

Marcin Trzęsiok

Muzyka jako teofania?
Pytania do George'a Steinera

Music as theophany?
Questions for George Steiner

Streszczenie

W myśleniu George'a Steinera muzyka zajmuje miejsce szczególne: „Trzy obszary: istota i imię Boga, wyższa matematyka oraz muzyka (jaki między nimi związek?) stanowią warunki graniczne mowy” (Steiner, *Errata*). Wtracone w nawiasie pytanie, pozornie retoryczne, okazuje się źródłem zasadniczej kontrowersji, której sedno odsłania się w refleksji historyczno-genealogicznej. Steiner stara się bowiem do tradycyjnej, scholastycznej symbiozy biblijnego kreacjonizmu i pitagoreizmu włączyć metafizykę romantyczną, w efekcie czego jego filozofia muzyki wykazuje cały szereg sprzeczności. Z krytycznej lektury dzieł Steinera wyłania się, z jednej strony, obraz trudności, jakie stwarza próba pogodzenia kultury przed- i poświeceniowej; z drugiej jednak zarysowują się wyraźniej wciąż niewykorzystane możliwości, jakie otworzył romantyzm i jego modernistyczne kontynuacje. Estetyka muzyczna, zagnieżdżona w idei nieskończoności, odgrywa w tych dywagacjach doniosłą rolę.

Słowa kluczowe: George Steiner, Arnold Schönberg, estetyka muzyczna, filozofia religii, romantyzm

Summary

Music occupies a special place in George Steiner's thinking: "Three areas: the essence and name of God, higher mathematics and music (what is the connection between them?) are located at the limits of language" (Steiner, *Errata*). The seemingly rhetorical question in parentheses turns out to be a source of deep controversy, the essence

of which is revealed in historical-genealogical reflection. Steiner attempts to incorporate Romantic metaphysics within the traditional scholastic symbiosis of Biblical creationism and Pythagoreanism, which reveals his philosophy of music to be entangled in a range of contradictions. On the one hand, a critical reading of Steiner's works uncovers the difficulties posed by the attempt to reconcile pre- and post-Enlightenment culture; on the other hand, the still unused opportunities offered by Romanticism and its modernist continuations are clearly visible. Musical aesthetics, rooted in the idea of infinity, plays a crucial role in these divagations.

Keywords: George Steiner, Arnold Schönberg, musical aesthetics, philosophy of religion, romanticism

Postawiony w tytule znak zapytania zwiastuje ton dziś typowy, czyli bezceremonialny, choć w odmianie dyskretnej. Chciałbym, by ten prognostyk okazał się fałszywy, choć sam się obawiam, że to jednak *wishful thinking*. Na wszelki wypadek rozpocznę od rytuałów *cortesii*, o której George Steiner pisze w *Rzeczywistych obecnościach*. Otóż Steinerowi zawdzięczam wiele. Jest jednym z tych, którzy uwolnili mnie od ucisku owej przezroczystej bestii, jaką jest materialistyczny obraz świata, więc sprawa to w zasadzie drugorzędna, że jego argumenty nie wydają mi się dziś równie przekonujące jak kiedyś.

Kwestia ta powoli się wyklaruje, bo łączy się bezpośrednio z moim tematem głównym – ze steinerowską filozofią muzyki. Jego entuzjazm dla tej sztuki nie ma dziś sobie równych wśród filozofów. Być może tylko Emil Cioran byłby mu partnerem, choć akurat ten jest w jego książkach realnie nieobecny. Co specjalnie nie dziwi, ale jednak daje do myślenia – wszak również adwersarze (a może zwłaszcza oni) należą do powinowatych z wyboru. Wypominanie tego akurat braku świadczyłoby o niedostatkach *cortesii*. Ale niech nas przygotowuje na tropienie steinerowskich przemilczeń, a zwłaszcza przeinaczeń, ponieważ jest ich, o wiele bardziej znaczących, więcej.

Wątek muzyki powraca u Steinera jak bumerang. Przybiera różne odcienie, ale myśl zasadnicza pozostaje niezmienna. Otóż muzyka jest tą sztuką, w której najpełniej objawia się Rzeczywista Obecność. Jest ona, jak życie samo, czystą energią, żywiołem potężnym i obeszładniającym¹. Wchodzi zatem w nieuchronny agon z językiem, organem naszego panowania nad światem. A język w tym starciu okazuje się bezradny, jest bowiem od muzyki całkowicie zależny. Muzyka od razu rozbija klatkę języka. Kadencje mowy są tylko ułomną translacją pierwotnej pieśni. I właśnie dlatego muzyka ma charakter ekstatyczny i wyzwalający. Implikacje tych intuicji są porażające: muzyka jawi się jako siła nieludzka, obca, poza dobrem i złem, poza *signifiant* i *signifié*, poza wszelką weryfikacją. Jest tą, która jest.

Ten obraz sztuki dźwięków należy wpisać w kontekst całej filozofii Steinera. Klucz do tej kwestii odnajduję w zdaniu, które cytuję z *Erratów*:

Trzy obszary: istota i imię Boga, wyższa matematyka oraz muzyka (jaki między nimi związek?) stanowią warunki graniczne mowy².

¹ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Instytut Kultury oraz słowo/obraz terytoria, Warszawa-Gdańsk 1997, s. 161. Tę cechę muzyki Goethe w rozmowach z Eckermannem nazwał „demonicznością”: „W poezji jest bezwzględnie wiele cech demonicznych, i to zwłaszcza w tej nieświadomej, której wszelki rozsądek i rozum nie wystarczają i która dlatego też wywiera tak przemożne wrażenie. [Tak] samo w muzyce demonizm istnieje w największym stopniu, gdyż jest to tak wzniosła sztuka, że rozsądkiem nie można jej osiągnąć i wywiera wpływ, który wszystko opanowuje i z którego nikt nie jest w stanie zdać sobie sprawy. Dlatego kult religijny nie może się bez niej obejść, jest ona bowiem jednym z najprzedniejszych środków, aby czarować ludzi” (za: R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 171).

² G. Steiner, *Errata*, przeł. M. Trzęsiok, „Res Facta Nova” 10 (19), Poznań 2008, s. 247.

