

Anna Koszewska

Uniwersytet im. A. Mickiewicza  
w Poznaniu

## AUTOPORTRET ARNOLDA SCHÖNBERGA JAKO ŻYDA WIECZNEGO TUŁACZA: FILOZOFICZNO-MUZYCZNE IMPLIKACJE MITU

und kann und darf nicht gesagt werden!  
O Wort, du Wort, das mir fehlt!

Arnold Schönberg

Malarska twórczość Arnolda Schönberga (1874-1951), której apogeum przypadło na lata 1907-1911, z retrospektywy dokonanej w roku 1950 określona została przez podeszłego już w latach kompozytora mianem sposobu wyrażania osobistych emocji, idei, przeżyć, których nie potrafił on ująć w słowa. Ta sama konieczność ponadślownej wypowiedzi stanowiła – zgodnie z wyznaniem twórcy – źródło komponowanej muzyki, a jedyną różnicą pomiędzy malarstwem a muzyką było absolutne amatorstwo w tej pierwszej dziedzinie artystycznej<sup>1</sup>. Oprócz silnie odczuwanej wewnętrznej twórczej potrzeby niewątpliwym wpływem na zainteresowania malarskie Schönberga miała też przyjaźń z wybitnymi malarzami: Oskarem Kokoschką, Richardem Gerstlem, Wassilim Kandinskim i uznanie wymienionych twórców dla jego talentu, nie tylko słowne, ale wyrażone na przykład przez włączenie niektórych prac do organizowanej przez Kandinsky'ego w roku 1911 monachijskiej wystawy grupy Der Blaue Reiter.

Tymczasem długi czas wartość prac malarskich Schönberga była przez badaczy kwestionowana, odmawiano im autonomii i samodzielności, dostrzegano uchybienia warsztatowe, brak profesjonalizmu, określano mianem „awangardowych, ale poza Awangardą”, traktując jako „jednostkowe przypadki” (*Einzelfälle*)<sup>2</sup>, co mogłoby

<sup>1</sup> „I must answer that as a painter I was absolutely an amateur”. Zob. *Eine Dokumentation: Schoenberg talks about his paintings*, [w:] *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, red. E. Hilmar, Wien 1974, s. 109-110.

<sup>2</sup> Np. R. Waißenberger, *Der Bereich Malerei in Arnold Schönbergs Leben*, [w:] *Arnold Schönberg...*, s. 108.

1109 *a tempo* *rit.* *Langsamer / Slower*  
 Moses und kann und darf nicht ge - sagt wer - den!  
 and can and and not not be grip - en twice.  
 S *(sans fin / quite fin)*  
 Göt - ter!  
 gods are!  
 MS Göt - ter!  
 gods are!  
 A Göt - ter!  
 gods are!  
 T Göt - ter!  
 gods are!  
 Bar. Göt - ter!  
 gods are!  
 B Göt - ter!  
 gods are!  
 1110 *a tempo* *rit.* *Langsamer / Slower*  
*f* *fp* *fp cresc.*  
 1112 *(Moses sinkt zweifelt zu Boden)*  
*(Moses sinks to the ground in despair)*  
 Moses O Wort, du Wort, das mir Licht!  
 O word, thou word, that I lack!  
*fp* *p* *f* *pp*

Ryc. 3. Arnold Schönberg, *Mojżesz i Aron*, zakończenie II aktu

dowodzić też pewnej bezradności komentatorów wobec niepowtarzalnego, niepodda-  
jącego się klasyfikacjom zjawiska. Dopiero w ostatnich latach coraz bardziej docenia

się malarstwo Schönberga ze względu na wyraźne paralele z jego muzyką – choć zasadnicza różnica rangi między nimi pozostaje niekwestionowalna<sup>3</sup>.

Wśród blisko 300 prac malarskich Schönberga osobną i licznie reprezentowaną grupę stanowią autoportrety, oceniane w dużej mierze jako dzieła wybitne zarówno pod względem trafności użytych środków technicznych, jak i siły artystycznego wyrazu. W szczególny sposób zwraca uwagę jeden z nich, przejmujący w swej wymowie obraz namalowany w roku 1911. W osobliwej, ponurej scenerii pustego trotuaru widnieje zwrócona plecami, przygarbiona sylwetka kompozytora, z wolna oddalająca się od obserwatora i przywołująca na myśl postać zagubionego samotnego wędrowca, który niespieszonym, rozważnie stawianym krokiem przemierza nieprzyjazne, obce krainy, daremnie – na niewidocznym także dla widza horyzoncie – wypatrując celu i kresu swej wędrówki. Poczucie niepokoju, a nawet lęku, czyhająca groźba nieznanego, choć silnie przeczuwanego niebezpieczeństwa emanuje z mrocznej, zgaszonej kolorystyki obrazu, zdominowanej przez monochromatyczną, brunatno-żółtawą tonację, z jego ostrych kontrastów i surowych linii rysunku, które wzajemnie się potęgują, sugestywnie oddziałują na odbiorcę<sup>4</sup>.

Nie przypadkiem data powstania owej mieszczącej się w nurcie ekspresjonizmu kompozycji malarskiej Schönberga bardzo bliska jest czasowi skomponowania *Księżycowego Pierrota*, cyklu 21 melodramatów – wokalnie-instrumentalnych utworów do tekstów wybranych z poematu francuskiego poety Alberta Girauda w przekładzie Ericha Hartlebena. Właśnie bowiem w roku 1912 – roku ogłoszenia manifestu grupy *Der Blaue Reiter* – powstał utwór zatytułowany *Trzy razy po siedem wierszy z „Pierrot lunaire”* op. 21, na głos recytujący, fortepian, flet (i flet piccolo), klarnet (i klarnet basowy), skrzypce (i altówkę) oraz wiolonczelę. Cykl śpiewnie recytowanych (*Sprechgesang*) mrocznych poetyckich wizji przy akompaniamencie wciąż zmienianych zespołów instrumentów dzieli się na symetryczne trzy części, z których każda zawiera siedem trzynastowersowych poematów o rondowej budowie. Ich lejtmotywami są ciemność nocy, czerwień krwi, blade światło księżyca i mroczna, groteskowa postać Pierrota – dandysa z Bergamo<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Zob. M. Gołąb, *Schönberg*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 9, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 123 i 133; Ch.M. Schmidt, *Schönberg*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, t. 14, red. L. Finscher, Kassel–Stuttgart 2006, s. 1586.

<sup>4</sup> A. Schönberg, *Autoportret*, olej na kartonie, 49 × 44,9 cm, sygn. i datowany: „Arnold Schönberg / fecit 1911”. Reprodukacja dostępna na stronie internetowej Schönberg Center w Wiedniu: [http://www.schoenberg.at/index.php?option=com\\_joomgallery&func=detail&id=25&Itemid=339&lang=de#joomimg](http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_joomgallery&func=detail&id=25&Itemid=339&lang=de#joomimg), [dostęp: 4.01.2014].

<sup>5</sup> Szerzej – zob. A. Koszewska, *Groza podświadomości, groza rzeczywistości. Pierrot lunaire i A Survivor from Warsaw Arnolda Schönberga na mapie transgresji w muzyce XX wieku*, [w:] *Erotyzm, groza, okrucieństwo – dominanty współczesnej kultury*, red. M. Kamińska, A. Horowski, M. Kwiecień, K. Moraczewski, Poznań 2008, s. 36 i n.

Już w pierwszej części, w poetyckim przedstawieniu *dramatis personae*, wszechobecne są barwy nocy i nieustannie powraca motyw krwi, połyskującej w upiornie bladym świetle księżyca. Makabra i groza, a nawet elementy perwersyjnego sadomasochizmu najsilniej ujawniają się w części środkowej, rozpoczynającej się melodramatem ósmym *Noc (Nacht)*, w którym mowa o „czarnych, ogromnych motylach, które zabiły blask słońca i niedostrzegalnie opadają na ludzkie serca”. Następnie po szyderczej *Modlitwie do Pierrota (Gebet an Pierrot)* dochodzi do eskalacji wizji zbrodniczych wydarzeń. *Grabież (Raub)*, *Czerwona msza (Rote Messe)*, makabryczny humor *Pieśni wisielca (Galgenlied: „die dürre Dirne mit langem Halse”* to szubienica, ostatnia kochanka Pierrota), *Stracenie (Enthauptung)* kulminują w wizji *Krzyży (Die Kreuze)*, czyli wierszy, do których przybici są krwawiący poeci otoczeni ciemnością nocy, nierozjaśnionej przez słońce zachodzące krwawą, czerwoną koroną. W trzeciej części makabryczna dosłowność wizji *Wspólnoty (16. Gemeinheit)*, w której Pierrot, zażywając tabakę, wkręca wiertło w głowę przeraźliwie krzyczącego Cassandra, nie przyćmiewa jednak przejmującego wrażenia wywołanego przez następujący później 18. melodramat *Mondfleck* (Pierrot dostrzega na swych plecach białą plamę księżyca i nadaremnie próbuje się od niej uwolnić)<sup>6</sup>.

Dobór kunsztownych, wyrafinowanych środków techniki kompozytorskiej ściśle wiąże się z poetyckim tematem, a związki słowno-muzyczne rozgrywają się zarówno w sferze *hypothyposis*, jednoznacznego w swej dosłowności malarstwa dźwiękowego (np. krwawy blask rubinów zobrazowany w partii fletu), jak i wyrafinowanej symboliki. Kanon lustrzany zastosowany w *Mondfleck* mógłby przywołać na myśl malowany za pomocą lustra autoportret Schönberga i widok jego własnych pleców dotkniętych bladą plamą rozproszonego światła. Podobną osobistą aluzję subtelnie ukrytą w symbolice użytych środków techniki kompozytorskiej dostrzegł Ch.M. Schmidt w przedostatnim, dwudziestym melodramacie *Tęsknota za domem (Heimweh)*, w którym nieoczekiwanie, w atonalnym kontekście, pojawia się regularna budowa okresowa typowa dla muzyki XVIII wieku<sup>7</sup>. Za pomocą odpowiedniego, przemyślanego rozłożenia akcentów, dzięki precyzyjnie użytym efektom instrumentacji, metrorrytmiki, dynamiki, Schönberg w swej muzyce do *Księżycowego Pierrota* kieruje uwagę słuchacza na pojedyncze słowa: krew, wino, księżyc, noc, ciemność, których symboliczne konotacje pozwalają wytłumaczyć posępne, makabryczne obrazy zawarte w kolejnych utworach cyklu za pomocą Jungowskiego archetypu „cienia” – wyrazu nieświadomości zbiorowej<sup>8</sup>. Konsekwencja w muzycznym przedstawieniu sfery „cienia” jest nieporównanie większa niż w poetyckim pierwowzorze. „Dźwięki będą tu

<sup>6</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>7</sup> Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1586.

<sup>8</sup> Zob. A. Koszewska, *op. cit.*, s. 39.

wręcz zwierzęco bezpośrednim wyrazem zmysłowych i duchowych poruszeń” – pisał kompozytor, rozpoczynając pracę nad cyklem<sup>9</sup>. Muzyka przesycona dysonansami, nagłymi, zaskakującymi zmianami dynamiczno-agogicznymi i bogatą paletą kontrastujących barw instrumentalnych spotęgowała sugestywną kolorystykę mrocznego poetyckiego obrazu, wzmocniła „makabryczny urok ironicznego estetyzmu”<sup>10</sup> wierszy Girauda – Hartlebena.

Tragiczna ekspresja metafizycznego niepokoju znalazła swoją kulminację w centralnie położonym, jedenastym melodramacie. *Czerwona msza (Rote Messe)* jest muzyczno-poetyckim obrazem makabrycznej, krwawej ofiary Pierrota:

Na okrutną Eucharystię  
W olśniewającym blasku złota,  
Migotaniu świec  
Do ołtarza przystępuje Pierrot!

Ręka, Bogu wyświęcona,  
Rozrywa szaty kapłańskie:  
Na okrutną Eucharystię  
W olśniewającym blasku świec.

