany *Bund [Więź]*, na którym cztery plamy barwne układają się w sposób przypominający stykanie się dwóch dłoni: z lewej strony widzimy jasną, piaskowo-białą i w miarę jednolitą kolorystycznie plamę, z którą łączy się druga – złożona z wielu różnych, przenikających się odcieni i wypuszczająca z siebie wiązki czerwonego koloru w stronę jasności. Charakterystyczne wydaje się to, że to „ręka Boga” (gdyż tak możemy interpretować jasną plamę na obrazie) zostaje niejako zainfekowana przez dłoń człowieka: to z ludzkiego nawału niezbornych linii i barw wynurzają się ku niej promienie w kolorze krwi. Schönberg próbuje pokazać, jak jednostka, w której mieszają się wszystkie możliwe emocje i doświadczenia, jednostka naznaczona także odbłaskiem boskości (w owej niejednolitej plamie odnajdujemy bowiem odcienie charakterystyczne również dla lewej strony obrazu), pragnie zawłaszczyć Boga, wbić się w Jego dłoń, szukając pomocy, pociechy, obecności. Razi Go swoją śmiertelnością, krwią, pragnie ściągnąć abstrakcję z powrotem ku konkretowi. Dłoń Boga wydaje się mimo to statyczna, oddzielona od reszty przedstawienia, dysonansowa wobec całości. Choć zobrazowana zostaje tutaj „więź”, oglądającemu wydaje się ona czymś niepokojącym, problematycznym. Jak pisał w 1912 Albert Paris Gütersloh: „Was aus diese traurigen, stummen, beinahe hoffnungslosen Zärtlichkeit entstand, ergab seine Bilder”<sup>8</sup> [Jego obrazy chywały to, co wywodziło się z tej smutnej, cichej, prawie pozbawionej nadziei czułości]. Ogromne pragnienie boskiej obecności, potrzeba kontaktu były jednymi z najbardziej charakterystycznych wyznaczników religijności kompozytora. Nie oznacza to oczywiście, że łatwo przychodziło mu uwierzyć w ich możliwość. Wręcz przeciwnie – Schönberg zmagał się, zarówno w malarstwie, jak i w literaturze czy muzyce, przede wszystkim z poczuciem

<sup>8</sup> A. P. Gütersloh, *Schönberg der Maler*, cyt. za: „Newsletter of the Arnold Schönberg Center: Arnold Schönberg. Der Maler” 2005, nr 14, s. 11. Reprodukacja obrazu znajduje się w tym samym druku na stronie 10.

nieprzystawalności ludzkiego języka i jego możliwości wyrazowych względem tego, co można nazwać „boskim przekazem”. Sama wiadomość, którą spodziewał się od Stwórcy otrzymać, także jawiła się jako nieprzejrzysta, a z czasem wręcz milcząca. Bóg – jeśli przemawiał – to tylko w języku zupełnie niedostępnym ludzkiej percepcji, w języku ciszy.

Stąd być może rosnące wraz z biegiem lat zainteresowanie Schönberga tym, co abstrakcyjne, niematerialne, na granicy milczenia. W malarstwie wyrażało się to oczywiście w fascynacji bezkształtem, plamą barwną, niefiguratywnością; w muzyce znajdowało ujście w antysemantycznej dodekafonii; w literaturze zaś – stanowiło z jednej strony problem filozoficzny, temat dzieła, z drugiej – wkraczało w dziedzinę samego słowa, które już w *Die Jakobsleiter* dąży do odrealnienia, antyobrazowości, spekulatywności.

Choć *Drabina...* jest jednym z pierwszych tekstów kompozytora<sup>9</sup>, pojawiają się w niej zapowiedzi w zasadzie wszystkich najważniejszych dla niego myśli religijnych: ukrycia i tajemniczości Absolutu, Jego niedostępności dla ludzkiej percepcji, problem ofiary oraz modlitwy, tęsknota za boską obecnością, nierozwiązywalna sprzeczność duch–materia. Bohaterami dzieła są dusze zmierzające po drabinie do Boga, których oceny dokonuje archanioł Gabriel. Każda z grup opowiada mu o swoich przewinach i usprawiedliwia dotychczasowe decyzje światopoglądowe; Gabriel interpretuje je i tłumaczy, czemu nie otwierają one drogi do wiecznego obcowania ze Stwórcą. Opowiada również historię stworzenia świata przez Ducha, jego wiecznego rozwoju na drodze samodoskonalenia – wizja ta z pewnością nie pozostaje bez wpływów ze strony filozofii Swedenborga. Bóg także przemawia w *Die Jakobsleiter*, nietrudno jednak zauważyć, że wycofuje się on z procesu sądenia. Prezentuje raczej zagadkowe opisy samego siebie i paradoksalne konceptualizacje drabiny dusz. Nie bierze więc udziału ani w kształtowaniu świata, ani człowieka. Mimo że pojawia się Jego głos, On sam pozostaje zawieszony w nieobecności.

Najbardziej interesująca z punktu widzenia „milczenia Boga” wydaje się w *Die Jakobsleiter* właśnie konstrukcja świata przedstawionego i to, w jaki sposób dusze odczuwają (nie)obecność swojego Stwórcy. Gabriel zaczyna swój monolog od wyliczenia wszystkich kierunków, w które może zmierzać ludzka dusza; żaden z nich nie prowadzi do Boga:

Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts, bergauf oder bergab – man hat wiederzugehen, ohne zu fragen, was vor oder hinter einem liegt.

Es soll verborgen sein: ihr durftet, mußtet es vergessen, um die Aufgabe zu erfüllen [DJ 39]<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Tekst i szkice muzyczne powstają około roku 1916; kompozycja muzyczna nigdy nie została ukończona.

<sup>10</sup> Wszystkie cytaty z *Die Jakobsleiter* [za:] A. Schönberg, *Die Jakobsleiter* [w:] tenże, *Texte*, Wien–New York 2001. W artykule oznaczone jako [DJ nr strony]. Tłumaczenia wszystkich przywoływanych tekstów Schönberga z języka niemieckiego – M. K.

[Czy w prawo, czy w lewo, naprzód czy w tył, w górę czy w dół – trzeba znów iść, nie pytając o to, co leży przed albo za.

To powinno pozostać ukryte: wolno wam, musicie o tym zapomnieć, jeśli chcecie wypełnić zadanie.]

Świat ludzi może podążać i rozwijać się w bardzo różne strony: drabina nie jest więc konstrukcją li tylko wertykalną, a droga do Absolutu niekoniecznie prowadzi z dołu do góry. Gabriel zarysowuje wizję rzeczywistości rozproszonej, w której dochodzi do pomieszania dotychczas uważanych za ustabilizowane porządków. Zauważa także, że poszukiwanie Boga w którejkolwiek z płaszczyzn dostępnych ludzkiemu oglądowi (kierunki to bowiem schematy narzucane przez umysł na rzeczywistość, służące jej uporządkowaniu i zrozumieniu) musi zakończyć się klęską. W przywoływanym fragmencie nie mówi on wprost o Bogu, ale zastępuje Go zaimkiem „es” – „to”. „Es soll verborgen sein” – żadne dociekania ani wyobrażenia nie mogą „tego” dotknąć ani pochwycić. Nie jest „to” osobą, która podlega prawom naszej percepcji, nie mieści się „to” w naszych wyobrażeniach przestrzennych. Musi więc zostać „zapomniane”, pozostawione samo sobie.

Gabriel oczywiście nie nawołuje do odwrócenia się od Boga, do zejścia z drabiny. Pokazuje jednak, że dążenie do Niego nie może być równoznaczne z próbą Jego zrozumienia i zawłaszczenia. Dłoń człowieka nigdy nie spotka się z dłonią Stwórcy – ich zetknięcie się (jak na obrazie *Bund*) byłoby przedstawieniem fałszywym, iluzją kreowaną przez człowieka i przynoszącą mu pociechę. Spotkać się można jedynie z własnym wyobrażeniem Boga, a nie z Jego esencją. Dochodzi do tego wówczas, gdy jednostka nadaje swojej wierze kierunek. Schönberg próbuje więc tak skonstruować świat przedstawiony *Die Jakobsleiter*, aby zdawał się on pozbawiony przestrzenności, zawieszony w abstrakcji. Wyliczenie na początku wszystkich możliwych kierunków nie służy podkreśleniu ich wagi, ale raczej je eliminuje. Skoro żaden nie prowadzi do zbawienia, należy je wszystkie odrzucić. Drabina nie rozciąga się więc ani pionowo, ani poziomo, nie mierza w lewo ni w prawo, znosi opozycję góra–dół. Zdezorientowane dusze pytają wprost Boga, nie mogąc zaakceptować tego stanu rzeczy jako nielogicznego: „Bin ich überhaupt hoh oder niedrig?” [Czy w ogóle jestem wysoko czy nisko?] [DJ 55]. On zaś odpowiada paradoksem: „Weder eins, noch das andere: du bist die unvollendete Vollkommenheit und oft auch: vollendete Unvollkommenheit” [Ani jedno, ani drugie: jesteś niedoskonałą doskonałością, a często także: doskonałą niedoskonałością] [DJ 55]. Każda dusza na drabinie znajduje się w n i g d z i e. Bóg nie może umieścić jej na żadnym szczeblu, nie może opisać jej położenia przy pomocy językowo ustabilizowanych kategorii. Jego sąd rozgrywa się bowiem poza językiem, a więc także poza czasem i przestrzenią. Drabinę można więc określić mianem „miejsca odmiejscowionego”, które nie posiada żadnych konkretnych właściwości i pozostaje zawieszony pomiędzy ruchem a bezruchem. Dusze powinny się po niej przemieszczać, Bóg jednak sam sugeruje, że są jedno-

cześnie daleko i blisko – zupełnie jakby cały czas znajdowały się w tym samym miejscu, otoczone wielością odbić i perspektyw.