Później następuje komentarz:

Lecz przecie dokładnie w tym momencie, w którym dyskurs natrafia na nieprzekraczalne bariery, bądź to teologiczno-metafizycznej, bądź matematycznej, bądź też muzycznej natury, bariery te dostarczają nam nieodpartych przeczuć transcendencji, niewypowiedzianej obecności, „innego” spoza granic. Uwięziony w bezmiernych ograniczeniach, w niezgłębioności swej ostatecznej klęski – „O słowo, słowo, którego mi brak”, woła schönbergowski Mojżesz do Niewypowiedzianego – język postuluje w sposób negatywny, ale przemożny, oddziaływanie, obecność tego, co znajduje się poza jego granicami³.

Wbrew pozorom spójności, jest to myśl paradoksalna, co wyjdzie na jaw, gdy zapytamy o genezę tych trzech splecionych wątków: teologiczny jest proveniencji żydowskiej, matematyczny – greckiej, muzyczny – romantycznej. To trzy wielkie płyty tektoniczne współczesnej kultury Zachodu, uchwycone tu w żywym i twórczym zderzeniu (brakuje tylko czwartej, związanej z tzw. światopoglądem naukowym). Teraz dopiero w ostrym świetle staje pytanie Steinera – jaki, w rzeczy samej, między nimi związek? Jak to się dzieje, że do wyczerpanej już chrześcijańskiej fuzji żydowskiego objawienia i greckiej filozofii dołącza teraz spekulacja muzyczna świeżej daty? I to spekulacja nie mniej sprzeczna z dwoma starymi składnikami tej triady niż one same sobie nawzajem, w momencie pierwszego spotkania, przeczyły.

Oponent mógłby uznać, że jest to problem wyssany z palca. Że takie połączenie teologii, muzyki i matematyki jest przecież z gruntu antyromantyczne i antymodernistyczne, gdyż wyraza z pnia pitagorejskiego i scholastycznego; że zatem doskonale przylega do konserwatyizmu Steinera, autora z upodobaniem powołującego się na ostatniego pitagorejczyka, Leibniza, dla którego słuchanie muzyki było nieświadomym aktem liczenia w duchu. Cóż, nic bardziej złudnego! Bo steinerowskie ujęcie

³ Tamże, s. 248.

muzyki jako czystej siły, energii, bardziej jeszcze niż monadologię Leibniza przypomina Schopenhauera; czy też *The Power of Sound* (1880) Edmunda Gurney'a; albo nawet dionizyjskość Nietzschego. A w szerszym kontekście – rozliczne formy *Lebensphilosophie* modernistycznego przełomu wieków, łącznie z Bergsonem. Ani Grecy, ani scholastycy nie traktowali muzyki w ten sposób. A jeśli już zwracano uwagę na jej ekstatyczną upojność, to w tonie przestrogi, jak np. w *Państwie* Platona lub w *Wyznaniach* Augustyna. (Temat to zadziwiająco żywotny. Nie tak dawno temu moralisci bez metafizyki, Lew Tołstoj i Zbigniew Herbert, odnosili się do muzyki z surowością karmioną, jak u Augustyna, poczuciem winy zrodzonym z ich własnej słabości wobec jej syrenich wdzięków).

Można by replikować, że przecież steinerowska energia muzyczna, choć spuszczone z łańcucha mistyki liczb, w przeciwieństwie do filozofów życia ma jednak charakter epifaniczny. Że jej pochodzenie „nie z tego świata” odróżnia ją od immanentnego „strumienia życia” witalistów. Że zatem w ogólnym i abstrakcyjnym sensie łączy się, w ostatecznym rachunku, ze spekulacjami teologów i tych matematyków, którzy widzą w relacjach liczbowych sferę absolutu i esencji. Z takim argumentem trzeba by się zgodzić, ale zastrzegając od razu, że jeśli nawet mamy u Steinera do czynienia z teologią, to jednak o charakterze modernistycznym, zgodnym z koncepcją „świętości” Rudolfa Otto, wedle którego „nieokrzesane” *sacrum* promieniuje ze sfery całkowicie irracjonalnej, stanowiąc *mysterium tremendum et fascinans*. „Świętość”, odpowiednik łacińskiego *sanctus*, jest wszak odległą parafrazą słowa *kadosz*, śpiewanego Jahwe przez Cherubiny w wizji Izajasza. A *kadosz* znaczy, dosłownie, „obcy”, „całkowicie inny”. Taki sens kryje się u Otta pod pojęciem świętości i nie inaczej myśli Steiner – pisarz, rzecz jasna, w tradycji żydowskiej głęboko zakorzeniony ⁴.

⁴ Przykład *pars pro toto*: „Owym »innym«, w obecności którego pisarz i kompozytor pracują, bywa mniej lub bardziej uobrazowany Bóg. On jest

Zresztą Otto podobnie myśli też o muzyce, dlatego w rozważaniach o niepojmowalnym a zarazem realnie obecnym *numinosum* może się posłużyć taką analogią:

Bo „objawiać się” nie oznacza bynajmniej przejścia do rozumowej pojęciowości. Może być coś w swej najgłębszej istocie wiadome, a nawet znane uczuciu, może je uszczęśliwiać albo nim wstrząsać, coś, na co rozum odmawia każdego pojęcia. Można coś „zrozumieć” głęboko, wewnętrznym, nie „pojmując” tego rozumem, np. muzykę. To, co się pojmuje i co da się pojąć w muzyce, nie jest bynajmniej samą muzyką⁵.

Zachodzi jakiś alchemiczny związek między początkiem opery Schönberga *Mojżesz i Aron* („Jedyny, wieczny, wszechobecny, niewidzialny i niewyobrażalny Boże...!”), a zaproponowaną przez Otta wykładnią teofanii w krzaku ognistym. Otto twierdzi, że Mojżesz rozpoczyna proces umoralniania i racjonalizacji *numinosum*, które wszakże nigdy całkowicie nie utraci pierwotnego elementu epifanicznego⁶. Rolę takiego quasi-racjonalnego wędzidła pełni u Schönberga liczba, obecna w postaci techniki serialnej oraz w formie nieortograficznego, bo „gematrycznego” tytułu *Moses und Aron* (w imieniu kapłana zanikło podwójne „a”, dzięki czemu liczba liter w tytule wynosi dwanaście i równa się liczbie dźwięków w serii dodekafonicznej). Nie będzie chyba wielkiej przesady w stwierdzeniu, że opera Schönberga jest dla Steinera dziełem centralnym, w które wcieliły się wszystkie jego zasadnicze intuicje.