Gestem błogosławieństwa  
Ukazuje strwożonym duszom  
Ociekającą czerwoną hostię:  
Swoje serce w zakrwawionych palcach  
Na okrutną Eucharystię<sup>11</sup>.

Ciemne, matowe brzmienie instrumentów stanowiące tło dla recytowanych słów, nagły kontrast dynamiczny obrazujący rozrywanie szaty, „połyskliwe” brzmienie fletu piccolo i wysokiego rejestru fortepianu sugestywnie oddające blask świec, uporczywe, ceremonialne *ostinato* w partii fortepianu... Akompaniament muzyczny umiejętnie buduje nastrój makabrycznej celebracji, do tego stopnia wzmacniając niepokojące, budzące lęk oddziaływanie tego – według niektórych interpretacji – ocierającego się o bluźnierstwo tekstu, że niektóre z pierwszych wykonań *Księżycowego Pierrota* spotkały się z krytycznym, a nawet negatywnym przyjęciem słuchaczy. Utwór ten jednak w zamierzeniu kompozytora nie miał wydzźwięku obrazoburczego, wręcz

<sup>9</sup> „Die Klänge werden hier ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegungen”, A. Schönberg *Berliner Tagebuch*, wpis 12 marca 1912, cyt. za: Arnold Schönberg *Sämtliche Werke*, red. R. Stephan, Mainz-Wien 1966, Reihe B, Band 24, s. 227-228.

<sup>10</sup> H.H. Stuckenschmidt, *Schönberg*, przeł. S. Haraschin, Kraków 1987, s. 50.

<sup>11</sup> „Zu grausem Abendmahle / Beim Blendeglanz des Goldes, / Beim Flackerschein der Kerzen, / Naht dem Altar – Pierrot! / Die Hand, die gottgeweihte, / Zerreißt die Priesterkleider / Zu grausem Abendmahle / Beim Blendeglanz des Goldes. / Mit segnender Gebärde / Zeigt er den bangen Seelen / Die tiefend rote Hostie: / Sein Herz in blutgen Fingern / Zu grausem Abendmahle”. Przekład własny.

przeciwnie – stanowił prostą i czytelną w swej ekspresji wizję męczeńskiej ofiary człowieka złaczonej z ofiarą Chrystusa<sup>12</sup>. Podobny w swej wymowie jest też obraz krwawiącej, pokrytej ciągle świeżymi ranami Madonny przedstawiony w szóstym melodramacie, z wyjaśniającą jego sens dedykacją poety: „Stań, o Matko wszystkich cierpień, / Na ołtarzu moich wierszy”. Pieta – postać Bolesnej Matki ukazującej światu ciało umęczonego Syna, wizerunek Maryi z krwawiącym sercem przebitym mieczem – to uniwersalny symbol cierpienia.

Powszechnie przyjmuje się, że ekspresjonizm zaistniał początkowo w malarstwie i sztukach plastycznych (zwłaszcza w grupach twórców skupionych wokół monachijskiego Der Blaue Reiter i drezdeńskiej Die Brücke), a dopiero później w innych dziedzinach sztuki: poezji, teatrze, architekturze, filmie i muzyce<sup>13</sup>, lecz przykład Arnolda Schönberga zdaje się wyłamywać z tego uogólnienia. Wprawdzie opera *Wozzeck* Albana Berga, traktowana jako kulminacyjny punkt ekspresjonizmu muzycznego, istotnie powstała dopiero w roku 1922, jednak nie można przeoczyć faktu, że twórca *Pierrot lunaire*, monodramów *Erwartung* (1909) i *Die glückliche Hand* (1910-1913) o jednoznacznie psychoanalitycznej inspiracji, a także *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909), których „orgia dysonansów [...] była nie do słuchania”<sup>14</sup>, był też współautorem manifestu grupy Der Blaue Reiter, umieszczając w nim artykuł *Das Verhältnis zum Text*<sup>15</sup>, a w opublikowanym w owym czasie traktacie *Harmonielehre* (1911) zawarł twierdzenia w pełni odpowiadające ekspresjonistycznemu pojmowaniu sztuki, według którego podstawową wartość dzieła stanowiła prawda. Dla jej uwydatnienia świadomie rezygnowano z – klasycznie rozumianego – piękna, nie stroniąc od eksponowania brzydoty (*Hässlichkeit*): „prawda wyrazu znaczyła więcej niż piękno formy, etyka więcej niż estetyka”<sup>16</sup>. Silne zaangażowanie sztuki ekspresjonistycznej w kwestię etyki, wyczulenie na groźę zła obecnego w świecie konweniowało z jej antyrealizmem, odwołaniem do tematyki marzeń sennych, halucynacji, te ostatnie bowiem – jak

<sup>12</sup> W liście z 30 grudnia 1922 r. Schönberg pisał: „Ich bemerkte in Genf und Amsterdam zum erstenmal, daß «Madonna», «Rote Messe» und auch «Kreuze» irgendwie religiöses Ärgernis erregen. Ich habe bisher nie an eine derartige Möglichkeit gedacht und nichts ist mir in meinem ganzen Leben ferner gelegen, als eine solche Absicht, da ich zu keiner Zeit meines Lebens antireligiös, ja auch eigentlich nie unreligiös war. Ich habe diese Gedichte scheinbar überhaupt viel naiver aufgefaßt als die meisten Menschen und bin noch nicht ganz ungewiß, ob das so durchaus unberechtigt ist” – *Arnold Schönberg Sämtliche Werke*, s. 300.

<sup>13</sup> Termin „ekspresjonizm”, użyty przez krytyka i historyka sztuki Aby Warburga w 1910 r. w odniesieniu do malarstwa, na grunt muzyki został przejęty później przez A. Scheringa i T.W. Adorna. Zob. R. Stephan, *Expressionismus*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, t. 3, red. L. Finscher, Kassel–Stuttgart 1994-2004, szp. 243-245.

<sup>14</sup> *Ibidem*, szp. 249.

<sup>15</sup> „Der Blaue Reiter”, Monachium 1912, s. 27 i n.; pol. *Stosunek do tekstu*, przeł. M. Kurecka, [w:] L. Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, Kraków 1978, s. 391-395.

<sup>16</sup> A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911.

sądzono – paradoksalnie mogą odsłonić prawdziwy, najgłębszy sens tragicznych, niezrozumiałych zdarzeń, ujawnić prawdę o ludzkich czynach i tajemnicy zła. Odkrycie podświadomości, psychoanaliza Zygmunta Freuda i analiza psychologiczna Carla Gustawa Junga niewątpliwie odcisnęły silne piętno na sztuce drugiej dekady XX wieku. Ekspresjonizm to „sztuka wyrazu”, ale – doprecyzowując: wyrazu tego, co ukryte, wewnętrzne<sup>17</sup>, dlatego przekraczanie granic świadomości i korzystanie z możliwości poznania prawdy o duszy ludzkiej, jakie oferuje psychologia głębi, jest jednym z głównych, jeśli nie najważniejszym wyróżnikiem tego kierunku.

W roku 1913 Jung przeżywał „czas wewnętrznej niepewności, dezorientacji”, żyjąc na granicy choroby psychicznej, prześladowany przez sny i wizje zagłady świata, które ustąpiły dopiero po wybuchu wojny w roku następnym. Właśnie wówczas badacz przekonał się, że w jego wypadku sfera podświadomości zdołała przeczuć grożące niebezpieczeństwo i wysłać ostrzeżenie pod postacią snów i wizji<sup>18</sup>. Niewątpliwie podobny wymiar profetycznego przesłania zawiera *Księżycowy Pierrot*, dzieło, które za pomocą środków dostępnych poezji i muzyce ujawniło treści ukryte w podświadomości swych twórców i będąc swoistym „psychoanalitycznym sprawozdaniem z marzeń sennych”<sup>19</sup>, zapowiedziało nadciągającą nieuchronnie katastrofę.

Nawet jednak ów wstrząsający poetycko-muzyczny wyraz przeczuwanego nieszczęścia nie okazał się wystarczającym, kompletnym uzewnętrznieniem wszystkich przeczuć i wewnętrznych doświadczeń twórcy, gdyż niewyraźne, zrodzone przez podświadomość obrazy tragicznej przyszłości domagały się wypowiedzenia także środkami malarskimi. Z tego samego okresu co *Erwartung* i *Pierrot lunaire* pochodzi cykl dzieł malarskich Schönberga, określanych niekiedy w polskojęzycznych pracach jako *Wizje*<sup>20</sup> (*Eindrücke und Fantasien*). Malowane mrocznymi, bądź przeciwnie – jaskrawymi barwami ekspresjonistyczne obrazy swą treścią budzą niepokój, ewokują skojarzenia z tematyką cierpienia, zarówno duchowego, jak i fizycznego. Niejasne, jedynie mgliście, za pośrednictwem symbolicznych figur, schematycznie zaznaczone kształty odnoszą się do scen tortur, morderstw, okrucieństwa. Przerażająca, zakrwawiona dłoń kata wsunięta w bladą rękę ofiary (*Bund*, 1910), krew tryskająca ze zwieszanej głowy (*Vision*, b.d.), krwawe spojrzenie czerwonych oczu w przerażonej ludzkiej twarzy (*Blick*, 1910), odarty jakby ze skóry, skrwawiony ochłap leżącego ciała kobiety (*Fleisch*, 1909), alegorycznie przedstawiona *Nienawiść* (*Hass*, 1910) – oto swoista dominanta tematyczna Schönbergowskich *Wizji*. Podobnie jak dzieła muzyczne, także i powstałe około 1910 roku prace malarskie ujawniają, że twórca w profetycznej

<sup>17</sup> „Kunst des Ausdrucks des (eigenen) Innern” – R. Stephan, *op. cit.*, szp. 243.

<sup>18</sup> A. Storr, *Jung*, przeł. A. Grzybek, Warszawa 2000, s. 20 i n.

<sup>19</sup> T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 75.

<sup>20</sup> M. Gołąb, *op. cit.*

wizji ujrzał nadchodzący koszmar nie tylko pierwszej, ale i drugiej wojny światowej, wraz z poprzedzającą ją nocą nazizmu – kiedy zbrodnicza ideologia na kształt Giraudowskich czarnych motyli niepostrzeżenie, stopniowo ogarnęła wiele ludzkich serc, a wszystkim pozostałym odebrała możliwość cieszenia się promieniami słońca.

Wydarzenia przeżywane, przeżywane i uzewnętrzniane w twórczości muzycznej i malarskiej miały się ziścić w życiu Schönberga stosunkowo szybko, bo już w czerwcu 1921 roku, kiedy to jako nie-Aryjczyk został zmuszony do opuszczenia, wraz z rodziną i uczniami, swego ulubionego miejsca letniego wypoczynku, austriackiego Mattsee, miejscowości zarezerwowanej od tamtej pory dla uprzywilejowanej rasy. Biografowie zgodnie podkreślają, że przeżyty w związku z tym wydarzeniem wstrząs psychiczny spowodował silną, długotrwałą traumę, która w sposób całkowity nigdy już nie opuściła kompozytora. Poczucie utraty własnego, bezpiecznego miejsca na ziemi, a nawet zachwianie świadomością własnej wartości i godności ludzkiej, doświadczenie stygmatyzacji, wyobcowania, oderwania od społeczności, z którą się wcześniej utożsamiał, duchowego stanu wygnania z ojczystego domu, który uważał za swój własny i należny mu od urodzenia, są wyraźnie widoczne także w późniejszej o kilka miesięcy wymianie korespondencji z Kandinsky'm i w odnalezionej na kartach jednego z listów poruszającej deklaracji Schönberga, że odtąd nigdy już nie pozwoli sobie na zapomnienie o tym, że jest Żydem<sup>21</sup>.