Tego rodzaju przestrzeń zmusza je więc do przyjęcia postawy celowego niezrozumienia. Pragnąc zbliżyć się do Boga, wkraczają na drogę odrzucenia poznania i zastąpienia go bezwarunkową wiarą oraz modlitwą. W mistycznym uniesieniu wykrzykują:

Seele:	Löse dich auf!
Tilge die Sinne...	
Tilg den Verstand...	
Gabriel:	mußt. [...] Wenn du nicht mehr klagst,
Nun klangst du nich mehr; beginnst	bist du nah
zu begreifen, was du bald wieder	(allein:)
vergessen.	Dann ist dein Ich gelöscht – [DJ 49]

[Dusze: Ugaś zmysły.../ Zgaś rozumienie.../ Zrzuć swe pęta!

Gabriel: W tej chwili już się nie skarżysz; zaczynasz pojmować, co wkrótce będziesz musiał zapomnieć. [...] Gdy się nie skarżysz, jesteś blisko. (sam:) Wówczas twoje Ja jest zgaszone – ]

Towarzysząc im Gabriel także nawołuje do zaprzestania skarg: modlitwa nie ma już polegać na wylewaniu żalu, poszukiwaniu boskiej akceptacji – należy uwolnić ją od ciężaru „ja” i jego potrzeb. Ma stać się czystym zwrotem ku Stwórcy, pozbawionym naleciałości zmysłowych i rozumowych. Nigdy nie będzie rozmową, ponieważ człowiek nie otrzyma odpowiedzi – jego głos na zawsze pozostanie zawieszony w próżni. Jediną formą kontaktu okazuje się więc milczenie, nieobecność, brak słowa. Dusze zdają się powoli akceptować taką wizję Boga i wspólnie wyśpiewują dla niej nową przestrzeń poza przestrzeniami:

(Frauen)  
 Die Farben löschen aus...  
 (Männer)  
 Raum für neue...  
 (Frauen)  
 Durchsichtiges Ohnlicht ---  
 (Männer)  
 Zustand der Nähe ---  
 (Frauen)  
 leuchtend jedoch ---  
 (Männer)  
 will farbensinnlich sich entfernen -- [DJ 49]

[(Kobiety) Kolory wygasają.../ (Mężczyźni) Przestrzeń dla nowych/ (Kobiety) Przezroczyście bezświatła ---/ (Mężczyźni) Stan bliskości ---/ (Kobiety) świecąc jednak ---/ (Mężczyźni) chce się oddalić wrażliwy na barwy --]

W swoim opisie koncentrują się na tym, co najmniej materialne: świetle. Odrzucają kolory, które nadawały miejscu bardziej konkretny charakter i dążą

do maksymalnego oczyszczenia, abstrakcjonizacji. Barwę zastępuje przezroczystość, światło zostaje wyparte przez „bezświatło” – w chwili, gdy głosy kobiece przywołują obraz „rozwietlonej bliskości”, mężczyźni próbują się z niego wycofać: w ich śpiewie bliskość zaczyna się oddalać. Posługują się oni więc – analogicznym do boskiego – paradoksem, aby udowodnić, iż przyswoili sobie naukę Gabriela: aby zbliżyć się do Boga, należy Go „zapomnieć”, zaakceptować Jego ukrycie. Stworzyć więc także przestrzeń, której odbierze się jej właściwości, zanurzyć się w świecie ich pozbawionym.

W tekście *Drabiny...* próbuje więc Schönberg wprowadzać takie zabiegi, które uczynią ją utworem bardziej abstrakcyjnym: tworzy własne pojęcia, nie posiadające materialnych odpowiedników w świecie rzeczywistym (jak na przykład „Ohnlicht”), kreuje przestrzeń przy użyciu jak najmniejszej ilości wyrazów. W cytowanym fragmencie stara się podkreślić pustkę po obrazowaniu także graficznie: mnożąc myślniki czy wielokropki. Słowo schodzi tutaj na drugi plan, wydobyte zaś zostają znaki językowe pozbawione jasnych konotacji. Jak zauważa Stefania Skwarczyńska tego rodzaju zabiegi służą wprowadzeniu do struktury dzieła literackiego przemilczenia: „Wyznaczona nimi pustka, przerwa, rozsuniecie nimi elementów oznaczonych, jest składnikiem pełni i skończoności dzieła”<sup>11</sup>. Schönberg stara się więc wyrazić pełnię doświadczenia religijnego poprzez podkreślenie jego pustki. Ogranicza materiał słowny i prawie rezygnuje ze składni (kobiety i mężczyźni rozpoczynają co prawda swoje wypowiedzi od prostych zdań z jednym orzeczeniem, szybko jednak rezygnują z nich na rzecz coraz krótszych równoważników, by ostatecznie uzupełniać swoje wrywkowe, zbudowane z dwóch lub trzech słów wypowiedzi), posługuje się „zdaniemiami ułamkowymi”, graficznie przekształca tekst i czyni go bardziej otwartym na niedopowiedzenie – wprowadza więc zarówno przemilczenie „wskazane słowami”, jak i „pomiędzy słowami”, wedle klasyfikacji Skwarczyńskiej<sup>12</sup>.

Zabiegi te służą, jak sądzę, nie tylko multiplikacji sensu czy jego zaciemnieniu, ale przede wszystkim wyrażają podstawowe przekonania religijne kompozytora. Są estetycznym wyrazem świadomości nieobecności Boga w ludzkim doświadczeniu, a może raczej Jego negatywnej obecności. Polega ona nie tyle na nie-byciu, ale na takim istnieniu, którego nie można w żaden sposób przeżyć, zapamiętać, zapisać. Bóg ujawnia się jako czysta negatywność i właśnie jako taki może zostać odczuty przez jednostkę: nie zrozumiany, nie poddany refleksji, ale przyswojony emocjonalnie, duchowo. Kontakt z Nim zawsze będzie wywoływał w człowieku poczucie braku, niedosytu, niewystarczalności – jednocześnie okaże się jedynym szczęściem i sensem jego egzystencji. Bóg nie tyle opuścił dusze, ale zawsze pozostał w ukryciu przed nimi. Jak słusznie

<sup>11</sup> S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego* [w:] *taż, Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 12.

<sup>12</sup> Zob. *tamże*, s. 19–22.



zauważa Richard Viladesau w szkicu poświęconym związkom Schönberga z tradycją teologii negatywnej:

God's radical "otherness" is translated into an epistemological principle: the transcendent God can only be known [...] by the negation not only of materiality but also of all that we know as finite. Hence God is not merely "unpicturable," but is also strictly inconceivable: beyond every grasp of the finite mind, whether in image, word, or concept<sup>13</sup>.

[Radykalna „inność” Boga zmienia się w zasadę epistemologiczną: transcendentny Bóg może być poznany nie tylko poprzez negację materialności, ale także wszystkiego tego, co znamy jako skończone. Tak więc Bóg jest nie tylko „nieprzedstawialny”, ale także zupełnie niepoznawalny: sytuuje się ponad każdą możliwością poznawczą skończonego umysłu, zarówno ponad obrazem, słowem, jak i konceptem].

W oratorium powracają więc motywy, które okazały się kluczowym zagadnieniem *Mojżesza i Arona* oraz *Psalmów współczesnych*: braku zmysłu, który pozwoliłby doświadczyć nieobecności, braku słowa, które mogłoby wyrazić negatywność doświadczenia. W *Drabinie...* czytamy:

Warum ward uns kein Sinn gegeben,  
ungesagte Gesetze zu ahnen,  
kein Auge, da zu sehen,  
kein Ohr, da zu hören? [DJ 45].

[Dlaczego nie został nam dany żaden zmysł/ aby preczuwać niewypowiedziane prawa/ żadne oko, aby widzieć/ żadne ucho, aby słyszeć?].

Unklarer Absicht, unklaren Handelns unklarer Ausgang [DJ 56].