Odróżniając genealogie trzech składowych wykreślających ów obszar leżący poza granicami języka, nie chcę więc twierdzić, że ich splot jest u Steinera przypadkowy czy arbitralny. Przeciwnie, jego teza jest przekonująca i zdumiewająca, gdyż,

»jedynym rodzicem« i patronem dzieła”. G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przeł. J. Łoziński, Zysk i S-ka, Poznań 2004, s. 79.

⁵ R. Otto, *Świętość*, s. 155.

⁶ Zob. tamże, s. 93–94.

wbrew utartym diagnozom i z góry przyjmowanym „warunkom niemożliwości”, taka nieprawdopodobna fuzja muzyki, liczby i teologii rzeczywiście się w XX wieku dokonała. Nie tylko zresztą u Schönberga, bo także, w inny sposób, u Weberna, Skriabina, Strawińskiego i Messiaena, by wymienić tylko największych. Trudno dziś dostrzec, jak bardzo paradoksalna jest wielkość tych kompozytorów. Steiner jest jednym z nielicznych, którzy nie zamiatają tych sprzeczności pod dywan. Wystarczy pomyśleć, jak rzadko mamy kontakt z rdzeniem tej muzyki; jak w dyskusji o niej wciąż dominuje ton narzucony przez Adorna; i jak wobec takiej natrętnej logorei bezbronny – by posłużyć się określeniem Helmuta Lachenmanna – jest sam akt słuchania. Ma Steiner gorzką rację: przedzieranie się przez bezkresne peryferia komentarzy, które wciągają na manowce jałowych z nimi polemik, odcina nam drogę do silniejszych źródeł. Bramę tego ogrodu zagradza dziś papierowo-elektroniczny miecz anioła wykazów bibliograficznych.

Powróćmy jednak do warunków granicznych mowy. Posługując się tą kantowską figurą w odniesieniu do muzyki, Steiner, wbrew pozorom, nie opuszcza terenu filozofii języka. Niczym Mojżesz spogląda z pustyni językowego wygnania w stronę Ziemi Obiecanej, leżącej poza granicami mowy. Ta sprawa jest łatwo uchwytna. Problemy wyrastają wzdłuż innej linii demarkacyjnej: tam, gdzie energia owego agonu słowno-muzycznego zderzona zostaje z zasadniczą intuicją Steinera – z ideą wolnego aktu twórczego, w którym artysta powtarza akt stworzenia i zyskuje, w swym dziele, nieśmiertelność. Cała argumentacja *Gramatyk tworzenia* krąży wokół opozycji odkrywania i tworzenia. *Conditio sine qua non* prawdziwej sztuki jest powołanie do życia bytów uprzednio nie istniejących. Za dziełem nie stoi żadna przyczynowa konieczność, w czym podobne jest ono do Stworzenia powstałego z mocy wolnego aktu. Bóg Steinera, choć wyraża się w matematyce, jest nieobliczalnym Bogiem nominalistów – arcyartystą i anarchistą, od którego zależy ład świata.

Steiner uświadamia nam, że topos twórczości rozumianej jako akt drugiego stworzenia ma długą historię, sięgającą początków chrześcijaństwa. Znamy to dobrze:

Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę.
Cóż ty większego mogłeś zrobić – Boże?

Spośród wielkich kompozytorów wieku XX ideę tę najsilniej propagowali Schönberg i Skriabin. Oto fragment wykładu Schönberga *Composition with Twelve Tones* (1941):

Aby zrozumieć samą naturę tworzenia należy przyznać, że zanim Bóg rzekł „Niech stanie się światło”, żadnego światła nie było. A skoro nie było, to Boska wszechwiedza przyjęła jakąś jego wizję, którą tylko Jego wszechwiedza mogła powołać do istnienia.

My, biedne ludzkie istoty, kiedy w odniesieniu do jednego z najlepszych umysłów spośród nas używamy słowa twórca, nie powinniśmy nigdy zapominać, czym twórca jest w istocie.

Twórca ma wizję czegoś, co przed tą wizją nie istniało. I twórca ma siłę, by wizję tę wprowadzić w życie, ma siłę ją urzeczywistnić.

W rzeczy samej, pojęcie twórcy i tworzenia powinno być formułowane w harmonii z Boskim Wzorcem; natchnienie i doskonałość, życzenie i spełnienie, wola i urzeczywistnienie współlistnieją spontanicznie i jednocześnie. W Boskim Tworzeniu nie było szczegółów dopracowanych później; „Stało się światło” – od razu i w ostatecznej doskonałości.⁷

⁷ A. Schönberg, *Composition with Twelve Tones*, w: tegoż, *Style and Idea, Selected Writings*, przeł. L. Black, University of California Press 2010, s. 214–215. W dalszej części tego wywodu Schönberg spuszcza z tonu, wskazując na trudności, na jakie artysta napotyka w procesie „translacji” swej wizji na język dzieła sztuki, dodatkowo ograniczony także możliwościami odbiorców.

Po lekturze Steinera słowa te brzmią niemalże ortodoksyjnie. Wydawać by się mogło, że Schönberg i Steiner przemawiają jednym głosem. Szkopuł w tym, że tak droga Steinerowi romantyczna filozofia muzyki sytuuje się na antypodach tak pojętej twórczości (zobaczymy później, że także Schönberg nie jest wolny od tej sprzeczności). Romantyczna muzykofilia rodzi się bowiem z poczucia nieskończoności. Należy do romantyzmu kontemplacyjnego, rozwijającego się w orbicie wpływów raczej Spinozy niż Księgi Rodzaju. Nie ma w niej miejsca na asertywne „ja” artysty podejmującego zadanie *creatio continua*. Jak pisał Ernst Teodor Amadeusz Hoffmann: „Muzyka jest najbardziej romantyczną ze sztuk, być może nawet jedyną romantyczną, bo za swój przedmiot ma jedynie nieskończoność”⁸. Jeśli by szukać dla tej wypowiedzi paraleli Mickiewiczowskiej, na myśl przychodzi: „A mnie płynąć, płynąć, i płynąć”. Niezgodności te rzucają cień głębokiej dwuznaczności na teofaniczną wizję muzyki u Steinera.