### ***O wiele bardziej niż do słowa należę do milczenia<sup>22</sup>***

Schönberg przyjął chrzest jako dorosły człowiek, przechodząc na luteranizm w 1898 roku. Powrócił jednak do religii żydowskiej w lipcu 1933 roku, w czasie swej ucieczki via Paryż przed nasilającymi się prześladowaniami Żydów w hitlerowskich Niemczech. Trauma narodu żydowskiego, wynikająca z utraty praw obywatelskich, z poniżających wypędzeń, szykanowania, zniewolenia i – ostatecznie – fizycznej eksterminacji przez zbrodniczy reżim, której kompozytor jako jeden z wielu doświadczał osobiście już od roku 1921, oraz poczucie solidarności z prześladowanymi rodakami nie były jednak wyłącznym motywem porzucenia protestantyzmu. Co najmniej równie istotną przyczyną wydaje się synkretyczny indywidualizm religijnych, duchowych przeżyć Schönberga, jego wciąż nieprzerwanie ponawiane próby poszukiwania Boga poza instytucjonalnymi, konfesyjnymi ramami. Ów religijny trud wędrowania w poszukiwaniu jedynej, nadrzędnej Idei, „nieprzedstawialnego Boga, niewyraźnalnej Idei w wielu

<sup>21</sup> „[...] never again forget... that I am a Jew”, A. Schoenberg, *Briefe*, red. E. Stein, Mainz 1958, s. 90, cyt. za: A. Ringer, *Arnold Schönberg: the Composer as Jew*, Oxford 1990, s. 4.

<sup>22</sup> J. d'Ormesson, *Historia Żyda Wiecznego Tułacza*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 1994, s. 610.



znaczeniach<sup>23</sup>, stanowił ciągły element życia i działalności twórczej Schönberga, który, jak to zauważyli badacze, swój muzyczny i artystyczny rozwój pojmował jako podróż<sup>24</sup>. Nie była to jednak podróż związana z przestrzenią, nie można jej odmierzyć konkretną, realną topografią.

Wprawdzie ustawiczne zmiany miejsca zamieszkania są istotnie stałym, wciąż obecnym elementem w biografii kompozytora – a by to zobrazować, wystarczy wspomnieć kolejne, wielokrotnie ponawiane przeprowadzki z Wiednia do Berlina, podróże na południe Europy, pospieszne opuszczenie Niemiec i wyjazd do Paryża, a niedługo potem, w październiku 1933 roku podróż do Stanów Zjednoczonych i poszukiwanie azylu najpierw na wschodnim, a później na zachodnim wybrzeżu kontynentu. Być może też za symptomatyczne należy uznać to, że po tymczasowym pobycie w Hollywood i przeprowadzeniu się we wrześniu 1934 roku do domu w Los Angeles Schönberg bynajmniej nie uznał tego ostatniego miejsca swego zamieszkania za stałą, ostateczną siedzibę, gdyż jeszcze pod koniec 1935 roku planował emigrację do Anglii, a w 1944 roku – do Nowej Zelandii<sup>25</sup>. A jednak to nie te zewnętrzne okoliczności sprawiają, że postać kompozytora widziana przez pryzmat jego twórczości i pism przybiera wizerunek wędrowca niestrudzenie dążącego przez życie do upragnionego celu, lecz jego poszukiwanie Boga, stałe, niezmiennie dążenie do jednej najwyższej Idei, której podporządkował swe życie.

Dlatego też przy omawianiu muzyki i refleksji filozoficzno-estetycznych Schönberga nie można pozwolić sobie na pominięcie dat jego kolejnych konwersji: odejścia od tradycyjnego judaizmu na rzecz protestantyzmu, a następnie powrotu do synagogi. Przekonania religijne kompozytora były bowiem determinantą całej jego twórczości, w której znalazły swe wierne odzwierciedlenie. Zachowując pełną świadomość pewnych nieusuwalnych trudności i niebezpieczeństw koła hermeneutycznego, w muzyce i pismach Schönberga należy zatem poszukiwać śladów owej nadrzędnej, regulatywnej Idei religijnej, która z kolei pozwoli rzucić silniejsze światło na dzieło, jak i samego twórcę, odsłonić wyrazisty wizerunek uczyniony jego własną ręką.

W liście do Kandinsky'ego z 20 lipca 1922 roku Schönberg, wspominając o tragicznych latach pierwszej wojny światowej i ciężącej nad nim wówczas groźbie duchowego załamania pod naporem wciąż nowych trudności, wymienia ideę stanowiącą dlań jedyny bezpieczny punkt oparcia, zachowującą niezmiennie swą ważność – wiarę religijną. Pojmuje ją jednak jako wolną od „więzów organizacyjnych”. Jest to też główna myśl niedokończonego (mimo wielokrotnie podejmowanych prób w latach

<sup>23</sup> Unrepresentable God! / Inexpressible, many sided Idea”, A. Schönberg, fragm. partii Mojżesza w II akcie opery *Mojżesz i Aron*, t. 1114-1115.

<sup>24</sup> M. Berry, *Arnold Schoenberg's 'Biblical Way': from 'Die Jakobsleiter' to 'Moses und Aron'*, „Music and Letters” vol. 89 nr 1, luty 2008, s. 84-108, tu: s. 84.

<sup>25</sup> Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1596.

1915-1917, 1921-1922 i w 1944 r.) oratorium *Drabina Jakubowa*<sup>26</sup>. Nie tylko – jak można przeczytać – po raz pierwszy w przytaczanym liście do Kandinsky'ego Schönberg zadeklarował swoje całkowite oparcie w wierze w Boga (we wcześniejszej korespondencji jakiegokolwiek wzmianki na ten temat są czynione w sposób aluzyjny, zawoalowany), lecz również *Drabina Jakubowa*, nad którą wówczas pracował, jest jego pierwszym większym utworem w całości poświęconym problematyce religijnej.

Skłoniło to Marka Berry'ego do przesłedzenia religijnych poszukiwań „biblijnej drogi” w twórczości Schönberga, której równoległy obraz istnieje w jego deklaracjach i życiowych decyzjach. Badacz ten przypomina, że w czasie tworzenia pierwszych szkiców oratorium *Mojżesz i Aron* (1927), przekształconego następnie w operę (1930-1932), kompozytor nominalnie wciąż był chrześcijaninem wyznania luteranckiego i – jak twierdzi Berry – pewne elementy luteranizmu są istotnie nadal obecne także w operze. Jego zdaniem droga religijnych poszukiwań Schönberga wiodła od religijnego synkretyzmu poprzez syjonizm do „negatywnego monoteizmu” łączonego zarówno z wyznaniem luteranckim, jak i judaizmem. Wzajemne balansowanie tych dwóch ostatnich elementów nigdy nie doprowadziło do całkowitej eliminacji jednego z nich, mimo – niewątpliwie przybierającego na znaczeniu wraz z upływem lat – poczucia żydowskiej tożsamości twórcy.

Natomiast nie mniej istotnym spostrzeżeniem Berry'ego jest wzajemne nakładanie się na siebie dwóch wymiarów Schönbergowskiej drogi: oznaczana pojęciami teologii wędrówka od synkretyzmu do negatywnego monoteizmu jest zbieżna z twórczą drogą od wolności do ścisłej organizacji dźwięków według rygorystycznie przestrzeganego systemu. A nawet więcej: jak twierdzi uczony, jest to jedna i ta sama droga, z tą różnicą, że perspektywa teologiczna zwraca się ku jej celowi, a w perspektywie teoretycznomuzycznej uwaga kieruje się na samą podróż<sup>27</sup>.

Berry, porównując idee zawarte w *Drabinie Jakubowej* i w operze *Mojżesz i Aron*, objął swoim badaniem jedynie zaledwie dziesięciolecie dzielące ostateczne wersje obydwu tych niedokończonych dzieł, jednak właśnie fakt, że wiążą się one z czasem przełomu w życiu religijno-duchowym Schönberga w latach 1921-1933, że pozostały one niejako w formie „otwartej” i kompozytor powracał do nich wielokrotnie, próbując nad nimi pracować jeszcze u schyłku życia, a także sama ranga opery jako *opus*

<sup>26</sup> „Wenn man von seinen Arbeiten her gewöhnt war, durch einen eventuell gewaltigen Denkkakt alle Schwierigkeiten hinwegzuräumen und sich in diesen 8 Jahren von stets neuen Schwierigkeiten gesehen hat, denen gegenüber alles Denken, alle Erfindung, alle Energie, alle Idee ohnmächtig war, so bedeutet das für einen, der alles nur für Idee gehalten hat, den Zusammenbruch, sofern er nicht auf einen anderen höheren Glauben immer mehr sich gestützt hat. Was ich meine, würde Ihnen am besten meine Dichtung «Jakobsleiter» (ein Oratorium) sagen: ich meine – wenn auch ohne alle organisatorischen Fesseln – die Religion. Mir war sie in diesen Jahren meine einzige Stütze – es sei das hier zum erstenmal gesagt”, cyt. za: *ibidem*, szp. 1589.

<sup>27</sup> M. Berry, *op. cit.*, s. 84-86.

*magnum* uzasadniają uogólnienie wyników badań na całą twórczą drogę Schönberga. Mimo to, aby dopełnić obraz, celowe będzie wspomnienie o poświęconych problematyce religijno-etycznej utworach chóralnych (*Kol nidre* z 1938 r., *A Survivor from Warsaw* z 1947 r., fragmentarycznym *Israel exists again* z 1949 r., nieukończonym *Moderner Psalm* z 1950 r.) i chóralnych *a cappella* (m.in. *Der deutsche Michael* z roku 1900 lub 1915, *Du sollst nicht, du mußt* z 1925 r., *Dreimal tausend Jahre* z 1949 r., *130. Psalmie* z 1950 r.), wielu pieśniach, poczynając od *Gethsemane* z 1899 roku, o fragmencie na orkiestrę *Prozessionsmusik* z 1927 roku (do dramatu *Der biblische Weg*), muzyce organowej, licznych kanonach i opracowaniach muzyki, pismach literackich i poetyckich (m.in. *Psalmen, Gebete und andere Gespräche mit und über Gott* powstałych od września 1950 r. do śmierci kompozytora w lipcu 1951 r.). Już w tym pobieżnym wyliczeniu widoczna jest stała obecność i wraz z upływem czasu narastająca przewaga wątków religijnych w twórczości Schönberga, aż do jej całkowitej dominacji w ostatnich latach życia kompozytora<sup>28</sup>.

Jak stwierdzili badacze muzyki Schönberga, zainteresowania i kolejne podejmowane eksperymenty kompozytorskie w zakresie *Sprechgesang*, charakterystycznej dla stylu jego utworów wokalnych techniki polegającej na śpiewnej deklamacji albo też recytacyjnym śpiewie, datują się od 2 kwietnia 1899 roku, kiedy powstała pieśń *Die Beiden* z adnotacją wykonawczą: „weniger gesungen, als deklamierend, beschreibend vorzutragen [...]”, aż do roku 1950, czyli były obecne niemal przez całą jego drogę twórczą, choć oczywiście przejawiały się jedynie w niektórych utworach – w tych, w których kompozytor miał szczególne powody do ich zastosowania. Co godne zauważenia, w twórczości pieśniowej Schönberga technika ta zasadniczo nie była stosowana, natomiast wydzielone przez badaczy trzy etapy jej występowania dotyczyły utworów z drugiej dekady XX wieku (w szczególności cyklu *Pierrot lunaire*, monodramu *Glückliche Hand* i niedokończonego oratorium *Die Jakobsleiter*), następnie dwóch oper powstałych około roku 1930 (*Von heute auf morgen* z lat 1928-1929 oraz niedokończonej *Moses und Aron* z 1930-1932). Trzeci etap obejmował (z wyjątkiem *Prelude* op. 44) całą twórczość okresu amerykańskiego napisaną na chór i orkiestrę (zwłaszcza *Kol nidre* z 1938 r., kantatę *A Survivor from Warsaw* z 1947 r. i niedokończony *Moderner Psalm* z 1950 r.)<sup>29</sup>.

