

TOMASZ GÓRNY Uniwersytet Jagielloński

ZROZUMIEĆ MUZYKĘ

Maria Fogler, CZYM JEST MUZYKA? FILOZOFIA MUZYKI W POWIEŚCI „DOKTOR FAUSTUS” TOMASZA MANNA. Warszawa 2009. Oficyna Wydawnicza „Auriga”, ss. 108.

Książka Marii Fogler poświęcona jest problematyce różnorodnych koncepcji estetyczno-muzycznych występujących w powieści autora *Czarodziejskiej góry*. Badaczka we *Wstępie* zaznacza, że nie ma na celu przedstawienia wyczerpującej analizy *Doktora Faustusa*, lecz omówienie tych zjawisk w niemieckiej filozofii muzyki, które znajdują odzwierciedlenie w powieści Thomasa Manna. Przedsięwzięcie to jest potrzebne i warto je podejmować na gruncie polskiej nauki nie tylko dlatego, aby oddać sprawiedliwość jednej z ważniejszych powieści XX wieku, ale również z tego powodu, iż *Doktor Faustus* stanowi wciąż aktualne źródło wiedzy o narodzie niemieckim, a raczej o pewnym zespole idei, który doprowadził ów naród do skrajnego upadku. Dramat drugiej wojny światowej opisany został na tysiące sposobów przez historyków, polityków, ekonomistów oraz wielu innych specjalistów, jednak wydaje się, że wizja Manna, tj. dostrzeżenie źródeł kryzysu zupełnie gdzie indziej, niż to się zwykło czynić, mianowicie w sztuce i estetyce, jest niedostatecznie przyswojona. Muzyka, którą bardzo rzadko zestawia się z historią polityczną i najczęściej zapędza się do kąta rozrywek bądź której nadaje się status dziedziny czystej abstrakcji, zyskuje w dziele Manna zupełnie inne oblicze. Pisarz dowiódł głębokiego związku między muzyką a życiem społeczno-politycznym, pozostając w tej kwestii wiernym uczniem – poprzez Theodora Adorna – szkoły frankfurckiej. Fogler przedstawia źródła Mannowskiej koncepcji muzyki oraz jej realizację w powieści *Doktor Faustus*.

W rozdziale pierwszym autorka recenzowanej książki zajmuje się ideą, zgodnie z którą muzyka jest przestrzenią wyłączoną spod porządku moralno-wychowawczego, niejednoznaczna w sprawach dobra i zła, wreszcie znajdującą się „poza dobrem i złem”. Rzecz jasna, idzie o koncepcję muzyki Friedricha Nietzschego, mającą swe źródła w niemieckim idealizmie. Badaczka wskazuje na, leżącą u jej podstaw, zmianę sposobu myślenia o niedyskursywności muzyki. To, że dźwięki „przemawiają” inaczej niż język, tzn. nie używając pojęć, było powodem, dla którego Immanuel Kant w *Krytyce władzy sądowniczej* wyznaczył muzyce pośredniejsze miejsce niż poezji, podczas gdy Friedrich Schlegel (*Athenäum*) i Arthur Schopenhauer (*Świat jako wola i przedstawienie*) w tej właśnie cesze muzyki upatrywali jej mocy. Autorka podkreśla: „Według Schopenhauera zadaniem sztuki jest poznanie idei, czyli bezpośredniej obiektywizacji woli, leżącej u podstaw świata zasady nieskończoności bytu (*infinito noumenico*). Muzyka jednak, w przeciwieństwie do innych sztuk, nie ukazuje, tak

jak one, idei, czyli szczebli obiektywizacji woli, lecz bezpośrednio samą wolę” (s. 19). Owa zdolność muzyki prowadzi Schopenhauera do wniosku, że sztuka dźwięków charakteryzuje się wybitnymi walorami poznawczymi, które, zdaniem filozofa, okazują się dużo istotniejsze od jej przymiotów estetycznych. Jest to bardzo ważna konstatacja i warto dodać do wyводу Fogler, iż pochodzi, w gruncie rzeczy, od Hegla, według którego „W sztuce [...] nie mamy do czynienia z jakąś tylko przyjemną czy pożyteczną rozrywką, lecz [...] z rozwijaniem prawdy [...]”¹. Istotniejszy jednak jest fakt, że przekonanie o prymarnie epistemologicznym charakterze muzyki stanowi klucz do koncepcji Adorna, który swoją *Filozofię nowej muzyki* rozpoczyna od cytowanego właśnie fragmentu z Hegla, a pod koniec części poświęconej Arnoldowi Schönbergowi pisze: „Antyartystyczne dzieło sztuki jest czymś zbliżonym do aktu poznania. Muzyka Schönberga krąży wokół poznania; właśnie to zawsze gorszyło ludzi bardziej niż dysonanse: stąd narzekania na intelektualizm”². Pogląd ten został przejęty przez Manna³ od współautora *Dialektyki oświecenia* i wyrażony w sposobie, w jaki Adrian Leverkühn rozumie muzykę.