Pojęcie nieskończoności, które przywołaliśmy za Hoffmannem, figurowało już wcześniej w katalogu naczelných terminów technicznych Kanta i Schillera, ale dopiero u myślicieli kręgu jenajskiego nabrało barw żywszych i wysunęło się na plan pierwszy, owocując niezwykle płodną dialektyką części i całości, którą można też rozumieć jako rozpoznanie wzajemnych powiązań między człowiekiem a wszechświatem. W kontekście teologicznym nieskończoność pojawiła się w *Mowach o religii* (1799) Friedricha Schleiermachera, wedle którego istotę religii stanowi „ogład wszechświata”⁹. Paralele modernistyczne są dla nas istotne, więc odnotujmy, że „ogład” Schleiermachera

⁸ Cyt. za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 282.

⁹ „Ogład wszechświata: proszę, zaprzyjaźnijcie się z tym pojęciem, jest ono osią całej mojej mowy, jest najogólniejszą i najwyższą formułą religii, na której opierając się, możecie dotrzeć do każdego miejsca religii i najdokładniej określić jej istotę i granice”. F. Schleiermacher, *Mowy o religii*, przeł. J. Prokopiuk, Znak, Kraków 1995, s. 76.

pod niejednym względem przypomina Heideggerowskie „wydarzenie” (*Ereignis*) czy też „ujęcie” (*prehension*) Alfreda Northa Whiteheada. Sens ogólny „oglądu wszechświata” wyjaśnia formuła tyleż prosta, co przepastna: „Toteż jest religią przyjmając wszystko, co pojedyncze, jako część całości, a wszystko, co ograniczone, jako reprezentację nieskończoności”. Brzmi to, w pierwszym czytaniu, jak formuła Leibnizjańskiej monadologii. Zasadnicza różnica wyjdzie na jaw, gdy zapytamy o stwórcę, a Scheleirmacher odpowie, że nie interesują go takie spekulacje. Jego nauka jest egzystencjalna: „Tylko w życiu wewnętrznym odbija się wszechświat, a tylko dzięki życiu wewnętrznemu zrozumiałe staje się zewnętrzne”¹⁰.

Nie inaczej sądził Novalis: „Do wewnątrz prowadzi tajemnicza droga. Wieczność, z jej światami, przeszłość i przyszłość są w nas albo nie ma ich nigdzie”¹¹. I podobnie myśleli też prawodawcy romantycznej filozofii muzyki. Ernst Teodor Amadeusz Hoffmann w eseju *Muzyka kościelna stara i nowa* (1814) zaznacza, że idea muzyki absolutnej (instrumentalnej) wyłoniła się wskutek zmierzchu chrześcijaństwa i związanego z nim prymatu muzyki wokalne. Podkreśla quasi-Hegłowski charakter tego *Aufhebung*: to „sam dążący naprzód duch świata używa tego [symfonicznego] blasku pełnej tajemnic sztuce epoki najnowszej, epoki pracy na rzecz wewnętrznego uduchowania”¹².

Podobnie wygląda ujęcie muzyki przez Schopenhauera. Będąc obiektywizacją Woli, muzyka otwiera sferę podmiotową, *an sich*. Ma to znaczenie niebagatelne, skoro to właśnie na introspekcji zasadza się u gdańskiego filozofa krytyka nazbyt sformalizowanej epistemologii Kanta. Tylko poznając samych siebie możemy dojść do rzeczywiście (czyli nie mecha-

¹⁰ Tamże, s. 18.

¹¹ Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 93.

¹² Cyt. za: C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, PWM, Kraków 1988, s. 103.

nicznych i nie dających się ująć w siatkę kategorii) przyczyn skutkujących poruszeniami naszego ciała, czyli doświadczyć owej pierwotnej energii – Woli, z którą się błędnie i obłądnie identyfikujemy. Zmienia się u Schopenhauera, względem wczesnych romantyków, waloryzacja tej noumenalnej siły: nie ma już mowy o Hoffmannowskich „cudownościach tego dalekiego Królestwa”, lecz o cierpieniu (*Leben = Leiden*) i o pocieszeniu, jakie daje kontemplacja estetyczna. Ten pesymistyczny azymut po dwustu latach wciąż wyznacza kurs kultury Zachodu, porównanej przez Steinera do zamku Sinobrodego, w którym zapada wieczna noc¹³.

Te trzy przykłady – Schleiermachera, Hoffmanna i Schopenhauera – muszą nam wystarczyć. Moje streszczenia są partackie, ale mam nadzieję, że przebija przez nie sprawa zasadnicza: że romantyczny kult muzyki jest fenomenem nieodłącznie powiązaniem z historycznym zmierzchem metafizyki o korzeniu judeochrześcijańskim. Jakie są konsekwencje? Otóż po zachodzie teistycznego słońca na nocnym niebie błyszczą gwiazdy quasi-panteizmu, które dostojnie milczą na temat Stwórcy, stwórczego słowa i początku świata.

Dowodem koronnym jest Schopenhauer. Ten najwybitniejszy filozof muzyki XIX wieku wprowadził do filozofii europejskiej poglądy Indii: świat przedstawień (*Vorstellungen*) – w którym podmiot czuje się substancjalnie, a nie tylko relatywnie odrębny od przedmiotów swych postrzeżeń – podobny jest do mary sennej, *maji*; życie to samsaryczne koło cierpienia; etyka opiera się na empatii dla wszystkich istot; kosmos jest wieczny i bezkresny – wraz ze swymi mieszkańcami odradza się cyklicznie; cel najwyższy, zbawienie, jest wyzwoleniem, czyli ugaszeniem woli życia – trwałym wkroczeniem w nirwaniczną sferę pozazmysłową. Schopenhauera pogląd na muzykę, na ogół referowany w izolacji od powyższych zagadnień, jest

¹³ G. Steiner, *W zamku Sinobrodego. Kilka uwag w kwestii przededefiniowania kultury*, przeł. O. Kubińska, Atext, Gdańsk 1993.

z nimi *de facto* najściślej powiązany logiką systemu i siłą tych podstawowych intuicji. Rozumiał to jego najważniejszy czytelnik muzyczny, Ryszard Wagner.