Nie sposób przeoczyć, że uwidaczniająca się zwłaszcza w trzecim wydzielonym okresie tematyka religijna dzieł przeznaczonych dla „głosu recytującego” (*Sprechstimme*) nasuwa na myśl skojarzenia z praktyką synagogałnych śpiewnych recytacji Psalmów (a także ze wskazówką: „[...] wie von einem alten Bilde herablesend”

<sup>28</sup> Podczas ostatnich dwóch lat życia Schönberg zajmował się zarówno w muzyce, jak i w twórczości literackiej niemal wyłącznie zagadnieniami religijnymi – A. Ringer, *op. cit.*, s. 176.

<sup>29</sup> Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, s. 1633.

w *Die Beiden* z 1899 r.). Technika *Sprechgesang* nie jest jednak wyłącznie kwestią poszukiwań w zakresie brzmieniowości, a nawet sam efekt kolorystyczny nie jest w niej najistotniejszy, uzyskana bowiem dzięki niej specyficzna kolorystyka ma swe głębsze, ukryte znaczenie. Odsłonił je sam kompozytor w operze *Mojżesz i Aron*, w której antagonizm postaci dwóch protagonistów został oddany za pomocą charakterystyki muzycznej: partie Mojżesza są recytowane, natomiast Aron – śpiewa. Jednak to właśnie Mojżesz jest posłuszny Bogu, jest prorokiem przekazującym ludowi wolę Boga, a więc jest jego głosem, wypowiadającym słowa prawdy. Aron został przedstawiony jako ten, który gotów jest uwielbić złotego cielca. Zewnętrzne, wokalne piękno jego partii, sprawność w komunikowaniu, retoryczna doskonałość – nie zastąpi etycznej siły muzyki wynikającej ze służenia prawdzie. Prymat walorów estetycznych nad etycznym przesłaniem prawdy oznaczałby zdradę muzyki.

Jak zauważyli badacze twórczości Schönberga, po roku 1933 zaprzestał on komponowania utworów na głos wokalny i – co znaczące – nie odnaleziono też w jego twórczości żadnej solowej partii wokalne utrzymanej w technice dwunastodźwiękowej. „Nigdy więcej nie skomponował już nic dla Arona”<sup>30</sup>. Konsekwencja w dostosowaniu środków techniki kompozytorskiej do wyrażanej prawdy, zgodność stylu z nadrzędną Ideą, deklaracji z twórczym czynem, bezkompromisowa wierność wyznawanym przekonaniom są zadziwiające.

„O Wort, o Wort, das mir fehlt” („O słowo! Słowo, którego mi brak!”), końcowa partia Mojżesza w zakończeniu drugiego aktu w znaczący, symboliczny sposób przerwy niedokończone dzieło Schönberga. Mimo wielokrotnie podejmowanych prób ukończenia opery *Mojżesz i Aron* muzyczne opracowanie mają jedynie pierwsze dwa akty (aczkolwiek kompozytor dopuszczał możliwość dołączenia do inscenizacji także trzeciego aktu w wersji mówionej<sup>31</sup>). Swoiste „zamilknięcie” Schönberga przy tworzeniu swego największego muzyczno-dramatycznego dzieła, jego dokonana w ten symboliczny sposób retoryczna *aposiopesis*, każe skierować uwagę na inne jeszcze, liczne niedokończone utwory, a zwłaszcza na te spośród nich, których przerwanie nastąpiło w równie znaczących, uderzających w swej wymowie momentach kompozycji.

Alexander Ringer wyszczególnił trzy największe, niedokończone dzieła religijne Schönberga: niepublikowaną za życia twórcy *Drabinę Jakubową*, operę *Mojżesz i Aron* oraz tryptyk religijny pisany w roku 1950, który miał wieńczyć niedokończony utwór noszący tytuł *Moderner Psalm* z tekstem słownym kompozytora. We wszystkich trzech przerwana nagle, wznosząca linia melodyczna, związana z tradycyjną symboliką wznoszenia się duszy w modlitwie do Boga, ma według tego autora symbolizować niepełność, niedoskonałość, czy wręcz niemożliwość modlitwy, co wiąże

<sup>30</sup> *Ibidem*, szp. 1634.

<sup>31</sup> Więcej – zob. M. Berry, *op. cit.*, s. 85.

on z kabalistycznym pojęciem *En sof*, Nieskończonego Boga, dosłownie: „Jednego bez końca”<sup>32</sup>. Jest w tej hipotezie jeden słaby punkt, wiadomo bowiem, że Schönberg wielokrotnie ponawiał bezskuteczne próby ukończenia wymienionych dzieł<sup>33</sup>, co w zasadzie pozwala wykluczyć przypuszczenie o świadomie, konsekwentnie zastosowanym przez kompozytora środku muzycznej ekspresji w postaci nieoczekiwanego, urwanego zakończenia.

Dlatego można by poważić się na podjęcie jeszcze innej próby wyjaśnienia omawianego fenomenu. Tragiczna postać Mojżesza z opery Schönberga wskazuje w ostatniej wypowiedzi, która została muzycznie opracowana, na „Słowo, którego zabrakło”<sup>34</sup>. Słowem tym jest Logos – czyli Chrystus, Słowo Wcielone. W modlitwie komponowanej przez Schönberga w pewnym momencie zabrakło muzyki, ponieważ została w niej odrzucona Tajemnica Wcielenia, z którą dzieło sztuki jest związane, jako jednoczące w sobie świat duchowy z materialnym, na wzór osoby ludzkiej. Odrzucenie materialności na rzecz spirytyzmu, możliwe do odnalezienia w wypowiedziach Schönberga, oznacza zaburzenie równowagi między czynnikiem duchowym i cielesnym. A jednak Żydzi wierzą, że Bóg stworzył człowieka, istotę duchowo-cielesną, na swój obraz i podobieństwo, zgodnie z początkowymi rozdziałami Księgi Rodzaju. Idea Nieskończonego, Niepoznawalnego Boga nie jest sprzeczna z oczekiwaniem na przyjście Mesjasza, z prorocstwem Bożego Objawienia. Zatem przyczyna znaczącego „zamilknięcia” kompozytora może być jeszcze inna.

Niewyraźalna i niepojmowalna ludzkim umysłem tajemnica istoty Boga ma związek z przejściowym stanem wygnania z raju i poszukiwania drogi powrotnej do Boga, w jakim cierpiąca, pielgrzymująca ludzkość wciąż się znajduje. Dlatego wszelkie próby wypowiedzi o Bogu podczas wciąż niezakończonych ziemskiej tułaczki są skazane na niepełność, nieporadność, fragmentaryczność. A jednak trzeba mówić o Bogu. Jest to też obowiązek artysty, zgodnie z tym, jak go pojmował Schönberg, którego operowe alter ego, patriarcha Mojżesz jest głosem Boga, posłusznym narzędziem Najwyższego, powołanym do służby polegającej na ukazywaniu ludziom Niewidzialnego, wyrażaniu Niewyraźlanej Idei, przekazywaniu ludowi Bożej woli. W doskonały sposób paradoks ów został wyrażony przez św. Augustyna: „Cóż ja tu mówię, Boże mój, życie, słodczy mego życia święta! I cóż właściwie mówią ci wszyscy, którzy o Tobie mówić usiłują!

<sup>32</sup> A. Ringer, *op. cit.*, s. 176-186.

<sup>33</sup> Jest bardzo wiele świadectw w listach kompozytora, zwłaszcza począwszy od 1937 r., o podejmowanych próbach ukończenia przede wszystkim dwóch dzieł: *Die Jakobsleiter* i *Moses und Aron*. Jeszcze w roku 1945 Schönberg pisał we wniosku o stypendium: „Czuję, że cel mojego życia byłby spełniony jedynie częściowo, jeśli nie zdołałbym ukończyć przynajmniej tych dwóch moich muzycznych dzieł [...]”. Cyt. za: Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, s. 1600.

<sup>34</sup> Zob. też: M. Berry, *op. cit.*, s. 106.

Lecz biada, jeśli się o Tobie milczy! Choćby najwięcej wtedy mówił człowiek, niemową jest” (*Wyznania*, I, 4)<sup>35</sup>.

Zaangażowanie polityczne kompozytora i zwrócenie się w stronę syjonizmu nastąpiło dopiero po przeżytych osobistym wstrząsie w czerwcu 1921 roku, choć nawet jeszcze w relacjonowanej przez Josefa Rufera wypowiedzi Schönberga z końca lipca tegoż roku o „odkryciu” dodekafonii („Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen”) jako zapewnieniu prymatu niemieckiej muzyki na kolejne stulecie<sup>36</sup> nadal silnie wybrzmiewa niemiecki patriotyzm. Coraz mocniejsze poczucie żydowskiej tożsamości, którego katalizatorem było traumatyczne doświadczenie wygnania z Mattsee, stoi jednak w ścisłym związku z intensywnymi przemyśleniami problemów religijno-filozoficznych, które zajmowały kompozytora znacznie wcześniej, co najmniej od drugiej dekady XX wieku, od szkiców symfonii z lat 1914-1915, i trwały aż do końca jego życia.

*Der biblische Weg*, ukończony w lipcu 1927 roku, syjonistyczny w swej wymowie tekst słowny dramatu wzywającego do politycznej mobilizacji Żydów, przez Schönberga określany jako „na sposób aktualny (1926-1927) przedstawione tworzenie się narodu żydowskiego”<sup>37</sup>, ze względu na silne polityczne zaangażowanie doczekał się miana „utworu propagandowego”<sup>38</sup>, czy też nawet „agit-prop drama”<sup>39</sup>. Schönberg, choć był wówczas nominalnie protestantem, podobnie jak wielu ówczesnych Żydów zaangażował się w ideę utworzenia własnego państwa. To jednak, co wyróżniało go spośród innych, to stale obecna w jego myśli biblijna przesłanka, iż aby posiadać własną ziemię, naród żydowski musi być gotów do zaakceptowania etycznej odpowiedzialności i przyjąć Prawo, tak samo jak niegdyś uczynili to jego przodkowie na górze Synaj. Guido, Schönbergowski uwspółcześniony biblijny Jozue, wypowiada tę właśnie myśl kompozytora: Żydom potrzeba wolności i ziemi, ale powinni też zdołać „uduchowić swoją egzystencję, oderwać się od wszystkiego, co materialne”, gdyż naród „przede wszystkim musi poznać ideę jednego, wiecznego, niewidzialnego Boga” i postępować drogą wytyczoną w Biblii, gdyż „Biblia ukazuje drogę do wyzwolenia”<sup>40</sup>. Judaizm jest nieustannym wędrowaniem w poszukiwaniu Boga, pielgrzymowanie połączone z oczekiwaniem na osiągnięcie celu wędrówki stanowi jego istotny element, a dzieje się tak, ponieważ Przedwieczny nie ukazuje siebie, lecz wskazuje drogę

<sup>35</sup> Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1992, s. 30.

<sup>36</sup> „[...] heute habe er etwas gefunden, das der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre sichere” – cyt. za: Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, s. 1593.

<sup>37</sup> „[...] in aktueller Weise (geschrieben 1926-1927) die Volkwerdung der Juden”, list do J. Klatz-kina z 26 maja 1933, [w:] A. Schönberg, *Briefe*, s. 91-92.

<sup>38</sup> A. Ringer, *op. cit.*, s. 58.

<sup>39</sup> M. Berry, *op. cit.*, s. 91.

<sup>40</sup> Cyt. za: A. Ringer, *op. cit.*, s. 62.

do siebie („Darin zeigt der Ewige nicht sich, aber den Weg zu sich; und den Weg ins gelobte Land!”<sup>41</sup>).