Fogler bardzo klarownie przeprowadza analizę historyczną ważnego dla powieści mitu Ludwiga van Beethovena. Rozpoczyna od XIX-wiecznych wyobrażeń, według których kompozytor to samotny bojownik w świecie ducha. Bojownik, który ostatecznie zwycięża i komponuje *IX Symfonię* – radosny hymn na cześć człowieczeństwa. Następnie badaczka przechodzi do znaczenia, jakie Beethovenowi przypisywał Richard Wagner, dostrzegający w *Odzie do radości* prefigurację swojej idei dzieła totalnego (*Gesamtkunstwerk*), by dotrzeć do Leverkühna. O *opus magnum* fikcyjnego kompozytora Fogler twierdzi: „Finał [*Lamentu Doctoris Faustii*] jest przeciwieństwem drogi wiodącej od *Ody do radości*; jest jej negatywem, odebraniem radości – jest swoistą odą do żałoby” (s. 96).

Nieco ogólnikowy wydaje się podrozdział poświęcony samemu Nietzschemu. Oczywiście, omówiona została różnica między sztuką apolińską i dionizyjską, jednak zabrakło kilku ważnych wątków, np. zaczerpniętego od Schopenhauera pojęcia *principium individuationis*, o którym Nietzsche pisze: „w postaci Apolla swój najbardziej wzniosły wyraz uzyskiwały niewzruszone zaufanie do tego *principium* i spokój zaplątanego w nie człowieka; można by Apolla określić wręcz jako wspaniałą obraz boży owego *principii individuationis*, obraz, którego gestem i spojrzeniem przemawia do nas cała rozkosz i mądrość »pozoru«, z jego pięknem włącznie”⁴. Dla Nietzschego rozbicie *principii individuationis* stanowi drogę do upojenia i ekstazy, które są istotą dionizyjskiej wizji sztuki zrealizowanej przez Leverkühna.

Ponadto, pominięty został przez Fogler wątek związania mitu tragicznego z dysonansem muzycznym. Nietzsche dostrzega w dysonansie paradoks polegający na tym, że brzydota prowadzi do rozkoszy estetycznej⁵, Schönberg zaś, na którego kompozycjach wzorowane były fikcyjne utwory bohatera powieści, w emancypacji dysonansu widzi drogę wiodącą do nowej muzyki. Stanowisko to oddaje zabawna uwaga Adorna na temat idei muzycznych

¹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przel. J. Grabowski, A. Landman. T. 3. Warszawa 1967, s. 683.

² Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*. Przel. F. Wayda. Wstęp S. Jarociński. Warszawa 1974, s. 170.

³ Zob. T. Mann, *Jak powstał „Doktor Faustus”*. Powieść o powieści. Przel. M. Kurecka. Warszawa 1960.

⁴ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*. Zestawienie, przekład, wstęp G. Sowiński. Kraków 2011, s. 89. Książka filozofa funkcjonuje pod dwoma tytułami. Pierwsze wydanie pochodzi z roku 1872 i ukazało się jako *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Narodziny tragedii z ducha muzyki), drugie zaś zostało opublikowane w roku 1886 pt. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus* (Narodziny tragedii. Albo Grecy i pesymizm). Autor cytowanego przekładu zrezygnował z rozszerzenia tytułu i pozostawił tylko pierwszy człon: *Narodziny tragedii*.

⁵ Nietzsche, *Narodziny tragedii*, s. 208.

kluczowych w pierwszych dekadach XX wieku: „Dowcip Schönberga głoszący, że scena na księżycu w *Pierrocie* jest napisana według zasad ścisłego kontrapunktu, bo dopuszcza konsonanse tylko w przejściu i w słabej części taktu, wyraża niemal dosłownie ówczesne podstawowe przemyślenia”⁶. Paradoksalne odwrócenie porządku przez wyznaczenie konsonansom miejsca na słabej części taktu – czyli tam, gdzie od czasów pierwszych podręczników kontrapunktu znajdować się miały dysonanse – okazuje się charakterystyczne dla postawy Leverkühna, który negatyw uczynił swoim wyznaniem wiary, a raczej wyznaniem jej braku.