[Niejasnego zamysłu, niejasnego działania nieznanego wynik].

Podstawowym odczuciem duszy jest niejasność, nieprzejrzyistość. Nie potrafi ona w żaden sposób przekazać swojego doświadczenia – niejednokrotnie nie umie go nawet mentalnie skonceptualizować. To nie reprezentacja stanowi kluczowy problem, ale przyswojenie sobie boskiego objawienia i zmaganie się z nim we własnym wnętrzu. Człowiek nie ma bowiem oczu ani uszu, które pozwoliłyby mu słyszeć głos Boga lub zobaczyć Jego twarz – nie został obdarzony odpowiednimi receptorami, umożliwiającymi obcowanie z Absolutem. Jest więc skazany na niewiedzę, samotność oraz niepewność rozwiązania zagadki zadanej przez Stwórcę. Dusze płaczą: otoczone murem własnych ograniczeń poznawczych po omacku szukają drogi do Boga. Popełniają przy tym wiele błędów i ulegają pomniejszonym bożkom: pięknu, własnym skłonnościom, wyrzeczeniu, śmierci, pożądaniu. Mają nieodpartą wrażenie, iż ich walka o zbawienie jest z góry skazana

<sup>13</sup> R. Viladesau, *God in Thought and in Imagination: Representing the Unimaginable* [w:] tenże, *Theological Aesthetics. God in Imagination, Beauty, and Art*, New York–Oxford 1999, s. 56.

na przegraną: dostrzegają tylko odbicie Absolutu, Jego odbłask. Nigdy nie mogą dotrzeć do czystych prawd: wiary, miłości, nadziei. Jedyne, co im pozostaje, to trwać w samotności i pustce, pokładać ufność w nieobecności.

Ich nadzieja wbrew nadziei zostaje potwierdzona w zakończeniu utworu, w którym głosy, dochodzące ze wszystkich kierunków i reprezentujące dusze „z głębokości”, „ze środka” i „z wysokości” intonują jedną, wspólną modlitwę:

Herrgott im Himmel,  
 Hör unser Flehn,  
 Verzeih unsre Sünden,  
 Hab Gnade für uns,  
 Gewähr unsren Bitten,  
 Erfüll unsre Wünsche,  
 Gib statt unsern Klagen,  
 Schenk uns die ewige Liebe und Seligkeit [DJ 65].

[Panie Boże w niebie/ Usłysz nasze błagania/ Przebacz nasze grzechy/ Miej łaskę dla nas/ Wysłuchaj naszych prośb/ Wypełnij nasze życzenia/ Uwzględnij nasze skargi/ Obdarz nas wieczną miłością i zbawieniem].

Błaganie o łaskę, skierowane w stronę Boga, który nigdy nie odpowiada na wezwanie, który skrywa się i przemawia przez pośredników, stanowi najwyższy dowód wiary. Modlitwa od początku skazana jest bowiem na bezwrotność. Pomimo to dusze podejmują tę próbę, zanosząc Bogu najbardziej banalne prośby i najprostsze życzenia. Nie liczą tak naprawdę na cud rozmowy: wystarczy im świadomość, że z każdego miejsca (a może raczej z bezmiejsca, w którym w istocie wszystkie się znajdują) mogą wznieść swój indywidualny głos ku Najwyższemu i z głębi samotności zanieść Mu część swojego bólu, niepewności oraz lęku. Powtarzają więc kilkakrotnie swoją modlitwę wbrew logice, wbrew milczeniu.

Ów błagalny gest, zainicjowany przez Schönberga w *Die Jakobsleiter* stanie się jednym z najważniejszych wyznaczników jego postawy religijnej i najgłośniejszym echem odbije się w ostatnim napisanym przez artystę dziele – *Psalmach współczesnych*. To w pierwszym z nich rozlegać się będzie rozpaczliwe wołanie chóru: „Und trotzdem bete ich”<sup>14</sup> [a mimo to modlę się] [MP 1], wyrażające bezwarunkowe zaufanie w istnienie Boga. W oratorium modlitwa zaczyna dopiero pełnić funkcję łącznika pomiędzy przestraszonym i niepewnym swego losu człowiekiem a nieobecnym Absolutem – jawi się jako drabina, po której jednostka wspina się do Niego; drabina ta – o czym już była mowa – nie podlega jednak racjonalnym konceptualizacjom i nie stanowi „prostej drogi” do zbawienia. Jak zauważa Berthold Viertel:

<sup>14</sup> Wszystkie cytaty z *Moderne Psalmen* [za:] A. Schönberg, *Moderne Psalmen*, red. R. Kolisch, Mainz 1956, strony nienumerowane. W artykule oznaczone jako [MP nr psalmu].

Every gesture of the soul will be directed by prayer, helping the unending process which penetrates matter with mind, burning as purifying flame, till no cinders are left, and the ultimate harmony is reached<sup>15</sup>.

[Każdy gest duszy niech będzie kierowany przez modlitwę, niech pomaga w niekończącym się procesie, polegającym na przenikaniu materii umysłem, niech płonie niczym oczyszczający ogień, aż nie zostanie żaden popiół, a ostateczna harmonia zostanie osiągnięta].

Według eseisty praca modlitwy pozostaje nieskończona i polega przede wszystkim na oczyszczaniu – wyrzuceniu się materii, skupieniu własnego umysłu na pojedynczym celu: osiągnięciu prawdy. Wspominana przez niego w ostatnim zdaniu harmonia być może nigdy nie zostanie osiągnięta ani odczuta, ale warta jest tego, by do niej dążyć, by postąpić zgodnie z rozkazem Schönbergowskiego Mojżesza:

Reinige dein Denken,  
lös es von Wertlosem,  
weihe es Wahrem:  
kein andrer Gewinn dankt deinem Opfer [MuA 52]<sup>16</sup>.

[Oczyść swoje myślenie/ uwolnij je od bezwartościowości/ poświęć je prawdzie:/ twoja ofiara nie doczeka się innej nagrody].

### III. TAJEMNICA NIEPRZEDSTAWIALNEGO

Mimo iż *Drabina Jakubowa* otwiera przed odbiorcą perspektywę modlitwy, nie sposób uznać, że przynosi ona ostateczne ukojenie poszukującym Boga. Wręcz przeciwnie – zamknięcie oratorium zjednoczonymi głosami dusz, które wysyłają w próżnię swoje błagania, niejako pogłębia obraz ich samotności i opuszczenia. Schönberg daje nadzieję na zbawienie, ale nie wierzy w możliwość bezpośredniego kontaktu ze Stwórcą. Relacja z Nim zawsze pozostaje jednostronna.

W ten sposób artysta sygnalizuje wątek, który w *Die Jakobsleiter* pojawia się jedynie na marginesie: absolutnej obcości Boga i Jego nieprzedstawialności. Gabriel owszem podkreśla Jego ukrycie i tajemniczość, na pierwszy plan wysuwa jednak zagadnienie nieobecności. Dusze muszą sobie bowiem najpierw poradzić z wewnętrznym przepracowaniem doświadczenia religijnego, a nie przekazaniem go w słowie. Dopiero bohaterowie następnych dzieł Schönberga zmagają się z problemem reprezentacji.

<sup>15</sup> B. Viertel, *Schoenberg's 'Die Jakobsleiter'* [w:] *Schoenberg*, red. M. Armitage, Westport 1977, s. 177.

<sup>16</sup> Wszystkie cytaty z opery *Moses und Aron* za librettem dołączonym do płyty: A. Schönberg, *Moses und Aron*, Moses: Franz Mazura – Aaron: Philip Langridge, chór dziecięcy Glenn Ellyn, chór i orkiestra Chicago Symphony, dyr. Georg Solti, Decca [414 265–2]. W artykule oznaczone jako [MuA nr strony].

Zanim kompozytor rozpocznie pracę nad najważniejszymi tekstami – dramatem *Der biblische Weg* oraz librettem do *Mojżesza i Arona* – tworzy drobny utwór liryczny *Du sollst nicht, du mußt*, wykorzystany w drugim z *Czterech utworów na chór mieszany* op. 27 z 1925 roku. Ze względu na to, że zapowiada on przewodni temat poruszany w wymienionych dziełach z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych, warto przytoczyć go w całości:

Du sollst dir kein Bild machen!  
 Denn ein Bild schränkt ein, begrenzt, faßt,  
 was unbegrenzt und unvorstellbar bleiben soll.

Ein Bild will Namen haben:  
 Du kannst ihn nur von Kleinen nehmen;  
 du sollst das Kleine nicht verehren!