Steiner wielokrotnie przywołuje powiedzenie Schopenhauera, iż muzyka „jest [...] zupełnie niezależna od zjawiskowego świata, ignoruje go po prostu i mogłaby do pewnego stopnia istnieć, gdyby nawet nie było w ogóle świata”¹⁴. Ale Steiner nie cytuje dokładnie, lecz parafrazuje tę myśl: „Teza, że muzyka będzie istnieć, nawet gdy nasz świat szczególnie (Schopenhauer), może dawać wyraz przeświadczeniu, że temporalności w akcie i strukturze muzyki nie zależą od praw biologicznych czy fizycznych”¹⁵. Taka wykładnia, choć w zasadzie niesprzeczna z sensem oryginalnym, jest przykładem nadinterpretacji. Niby drobne „omsknięcie”, ale powoduje ono, że w parafrazie pobrzmiewa nie tyle system Schopenhauera (w którym przyczyna cierpienia, Wola, jest w porządku ontologicznym uprzednia wobec świata zjawisk), lecz raczej *idée fixe* samego Steinera (że gramatyka czasu przyszłego poręcza idee mesjańskie).

Chciałbym się tego drobiazgu uczepić, w przekonaniu, że wcale nie robię tu wideł z igły. Takie „przejęzyczenie” jest klasycznym *misreading* – w sensie, jaki nadał temu słowu Harold Bloom, który zaproponował model przekazu tradycji poprzez kolejne akty dezinterpretacji dokonujące się w agonicznej walce syna-następcy z ojcem-prekursorem¹⁶. Nie jestem zwolennikiem jego ponurego witalizmu, skądinąd nadzwyczaj inspirującego. Wolę Steinera, który pisze: „Rzadziej odnotowany – a różnica to charakterystyczna dla naszego anemicznego klimatu kulturowego – jest podstawowy dla *poiesis* czynnik współpracy”¹⁷. A jednak *misreadings* są w kulturze wszech-

¹⁴ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994, s. 398.

¹⁵ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia...*, s. 68.

¹⁶ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Universitas, Kraków 2002.

¹⁷ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia...*, s. 78.

obecne i, co tu kryć, ożywcze. Warto zapytać z jakich pobudek wypływają u Steinera – tym bardziej, że jego akurat nie przekonuje teza, że motywacji należy dopatrywać się w edypalnym „lęku przed wpływem”.

Wchodzę tu jednak na grząski grunt. Trzeba zaryzykować następującą supozycję: otóż wszystko, co pisze Steiner, wskazywałoby na to, że romantyczny Absolut, nieosobowy, rozciągający się na kosmos cały i zarazem działający we wnętrzu naszego umysłu, nie powinien go pociągać, bo Steiner broni tradycji biblijnej – chce Boga dawcy Życia, Boga-Stwórcy, Boga-Prawodawcy. Religijność romantyczna musi podpadać pod zarzut wsobności, immanencji, a nawet (jak Spinoza w oczach teologicznych krytyków) – materializmu. Skoro przesuwamy na margines Boga osobowego i *logos* stojący za aktem Stworzenia *ex nihilo*, to rzekomo automatycznie zastępujemy go bezosobową Nicością i dojmującym poczuciem *taedium vitae*. W każdym razie ku takiemu właśnie domysłowi skłaniają rozsiane tu i ówdzie uwagi Steinera o jednym ze źródeł romantyzmu – teologii negatywnej, która przecież mogłaby stać się „trzecią drogą”, uwalniającą myśl od fatalnej alternatywy: albo transcendencja Stwórcy albo immanencja Natury. Jednak teologię negatywną Steiner traktuje nieodmiennie w kategoriach czystego braku, pustki, wycofania się Boga. Uparcie przeciąga ją więc na stronę immanencji: „Mściwa próżnia «unicestwia» stworzenie”¹⁸. Pamiętne zdanie, być może w jakiejś mierze stosowne w odniesieniu do akosmicznych teologii gnostycznych (choć mściwość jest też cechą jak najbardziej pozytywnego Boga Jozuego), lecz co ma ono wspólnego z rzeczywistością *via negativa* czy też z pojęciem buddyjskiej „pustki” (*śunyāta*), które zostają wrzucone przez Steinera do tego samego worka? Ale Himalaje *misreading* mogą się wypiętrzać znacznie wyżej: „W dekonstrukcjonizmie końca XX wieku z jego nieobecnością, negacją, wymazaniem czy odraczaniem sensu odżywiają tylko

¹⁸ Tamże, s. 28.

stare herezje. Kontrsemantyka dekonstrukcjonizmu, jego niezgoda na to, by przypisać stałe znaczenie, to zabiegi dobrze znane teologii negatywnej¹⁹. Steiner myśli więc w kategoriach tradycyjnej metafizyki, wzniesionej na opozycji bytu i nicości; obecności i nieobecności.

Do czego zmierzam? Otóż ku twierdzeniu, że romantyczna filozofia muzyki, z której Steiner czerpie pełnymi garściami, rozkwitła dzięki porzuceniu tego dualistycznego, metafizycznego schematu. Twierdzą też, że Steiner dokłada wszelkich starań, by nadać tej romantycznej muzykologii charakter retro-teistyczny. Dlatego listę steinerowskich *misreadings* można by wydłużać *ad infinitum*. Lepiej jednak odgonić precz pokusy takiej pedanterii.

Za sznurki tych nieporozumień pociąga naczelną tezę Steinera: o zerwaniu kontraktu między słowem a znaczeniem²⁰. Dokonało się to, jego zdaniem, w okresie modernizmu. „To właśnie załamanie przymierza między słowem a światem stanowi jedną z niewielu rewolucji ducha w historii Zachodu i określa naszą współczesność”²¹. „W gruncie rzeczy można by istotę współczesności określić przez to, że znajduje się «po drugiej stronie» ufności wobec języka”²².

Tu natrafiamy na paradoks najmocniejszy: jak należy rozumieć ową obronę logocentryczności pamiętając zarazem o steinerowskiej filozofii muzyki? Jak domagać się referencyjności, mając zarazem poczucie, że w kwestiach istotnych zawsze jesteśmy w sytuacji Mojżesza, podlegającego nie tylko żydowskiemu ikonoklazmowi, ale także, i chyba przede wszystkim, romantycznemu toposowi niewypowiadalnego: „O słowo, słowo, którego mi brak”? Wedle Steinera niechlubna palma pierwszeństwa w dziele tej wielkiej zdrady należy się Stefa-

¹⁹ Tamże, s. 64.

²⁰ G. Steiner, *Zerwany kontrakt*, przeł. O. Kubińska, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

²¹ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności...*, s. 79.