Rozdział drugi recenzowanej książki rozpoczyna się od refleksji na temat: „Jak omawiać wątki muzyczne w powieści *Doktor Faustus*?” Rozważania sprowadzają się do przyjęcia roztropnego rozwiązania, polegającego na opisie poszczególnych zjawisk muzycznych istotnych dla dzieła w kolejności przyswajania ich przez głównego bohatera. Badaczka chce w ten sposób – za Mannem – zobrazować proces dojrzewania pewnej idei: „teoretyczna znajomość historii muzyki i jej krytyczne traktowanie są tutaj bardzo ważne. To właśnie te cechy prowadzą do powstania nowego systemu” (s. 32). Pierwszym problemem, na jakim skupia się autorka recenzowanej książki, jest, rzadko w Polsce podejmowany, wątek luterański. Fogler słusznie zaznacza, że Mann krytycznie ocenia protestanckie wyrugowanie ideału humanisty, opierającego swój światopogląd na wolności rozumu. Marcin Luter dostrzegał w muzyce wielką moc, pochodzącą od Boga i mającą bardzo pozytywny wpływ na życie moralne człowieka, podczas gdy Mann zdaje się twierdzić, że zanegowanie władzy rozumu połączone z ogromną rolą muzyki, będącej bezpośrednim wyrazem „siły wyższej”, doprowadzić mogą do sytuacji, w której owa „siła wyższa” nabierze cech demonicznych. Zdaniem Manna, niemiecki irracjonalizm o proveniencji luterańskiej przybrał swą demoniczną postać w czasie drugiej wojny światowej. Estetycznym odpowiednikiem tego procesu okazuje się przeniknięcie pierwiastka czarnej magii do ściśle racjonalistycznego systemu Schönberga. Ważnym składnikiem metody kompozytorskiej bohatera powieści jest bowiem element spekulacji, który przejął on od ojca – aptekarza przeprowadzającego eksperymenty z nieożywioną materią. Ojcowskie zabiegi, przypominające alchemiczne próby stworzenia homunkulusa, wyrażają sedno mitu Fausta, czyli usiłowania człowieka zmierzające do przekroczenia granic natury. Przypadek Jonathana Leverkühna, dla którego owe spekulacje stanowią rodzaj *hobby*, wykonywanego po godzinach pracy w aptece, jest doskonałym obrazem tego, w jaki sposób irracjonalność bywa przedłużeniem racjonalnego doświadczenia człowieka i jak stapia się w całość w jego niejednoznacznym bycie. Syn przejął tę ojcowską cechę, wszakże w wyniku diabelskich konszachtów jego skłonna do ostatecznych rozwiązań natura nie pozostała po ludzku dwuznaczna, lecz przechyliła się w stronę złowieszczej jednoznaczności.

Warto w tym miejscu podkreślić, że wiele innych doświadczeń bohatera łączących się z ojcem miało ogromny wpływ na ukształtowanie się jego osobowości twórczej. Jedno z ważniejszych przedstawia wątek motyla o nazwie *Hetaera esmeralda*, którego reprodukcję Jonathan Leverkühn pokazywał chłopcu, ucząc go o zdumiewających prawach natury, zdolnej do niewyobrażalnej wręcz imitacji. Z możliwości tej skorzystał później Diabeł, pojawiając się w życiu kompozytora pod postacią kurtyzany Hetaery Esmeraldy po to, by skierować go na drogę choroby, obłędu i fatalnego paktu. W konsekwencji twórczość Adriana Leverkühna zyskała demoniczną swoistość, naznaczoną szyfrem dźwiękowym, o którym narrator pisze: „Leverkühn nie był pierwszym i zapewne też nie ostatnim kompozytorem, który lubi włączać w swoje dzieło tajemne formuły i znaki, ujawniające wrodzoną skłonność muzyki do zaborbonnych poczynań i praktyk, do mistyki cyfr i symboliki liter. I tak – w tkance muzycznej mego przyjaciela występuje zadziwiająco często seria pięciu czy sześciu nut [...]. Dźwiękowy ten szyfr brzmi zaś h-e-a-e-es: *Hetaera esmeralda*”⁷. Przeniesienie motywu hetaery esme-

⁶ Adorno, *op. cit.*, s. 128.