Du mußt an den Geist glauben!  
 Unmittelbar, gefühllos und selbstlos.  
 Du mußt, Auserwählter, mußt, willst du's bleiben!<sup>17</sup>

[Nie będziesz czynił dla siebie żadnego obrazu!/ Gdyż obraz więzi, ogranicza, chwytą./ to, co powinno pozostać nieograniczone i niewyobrażalne.// Obraz potrzebuje imienia./ Możesz je zaczerpnąć tylko z tego, co skarłowaciałe./ nie powinieneś czcić skarłowaciałego!// Musisz uwierzyć w ducha!/ Bezpośrednio, bez czucia i bezinteresownie./ Musisz, Wybrańcze, musisz, jeśli chcesz nim pozostać!]

Już sama forma przenosi czytelnika w świat retoryki biblijnej. Pierwszy wers jest skróconą parafrazą drugiego przykazania ofiarowanego Mojżeszowi na górze Synaj: „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią!” (Wj 20, 4)<sup>18</sup>. Schönberg tworzy cały tekst w poetyce nakazu; stara się uczynić go podniosłym i naznaczyć swoistą grozą. Utwór kończy się bowiem wskazaniem kary, która czeka bohatera, jeśli nie usłucha wypowiadającego się głosu. Czy można więc postawić hipotezę, że to Bóg po raz kolejny przemawia do człowieka i potwierdza zesłane przez siebie prawa?

Teoretycznie nie ma żadnych przesłanek falsyfikujących tę interpretację. Wydaje się jednak, że każdy z przedstawionych nakazów pochodzi od kogoś, kto próbuje dopiero zrozumieć istotę Boga. Tekst nie wyjawia tajemnicy Niepoznawalnego, nie mówi nic o tym, czym On jest. Posługuje się jedynie obrazami negatywnymi: wskazuje, czego należy się wystrzegać i co nie pomoże dotrzeć do Absolutu. Nawet w momencie, gdy próbuje opisać, jak należy uwierzyć w ducha,

<sup>17</sup> Cyt. za: R. Kurth, *Schönberg and the Bilderverbot...*, dz. cyt., s. 335.

<sup>18</sup> *Biblia tysiąclecia*, Poznań 2002. W niemieckiej wersji, pochodzącej z Biblii Lutera, z której najprawdopodobniej korzystał Schönberg, cytat ten brzmi: „Du sollst dir kein Bildnis noch irgend ein Gleichnis machen, weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf Erden, oder des, das im Wasser unter der Erde ist” (*Die Bibel, oder: Die ganze Heilige Schrift alten und neuen Testaments nach der deutsche Uebersetzung D. Martin Luthers*, Hirschberg 1846).

wybiera wyrazy, które zbudowane są na zasadzie negacji: „unmittelbar” posługuje się przedrostkiem „un-” często oznaczającym zaprzeczenie, zaś „gefühllos” i „selbstlos” zawierają w sobie końcówkę „-los” odsyłającą do wyobrażenia bycia czegoś pozbawionym. Także wskazane przymioty Boga („unbegrenzt” oraz „unvorstellbar”) można uznać – analogicznie do „unmittelbar” – za negatywne. Absolut ujawnia się więc tutaj poprzez to, czym nie jest i czego nie należy z nim robić. Wyłania się raczej jako brak niż obecność, pustka niż pełnia. Nie ma właściwości, które pozwoliłyby uchwycić Jego esencję: każda próba opisu musiałaby się okazać pogwałceniem Jego bycia, gdyż słowo zawsze pochodzi z tego, co ludzkie i skończone.

Obsesyjna wiara Schönberga w to, że nie sposób znaleźć żadnego określenia dla boskości wyrasta zapewne z charakterystycznego dla judaizmu przekonania o niewyobrażalności istoty boskiej. Jak pisał w eseju o kompozytorze Allen Shawn:

At the core of Judaism is the idea of the oneness of God and of the unknowability and unrepresentability of that oneness. It seems to me that a part of the meaning of Judaism is this abstraction, this deep sense that we do not know. The not knowing is itself sacred<sup>19</sup>.

[U podstaw judaizmu leży idea jedności Boga, jego niepoznawalności i niewyraźności. Wydaje mi się, że znaczenie judaizmu leży w abstrakcji, głębokim poczuciu ludzkiej niewiedzy. Niewiedza sama w sobie jest świętością].

Przekonanie o mocy negatywnego przedstawiania wiązać można także z chrześcijańską tradycją teologii apofatycznej. Już u Pseudo-Dionizego Areopagity w *Teologii mistycznej* znajdziemy fragmenty dotyczące niewystarczalności słowa i konieczności stopniowego wykluczania go, zastępowania milczeniem:

I wreszcie, gdy już wstąpimy do tej leżącej ponad rozumem ciemności, to nie znajdziemy już tam nawet nielicznych słów, lecz całkowity brak słów i mowy, i zrozumienia. [...] gdy wstępujemy do tego, co najwyższe, do tego, co jeszcze wyższe, słowo pomniejsza się w miarę wstępowania, by u kresu całkowicie zamilknąć i w pełni zjednoczyć się z niewysłowionym<sup>20</sup>.

Bóg nie może być poznany przy pomocy kategorii wytworzonych przez ludzki umysł oraz język. Jeśli jednostka faktycznie pragnie się do Niego zbliżyć, powinna zanurzyć się w niewiedzy (co boleśnie uświadamiały sobie dusze już w *Drabinie Jakubowej*) i pozarozumowości. Podobnie w wierszu Schönberga, musi wyrzec się nie tylko obrazu, ale także imienia – każde przedstawienie pociąga bowiem za sobą konieczność nazywania, opisywania, które skazują na używanie skarłowaciatej mowy skończoności. O Bogu nie można więc mówić, ale nie sposób też przemilczeć zupełnie Jego istnienie. Kompozytor próbuje podążać

<sup>19</sup> A. Shawn, *Arnold Schoenberg's Journey*, New York 2003, s. 233–234.

<sup>20</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne: Imiona Boskie, Teologia Mistyczna, Liście*, tłum. M. Dzińska, przedm. ks. T. Stępień, Kraków 1997, s. 168.

drogą wskazaną przez Areopagitę, u której kresu dopiero znajduje się absolutna cisza. Wcześniej zaś chce uświadomić sobie, że – aby powiedzieć jakiegokolwiek prawdziwe zdanie o Stwórcy – należy określić, czym On nie jest<sup>21</sup>. Tylko drogą zaprzeczenia dochodzi człowiek do stwierdzenia, że Bóg znajduje się ponad możliwościami poznawczymi, że – skoro niczego pozytywnego nie możemy o Nim powiedzieć, a to, co negatywne nie prowadzi nas do określenia jego istoty – musimy poddać się i zrezygnować z każdej próby opisu. Jedyne, co pozostaje, to zagłębić się w ciemność bez słów, zaufać boskiemu milczeniu.

W myśl pism Pseudo-Dionizego tego właśnie uczy nas biblijny Mojżesz. Czytając charakterystykę proroka, wyłaniającą się z *Teologii mistycznej*, trudno przeoczyć rozliczne związki łączące wyobrażenie starożytnego mistyka i dwudziestowiecznego kompozytora. U Areopagity znajdujemy następującą interpretację postawy Mojżesza:

Nie można więc tego lekceważyć, że boskiemu Mojżeszowi nakazano, by najpierw oczyścić się, a potem odsunąć się od nieczystych; i dopiero po wszystkich oczyszczeniach usłyszał trąby o wielu dźwiękach i zobaczył wiele błyszczących i czystych świateł, szeroko rozlewających swe promienie. Po tym oddalił się od tłumu i z wybranymi kapłanami osiągnął szczyty boskich uniesień. A jednak nawet i wtedy nie doznał on bliskości Boga; nie widział Boga – ponieważ jest on niewidzialny – a tylko miejsce, w którym Bóg przebywa [...].

I wtedy Mojżesz, porzucając tych, którzy widzą, i to, co jest widziane, wstąpił w prawdziwie mistyczną ciemność niepoznawalności i w tym zatracił wszelkie pojmowanie przez wiedzę, i znalazł się w tym, co całkowicie niepojęte i niewidzialne, cały oddany temu, co przerasta wszystko, nie należąc ani do niczego, ani do siebie, ani do nikogo innego, najściślej z tym zjednoczony, w całkowitym odrzuceniu wszelkiego dążenia do jakiegokolwiek wiedzy, poznając, ponad intelektem, przez całkowitą niewiedzę<sup>22</sup>.