²² G. Steiner, *Gramatyki tworzenia...*, s. 244.

nowi Mallarmé, autorowi poezji „autoreferencyjnej” i „autystycznej”, opartej na „rewolucyjnej epistemologii i lingwistyce »rzeczywistej nieobecności«”²³.

Są oczywiście jakieś racje, by potraktować tak poetę, który wyznał: „Nicość jest prawdą”²⁴. „Od miesięcy przebywam na najczystszych lodowcach estetyki – po odkryciu Nicości, odkryłem Piękno”²⁵. Ale wszystko zależy od wrażliwości czytelnika. W wizjonerskiej lekturze, jaką proponuje Roberto Calasso, punktem wyjścia jest autorska parafraza sonetu o pustym pokoju, z odbitymi w lustrze gwiazdami Wielkiej Niedźwiedzicy; a także listy poety do przyjaciela, Henri Calalisa. W czasie kryzysu lat 1866/1867 Mallarmé ma wrażenie, że stoczył bitwę, w której uśmiercił Boga: „Ta walka nastąpiła na jego kościstym skrzydle, którym w agonii, bardziej żywotnej, niż mogłem się po nim spodziewać, wciągnął mnie w Ciemności”²⁶. Co z tego wynika? „Jestem teraz zupełnie bezosobisty, nie jestem już tym Stefanem, którego znałeś, ale zdolnością duchowego uniwersum do tego, by widzieć siebie samo i rozwijać się właśnie dzięki temu, czym było moje ‘ja’”²⁷. „Mallarmégo – komentuje Calasso – pociągała bezosobowa forma boskości, będąca głębią, która wszystko żywi i z której wszystko się wyłania, głębią zarazem kosmiczną i mentalną, w różnym stopniu obecną”²⁸. Calasso, puszczając w ruch system wirtuozowskiej retoryki i olśniewających paralogizmów, umieszcza tę intuicję w świecie

²³ Przypomnijmy, że pierwszymi manifestami takiego niereferencyjnego użycia języka były pomysły romantyków niemieckich: sławny „monolog” Novalisa (*notabene*, o wiele lepiej pasowałoby doń określenie „autystyczny” niż do wierszy Mallarmégo) oraz Fragment 444 z „Athenäum” Friedricha Schlegla, w którym dyskursywność języka (za cenę zbagatelizowania semantyki) zrównana jest z dyskursywnością muzyki.

²⁴ Cyt. za: H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, PIW, Warszawa 1978, s. 175.

²⁵ Cyt. za: R. Calasso, *Literatura i bogowie*, przeł. S. Kasprzysiak, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2011, s. 93.

²⁶ Tamże, s. 90.

²⁷ H. Friedrich, *Struktura...*, s. 176–177.

²⁸ R. Calasso, *Literatura i bogowie*, s. 90.

mitów hinduskich, twierdząc, że zasadniczym tematem dojrzałej poezji Mallarmégo jest umysł (*manas*), czyli podstawowy fakt bycia świadomym. Skutkiem takiego przemieszczenia akcentów jest zanikanie świata przedmiotowego. Wiersz, nawet jeśli coś przedstawia, staje się „aktem umysłu” (by posłużyć się formułą Wallace’a Stevensa z wiersza *O nowoczesnej poezji*). Na tym właśnie polega muzyczność poezji, która u Mallarmégo jest po Schopenhauerowsku „niezależna od zjawiskowego świata, ignoruje go po prostu i mogłaby do pewnego stopnia istnieć, gdyby nawet nie było w ogóle świata”.

Nic więc dziwnego, że fundamentalna krytyka tej poezji nabiera u Steinera odcieni paradoksalnie apologetycznych. Nawet jeśli to tryb *relata refero*, sprawozdanie utrzymane jest w tej samej tonacji, co jego własna filozofia muzyki:

Taka totalna ucieczka od świata materialnego może przywrócić słowom ich magiczną energię, może obudzić w nich utraconą obietnicę błogosławieństwa lub anatemy, inkantacji i odkrycia [...]. Tylko tak zasadnicze rozerwanie filozoficznie kłamliwego i utylitarnego kontraktu może uzdrowić niezbędną dla ludzkiego dyskursu „aurę”, nieograniczoną zdolność tworzenia metafory, która nieodłącznie leży u podstaw każdej mowy²⁹.

Maurycy Ravel mówi w zasadzie to samo:

Traktuję Mallarmégo nie tylko jako największego, lecz jako *jedyne*go poetę francuskiego, gdyż uczynił on poetyckim język francuski, który dla poezji nie był przeznaczony. Inni, wliczając owego wyśmienitego śpiewaka, jakim był Verlaine, komponowali za pomocą reguł i ograniczeń gatunku bardzo określonego i bardzo sformalizowanego. Mallarmé, czarodziej, rzucił na ten język zaklęcie. Uwolnił z więzienia myśli skrzydlate, marzenia nieświadome.³⁰

²⁹ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności...*, s. 83–84.

³⁰ M. Ravel, Rozmowa z Olinem Downesem, „New York Times”, 29 kwietnia 1929.

Czesław Miłosz, tak jak Steiner oskarżający poezję modernistyczną o czysto negatywne zerwanie mimetycznego kontraktu, jest bardziej konsekwentny, gdyż jego obrona „rzeczywistego” (choć chciałoby się dorzucić, że w zasadzie tylko „namacalnego”) świata opiera się na zaufaniu do wrażeń wzroku i dotyku. Od muzyki i marzeń trzyma się z daleka. Nie bez racji, bo powyższy cytat Steinera zdradza przy okazji, by tak rzec, uporczywie irrealistyczny charakter sztuki dźwięków, która sytuuje się po stronie „aury” i „wyobraźni”. Inna sprawa, że u Mallarmégo wyobraźnia, wbrew steinerowskim *misreadings*, wcale nie jest „nieograniczona”. Jeszcze jedno zdanie z listu do Casalisa da wyobrażenie o skali tych uproszczeń: „Mogę przyjąć na siebie już tylko te zadania rozwoju, które są absolutnie konieczne po to, aby owo uniwersum [duchowe] znalazło w moim ‘ja’ swoją tożsamość”³¹.