⁷ Th. Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany*

raldy z *quasi*-naukowych praktyk Jonathana Leverkühna do muzycznego tworzywa jego syna obrazuje to, że XX-wieczny Faust jest wiernym naśladowcą legendarnego alchemika. Pycha i nieograniczone pragnienie wiedzy owego protoplasty Leverkühna zostały w postaci kompozytora jakoby przerafinowane i przeniesione na grunt estetyki. Jednocześnie cechy te, nie tracąc nic ze swej występności, przyczyniły się do upadku głównego bohatera. W dalszej części rozdziału Fogler zasadnie interpretuje studia teologiczne Adriana Leverkühna jako – typowe dla tradycji luterkańskiej – połączenie muzyki ze sferą metafizyki, które w przypadku kompozytora doprowadziło do zainteresowania się demoniczną jej częścią. Badaczka podkreśla w tym kontekście rolę kwadratu magicznego z miedziorytu Albrechta Dürera *Melencolia I*, wyrażającego „magiczną wręcz zasadę proporcji – tak bardzo odpowiadającą sposobowi, w jaki liczba funkcjonuje w muzyce” (s. 61).

Sporo miejsca poświęca Fogler postaci Wendella Kretzschmara, organisty z Kaisersaachern, który został muzycznym preceptorem Adriana Leverkühna. Autorka recenzowanej książki zwraca uwagę na zakorzenienie jego sposobu pojmowania muzyki w tradycji niemieckiego idealizmu, tradycji widzącej w Beethovenie uosobienie przełomu, jaki dokonał się w muzyce, ale nie dostrzegającej potrzeby kolejnej zmiany. Warto – jak sądzę – do słów badaczki dodać, że ów ekscentryczny organista i nauczyciel muzyki nosi w istocie nazwisko Hermanna Kretzschmara, niemieckiego dyrygenta i pedagoga, który, chcąc wytłumaczyć sens poszczególnych dzieł muzycznych, stworzył podstawy hermeneutyki muzykologicznej⁸. Jego koncepcja zakładała prymarną rolę wyjaśniania afektywnej treści utworu, czego doskonałą ilustrację stanowią prelekcje powieściowego Kretzschmara, opisane w rozdziale VIII *Doktora Faustusa*.

Fogler poświęca również krótki podrozdział zjawisku powiązania muzyki z językiem i cytuje kluczowy w tej kwestii fragment powieści: „Muzyka i mowa należą do siebie wzajem, stanowią w istocie jedno, mowa jest bowiem muzyką, a muzyka mową i rozdzielone powołują się zawsze jedna na drugą [...]; muzyka może być początkowo słowem, daje się w słowach pomyśleć i zaplanować [...]; widywano Beethovena, jak komponował za pomocą słów”⁹. Badaczka komentuje ten fragment następująco: „Należy jednak bardzo uważać z wprowadzeniem związku między muzyką a mową. Zupełnie mylne byłoby uznanie, że muzyka jest rodzajem języka, że wyraża rzeczy w sposób, w jaki wyraża je język, i że wyraża to, co wyraża język” (s. 64). Komentarz autorki recenzowanej książki zaskakuje, ponieważ słowa narratora na temat przekonania Adriana Leverkühna skłaniają – przynajmniej mnie – do całkiem odwrotnego wniosku. Niewątpliwie bohater powieści Manna miał świadomość, że istnieje różnica ontologiczna między materiałem muzyki a językiem, niemniej jego wysiłki zmierzają właśnie w stronę zatarcia owej granicy. Obraz Beethovena, notującego muzykę za pomocą słów, pojawia się właśnie po to, aby zaświadczyć o istotowym związku obu dziedzin sztuki, o ich jedności. W niemieckim systemie nazewnictwa dźwięków poszczególne tony noszą bowiem nazwy liter alfabetu, dzięki czemu możliwe jest podwójne kodowanie, tj. komponowanie takich przebiegów muzycznych, których dźwięki znaczą również w sensie językowym. Najsłynniejszy przykład to temat muzyczny składający się z dźwięków B-A-C-H, stanowiących zarazem nazwisko lipskiego kantora. Johann Sebastian Bach kilkakrotnie wykorzystał ów ciąg dźwięków, a później czyniło to także wielu innych kompozytorów, m.in. Schönberg i Webern. Właśnie w ten sposób funkcjonuje w powieści muzyczny anagram złożony z dźwięków h-e-a-e-es. Są to, z jednej strony, rzeczywiste dźwięki, z drugiej zaś – litery wzięte z wieloznacznego motywu hetaery esmeraldy. Złączenie wszystkich literackich sensów owe-

przez jego przyjaciela. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Komentarz L. Szaruga. Warszawa 2008, s. 159.