Powstała w 1947 roku kantata *A Survivor from Warsaw* bywa określana jako „jedno z najbardziej udanych dzieł muzyki politycznej”<sup>42</sup>. Tytułowy bohater to narrator – naoczny świadek, który ocalał z powstania w getcie warszawskim i cudem uniknął komory gazowej. Układając tekst słowny utworu na podstawie zasłyszanych relacji, Schönberg podkreślił charakter lakonicznego sprawozdania, nacechowanego lapidarnością w przedstawianiu faktów, a zarazem dużym zaangażowaniem emocjonalnym i chaotyczną, przerywaną narracją – wynikającą z luk w pamięci. Utwór kończy scena, w której Żydzi z warszawskiego getta prowadzeni na śmierć do komory gazowej odnajdują w śpiewie żydowskiego wyznania wiary *Szema Izrael* (skomponowanego jako seria dwunastodźwiękowa) przewyciężenie okrutnej rzeczywistości, odzyskaną siłę solidarności rozproszonego narodu. Najważniejszy jest jednak nie polityczno-narodowy, lecz religijny sens niesiony przez słowa hymnu – jest to zwycięski marsz z ciemności nocy, z najmroczniejszej otchłani zła w jego dwudziestowiecznej emancypacji, w stronę światła Bożej dobroci. Siła narodu wynika z wierności Bogu, z przyjęcia nakazów Jego Prawa – i taki jest też polityczny program Schönberga.

W roku 1951 Arnold Schönberg został wybrany na honorowego przewodniczącego Izraelskiej Akademii Muzycznej w Jerozolimie. Z tej okazji wystosował list do władz Akademii, w którym zarysował program dla żydowskich artystów, określił cel, jaki powinien przyświecać tej instytucji. Miałyby ona według kompozytora uniwersalne znaczenie, służąc jako alternatywa dla społeczeństwa popadającego w niemoralny, inspirowany biznesem materializm, pod którego wpływem zanika etyczna wartość muzyki. Dlatego uczelnia nie może godzić się na oferowanie zaledwie połowicznego wykształcenia, perfekcjonizm instrumentalistów nie może służyć rozrywce. Natomiast akademia ma kształtować kapłanów sztuki, zdolnych do uświęcania, podobnie jak kapłan poświęca Bogu dary złożone na ołtarzu. Bóg wybrał naród żydowski do zachowania wierności monoteizmowi, pomimo licznych prześladowań, a izraelscy artyści zostali wybrani, aby zaoferować światu posiadany model – mający unikalną możliwość uczynienia naszych dusz ponownie zdolnymi do postępów w rozwoju humanizmu, w drodze do najwyższego celu<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> A. Schönberg, *Mojżesz i Aron*, akt II, partia Arona.

<sup>42</sup> Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1636.

<sup>43</sup> „[...] I would have tried to give this Academy universal significance so as to place it in a position to serve as an alternative for a mankind that caters in so many ways to an amoral, business-inspired materialism. A materialism behind which any ethical assumptions of our art are rapidly disappearing. A universal model cannot condone half-knowledge. It cannot train instrumentalists whose greatest skills is their ability to comply to perfection with the universal demand for entertainment. From such an institution must go forth true priests of art who confront art with the same sense of consecration that the priest brings to God’s altar. For, just as God chose Israel whose task it is to preserve, in

Modelem tym jest wynikające z wiary mojżeszowej, przyjęte na Synaju Prawo Boże, a jego muzyczną konsekwencją – w przekonaniu Schönberga – jest odkryte prawo łączenia dźwięków w kompozycji dwunastotonowej. Wiara w Boga wyznacza zatem zarówno etyczną, jak i techniczno-kompozytorską formację muzyków. Jak relacjonował Joseph Rufer, jeszcze w czasach berlińskich Schönberg deklarował: „Kto kiedykolwiek był moim uczniem, zyskał poważne i moralne pojęcie sztuki, które – o ile będzie umiał je zachować – przyniesie mu zaszczyt w każdych okolicznościach życia”<sup>44</sup>.

Dlatego też nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że nie tylko *Der biblische Weg* i inne dzieła muzyczno-poetyckie o tematyce religijnej, ale cała twórczość kompozytora, jego utwory muzyczne, literackie, próby malarskie, prace teoretyczne, a także zanotowane przemyślenia dotyczące religijnych, politycznych i etycznych aspektów egzystencji Żydów jako narodu wybranego, ich zadania w świecie – wszystkie te świadectwa zaangażowania patriotyczno-narodowego Schönberga wynikają z jego osobistej relacji wobec Boga. Kompozytor, w pewnym sensie utożsamiając się z postacią Mojżesza, pogodził się z faktem, że sam nie wejdzie do Ziemi Obiecanej, że w obecnym życiu będzie tułaczem, którego ziemską ojczyzna jest jedynie przybrana, tymczasowa<sup>45</sup>, a swoją muzykę uważał za proroczą misję do spełnienia. Uważał się za proroka czasów współczesnych (mocny akcent na odniesienie do współczesności był położony zarówno w konstruowaniu sylwetki Jakuba, jak i Mojżesza<sup>46</sup>), jednak bez ograniczenia do jednego narodu. Z pism Schönberga, z rekonstrukcji jego przekonań religijnych wynika, iż miał on pełną świadomość, że biblijna droga (*Der biblische Weg*) nie należy wyłącznie do Żydów. Pismo Święte jako historia Zbawienia dotyczy relacji człowieka z Bogiem, która jest ponad plemieniem, ponad geografiami i ziemską historią: „Moim osobistym poczuciem jest, że muzyka niesie profetyczne przesłanie

---

spite of all suffering, the pure, true, mosaic monotheism, so it behooves Israeli musicians to offer the world a model possessed of the unique capacity to make our souls function once more in ways apt to further the development of humanity toward ever higher goals”. A. Schönberg, List do O. Partosha z 26 kwietnia 1951, [w:] A. Ringer, *op. cit.*, s. 245-246.

<sup>44</sup> „Whoever was my pupil gained a serious and moral concept of art which, if he knows how to maintain it, will do him honour in all circumstances of life”, J. Rufer, *The Works of Arnold Schoenberg*, s. 209, cyt. za: A. Ringer, *op. cit.*, s. 73.

<sup>45</sup> W pismach Schönberga można odnaleźć deklarację lojalności kompozytora jako obywatela USA, jego wdzięczność wobec narodu amerykańskiego za udzielony azyl, która łączy się jednak ze świadomością o nieostatecznym, czasowym, jakby „zastępczym” wymiarze tej społecznej przynależności.

<sup>46</sup> Zob. np. list A. Schönberga do R. Dehmela z 13 grudnia 1912 r., w którym znajduje się opis założeń planowanego oratorium i jego nadrzędnego celu. Aby współczesnego człowieka, żyjącego w zmaterializowanym, zateizowanym świecie, na nowo nauczyć modlitwy, należy uwzględnić współczesny sposób myślenia i wyrażania. Także „walczący z Bogiem” Jakub musi być – jego zdaniem – przedstawiony jako postać o współczesnej mentalności. A. Schönberg, *Briefe*, s. 31.



objawiające wyższą formę życia, do której zmierza ludzkość. I to z powodu tego przesłania muzyka zwraca się do ludzi wszystkich ras i kultur<sup>47</sup>.

Utożsamianie się kompozytora z biblijnym bohaterem: Jakubem (*Die Jakobsleiter*) czy później Mojżeszem (*Moses und Aron*) idealnie współbrzmi nie tylko z poczuciem proroczej misji, ale również z wieloma innymi elementami jego sylwetki. Z jednej strony jest to świadomość bycia w nieustannej drodze, twórcza ewolucja i poszukiwanie wciąż nowych rozwiązań kompozytorskich, tworzenie „nowej muzyki” jako ciągle niezakończony proces, w którym przebywana droga jest równie ważna jak cel. Z drugiej strony owa kompozytorska odyseja<sup>48</sup> ma jednak stały punkt odniesienia – poszukiwanie muzycznego prawa jest związane z poszanowaniem stałego, niezmiennego Prawa Bożego, uznaniem jednej, najważniejszej Idei – Jedyne Boga.

Niedługo przed końcem swej ziemskiej wędrówki Schönberg, dokonując retrospekcji przy okazji wypełniania ankiety, tak naszkicował swój muzyczny portret: „Z zakłopotaniem wyznaję, że jeszcze kilka lat temu nie odczuwałem swego wieku i ciągle uważałem się za młodego kompozytora, który nie jest zabezpieczony przed popełnianiem błędów młodości. [...] Zgodnie z moim subiektywnym odczuciem muszę powiedzieć, że uważam, iż jestem zawsze taki sam, nie zmieniłem się wcale<sup>49</sup>. Nieustanne zmiany technik, poszukiwania nowych rozwiązań i ciągła gotowość do rozwoju stylu to cechy duchowej młodości, która wiąże się ze świadomością bycia w drodze, świadomością wciąż nieosiągniętego, odległego celu. A mocne poczucie tożsamości wynika właśnie z wierności temu wytyczonemu celowi. Twórca wierny wyznawanej prawdzie wypowiada się zawsze tak samo – zawsze szczerze i bezkompromisowo uczciwie, mimo że jego styl i środki techniki kompozytorskiej są zmienne, a utwory – w imię tej wewnętrznie odczuwanej prawdy – niekiedy muszą pozostać niedokończone, „otwarte”, opracowywane wciąż na nowo.

Myśl o procesualności, o ciągłych historycznych przemianach muzyki, to najistotniejszy element filozoficznomuzycznych przekonań Schönberga, obecny już w traktacie *Harmonielehre* (1911) i w zawartej w nim koncepcji „emancypacji dysonansu”. Zmienność zasad artystycznych podlega jednak, zdaniem kompozytora, wyższemu

<sup>47</sup> „My personal feeling is that music conveys a prophetic message revealing a higher form of life towards which mankind evolves. And it is because of this message that music appeals to men of all races and cultures”, A. Schoenberg, *Criteria for the Evaluation of Music* (1946), [w:] *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*, red. L. Stein, przeł. L. Back, London 1975, s. 136.

<sup>48</sup> Zob. E. Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914-1928*, Oxford 1990.

<sup>49</sup> „I am embarrassed to say that until a few years ago I had not become aware of my age and was still considering myself as the young composer who had not yet ceased to do youthful nonsense. [...] According to my subjective feeling I must say: I think I was always the same and I am still unchanged”, A. Schoenberg, *My Technique and Style* (1950), [w:] *Style and Idea...*, s. 110.

i niezmiennemu prawu rozwoju sztuki – postrzeganego jako analogiczny do rozwoju żywego organizmu<sup>50</sup>.

Tworzenie muzyki podporządkowane jest nadrzędnej, wszechogarniającej Idee, a twórczość człowieka jest według Schönberga najdoskonalszym dziełem Boga, ukoronowaniem dzieła Stworzenia<sup>51</sup>. Aby jednak twórczość mogła przebiegać według tego niezmiennego prawa, najpierw musi osiągnąć stan wolności – bo w wolności dokonuje się wybór.

Wolna atonalność (mimo protestów Schönberga i negatywnych ocen tego terminu nadal jest on używany w pracach dotyczących jego twórczości), uwolnienie od więzów dziewiętnastowiecznych, martwych już konwencji systemu dur-moll, jest także związana w pojęciu kompozytora z mistycznym poszukiwaniem wiary. Przekonanie to można odnaleźć w pismach Schönberga, który na przykład w jednym z listów pisze, że jego muzyka wymaga od wykonawcy „wiary i przekonania”, „stanięcia po stronie wszystkich, którzy szukają”<sup>52</sup>. Jest to jednak tylko pewien etap, który ma prowadzić do kolejnego, w którym wolność poddana zostanie rygorom odkrytego prawa – i to niezależnie, czy prawo to miałyby być uniwersalne, jak sądził kompozytor, czy też miałyby dotyczyć wyłącznie jego własnej muzyki.

Kiedy ukończyłem moją pierwszą *Symfonię kameralną* op. 9, powiedziałem przyjaciołom: Teraz ustanowiłem swój styl, teraz wiem, jak muszę komponować. Jednak moje następne dzieło wykazało spore odchylenie od tamtego stylu; był to mój pierwszy krok w kierunku mojego obecnego stylu. Moje przeznaczenie zmusiło mnie do podążania w tym kierunku [...]. Najwyższa Siła prowadziła mnie stałą drogą<sup>53</sup>.