Prorokowi udaje się nawiązać więź z Bogiem, choć nie polega ona wcale na tym, że bezpośrednio doświadcza Jego obecności. Wręcz przeciwnie, osiąga swój cel, bo wyrzeka się tej potrzeby – zagłębia w ciemność, bezgranicznie ufając w istnienie w niej dobra. Mojżesz nie tyle dociera do Boga, ile pograża się w „niewiedzy”, „niepoznawalności”. Nie chodzi mu o zbliżenie się do Absolutu ani Jego zrozumienie (przy pomocy intelektu), ale jedynie o akceptację własnego

<sup>21</sup> Por. tamże, s. 170. Na możliwość jedynie negatywnego opisywania istoty boskiej zwraca uwagę ks. Tomasz Stępień w przedmowie do *Pism teologicznych* Pseudo-Dionizego: „Dlatego też, jeśli komuś wydaje się, że może dobrze określić Boga jakimś imieniem, to znaczy, że tak naprawdę Boga nie poznał i nie widział. Aby dojść do prawdziwego poznania Boga, należy podążać drogą kolejnych zaprzeczeń. Najpierw trzeba zaprzeczyć, że jest On czymkolwiek z tego, co możemy poznać przez zmysły. Następnie, że jest On czymkolwiek z tego, co możemy poznać rozumowo. Na koniec zaś trzeba zaprzeczyć, że jest On jakimkolwiek naszym zaprzeczeniem, bo nawet przez zaprzeczenia nie jesteśmy w stanie przybliżyć naszemu umysłowi Jego tajemnej i wszystko przekraczającej natury. Wtedy właśnie okazuje się, że nasz intelekt, chcąc się zjednoczyć z Bogiem, musi wejść w całkowitą ciemność. Najwyższą możliwą dla człowieka formą poznania Boga jest bowiem niewiedza” (tamże, s. 32–33).

<sup>22</sup> Tamże, s. 164–165 (podkr. – M. K.).

ograniczenia poznawczego. Bezgraniczne zaufanie wbrew rozsądkowi staje się więc prawdziwą próbą wiary<sup>23</sup>.

W odróżnieniu od Mojżesza z pism Pseudo-Dionizego, bohater tekstu Schönberga jedynie dąży do tego stanu, ale nie może go osiągnąć. Zdaje sobie doskonale sprawę, że musi wyrzec się przywiązania do ziemskich obrazów i wyobrażeń – jednocześnie Bóg powołuje go do dawania świadectwa, przekazania objawienia. Tragizm Mojżesza bierze się więc z jego rozdarcia pomiędzy wiarą w bezprzedmiotowego i nieprzedstawialnego Stwórcę a koniecznością mówienia o Nim, poszukiwania ludzkiego języka na wyrażenie niewyraźnej tajemnicy. W *Mojżesz i Aronie* prorok próbuje wręcz odrzucić zadanie nakładane na niego przez głos z płonącego krzewu:

mein Gott, nötige mich nich, ihn zu verkünden. Ich bin alt; laß mich in Ruhe meine Schafe weiden! [MuA 42].

[Boże mój, nie zmuszaj mnie, bym to objawiał. Jestem stary; pozwól mi w spokoju paść moje owce!].

Boga nie udaje się jednak przekonać – wybiera Mojżesza jako tego, który zna niewolę swego ludu i cierpi z jej powodu. Na pytanie, co przekona Izraelitów o prawdziwości objawienia, odpowiada:

Des Einzigen Name! Der Ewige will es befreien, daß es nicht mehr Vergänglichem diene [...]. Von ihren Ohren wirst du Wunder tun – ihre Augen werden sie anerkennen [MuA 44].

[Imię Jedyne! Wieczny chce uczynić ich wolnymi, aby nie służyli Przemijającemu [...]. Przed ich uszami dokonasz cudu – ich oczy uznają go].

Cud przemienienia ludu w naród wybrany ma się więc dokonać za sprawą słowa: Mojżesz nie powinien uciekać się do sztuczek kuglarskich, pokazywać rzeczy nadprzyrodzonych, popisywać się władzą, jaką nadał mu Pan. Jego zadanie polega na objawieniu Imienia. Niestety, ono nie zostaje przez Boga wymówione. Prorok, pozostawiony sam z boską tajemnicą, próbuje się jeszcze raz wycofać, wołając:

Meine Zunge ist ungelenkt: Ich kann denken, aber nich reden [MuA 44].

[Mój język jest niezdamy: potrafię myśleć, lecz nie potrafię mówić].

<sup>23</sup> Podobne odczucia towarzyszyły wielu mistykom łączonym z tradycją teologii negatywnej. Św. Teresa z Lisieux w swoich listach także wspomina o opuszczeniu przez Jezusa, Jego milczeniu i oschłości, pogrążeniu duszy w ciemnościach: „Jezus nie chce, żebyśmy w spokoju znajdowały uwielbioną Jego obecność, ukrywa się, otacza się ciemnością. [...] Och! jaką melodią dla mego serca jest to milczenie Jezusa... [...] Jezus to *skarby ukryty*, dobro nieocenione, które tak mało dusz umie odnaleźć, bo jest *ukryte*, a świat lubi to, co błyszczący” (św. Teresa od Dzieciątka Jezus, *Listy*, tłum. I. Kopecka, Kraków 2006, s. 260–261).

Bóg jednak znajduje rozwiązanie dla jego problemu – wyznacza Arona, aby był Mojżeszowymi ustami. Dochodzi do sytuacji, w której już zapośredniczony przez osobę proroka głos boży ma zostać odbity jeszcze raz w mowie Arona. Tworzy się podwójna przesłona, która zaciemnia Słowo i czyni je coraz mniej przejrzystym. Pierwotna przezroczystość objawienia ujawnia się bowiem w otwierającej operę głosce „o” – Schönberg rozpoczyna dzieło nie od słowa, ale od pojedynczego dźwięku, który nie niesie ze sobą żadnego konkretnego znaczenia, jest czystym komunikatem płynącym wprost od Boga. Jak zauważa Michael Cherlin, zgodnie z teorią samogłosek Richarda Pageta: „O” is suited to imitate a huge expanse (as in the word <<ocean>>). In the beginning of *Moses und Aron* “O” represents the infinite”<sup>24</sup> [„o” jest używana, by imitować ogromne przestrzenie (jak w słowie „ocean”). Na początku *Mojżesza i Arona* „o” reprezentuje nieskończoność]. Samogłoska wydaje się więc otwierać odbiorcę na niewyobrażalne, nieprzedstawialne, niemożliwe do rozumowego uchwycenia. W niej zawiera się Mojżeszowe objawienie Boskiego Imienia. Pierwsze słowa proroka odbierają jej tę nieoczywistość i abstrakcyjność: są wyliczeniem boskich atrybutów. Cherlin bardzo ciekawie interpretuje progresję samogłoskową w tym fragmencie, która prowadzi do zamknięcia Stwórcy w ludzkim języku i kręgu ziemskich wyobrażeń. Mimo że same słowa, których używa Mojżesz, są pozbawione materialnej konotacji, ich ułożenie i brzmienie naznaczają je skończonością. Zwraca się on do Boga:

Einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott! [MuA 42].

[Jedyny, nieskończony, wszechobecny, niewidzialny i niepoznawalny Boże!].

Cherlin słusznie odnotowuje, że muzyczne opracowanie kładzie akcenty przede wszystkim na otwierającą każdy przymiotnik głoskę, by następnie wydobyć ponownie „o” ze słowa „Gott”. Powstająca w ten sposób progresja prowadzi od przedniego „e”, przez środkowotylnę „a” ku tylnemu „u” i zatrzymuje się na tylnym „o”, które tym razem przybiera już zupełnie inny charakter:

The Divine name *Gott* restates the “O” vowel, but with a crucial difference. Now “O” is conditioned and bounded by strong consonants<sup>25</sup>.

[Boże imię *Gott* przywraca samogłoskę „o”, jednak ze znaczącą różnicą. Teraz „o” jest warunkowane i otoczone przez mocne spółgłoski].

Droga do odnowienia „o” wiedzie więc poprzez wszystkie właściwości ludzkiego języka, niestety poszukiwanie wśród nich odpowiedniego brzmienia

<sup>24</sup> M. Cherlin, *Schoenberg’s Representation of the Divine in ‘Moses und Aron’*, „Journal of the Arnold Schoenberg Institute” 1986, nr 2, s. 215.

<sup>25</sup> Tamże, s. 214.



kończy się klęską: powtórzone przez Mojżesza „o” nie jest już tą samą głoską. W otoczeniu spółgłosek traci swoje właściwości otwierające i przestaje kojarzyć się rozległością czy nieograniczeniem. Zgodnie z przytaczanym przez Cherlina poglądem Richarda Wagnera samogłoska jest „pierwotną substancją” języka; funkcją spółgłosek jest więc ją ograniczyć, nadać jej konkretny kształt:

consonant attached to vowel, allows a sound to function as a referential for some concrete object, relationship or action [...].

At the end of Moses' progression, the word *Gott*, is bounding and conditioning the original “O”, transforms the Divine sound into a human referential<sup>26</sup>.

[spółgłoska występująca obok samogłoski pozwala funkcjonować dźwiękowi jako odnośnik do jakiegoś konkretnego przedmiotu, relacji lub zdarzenia [...].

W zakończeniu Mojżeszowej progresji słowo *Gott* ogranicza i warunkuje oryginalne „o”, przekształcając boski dźwięk w ludzki odsyłacz].