Kto pisze o „absolutnej konieczności”, ten na pewno przyjmuje jakąś zasadę rzeczywistości, która narzuca swój prymat fantazmatycznym słowom na wolności. Nie trzeba być zresztą (ja nie jestem) zwolennikiem idei „absolutnej konieczności”, która może się łatwo przekształcić w fatalizm „żelaznej klatki” rozumu, czyli w odczarowanie świata w sensie Weberowskim. Istotne, że Steinerowi nie udało się, *hélas*, odczytać intencji poety. Ot, paradoks – bo akurat zdolności czytania ze zrozumieniem można by oczekiwać po kimś, kto domaga się egzegez jednoznacznych i nawet hermeneutykę oskarża o sojusz z postępującą *décadence*. Na obronę Steinera przemawiają niekonsekwencje jego ataku na Mallarmégo, który w decydującym momencie obraca się, jak widzieliśmy, w mimowolną obronę poety. Winną tych sprzeczności jest, oczywiście, muzyka, która zbawiając pogrąża.

Ale żarty na bok. Miłosz stawia pytanie zasadnicze, z którym trzeba się na koniec zmierzyć. Komentując proklamowany przez Steinera nihilizm kultury współczesnej, pisze:

³¹ Cyt. za: H. Friedrich, *Struktura...*, s. 176–177.

Być może przyjęcie takiej *episteme* i takiej poetyki oznacza koniec poezji – i my, kilku z nas, odróżniamy się wigorem, bo jesteśmy opóźnieni, to znaczy nasze filozoficzne rozmyślanie nadal zachowuje resztki odniesienia do prawdy obiektywnej, czyli Boga³².

Intryguje mnie ów związek pomiędzy żywotnością poezji a jej zdolnością mimetyczną. Coś jest na rzeczy i z żalem konstatauję, że diagnoza ta zdaje się potwierdzać także w dziedzinie muzyki (kwestia muzycznej mimetyczności, czyli jej zakorzenienia w realnym świecie, to jednak temat na inną okazję). Pytanie brzmi: czy naprawdę przyczyną jest odejście od „prawdy obiektywnej, czyli Boga”? Czyżby wielka poezja i muzyka romantyczno-modernistyczna czerpała swój wigor tylko ze sprzeciwu wobec procesu dechrystianizacji? Doprawdy, trudno o większe uproszczenia. Epoka ta miała przecież swe programy pozytywne, związane z projektowaniem alternatywnych ram ideowych, których poważne przemyślenie jest – być może – dopiero przed nami, gdyż intuicje te, nim zdążyły nieco okrzepnąć, zniknęły pod naporem odruchowego sceptycyzmu, niecierplivej ironii i grubo ciosanego materializmu, występującego często w przebraniu niby to rzetelnych teorii. Nie mówiąc już o historycznych tragediach, które zalały te wrażliwe siewki kwaśnymi deszczami egzystencjalnych mdości.

Skonfrontujmy na koniec Steinera z Schönbergiem, jego powinowatym z wyboru i ekranem, na który filozof projektuje film we własnej reżyserii. Nieukończone oratorium *Drabina Jakubowa* (do autorskiego libretta) oparte jest m.in. na kabalistycznym wyobrażeniu wędrówki dusz (*gilgul*). Archanioł Gabriel rozmawia z istotami, które dokonują obrachunku za-

³² Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Znak, Kraków 1991, s. 132. Por. uwagę Steinera: „Nawet w obrębie udomowionego, świeckiego gatunku literackiego, czyli dzisiejszej powieści, wielcy nadal zadają, głośno czy ledwo słyszalnym szeptem (jak u Prousta), to jedno jedyne niemożliwe do wyrugowania z człowieka pytanie: czy Bóg jest, czy Go nie ma? Jest sens czy nie ma sensu w istnieniu?” (*Rzeczywiste obecności...*, s. 181).

kończonego życia. Ów astralny świat rządzi się żelaznymi prawami, które regulują także dostęp do zasobów pamięci. Ostatnia z tych postaci, Umierający, uświadamia sobie wcześniejsze wcielenia, po czym doświadcza rozszerzenia się jaźni. W muzyce Schönberga owo ekstatyczne prapamiętnie (*Urvergessen* – jak mówił Wagnerowski Tristan, wybudzony przez giermka ze snu „nocy światów”) wyraża melizmat na sylabie „Och!”. To moment uwolnienia od ciężaru słowa i ciężaru „ja”, to uchylenie okna na nieskończoność, to odświeżająca kąpiel w muzycznym *interim*, nim nagromadzone energie psychiczne nie zwiążą się ponownie w indywidualny supełek, zaczyn kolejnego wcielenia. Oto fragment libretta:

UMIERAJĄCY

Panie, całe życie czekałem na tę chwilę, pełen nadziei, że ostatni wielki wysiłek, potrzebny, by je opuścić, przyniesie mi oświecenie. A teraz widzę niewiele więcej – tyle tylko, że mi ta chwila nie jest tak nieznaną; że musiałem ją już nieraz przeżywać. – Więcej jeszcze: że błąkam się tak już od tysiącleci; że pędzi mnie tak przez wszystkie światy; że żyłem już tysiąc razy – każde życie gorsze, niż poprzednie; cierpiałem tysiąc śmierci – każda bardziej wyzwala, niż poprzednia. Tysiąc żywotów! Kto o nich wie i na nie spogląda, temu nie są już niczym strasznym. Straszne jest *jedno* życie; *jedno* cierpienie! Ból, tak wielki, że nie czuje się niczego poza nim. A kto, jak ja teraz, czuje tysiąc bólów, nie odczuwa prawie żadnego. Bo one go wznoszą, on staje się lekki i wie, że poprzednie życia niosą go dalej. I frunie – ja lecę – spełnia się sen najbardziej błogi: frunąć! Dalej! – Dalej! – Do celu – och! (*na wespół boleśnie, na wespół z radosnym zdumieniem*) –

DUSZA

Och!

GABRIEL

Znów zbliżasz się do światła? By uzdrowić skrzydła, spalone ciemnością? A jednak zawsze, czysty, idziesz stąd dalej! Znam twoje cierpienia i twoje przyszłe grzechy. Już się nie skarżysz; zaczynasz rozumieć to, co wkrótce będziesz musiał znów za-

pomnieć. Jak tu kiedyś powrócisz – zostaw skargę za sobą!
Kiedy przestaniesz żałować, jesteś blisko. Wtedy twoje „ja”
zostanie zgaszone –

WYSOKIE GŁOSY ŻEŃSKIE

Nabierz odwagi i siły przed trudną próbą! Grzechy spłowiły;
ból wywabione! Niech twoje zmysły się roztopią... Niech sto-
pi się rozum... Rozpłyń się!