Rzeczywiście, trudno przeoczyć, że w finale następnego dzieła Schönberga, *Kwartetu smyczkowego* op. 10 (1909) proklamowana została „nowa droga”. Zarówno dodanie głosu wokalnego, jak i wybór tekstu poetyckiego („Ich löse mich in tönen”, „ich bin ein funke nur vom heiligen feuer / ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme”), a także emfaza jego niby-chorałowego, hymnicznego, deklamacyjnego muzycznego opracowania jest jasną deklaracją obranej życiowej, twórczej drogi. Drogi, która miała

<sup>50</sup> G. Gur, *Arnold Schoenberg and the Problem of Historical Progress in Music*, [w:] *2<sup>nd</sup> International Conference for PhD Music Students. Proceedings*, red. A. Kyriakidou, J. Yannacopoulou, Thessaloniki-Edinburgh 2009, s. 62 i n.

<sup>51</sup> A. Schoenberg, *Die Musik*, 9, VIII 1910, s. 160, cyt. za: A. Ringer, *op. cit.*, s. 8. Zob. A. Schönberg, *Schöpferische Konfessionen*, Zürich 1964, s. 13.

<sup>52</sup> W liście do F. Busoniego, cyt. za: M. Berry, *op. cit.*, s. 84.

<sup>53</sup> „When I had finished my first *Kammersymphonie*, Op. 9, I told my friends: ‘Now I have established my style. I know now how I have to compose. But my next work showed a great deviation from this style; it was a first step toward my present style. My destiny had forced me in this direction [...]. The Supreme Commander had ordered me on a harder road’; A. Schoenberg, *On revient toujours* (1948), [w:] *Style and Idea...*, s. 109.

przebiegać przez wyzwolenie od wszelkich osobistych uwarunkowań i więzów muzycznych konwencji<sup>54</sup> w tym celu, aby podlegała wyłącznie prowadzeniu Najwyższej Świętości, by mogła stać się narzędziem służącym Jej objawieniu, by była świętym głosem, świętym ogniem. Zarysowana już w tym okresie ostateczna synteza estetycznych, etycznych i religijnych elementów wytworzyła całkowicie nową koncepcję muzyki rozumianej jako profetyczny głos przypominający o sprawie moralności w świecie opanowanym przez bezbożny, ateistyczny materializm<sup>55</sup>.

W opublikowanym w 1911 roku traktacie *Harmonielehre* została wyrażona nadrzędna zasada twórcza Schönberga, przejęta wprost z Biblii, a głosząca, że wszelkie prawa ludzkie i prawa natury wynikają z nadrzędnego Prawa Bożego. Prawo to streszcza się w postulacie: „Bądźcie świętymi, bo wasz Bóg jest święty”. W myśli Schönberga ta nadrzędna zasada prowadzi do utożsamienia sztuki i religii, podporządkowania jej najdrobniejszych szczegółów warsztatu kompozytorskiego<sup>56</sup>. Dodekafonia była ostateczną konsekwencją poszukiwania „wewnętrznego i zewnętrznego prawa” rządzącego muzyczną kompozycją, a wynikającego wprost z Prawa Bożego. Dlatego też kompozytor pojmował to poszukiwanie jako swój obowiązek<sup>57</sup>. Ta metoda komponowania miała po 1921 roku stopniowo coraz większy udział w twórczości Schönberga, a po 1943 roku z jej wykorzystaniem powstały wszystkie utwory (z wyjątkiem op. 49), kompozycje, które w dorobku kompozytora „reprezentują dzieło późne w emfatycznym znaczeniu tego słowa”<sup>58</sup>.

Paradoksalnie, religijno-etyczne źródło metody dwunastodźwiękowej jest powszechnie pomijane milczeniem, natomiast kompozytor jako jej autor zyskał wizerunek zimnego konstruktywisty<sup>59</sup>, do czego przyczyniło się też jej literackie, upraszczające przetworzenie w powieści Tomasza Manna. Jak wiadomo, Schönberg krytycznie odniósł się do *Doktora Faustusa* („Andreas Leverkühn’s 12-tone Goulash”) właśnie z powodu przedstawienia wyłącznie technicznych reguł dodekafonii, przekazanych Mannowi przez ucznia Albana Berga – Theodora W. Adorno. Nie chodzi bowiem o to, żeby wiedzieć, co jest zabronione, znać reguły i ich przestrzegać, lecz o to, żeby umieć

<sup>54</sup> Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1631.

<sup>55</sup> Zob. A. Ringer, *op. cit.*, s. 40 i n.

<sup>56</sup> Zob. *ibidem*, s. 67-68.

<sup>57</sup> „While composing for me had been a pleasure, now it became a duty. I knew I had to fulfil a task: I had to express what was necessary to be expressed and I had the duty of developing my ideas for the sake of progress in music, whether I liked it or not”, A. Schoenberg, *How One Becomes Lonely*, [w:] *Style and Idea...*, s. 53.

<sup>58</sup> Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1619.

<sup>59</sup> „It was the bitter bane of his existence that, of all things, his devotion to ancient monotheistic doctrine should cause both uncomprehending critics and the broader public to condemn the most genuinely human composer of the twentieth century as a fanatic worshipper at the idolatrous altars of sterile reason. Nothing have been further from the truth”, A. Ringer, *op. cit.*, s. 82.

za pomocą tych reguł skomponować muzykę<sup>60</sup>. Jest to wiedza tajemna, wymagająca talentu (czyli Bożego wybrania) i bezkompromisowej cnoty pracowitości i cierpliwości<sup>61</sup>. Jak skonstruował Alexander Ringer, technika dwunastodźwiękowa ma korzenie duchowe i etyczne – choć rzadko kto zadaje sobie trud ich zgłębiania<sup>62</sup>.

„Wszystko, co napisałem, nosi w sobie pewne wewnętrzne podobieństwo do mnie samego”. Ta krótka sentencja zapisana przez Schönberga w jednym z listów do ulubionego ucznia i przyjaciela Albana Berga<sup>63</sup> pozwala wyjaśnić zdumiewający fakt, iż tak wyrazisty obraz sylwetki kompozytora odnajdujemy w jego muzyce, a poza tym – że przekonania religijne i etyczne tak precyzyjnie i dogłębnie tłumaczą jego dzieło.

Z religijnego podążania do prawdy o Bogu wynika znajomość Prawa, a z niego z kolei – etyczny imperatyw, którym kierował się kompozytor, co dostrzegali również jego przyjaciele, uczniowie i znajomi. Na przykład Franz Werfel pisał: „W osobowości i sztuce Arnolda Schönberga czcimy nade wszystko niezłomne dążenie do Absolutu [...], są to podejmowane próby uświęcenia sztuki, to znaczy włączenie Absolutu w świat dźwięków przez wykluczenie jakiegokolwiek skażenia muzyki drugorzędny celami (takimi jak efektywność, sukces, popularność)”<sup>64</sup>. W podobny sposób religijne źródło w etycznym rozumieniu muzyki przez Schönberga upatrywał Theodor W. Adorno<sup>65</sup>.

Nie dziwi wobec tego, że również pojęcie postępu w muzyce wiąże się w myśli Schönberga z kwestią moralną – gdyż postęp rozumiany jest jako bezkompromisowe przewyciężanie przez kompozytora napotykanymi trudnościami w poszukiwaniu nowych dróg rozwoju muzyki, a regres każdorazowo wiąże się ze schlebaniem tanim gustom publiczności, szukającej łatwej rozrywki<sup>66</sup>. Przekonanie o etycznej wartości muzyki, o jej znaczeniu i godności, z których wynikają moralne obowiązki jej twórcy, jest stałą dominantą refleksji filozoficzno-estetycznych Schönberga i zostało odzie-

<sup>60</sup> J. Rufer, *The Works of Arnold Schoenberg*, s. 142, cyt. za: A. Ringer, *op. cit.*, s. 70.

<sup>61</sup> „[...] a secret science... a science which cannot be taught at all. It is inborn or it is not there. This is also the reason why Thomas Mann's Adrian Leverkühn does not know the essentials of composing with twelve tones. All he knows has been told him by Mr. Adorno who knows only the little I was able to tell my pupils. The real fact will probably remain secret science until there is one who inherits it by virtue of an unsolicited gift”, A. Schoenberg, *The Blessing of the Dressing*, [w:] *Style and Idea...*, s. 386.

<sup>62</sup> A. Ringer, *op. cit.*, s. 70.

<sup>63</sup> *Arnold Schoenberg Letters*, red. E. Stein, s. 143, cyt. za: A. Ringer, *op. cit.*, s. 44.

<sup>64</sup> „In Arnold Schoenbergs Persönlichkeit und Kunst verehren wir vor Allem das unerbittliche Streben nach dem Absoluten [...], so versucht Arnold Schoenberg durch die Heiligung des Kunstwerks, das heißt durch Ausschaltung aller unreinen Nebenzwecke (Wirkung, Erfolg, Eingänglichkeit) das Absolute in der Welt der Töne zu ziehen”, F. Werfel w: *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*, Wien 1934, s. 14, cyt. za: M. Berry, *op. cit.*, s. 95-96.

<sup>65</sup> T.W. Adorno, *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*, cyt. za: M. Berry, *op. cit.*, s. 96.

<sup>66</sup> G. Gur, *op. cit.*, s. 68.

dziczone również przez jego uczniów<sup>67</sup> – a źródłem tej myśli są przekonania religijne, przez całe życie trwające podążanie za najwyższą Ideą („to, co wydaje mi się najważniejsze w dziele sztuki – Idea”<sup>68</sup>), poszukiwanie drogi do poznania Jedyne Boga. Znaczenie Schönberga jako twórcy dokonującego przełomu w muzyce i kulturze XX wieku polega nie tyle na wynalezieniu nowego systemu komponowania z użyciem dwunastodźwiękowej serii, ile na przeniesieniu w rzeczywistość estetyczną nadrzędnych etycznych zasad, wynikających z wiary – czyli wiernego poszukiwania prawdy, nieustannego podążania do Boga. Nowy wymiar muzyki XX wieku został osiągnięty poprzez filozoficzne zrozumienie jej profetycznego przesłania<sup>69</sup>.

Związki muzyki z osobistym życiem kompozytora są zazwyczaj bardzo subtelne i trudne do uchwycenia, pole badawczych poszukiwań w dziedzinie wzajemnych interakcji między zewnętrznymi wydarzeniami i ich przeżywaniem a twórczością artysty jest najeżone trudnościami. Pod tym względem sylwetka twórcza Schönberga jest – można by rzec – w swej przejrzystości i jednoznaczności całkowicie wyjątkowa. Być może dzieje się tak z powodu mocno akcentowanej przez badaczy idealnej tożsamości albo ścisłego paralelizmu twórczości muzycznej i pism Schönberga<sup>70</sup> – jego librett, pism teoretycznych i esejów filozoficzno-estetycznych. Z muzyki i nierozdzielnie z nią związanych religijno-filozoficznych poglądów kompozytora wyłania się wyrazisty autoportret, w którym twórczy geniusz, myśli, dążenia, pragnienia, przekonania, wiedza i uczucia, podporządkowane jednej nadrzędnej Idee – poszukiwaniu niepoznawalnego Boga, krzyżują się i splatają z doświadczeniem egzystencjalnym i religijnym narodu, urastając niemal do rangi alegorii. „Nominalny chrześcijanin, jednak dumny ze swej żydowskości, prorok mało poważany przez swój własny naród, a odrzucony przez inne”<sup>71</sup>. Dlatego nie sposób się oprzeć nasuwającemu się z wielką siłą skojarzeniu zrekonstruowanego powyżej duchowego autoportretu Schönberga z obrazem Żyda ukazany w legendzie o Żydzie Wiecznym Tułaczem – w mitycznym uogólnieniu nie tylko losów jednostki w perspektywie narodu, lecz także dziejów całego żydowskiego narodu w perspektywie uniwersalnego doświadczenia ludzkości, które są w owym micie implikowane, są przezeń wyjaśniane.