Posłuzenie się słowem „Gott” rozbija więc nieprzedstawialność Boga i czyni go czymś konkretnym: nie nazywa Absolutu, ale ludzkie wyobrażenie. Już słowo Mojżesza tworzy przesłonę i odbicie prawdy, nie pozwalając jej na istnienie w formie niezapośredniczonej. Ingerencja Arona czyni je podwójnie fałszywym i oddala jeszcze bardziej od czystego objawienia. Szczególnie, że brat ulega złudzeniom oka: sprzeniewierza się boskiemu rozkazowi docierania do ludu przez uszy i skupia na cudach widzialnych, dostępnych wzrokowi. Ostatecznie zaś pozwala na stworzenie obrazu – Złotego Cielca – który stanie się przyczyną gniewu Mojżesza.

Dlaczego więc Bóg powołuje obu braci, aby przekazali Jego słowo Izraelitom? Dlaczego Schönberg z jednej strony próbuje ich połączyć w jedną postać w dramacie *Der biblische Weg*, z drugiej zaś dokonuje ich wspólnej krytyki w *Mojżesz i Aronie*? Wydaje się, że bracia reprezentują dla niego dwa oblicza paradoksalnego Boga: Jego absolutną abstrakcyjność, obcość wobec świata oraz potrzebę bycia wielbionym przez wyznawców. Stwórca nie ingeruje bowiem w rzeczywistość, ale jednocześnie wymaga od narodu wybranego posłuszeństwa i wiary. Jego (nie)obecność pozostaje problematyczna właśnie ze względu na to, że jest naznaczona pewnego rodzaju niewypowiedalną obecnością. W *Der biblische Weg* wyraża się ona w piśmie: Bóg może istnieć w świadomości Żydów tylko dzięki Biblii – dlatego główny bohater, Max Aruns, usilnie pragnie formować nowe państwo żydowskie w oparciu o prawa Starego Testamentu. Stwórca jest dla niego przede wszystkim czystą Ideą:

Dieser Glaube aber, an einen unsichtbarer und unvorstellbaren Gott, bietet keine sichtbaren Erfüllungen [DBW 198]<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Wszystkie cytaty z *Der biblische Weg* [za:] A. Schönberg, *Der biblische Weg/The Biblical Way*, tłum. M. Lazar, „Journal of the Arnold Schoenberg Institute” 1994, nr 1–2, s. 162–329. W artykule oznaczone jako [DBW nr strony].

[Ale ta wiara w niewidzialnego i niepoznawalnego Boga nie oferuje żadnych widzialnych spełnień].

Arunas nie chce strywalizować Boga w żadnym plastycznym czy słownym wyobrażeniu. Zwraca jednak uwagę na to, że – aby mogła powstać Nowa Palestyna – lud musi przyswoić sobie Go jako Ideę: coś niewyobrażalnego, ale będącego źródłem praw i obowiązków. Wokół Jego postaci powinna się bowiem ukształtować wspólnota, którą łączy jeden cel i która poświęci swoje indywidualne potrzeby na rzecz dobra zbiorowości. Będzie to prawdopodobne tylko wtedy, gdy wszyscy zaakceptują Boga Pisma, uobecnią Go poprzez Torę. W swoim ostatnim przemówieniu wódz mówi wprost, że esencja na zawsze musi pozostać ukryta, jej manifestacją zaś może być jedynie prawo:

Was könnte uns ein Gott sein, den wir verstehen, von dem wir uns ein Bild machen, den wir beeinflussen können?

Wir brauchen kein Wunder: Verfolgung und Verachtung haben uns gestärkt, haben unsere Zähigkeit und Ausdauer vervielfältigt [...].

Noch kann zwar nicht jeder Einzelne unsern Gottesgedanken ganz erfassen; sich damit abfinden, dass alles Geschehn von einem höchsten Wesen abhängt, dessen Gesetze wir fühlen und erkennen, aber nach ihrem Sinn nicht fragen dürfen [DBW 232].

[Czym może być dla nas Bóg, którego rozumiemy, którego obraz możemy stworzyć, na którego możemy mieć wpływ?

Nie potrzebujemy cudów: prześladowania i pogarda wzmocniły nas, spotęgowały nasz upór i wytrwałość [...].

A wciąż nie każda jednostka może pojąć naszą Ideę Boga; zadowolić się tym, że wszystko, co się wydarza, zależy od Wyższego Bytu, którego prawa odczuwamy i rozpoznajemy, ale o którego znaczenie nie wolno nam pytać].

Naród wybrany nie musi rozumieć, czym jest Bóg – powinien wręcz zaufać swojej niewiedzy i podporządkować się temu, co niezrozumiałe. Nie w tym bowiem leży prawda, co poznawalne, ale w tym, co pochodzi od Pana. Mimo że nie sposób Go zobaczyć i poznać, należy zawierzyć tej ciemności i jej jedynej uświęconej reprezentacji – słowu Pisma.

*Der biblische Weg* wprowadza więc postulaty religijne, choć na plan pierwszy wysuwają się tam raczej problemy polityczne. Milczenie Boga staje się w dramacie częścią planu społecznego Arunasa, który rozpada się właśnie ze względu na trudności w przekonaniu ludu do przyjęcia tego rodzaju wyzwania. Ich brak zaufania do Pana, który skrywa się i daje poznać jedynie poprzez abstrakcyjną wykładnię wiodzą, prowadzi ostatecznie do katastrofy: śmierci głównego bohatera i kompromitacji jego przesłania. Błędem Arunasa pozostaje bowiem przede wszystkim wiara w wyższość czystej Myśli nad zmysłową Reprezentacją; nie zdaje on sobie sprawy, że obie są w istocie złudzeniem prawdy, jej cieniem. Bóg nie jest ani Ideą, ani Przedstawieniem – sytuuje się poza obiema kategoriami, zamknięty na każdą ludzką konceptualizację.

## IV. DZIEŁO ŚWIĘTE?

Bóg ukryty, nieobecny, nieprzedstawialny – Bóg mistyków – staje się dla Schönberga obiektem fascynacji i kultu. Tylko taki interesuje go jako myśliciela i pisarza. Jednocześnie zakłada, że każdy sposób przedstawienia Go w dziele będzie niesatysfakcjonujący i daleki od prawdy. Czy Schönberg nie stawia przed sobą zadania z góry skazanego na niepowodzenie? Czy też może wierzy w możliwość wykreowania „dzieła świętego”, analogicznego do pism mistyków, które przy pomocy metafory będzie w stanie zmierzyć się z tajemnicą religijną?

Theodor W. Adorno w swoim eseju *Sacred Fragment: Schoenberg's 'Moses und Aron'* napisanym w roku 1963 sugeruje, że takie właśnie było zamierzenie kompozytora – opera została pomyślana jako „dzieło święte”, które ma przeciwstawić się sekularyzmowi swojego czasu i stanowić nowoczesną reakcję na doświadczenie boskości. Zwrot ku religijności Adorno interpretuje więc z jednej strony jako wyraz oporu wobec historycznego prześladowania Żydów i poczucia, że muszą oni z ową opresją walczyć, manifestując swoją wiarę; z drugiej zaś dostrzega w nim negację negacji duchowości<sup>28</sup>. Problemem *Mojżesza i Arona* pozostaje więc przede wszystkim to, że próbuje być „dziełem świętym” w czasach, w których tego typu utwory zostały skompromitowane jako pozorne i nieszczerze<sup>29</sup>. Schönberg wikła się w sprzeczność: pragnie stworzyć nowoczesną operę, jednak nadal funkcjonuje w kręgu wyobrażeń Wagnerowskich, zakładających, iż dzieło jest projekcją geniuszu i może osiągnąć stan swoistej totalności: posiąść prawdę religijną. W swojej monumentalności i dążeniu do świętości *Mojżesz i Aron* odnawia postromantyczną tradycję, utrwalając tym samym przeświadczenie o istnieniu znaczenia muzycznego, które – jak się zdawało – wcześniej próbował negować<sup>30</sup>.

Krytyka Adornowska umieszcza oczywiście próbę Schönberga w kręgu wpływów estetyki negatywnej: filozof dostrzega w operze podstawowe zamierzenie ukazania Absolutu poprzez Jego negację. Schönberg doskonale zdawał sobie sprawę z niemożliwości napisania „świętego fragmentu”, a mimo to nie wyrzekł się tego pragnienia; postanowił doprowadzić do skrajności tradycyjne wyobrażenie dzieła sakralnego jako tego, które pozbawione jest elementu subiektywnego<sup>31</sup>. Tym sposobem uwikłał się w podstawową sprzeczność: Bóg mógł ujawnić się w operze tylko jako Idea reprezentowana przez Mojżesza, a musiał

<sup>28</sup> Zob. T. W. Adorno, *Sacred Fragment: Schoenberg's 'Moses und Aron'* [w:] tegoż, *Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music*, tłum. R. Livingstone, London–New York 1992, s. 232–236.