⁸ Zob. L. Polony, *Hermeneutyka i muzyka*. Kraków 2003, s. 59–76.

⁹ Mann, *Doktor Faustus*, s. 167.

go wątku (od motyla o takiej nazwie, przez kurtyzanę o takim imieniu, aż do końcowego *Lamentu*) z szeregiem dźwięków jest przykładem tego, jak można rozumieć związek muzyki ze słowem – i bynajmniej nie chodzi tu o metaforę, lecz o realne zwielokrotnienie znaczeń poprzez zastosowanie rozmaitych kodów semantycznych, zmierzające do zatarcia różnicy ontologicznej.

W rozdziale trzecim, ostatnim, autorka recenzowanej książki omawia twórczość Adriana Levekühna „po przełomie”, tj. po – warunkujących się wzajemnie – zawarciu paktu z diabłem i wykrystalizowaniu się nowej techniki kompozytorskiej. Na wstępie badaczka zastanawia się nad rolą Schönberga, którego często uznaje się za pierwowzór Adriana Leverkühna. Powodów ku temu jest wiele, m.in. nota zamieszczona po tekście właściwym powieści, a informująca o tym, że metoda przypisana bohaterowi literackiemu została w istocie stworzona przez Schönberga. Fogler słusznie zwraca uwagę na fakt, iż ów dopisek dodano dopiero po interwencji austriackiego kompozytora, wynikającej – zdaniem badaczki – z tego, „że teoria przedstawiona w *Doktorze Faustusie* zupełnie zmienia sens oryginału” (s. 72). I choć faktycznie wersja Schönberga została w powieści zmodyfikowana, jego oburzenie wypływało z całkiem innych pobudek. Jakkolwiek brzmi to kuriozalnie, twórca dodekafonii zupełnie zlekceważył ostateczną wymowę książki Manna – stawiającą jego teorię w negatywnym świetle – i w dość małoostkowy sposób oburzył się z tego powodu, że ktoś wykorzystał jego pomysł bez przywołania nazwiska autora. Świadczy o tym dobitnie szereg dokumentów – począwszy od korespondencji między kompozytorem a pisarzem, przez list Manna skierowany do reakcji „Saturday Review of Literature” w odpowiedzi na zarzuty Schönberga¹⁰, jak również *postscriptum* listu do Brunona Waltera, w którym zdziwiony całą sprawą pisarz informuje: „Schönberg żąda, abym oświadczył w specjalnej nocy, że technika 12-tonowa jest wynalazkiem j e g o, a nie diabła. [...] Ach, wy muzycy, co z was za ludzie!”¹¹

Owa „diabelska” zmiana, jaką Mann wprowadził do dodekafonii, jest bardzo istotna. Badaczka zwraca uwagę na muzyczną „ścisłą frazę”, która twórczości Adriana Leverkühna zapewnić ma obiektywizację materiału muzycznego. Po raz pierwszy pięć dźwięków: h-e-a-e-es pojawia się w 13 pieśniach do słów Clemensa M. Brentana, tj. w cyklu, w którym doszło do wypracowania podstaw nowej techniki. Motyw ten przewija się jednak przez całą twórczość fikcyjnego kompozytora i stanowi rodzaj tajemnej formuły, z czasem obejmującej zasięgiem wszystkie 12 dźwięków skali chromatycznej. Istota techniki wynalezionej przez bohatera na kartach powieści – różna od idei Schönberga – wyraża się nie tyle w matematycznej precyzji, ile w zabobonnej wierze w raz ustalony i astrologicznie zdeterminowany porządek oraz w przekonaniu o mistycznym znaczeniu liczb. Warto tu dodać do spostrzeżeń Fogler literaturoznawczą głosę, że Mann wprowadził do swej powieści tę problematykę również na innym poziomie. Otóż rozdział XIII *Doktora Faustusa* nosi taki właśnie numer z tego względu, że w nim diabeł po raz pierwszy pojawia się w życiu bohatera – najpierw pod niepozorną postacią docenta Schlepffussa. Rola trzynastki – i mistyki liczb w szerszym sensie – na którą zwraca uwagę sam narrator¹², okazuje się w książce Manna ogromna i nie tylko