<sup>67</sup> Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1582.

<sup>68</sup> A. Schoenberg, *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*, [w:] *Style and Idea...*, s. 121.

<sup>69</sup> A. Ringer, *op. cit.*, s. 33-34.

<sup>70</sup> Ch.M. Schmidt, *op. cit.*, szp. 1632. Też: A. Ringer, *op. cit.*, s. 20.

<sup>71</sup> „[...] the nominal Christian proud to be Jew, the prophet little honoured by his own people, let alone by others”, A. Ringer, *op. cit.*, s. 170.

## **Bo każdy człowiek jest po trosze całą ludzkością<sup>72</sup>**

Historia Żyda Wiecznego Tułacza, przez niektórych badaczy traktowana jako ludowa legenda, z odnotowywanymi rozmaitymi wariantami i odmianami w zależności od miejsca czy czasu występowania, według innych zasługuje na miano mitu ze względu na poziom ogólności losów, o których opowiada, uniwersalność prawdy, którą przekazuje<sup>73</sup>. Jak wiadomo bowiem, mit jest takiego rodzaju opowieścią, która za pośrednictwem metafory wyjaśnia jakąś doniosłą prawdę egzystencjalną, czy nawet ostateczną przyczynę rzeczy, sens ludzkiego życia. Dlatego właściwą formą mitu – poznawczą, porządkującą i uogólniającą treści doświadczenia – jest poezja (sztuka)<sup>74</sup>.

Mityczna opowieść objawia za pomocą metaforycznych obrazów „wspólnotę natury ludzkiej w jej zmaganiu się z losem, z tzw. tragicznym (niezawinionym) zbłądzeniem (*hamartía*)”<sup>75</sup>. Problem tragicznego błędu i jego nieuniknionych konsekwencji powoduje postawienie pytania o sens cierpienia i nadrzędną wartość, w imię której ma ono być ponoszone, a z ujawnionego poczucia wspólnoty natury ludzkiej wynika uniwersalny wymiar mitu, daleko wybiegający poza czas, miejsce i grupę bohaterów mitycznej opowieści. Stąd wśród wyszczególnianych przez socjologów funkcji mitu na pierwszy plan w opowieści mitycznej o Żydzie Wiecznym Tułaczu wysuwają się funkcje uniwersalizująca i sensotwórcza<sup>76</sup>.

Symboliczna postać Żyda Wiecznego Tułacza, obecna w kulturze europejskiej jako „metafora bezojczyźnianego, wykorzenionego, tułającego się po świecie przedstawiciela ludu Izraela”, w źródłach pisanych pojawiła się dopiero od XIII wieku, choć jako ustne podanie istniała znacznie wcześniej, a niektórzy badacze przypisują jej autorstwo św. Bernardowi z Clairvaux<sup>77</sup>. Pierwszą pisemną wzmianką opowieści o ostatnim żyjącym świadku Męki Pańskiej, skazanym na życie aż do dnia Sądu Ostatecznego, jest zapis Kroniki bolońskiej z 1223 roku: „Żyd ten co sto lat odmładza się do wieku lat trzydziestu i nie umrze, nim Pan nie powróci”<sup>78</sup>. Odtąd mit stopniowo zajmował trwałe miejsce w dziejach literatury, a szczególną popularność zyskał w XVII wieku i w wiekach kolejnych. Na przykład w 1609 roku w Bordeaux ukazała się „Pieśń żałobna wiecznego Żyda”, nazywana też „Skargą brukselską”, w której Ahaswer

<sup>72</sup> J. D’Ormesson, *op. cit.*, s. 332.

<sup>73</sup> Zob. A. Wolff-Powęska, *Żyd Wieczny Tułacz: legenda i rzeczywistość*. „Przegląd Zachodni” 2008, nr 3, s. 21 i n.

<sup>74</sup> H. Kiereś, *Mit*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 7, Lublin 2006, s. 279.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 281, 283.

<sup>76</sup> Obecnie w socjologii wyróżnia się 10 funkcji społecznych mitu. Poza wymienionymi są to funkcje: poznawcza, komunikacyjna, aksjonormatywna, integracyjna, manipulacyjna, symboliczna (poetycka), legitymizacyjna i aktywizująca – D. Wadowski, zob. S. Gródź, D. Wadowski, J. Koziej, *Mit*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XII, Lublin 2008, szp. 1359.

<sup>77</sup> E. König, T. Sinko i inni. Zob. A. Wolff-Powęska, *op. cit.*, s. 21.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 22-23.

jest przedstawiony jako „biegus”, obieżyświat<sup>79</sup>. Wprawdzie niektóre wersje mitu o Żydzie Wiecznym Tułaczem rozpowszechnione w Europie były niekiedy oceniane przez badaczy jako przejaw antysemityzmu<sup>80</sup>. Oceny takie dotyczą jednak pewnych szczegółów dodawanych pod wpływem bieżących wydarzeń, a nie odnoszą się do samego rdzenia opowieści, którą można i należy odczytywać zgodnie z intencją św. Bernarda: w sposób nie tylko neutralny, ale życzliwy i pełen współczucia wobec pielgrzymującego, poszukującego, dążącego do Boga narodu. W XIX wieku mityczna postać Wiecznego Tułacza urosła do rangi alegorii narodu żydowskiego. „Żyd Wieczny Tułacz zarówno jako zwrot frazeologiczny, legenda wyobrażająca wieczną wędrówkę obłąkanego wędrowca, skazanego na wieczne życie Żyda, jak i wielka metafora losu ludu Izraela, przetrwał wieki, gdyż stanowił uogólnienie tych, którzy przez swą niewiarę zostali wykluczeni”<sup>81</sup>.

Zastanawiająca jest trafność mitu o Żydzie Wiecznym Tułaczem – zbieżność głównej idei obecnej w mitycznej opowieści z historią narodu żydowskiego przedstawioną w Biblii. Motyw drogi, ustawicznej wędrówki w poszukiwaniu Boga i prawdy, motyw błędzenia i ciągłych, wielokrotnie ponawianych powrotów do wiernego zachowywania Prawa, motyw nieustannego oczekiwania na Zbawienie, pragnienie osiągnięcia utęsknionego celu wędrówki to te motywy, które dotyczą narodu żydowskiego już od jego początków opisanych przez autorów ksiąg Pisma Świętego, są obecne w życiu Jakuba, Mojżesza i innych przedstawicieli narodu w ciągu tysięcy lat jego historii opisaną w Biblii. Mit jest jakby skrótowym, metaforycznym obrazem tej właśnie, Biblijnej Drogi. Dlatego też w micie Żyda Wiecznego Tułacza zawiera się przebieg życiowej drogi, przemyślenia, działalność, twórczość wielu Żydów także w XX wieku. Mieści się w nim również historia Arnolda Schönberga, kompozytora, który traktował swą twórczość jako religijno-etyczny obowiązek, wypełnianie posłannictwa proroka, a w sztuce upatrywał azylu, miejsca wytchnienia, odpoczynku w życiowej tułaczce, zapowiedzi osiągnięcia celu („Um ihn nicht überleben zu müssen, schenkt der Künstler seinem Schmerz die Unsterblichkeit durch das Kunstwerk”)<sup>82</sup>.

Konwersja Schönberga na chrześcijaństwo nie była faktem jednostkowym, gdyż na przełomie wieków i na początku XX wieku można odnotować liczne nawrócenia Żydów, którzy przyjmowali chrzest w różnych chrześcijańskich wyznaniach. Można tę tendencję zauważyć w kręgu znajomych Schönberga (postać Gustawa Mahlera może być w tym kontekście szczególnie godna wzmianki), a można też odwołać się do wielu innych kręgów, choćby na przykład środowiska Edmunda Husserla i Edith

<sup>79</sup> W. Piotrowski, *Legenda o Ahaswerze w literaturze polskiej*, Słupsk 1996, s. 195-196.

<sup>80</sup> Zob. A. Wolff-Powęska, *op. cit.*, s. 38 i 29.

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>82</sup> A. Schönberg, *Schöpferische Konfessionen*, s. 15.

Stein. Nie zawsze oznaczało to – jak w wypadku mistrza z Fryburga Bryzgowijskiego czy też w sposób szczególny w wypadku jego uczniacy – świadomość ostatecznego „zadomowienia”, „zakończenia tułaczki”. Często bowiem poczucie przynależności do narodu pielgrzymującego do Boga, wzmocnione zewnętrznymi wydarzeniami, na przykład prześladowaniami i potrzebą solidarności z prześladowanymi, okazywało się podniętą do podjęcia dalszych religijnych poszukiwań. Georg Steiner w związku z tym pisał o zjawisku meta-rabbinizmu: według myśliciela „meta-rabbi” to nowoczesni Żydzi praktykujący „judaizm poza judaizmem”, tacy jak na przykład wymienieni przez niego Karl Heinrich Marx, Albert Einstein, Sigmund Freud, Henri Bergson, Emil Durkheim, Claude Lévi-Strauss czy Franz Kafka<sup>83</sup>. Te tak bardzo różniące się osoby, o zupełnie nieraz różnych losach i przekonaniach, łączy właśnie świadomość nieustannej wędrówki w poszukiwaniu ostatecznego, najwyższego celu, drogi podejmowanej wytrwale pomimo wielokrotnego błędzenia, licznych porażek, powrotów. Ów mit Żyda Wiecznego Tułacza, inspirowany biblijną opowieścią, mit wiecznej, ciągle trwającej drogi stał się elementem spajającym naród żydowski pomimo jego wielowiekowego rozproszenia i pomimo współczesnego, zwłaszcza dwudziestowiecznego błędzenia po bezdrożach ateizmu, materializmu, nihilizmu, agnostycyzmu. Nieprzypadkowo Maurycy Mochnecki docenił mity jako ważny czynnik budowania tożsamości narodowej, warunkującej i poręczającej istnienie narodu, jako „wiecznie zielone drzewa”<sup>84</sup>.

Implikować – to znaczy: mieścić coś w sobie, zawierać, pociągać za sobą, powiązać ze sobą. Łaciński czasownik „implico” niesie w sobie oprócz dosłownego: „wplątam”, także pewne treści znaczeniowe związane z zagmatwaniem, powikłaniem, zaplątaniem, brakiem jasności i ładu. „Implicatio” to zarówno przeplatanie, jak i powikłanie, zamieszanie. Jego przeciwieństwem jest słowo zawierające ten sam rdzeń: „ex-plico”, czyli „rozciągam”, które oznacza rozkładanie na proste elementy, rozwikłanie zagmatwanej sprawy, uporządkowanie, usunięcie trudności, doprowadzenie do jasności i prostoty. Mit o Żydzie Wiecznym Tułaczku jako artystyczna, poetycka forma w metaforyczny, a więc niejasny, zagmatwany sposób „wyjaśnia” muzykę i sylwetkę duchową Schönberga, jego dzieło zaś – wzajemnie – splata się z mitem (implikuje), nadając mu uszczegółowione, konkretne rysy. Ten sposób rozumowania zgodny jest z twierdzeniem kompozytora, iż analizy teoretyczne nie mają zdolności wyjaśniającej „treści” muzyki, że objaśnić utwór muzyczny jest zdolne jedynie inne dzieło sztuki. Objaśnić to, co zakryte, zawikłane, co jest Tajemnicą, można tylko przez Tajemnicę.

Jako opowieść metaforyczna mit – podobnie jak inne dzieła sztuki – ma wymiar uniwersalny, jest uogólnieniem wykraczającym poza najszerzej nawet interpretowaną

<sup>83</sup> A. Ringer, *op. cit.*, s. 199.