<sup>29</sup> Koncepcję pozorności na przykładzie Wagnerowskiego dzieła sztuki Adorno rozważa szerzej w *Teorii estetycznej*. Zob. T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 361–362.

<sup>30</sup> Zob. T. W. Adorno, *Sacred Fragment...*, dz. cyt., s. 239–242.

<sup>31</sup> Zob. tamże, s. 228.

być jednocześnie jak najbardziej obiektywny i abstrakcyjny. Kompozytor, pragnąc podkreślić tę nieprzystawalność i z niej uczynić sedno swojego dzieła, wykreował z jednej strony libretto, w którym ciągle podkreśla kwestię zapośredniczenia boskości, z drugiej zaś muzykę dążącą do puryzmu i bezznaczeniowości. Adorno nazywa tę strategię „kontrolowaną negacją” [*determinate negation*]: „The purity of the procedure aims to eliminate whatsoever the individual has added to it externally”<sup>32</sup> [Czystość procedury pragnie wyeliminować wszystko, co jednostka dodała do dzieła z zewnątrz]. Prowadzi to oczywiście do postrzegania sztuki Schönberga jako nieludzkiej, matematycznej, podporządkowanej jedynie bezdusznej kalkulacji<sup>33</sup>. Jednocześnie nie oznacza, że kompozytor był w stanie uwierzyć w absolutną czystość swojej techniki – stąd tekst, który ciągle przypomina o jej ludzkim wymiarze: nadal pozostaje ona jedynie przedstawieniem, a nie prawdą objawioną.

Adorno zdaje się jednak nie doceniać tej dwoistości zamierzenia Schönberga: skupia się przede wszystkim na purystycznym ideale muzycznym i obsesyjnej próbie pochwycenia transcendencji<sup>34</sup>. Nie zauważa zaś potencjału, który kryje się w librecie i obnaża nieudolność każdej próby wyjścia poza zapośredniczenie. To właśnie tekstowa warstwa *Mojżesza i Arona* skazuje operę na bycie dziełem niedokończonym: zakończenie II aktu, w którym Mojżesz przyznaje się do swojej niemocy, staje się też wygaśnięciem muzyki. Rozpaczliwy okrzyk: „O Wort, du Wort, das mir fehlt!” [O słowo, słowo, którego mi brak!] [MuA 124] to ostatni umuzyczniony wers opery. Trzeci akt, w którym dochodzi do sądu nad Aronem i w którym Mojżesz potępia go (skazując tym samym na śmierć), zupełnie jakby posiadał tajemnicę boskości i wreszcie uporał się z niemożliwością reprezentacji,

<sup>32</sup> Tamże, s. 229.

<sup>33</sup> Analogiczne cechy twórczości Schönberga były często wskazywane przez jego oponentów. Wspomina o tym Hans Heinz Stuckenschmidt: „Zgadzano się z nią [techniką dodekafoniczną – przyp. M. K.] właściwie tylko w szerszym otoczeniu samego Schönberga; inni mówili o intelektualnych konstrukcjach, o muzyce matematycznej, o krzyżówkach, i jeszcze gorzej” (H. H. Stuckenschmidt, *Schönberg*, tłum. S. Haraschin, Kraków 1987, s. 72). Podobne (niekiedy bardzo przesiewcze i obraźliwe) komentarze znajdziemy w wyimkach z recenzji koncertów, na których prezentowano dzieła kompozytora – zob. N. Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, Seattle–London 1965, s. 148–167.

<sup>34</sup> Ważną polemiką z koncepcją Adorna jest tekst Richarda Kurtha *Immanence and Transcendence in 'Moses und Aron'*, w którym badacz udowadnia, że operę należy traktować raczej jako dzieło o wymiarze psychologicznym, a nie teologicznym. Najważniejszym problemem pozostaje w nim bowiem relacja między braćmi oraz wewnętrzne zmaganie Mojżesza z własną niedoskonałością. Ono również pokazuje, że Schönberg wcale nie próbował – co sugeruje w swoim eseju Adorno – stworzyć dzieła totalnego w rozumieniu Wagnerowskim. Jak pisze Kurth: „the drama – and the music [...] continually remind us that unrepresentable totalities cannot be illustrated” [dramat i muzyka nieustannie przypominają nam, że nieprzedstawialne totalności nie mogą zostać zilustrowane] (R. Kurth, *Immanence and Transcendence in 'Moses und Aron'* [w:] *The Cambridge Companion to Schoenberg*, red. J. Shaw, J. Auner, New York 2010, s. 181). Celem opery nie jest więc dla niego wyrażenie boskości, ale – wręcz przeciwnie – skupienie się na immanencji i ograniczeniu ludzkiego poznania (tamże, s. 182).

pozostaje jedynie „zapisany” – nie wybrzmiewa, nie znajduje dopełnienia w muzyce. Schönberg próbował tym sposobem zasugerować, że pośredniczący język jest w stanie podźwignąć zakończenie, gdyż ze swej natury stanowi tak samo fałszywy obraz jak ono. Muzyka zaś, która powinna umieć owo kłamstwo pokonać, musi zamilknąć. Niedokończenie dzieła można więc uznać za zabieg celowy (choć z pewnością dla kompozytora tragiczny – zgodzę się bowiem z Adornem, że *Mojżesz i Aron* stawiają sobie pytania „about the possibility of the impossible, of the salvation of the work”<sup>35</sup> [o możliwość niemożliwego, zbawienie dzieła]), który miał służyć udowodnieniu, że – mimo potrzeby duchowości – dzieło święte nie może istnieć, a kontakt z Absolutem na zawsze skazany jest na niepełność, brak, wątplenie.

Wielkie dzieła religijne Schönberga zawsze pozostają bowiem nieuzupełnione – jakby kompozytor za każdym razem stawał przed tym samym problemem: niemożności zamknięcia istoty boskiej w ludzkich pojęciach i konstrukcjach. Każda technika kompozytorska (nawet ta najbardziej antywyrazowa) i każde słowo literackie (nawet to najbliższe odrealnieniu) są pochodnymi ograniczonego umysłu, który nie może wyzwolić się z własnej skończoności. Brak rozwiązań *Die Jakobsleiter*, *Mojżesza i Arona* oraz *Psalmów współczesnych* pokazuje więc, iż Schönberg doskonale wyczuwał nieosiągalność nowej sakralności. Przy całej swojej potrzebie mistycyzmu, odkrycia Imienia<sup>36</sup>, nie był naznaczony doświadczeniem bezpośredniego kontaktu – jedyne, co poznał, to nieobecność Boga, Jego głębokie ukrycie. Ten rodzaj negatywnego przeżycia religijnego znalazł za swoje odbicie w ostatnim dziele literackim – *Psalmach współczesnych*.

Cały cykl pomyślany został jako „nowa księga psalmów”, która – obok tematów teologicznych i zagadnienia modlitwy – będzie odnosić się też do zagadnień bliskich współczesnemu człowiekowi, borykającemu się z problemem mechanizacji życia, upadku rodziny jako wartości, kryzysu kultury europejskiej. Jednak najważniejszym pytaniem pozostaje dla Schönberga kwestia możliwości zaobserwowania w świecie nowoczesnym cudu wiary i boskiej obecności. Przygotowaniem dla poruszenia tego tematu są pierwsze utwory, które mówią przede wszystkim o konieczności wyrzeczenia się rozumowego stosunku do spraw religijnych i wypracowania w sobie głębokiego zaufania wobec tego, co niepoznawalne. W psalmie drugim czytamy słowa analogiczne do tych, które znalazły się wcześniej w *Du sollst nicht, du mußt*:

Wir sollen uns Gott nicht vorzustellen versuchen, weil das den Begriff begrenzt, den wir von ihm besitzen könnten [...].

<sup>35</sup> T. W. Adorno, *Sacred Fragment...*, dz. cyt., s. 243.

<sup>36</sup> Adorno zwraca szczególną uwagę na ową potrzebę odnalezienia Boskiego Imienia w *Mojżeszu i Aronie*; pisze: „Schoenberg’s own need to express is one which names its object directly. Its secret model is that of revealing the Name” [Potrzeba ekspresji Schönberga jest potrzebą nadania właściwej nazwy. Jej ukrytym modelem jest wyjawienie Imienia] (tamże, s. 233).

Wie und warum er dann auf die eine oder andere Art über uns entscheidet, bleibt ein wohl unlösbares Geheimnis [MP 2].

[Nie powinniśmy próbować przedstawiać sobie Boga, ponieważ to ogranicza pojęcie, które możemy o nim posiadać [...].

Jak i dlaczego rozstrzyga on o nas w ten czy inny sposób, pozostanie zapewne nierozwiązywalną tajemnicą].