CHÓR

Na jej sukni tęcza³³! Znak winy, z powodu łaski. Barwy ga-
sna... przestrzeń dla nowego... Przejrzysty brak światła –
Stan bliskości – Jednak lśniący – Chce się oddalić w barwach
zmysłowych – Ruch! – Nędza ziemską! – Musi długo jeszcze
wędrować!

Wybieram *Drabinę Jakubową*, by pokazać, że ów splot mate-
matyki, teologii i muzyki jest u Schönberga o wiele bardziej
złożony niż można by domniemywać czytając Steinera. Muzy-
kę Schönberga – także, choć w mniejszym stopniu, w *Mojżesz*
i Aronie – przenika aura intuicji romantycznych, wyostrzonych
w mroźnym świetle modernizmu. W świetle tym inaczej niż

³³ Motyw duszy odzianej w suknię może wskazywać na źródła kaba-
listyczne. W księdze *Bahir* znajduje się następująca przypowieść: „Król
miał sługi i odpowiednio do swoich możliwości odziewał je w szaty z jedwa-
biu i haftu. Zeszli oni na złą drogę, wtedy król ich wyrzucił, odtrącił, zdarł-
szy z nich ich szaty i odeszli. Wtedy król poszedł, wziął szaty i uprał je
dobrze, tak że nie pozostała na nich ani jedna plamka, przygotował je,
zwerbował inne sługi i odział je w szaty, nie wiedząc, czy służy będą do-
brzy, czy nie. Zatem mieli oni udział w szatach, które już raz pojawiły się
na świecie, a inni nosili je przed nimi (...) i to jest sens wersetu [Koh 12,7]:
»i wróci się proch do ziemi tak, jak nią był, a duch powróci do Boga, który
go dał«. Cyt. za: G. Scholem, *O mistycznej postaci bóstwa. Z badań nad
podstawowymi pojęciami kabaty*, przeł. Agnieszka K. Haas, Aletheia, War-
szawa 2010, s. 234–235.

Podobne wyobrażenie występuje w *Bhagawadgicie* [II.22]: „Tak
jak człowiek porzuciwszy stare szaty sięga po inne, nowe, tak i ten, kto
zamieszkuje ciało, porzuciwszy stare wstępuje w inne, nowe ciała”. Cyt.
za: *Bhagawadgita czyli Pieśń Pana*, przeł. J. Sachse, Ossolineum, Wro-
cław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 21.

u Steinera jawi się problem absolutnego początku (tysiąc żywotów, o których mówi libretto, jest przecież liczbą umowną); inny odcień ma pytanie o stosunek twórczości i odkrycia (zagadnienie *anamnesis*, o którym Steiner napomyka w zdawkowych uwagach o orfizmie, przesuwa się na pozycję centralną); przeformułować trzeba wyobrażenie wymiarów transcendencji (czy wizja Schönberga jest transcendentna czy raczej sugeruje niezmierzone pokłady quasi-samsarycznej immanencji?); raz jeszcze trzeba sobie zadać pytanie o możliwość poważnego spotkania z kulturami Azji (do których Steiner odnosi się protekcjonalnie).

Last but not least, inaczej brzmi pytanie o status podmiotu, a szczególnie (skoro takiego wyróżnienia domaga się Steiner) o status tego podmiotu wyjątkowego, jakim jest artysta. Schönbergowski Gabriel tak mówi o Wybranym, który pełni w librecie *Drabiny Jakubowej* rolę proroka: „Dopóki się nie oczyści, musi tworzyć. A potem już nic go nie poruszy”. To z ducha Schopenhauerowskie (ale też silnie neoplatońskie) zdanie sytuuje się na antypodach tego sensu twórczości, który Steiner przedstawił w *Gramatykach tworzenia*. I raczej nie udałoby się go pogodzić z cytowanym wcześniej poglądem samego Schönberga, że zadaniem artysty jest powtarzanie, niechby i nieudolne, doskonałego aktu Stworzenia.

Bibliografia

- Bhagawadgita czyli Pieśń Pana*, przeł. Joanna Sachse, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, s. 21.
- Bloom, Harold, *Łęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. Agata Bielik-Robson i Marcin Szuster, Universitas, Kraków 2002.
- Calasso, Roberto, *Literatura i bogowie*, przeł. Stanisław Kasprzyśki, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2011.
- Dahlhaus, Carl, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, PWM, Kraków 1988.

Marcin Trzęsiok

- Friedrich, Hugo, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. Elżbieta Feliksiak, PIW, Warszawa 1978.
- Fubini, Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Gurney, Edmund, *The Power of Sound*, Smith, Elder & Co., London 1880.
- Miłosz, Czesław, *Rok myśliwego*, Znak, Kraków 1991.
- Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1984.
- Ravel, Maurycy, Rozmowa z Olinem Downesem, „New York Times”, 29 kwietnia 1929.
- Otto, Rudolf, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Bogdan Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Schleiermacher, Friedrich, *Mowy o religii*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Znak, Kraków 1995.
- Scholem, Gershom, *O mistycznej postaci bóstwa. Z badań nad podstawowymi pojęciami kabały*, przeł. Agnieszka K. Haas, Aletheia, Warszawa 2010.
- Schönberg, Arnold, *Composition with Twelve Tones*, w: tegoż, *Style and Idea, Selected Writings*, przeł. Leo Black, University of California Press 2010.
- Schopenhauer, Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. Jan Garewicz, PWN, Warszawa 1994.
- Steiner, George, *Errata*, przeł. Marcin Trzęsiok, „Res Facta Nova” 10 (19), 2008, s. 247–256.
- Steiner, George, *Gramatyki tworzenia*, przeł. Jerzy Łoziński, Zysk i S-ka, Poznań 2004.
- Steiner, George, *Rzeczywiste obecności*, przeł. Ola Kubińska, Instytut Kultury oraz słowo/obraz terytoria, Warszawa-Gdańsk 1997.
- Steiner, George, *Zerwany kontrakt*, przeł. Ola Kubińska, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
- Steiner, George, *W zamku Sinobrodego. Kilka uwag w kwestii przededefiniowania kultury*, przeł. Ola Kubińska, Atext, Gdańsk 1993.

Dr hab. Marcin Trzęsiok, profesor Akademii Muzycznej
Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki
Akademia Muzyczna w Katowicach
marcin.trzesiok@gmail.com