<sup>84</sup> J. Koziej, zob. S. Gródź, D. Wadowski, J. Koziej, *op. cit.*, s. 1361.



warstwę anegdotyczną. Ten właśnie, uniwersalny wymiar mitu o Wiecznym Tułaczu dostrzegł protestancki teolog Dietrich Bonhoeffer, który w roku 1929 przywołał legendę Żyda – tułacza, traktując ją jako przypowieść o ludzkiej kondycji, o niespokojnej, błądzącej ludzkości, która nie może odnaleźć pokoju na ziemi. „Tymczasem świat łaknie Bożego pokoju. Po burzy pragnie ujrzeć tęczę pokoju Bożej łaski, a jednak nie potrafi uwolnić się od zagubienia i gonitwy. Bo jest to świat odszczepieńczy, nad którym wisi bezlitosne fatum niepokoju. Cała ludzkość podobna jest do Żyda Ahaswera”<sup>85</sup>.

Uniwersalny wymiar mitu o Żydzie Wiecznym Tułaczu dostrzegł też Søren Kierkegaard. Filozof nawiązał do trzech wielkich, obecnych w kulturze europejskiej mitów, posługując się nimi w wyjaśnianiu dyskursywnym treści, które każdy z tych mitów „wyjaśnia”, implikuje (tzn. pozwala uchwycić pozadyskursywnie) za pomocą alegorii i symbolu. Autor koncepcji trzech następujących po sobie stadiów w rozwoju duchowym człowieka, którymi są – kolejno – stadium estetyczne, etyczne i religijne, powołuje się na trzy mity: Don Juana, Fausta i właśnie Żyda Wiecznego Tułacza. Ostatnie, trzecie stadium zawiera w sobie również dwa wcześniejsze: „[...] czyż nie widzisz, że biedni, posiadając to, co religijne, posiadają tym samym to, co estetyczne, a bogaci, nie posiadając tego, co religijne, są pozbawieni także tego, co estetyczne?”<sup>86</sup>. Świadomość jedności trzech etapów, zgoda na trud wędrowania i pokonywania kolejnych przeszkód w duchowym rozwoju, z nadzieją na osiągnięcie celu duchowej podróży, według Kierkegarda chroni człowieka przed pustką i bezsensem, chroni przed aktem rozpacz: „Jeśli nie możesz się przekonać do tego, że to, co estetyczne, etyczne i religijne to są trzej sprzymierzeńcy, jeśli nie możesz dostrzec jedności w różnorodnych przejawach, która zawiera wszystko w tych trzech sferach – wówczas życie ludzkie nie ma sensu”<sup>87</sup>. Stadium religijne w wyjaśnieniu filozofa jest więc poszukiwaniem chrześcijaństwa, podróżą, bezdomnością, tułactwem w drodze do nowej Ziemi Obiecanej – nowej Jerozolimy Chrystusa. Postać Żyda Wiecznego Tułacza jest alegorią zarówno losu narodu, jak i każdego człowieka, bo kresem i celem każdego ludzkiego życia jest śmierć. I człowiek dopóty znajduje się w tymczasowej kondycji wędrowca, przygodnej, pełnej niepokoju i troski, dopóki tego celu swej drogi nie osiągnie: „Gdyby istniał człowiek, który nie mógłby umrzeć, gdyby było prawdą to, co opowiada się o Żydzie Wiecznym Tułaczu, bez namysłu ogłosilibyśmy go najniezwyklejszym. [...] Ale tak nie jest. Śmierć jest ogólnym szczęściem wszystkich

<sup>85</sup> J. Ackermann, *Dietrich Bonhoeffer. Wolność ma otwarte oczy*, przeł. E. Pieciul-Karmińska, Poznań 2007, s. 162, cyt. za: A. Wolff-Powęska, *op. cit.*, s. 29-30.

<sup>86</sup> S. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. 2, przeł. K. Toeplitz, Warszawa 2010, s. 151.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 180-181.

ludzi”<sup>88</sup>. Filozof miał na myśli oczywiście „śmierć pierwszą”, czyli tę, która oznacza zakończenie trudu ludzkiego wędrowania.

W uniwersalnie pojmowanym micie Wiecznego Tułacza zawiera się także prawda, że nie może być pokoju na ziemi bez osiągnięcia przez ludzi „stadium religijnego”, bez stale obecnej myśli o życiu pozaziemskim, o rzeczywistości nadprzyrodzonej. Taką hipotezę zawarł Gabriel Marcel, rozważając, czy u źródeł wstrząsów, które swoje największe nasilenie osiągnęły w XX wieku, nie stoi właśnie systematyczne odrzucanie idei religijnej – idei Najwyższego Boga: „[...] kto wie – pytał filozof – czy trwały porządek ziemski nie może być wprowadzony tylko pod tym warunkiem, że człowiek zachowa wyraźną świadomość tego, co można by nazwać jego kondycją pielgrzyma”. I następnie wyjaśniał: „[...] to znaczy, że będzie on stale pamiętał o konieczności wykuwania sobie niepewnej drogi poprzez eratyczne głązy upadłego wszechświata, wymykającego się pod każdym względem samemu sobie, ku światu bardziej umocnionemu w bycie, ku światu, którego jedynie zmienne i niepewne odbłaski można dostrzec z ziemi”<sup>89</sup>.

Głązy eratyczne – czyli dosłownie „błądzące”, polodowcowe skały pozostawione przez cofający się lodowiec – to metafora błędnych idei, pomyłek i trudności, które każdy człowiek musi wciąż na nowo przezwyciężać, aby podążać swą drogą wiodącą do ostatecznego celu – do Boga. O tej właśnie drodze opowiada mit Żyda Wiecznego Tułacza i o niej mówi też postać Arnolda Schönberga ukazująca się w wizerunku życia, myśli i twórczego dzieła.

W przeciwieństwie do pozostałych dwóch mitów służących jako poetyckie obrazy, za pomocą których Søren Kierkegaard wyjaśniał i na podstawie których rozwijał swe idee filozoficzne dotyczące koniecznych stadiów w dojrzewaniu duchowo-intelektualnym człowieka (Don Juan – stadium estetyczne, Faust – stadium etyczne), nieliczne są utwory muzyczne, w których można odnaleźć bezpośrednie odwołanie do mitu o Żydzie Wiecznym Tułaczem. Pominąwszy drobniejsze i mniej znane kompozycje, w zasadzie można przyjąć, że jedynym dostępnym szerokiej publiczności i powszechnie uwzględnianym w opracowaniach historycznomuzycznych dziełem odnoszącym się wprost do tegoż wątku mitycznego jest *Le Juif errant*, 5-aktowa wielka opera historyczna Jacques’a Fromental’a Halévy’ego, która powstała w roku 1852 i została wystawiona na scenie Opery Paryskiej. Autorem libretta napisanego na motywach powieści Eugène’a Sue był jeden z najbardziej utalentowanych i płodnych librecistów epoki Eugène Scribe. Należy jednak zauważyć, że zarówno powieść, jak

<sup>88</sup> S. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. 1, przeł. J. Iwaszkiewicz, przejrzał K. Toeplitz, Warszawa 1982, s. 250.

<sup>89</sup> G. Marcel, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, przeł. P. Lubicz, Warszawa 1984, s. 158.

i libretto zawierają jedynie dalekie nawiązanie do mitu Żyda Wiecznego Tułacza, i to wyłącznie w związku z jednym z zewnętrznych, anegdotycznych jego wymiarów, natomiast pomijają zasadniczy problem przezeń przedstawiany.

Zupełnie inny obraz obecności mitu Wiecznego Tułacza w wątkach tematycznych podejmowanych w muzyce, a w szczególności w muzyce epoki romantyzmu, zarysowałby się, jeśliby zdecydować się na przyjęcie jego rozszerzonej interpretacji. Nawet pobieżne przywołanie w myśli wątków obecnych w romantycznej muzyce związanej z programem lub tekstem pozwala bez większego ryzyka sformułować hipotezę, że historia błędzącego i nieszczęśliwego, samotnego wędrowca tęskniącego za odległym domem, za zakończeniem przekleństwa tułaczki, osiągnięciem wybawienia, wewnętrznego i zewnętrznego pokoju, dążącego niestrudzenie do celu ziemskiego pielgrzymowania jest wszechobecna w muzyce epoki romantyzmu, czy byłyby to pieśni Franciszka Schuberta (np. *Wędrowiec*, cykle: *Piękna młynarka*, *Podróż zimowa*), czy opera *Holender tułacz* Ryszarda Wagnera, czy wiele innych dzieł, których choćby tylko samo wyszczególnienie wykraczałoby poza ramy tego artykułu.

Być może przyczyną powyżej wspomnianych faktów nie jest przeoczenie czy brak zainteresowania kompozytorów romantycznych postacią i losem Żyda Wiecznego Tułacza, lecz przeciwnie: należycie odczytany uniwersalizm mitu. Zasadniczą bowiem jego treść stanowi podstawowa kwestia, która rozgrywa się przecież w duszy każdego człowieka. Nieustanna tęsknota i poszukiwanie ostatecznego sensu i celu towarzyszy ludzkiemu wędrowaniu przez życie pełne niepokoju i troski, a ukojenie niespokojnego serca człowieka może się dokonać tylko w ramionach Boga i dopiero wówczas może się zakończyć Wieczna Tułaczka. Filozof i chrześcijanin św. Augustyn, który ujął tę myśl w znanym powszechnie cytacie w sposób najdoskonalszy, najbardziej lapidarny, niejednokrotnie dawał upust wyrazom tęsknoty za osiągnięciem celu swej zawilej, pełnej meandrów życiowej drogi, zapisując na przykład w *Wyznaniach*: „Pragnąłbym Cię poznać, o Panie, który mnie znasz. Pragnąłbym Cię poznać tak, jak i ja jestem poznany” (X, 1)<sup>90</sup>. Czyż wizerunek Chrystusa namalowany przez Arnolda Schönberga około października 1910 roku<sup>91</sup> nie jest świadectwem tego samego, nie tylko ponadkonfesyjnego, ale ogólnoludzkiego doświadczenia ziemskiej wędrówki przez czas i przestrzeń, wędrówki naznaczonej zmiennością losów, tymczasowością i nieustanną tęsknotą za prawdziwym, nieskończonym szczęściem, które ludzie obdarzeni łaską wiary nazywają wprost: Jedynym i Najwyższym Bogiem? Czyż obraz ten nie jest wyrazem – podniesionego przez artystę do powszechnej ogólności – pragnienia, aby

<sup>90</sup> Św. Augustyn, *op. cit.*, s. 278.

<sup>91</sup> A. Schönberg, *Chrystus*, 1910, olej na kartonie, 50 × 37 cm. Reprodukacja dostępna na stronie: [http://www.schoenberg.at/index.php?option=com\\_joomgallery&func=detail&id=85&Itemid=339&lang=de](http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_joomgallery&func=detail&id=85&Itemid=339&lang=de) [dostęp: 4.01.2014].

ujrzeć Boga twarzą w twarz i zakończyć Wieczną Tułaczkę rozpoczętą w momencie wygnania z Raju, osiągając jej ostateczny, z utęsknieniem wypatrywany cel?

**A SELF-PORTRAIT OF ARNOLD SCHÖNBERG AS THAT  
OF A WANDERING JEW: THE PHILOSOPHICAL AND MUSICAL IMPLICATIONS  
OF THE MYTH**

Religious efforts in quest after the unique, superior Idea of the “Unrepresentable God! Inexpressible Idea of many meanings” was an essential, pivotal element in the life and creative activity of Arnold Schoenberg, who understood his musical and ethical evolution as a mystic journey. In Schoenberg’s paintings, an image of Wandering Jew served as a model for his self-portraits. To some extent, Schoenberg was a kind of a Wandering Jew in that he suffered from unfulfilled spiritual strivings and he continually searched for God. This is also observable in his musical compositions. Therefore, by no means can one help association of the image of Jew inherent in a myth of the Wandering Jew, in this mythical generalization of not only the individual fate in view of the nation but also the fate of the whole Jewish nation in view of the universal experience of mankind, which are implied by the myth, i.e. through the myth elucidated.