Wiara nie polega na poszukiwaniu potwierdzenia dla wyznawanych dogmatów, ale na przyjęciu ich mimo niepewności czy pozornej nielogiczności. W psalmach Schönberg wielokrotnie podkreśla, że niezbadane są boskie decyzje – to, co postrzegamy jako kary i nagrody w ogóle nie powinno być rozpatrywane w takich kategoriach; to, co uważamy za niesprawiedliwość jest zaś jedynie formą boskiej aktywności, której sens i cel musi pozostać przed nami zakryty. Jeśli więc artysta nawołuje do rezygnacji z logicznego oceniania działań Opatrzności, robi to ze względu na przyjęcie postawy absolutnego podporządkowania się boskiej woli i zaakceptowania jej mimo niezrozumienia oraz bezwarunkowego odruchu sprzeciwu. Człowiek nie ma prawa domagać się nagrody za swoją uczciwość czy dobro, nie ma prawa znosić skarg na niesprawiedliwość – może jedynie modlić się<sup>37</sup>. Rezygnacja z przymusu rozumienia pozwala zaś otworzyć mu się na doświadczenie współczesnego cudu. W psalmie siódmym Schönberg skupia się na tym zagadnieniu i notuje:

Es ist unser flüchtiges und oberflächliches Erleben des Augenblicks, das uns abhält von dem Versuch, die Zusammenhänge zu erkennen [MP 7].

[To nasze pobieżne i powierzchowne przeżywanie chwili powstrzymuje nas od próby rozpoznawania związków].

Cud polega nie na doświadczeniu zjawiska nadprzyrodzonego, nieprawdopodobnego czy pozbawionego logiki, ale na dostrzeżeniu związków pomiędzy wydarzeniami z pozoru nie mającymi ze sobą nic wspólnego. Jest on odzyskaniem umiejętności postrzegania świata jako Całości, której elementy wzajemnie się warunkują i uzupełniają, tworząc sens. Nowoczesność rozbiła Całość i skazała człowieka na pogrążenie się w świecie sfragmentaryzowanym, rozproszonym i niemożliwym do ponownego złożenia – cud objawia się więc w takim doświadczeniu rzeczywistości, które przywróci nam utracone poczucie pełni. Nawoływanie do zaprzestania rozliczania Boga z każdej Jego decyzji wiąże się właśnie z wyobrażeniem Go sobie jako wielkiego Szachisty, który – w przeciwieństwie do nas – przewiduje wiele ruchów w przód. To, co nam wydaje się niekonsekwencją albo pomyłką, dla Niego jest częścią szerszej zakrojonego planu:

<sup>37</sup> Postulat modlitwy jako jedynej aktywności religijnej znajdziemy w psalmie pierwszym: „Und trotzdem bete ich” oraz drugim: „Wir haben immer zu beten”.

Würden wir nicht Gott, wie einen Schachspieler ansehen dürfen, der Lustren, Dekaden, Jahrhunderte, Jahrtausende – die Ewigkeit voraussieht? Dann sollte manches Ereignis unseres späteren Lebens, nicht mehr als zufälliges Zusammentreffen fremdartiger Umstände erscheinen. Wir könnten erkennen, daß was früher unmotiviert, glücklich oder unglücklich schien, eine vorbedachte Konstellation war, deren natürliche Folgen, jetzt, nach 10, 20, oder mehr Jahren, sich wie ein Wunder darstellen.

Wie ein Wunder.

Und, das is eines der Beispiele von Wundern, die wir immer wieder erleben dürfen – wenn wir uns bemühen; wenn wir unser Gedächtnis ein bißchen anstrengen [MP 7].

[Czyżby nie wolno nam było postrzegać Boga jako szachisty, który przewiduje pięciolecia, dekady, stulecia, tysiąclecia – wieczność? Wówczas niejedno zdarzenie naszego późniejszego życia powinno ukazać się już nie jako przypadkowy zbieg niepowiązanych okoliczności. Moglibyśmy uznać, że to, co wcześniej wydawało się nieumotywowane, szczęśliwe lub nieszczęśliwe, było w istocie przewidzianą konstelacją, której naturalne następstwa – po 10, 20 lub więcej latach – przedstawiają się nam jako cud.

Jako cud.

I to jest jeden z przykładów cudów, które wolno nam wciąż przeżywać – jeśli się potrudzimy; jeśli wysilimy odrobinę naszą pamięć].

Bóg-Szachista panuje więc nad światem i naszym losem – nadaje sens rzeczywistości, która ukrywa się jednak pod pozorem chaosu i braku związków. Celem życia ludzkiego jest staranie, aby wykryć owe połączenia i – skupiając się na nich – odnaleźć drogę ku boskiej tajemnicy. Udaje się to oczywiście rzadko, w chwilach wielkiego skupienia lub epifanijnego porażenia. Stąd wskazywane często przez Schönberga dwie drogi prowadzące do Absolutu: cicha modlitwa oraz mistyczne objawienie. Druga z nich niestety pozostaje zamknięta dla podmiotu większości tekstów kompozytora. To, co możliwe, to podejmowanie wysiłku rozmowy z milczącym Absolutem. Rozmowy prowadzonej poprzez dzieła, które nie mogą Go pojąć, zawłaszczyć, przedstawić.

Alexander L. Ringer pisał w monografii poświęconej religijnej postawie Schönberga:

one may well wonder in the face of so many mutually reinforcing circumstances, to what extent, if any, the ostensible unfinishedness of Schoenberg's religious-philosophical triptych [*Die Jakobsleiter, Moses und Aron, Moderne Psalmen* – przyp. M. K.] corresponds to the cabbalistic notion of *En Sof*, the infinite God, literally the One Without End. Consciously or not, a composer [...] could hardly have missed the metaphorical implications of his own apparent inability to produce conventional endings<sup>38</sup>.

[można się zastanawiać – w obliczu tylu wzajemnie się warunkujących okoliczności – do jakiego stopnia, jeśli w ogóle, pozorna niedokończoność tryptyku religijno-filozoficznego Schönberga nawiązuje do kabalistycznego pojęcia *En Sof*, nieskończonego Boga, a dosłownie Tego, Który Nie Ma Końca. Świadomie lub nie, kompozytor [...] nie mógł uniknąć metaforycznych implikacji swojej własnej, widocznej niemożności stworzenia konwencjonalnego zakończenia].

<sup>38</sup> A. L. Ringer, *Arnold Schoenberg. A Composer as Jew*, Oxford 1990, s. 186.

Jego propozycja, aby traktować brak zakończeń w duchu rozważań kabalistycznych wydaje się wyjątkowo trafna: koncepcja *En Sof* jako istoty bez końca, która nie może zostać wyczerpana ani skonceptualizowana przy pomocy ludzkich kategorii czasowych, jak najbardziej koresponduje z wizerunkiem Boga zarysowanym w twórczości literackiej kompozytora. Skoro bowiem Absolut nie poddaje się żadnemu wyobrażeniu i nigdy nie może zostać zamknięty w skończonej formie, Jego objawienie się w dziele także pozostaje niewykonalne. Każdy utwór musi poradzić sobie z przedstawieniem Go poprzez to, czym nie jest bądź poprzez jego nieobecność. Bóg w dziełach literackich nie tyle więc milczy (gdyż zarówno w *Die Jakobsleiter*, jak i *Mojżesz i Aronie* przemawia do człowieka), ile jest milczeniem. Nawet wtedy, gdy wydaje nam się, że słyszymy Jego głos, tak naprawdę otrzymujemy jedynie fałszywe odbicie prawdy o Nim. Ujawnienie się boskości następuje bowiem poza językiem (zarówno literackim, jak i muzycznym). Nieukończone dzieła poświadczają, że – aby zrozumieć Boga – należy samemu zamilknąć i wsłuchać się w ciszę, która po nas pozostaje. W ciszę, która jako negatyw dźwięku czy obecności, objawi być może swoją tajemnicę.

Michalina Kmieciak

#### THE SILENCE OF GOD IN ARNOLD SCHÖNBERG'S LITERARY TEXTS

##### Summary

This article attempts to delineate the religious dimension of Arnold Schönberg's literary texts. The question about the role of religion in his creative work has been discussed at great length, though almost always with reference to his musical compositions. His literary texts, however, do not deserve such neglect as they address a number of fundamental religious concerns. The author is perplexed by the elusiveness of the divine presence, his inability to express the experience of Nothingness and Absolute Abstraction, the necessity of praying treated as an act of defiance against the void. The article also discusses Schönberg's libretti to his major musical works (*Die Jakobsleiter*, *Moses und Aron*, and *Moderne Psalmen*) and his drama *Der biblische Weg*. It is there that the composer shows how the modern man's religious experience gets tainted by negativity and a sense of God's absence. The only way to cope with the problem of *Le Dieu caché* is to enter the path of apophatic theology, that is to try to approach Him through negation, adopt the attitude of 'deliberate incomprehension' and put one's trust in paradoxes.