¹⁰ Warto tu przytoczyć fragment listu T. Manna do „Saturday Review of Literature” z 10 XII 1948 (w: *Listy 1948–1955 oraz Suplement*. Przeł. T. Z a b ł u d o w s k i. Wyd. E. M a n n. Warszawa 1973, s. 77): „Rzeczywiście sądziłem, że [...] jest rzeczą absolutnie niemożliwą, aby ktoś mógł na podstawie mojej powieści pomyśleć, że to ja jestem jej [tj. techniki 12-tonowej] wynalazcą albo że chcę wywołać wrażenie, iż nim jestem. [...] Dopiero on sam [tj. Schönberg] wyprowadził mnie z błędu”.

¹¹ *Ibidem*, s. 38.

¹² Zob. M a n n, *Doktor Faustus*, s. 113: „Mistyka liczb nie moja jest sprawą i zawsze z niepokojem śledziłem skłonność do niej u Adriana, u którego się, wprawdzie skrycie, lecz od dawna już i wyraźnie, przejawiała. Ale mimo woli cieszę się, że na poprzedni rozdział przypadła właśnie powszechnie napawająca lekkiem i uchodząca za feralną cyfra XIII, i doznaję niemal pokusy, aby uważać to za coś więcej niż przypadek”.

determinuje liczbę pieśni do słów Brantana, ale również odnajdujemy tę liczbę na poziomie kompozycji literackiej. Wiąże się to z próbą – zadeklarowaną przez pisarza – naśladowania techniki kompozytorskiej na gruncie literackim: „Czułem bowiem, że książka moja [tj. *Doktor Faustus*] sama będzie musiała stać się tym, o czym traktuje, mianowicie muzyką konstruktywną”¹³. Mann mówi o muzyce konstruktywnej, wie bowiem, że jego wersja dodekafonii – choć zakorzeniona w ustaleniach Schönberga – odbiega od rozwiązań wiedeńczyka i pod względem umiłowania astrologii oraz pod względem wiary w mistyczny sens liczb bliższa jest wczesnonowożytnym praktykom alchemicznym spod znaku filozofii neoplatońskiej niż technice 12-tonowej.

Zagadnienie demoniczności muzyki wiąże się z myślą Sorena Kierkegaarda, którego *Albo-Albo* Adrian Leverkühn czyta w momencie, gdy mu się zjawia diabeł. Dla duńskiego filozofa muzyka należy do sfery demonicznej, a – jak zauważa autorka recenzowanej książki – „Mann stwierdził wprost [...], iż istnieje ściśle pokrewieństwo jego powieści ze światem idei Kierkegaarda” (s. 87). Badaczka konstatuje ponadto, że, zdaniem Manna, w kręgu kultury niemieckiej „Každy bardziej natchniony żywot artysty, każde genialniejsze dzieło powstało z diabelskiej inspiracji” (s. 88). Owa piekielna proveniencja genialności ma się wyrażać według Fogler w podatności na chorobę, z której rodzą się wybitne pomysły, przekształcające się z czasem w obowiązujące normy i jak najbardziej naturalny stan rzeczy. Istotnie, Mann obarcza Adriana Leverkühna wiarą w chorobliwość, wywołającą twórcze siły geniuszu, toteż warto podkreślić, że idea ta pochodzi od Nietzschego, który w *Narodzinach tragedii* wprowadza ową przewrotną myśl.

Najpełniejszym wcieleniem nie tylko nowej techniki, ale również całego zespołu idei nietzscheańskich są dwa ostatnie dzieła fikcyjnego kompozytora. Pierwsze z nich to cykl *Apocalipsis cum figuris*, opierający się na drzeworytach Dürera pod takim samym tytułem i stanowiący realizację postulatów rebarbaryzacji na gruncie estetyki. Proces powstawania tego utworu opisany został w rozdziale XXXIV, składającym się z trzech części. Środkowy fragment prezentuje rozmowy monachijskich intelektualistów na temat nieuchronności powrotu do barbarzyństwa na poziomie społecznym, co stanowi wyraźną aluzję do kryzysu kultury europejskiej, jaki miał miejsce w trakcie obu wojen światowych. Adrian Leverkühn, uczestniczący w tych dyskusjach, również dostrzega konieczność przełomu i dokonuje go na sposób jemu właściwy – w muzyce.

Drugie ważne dzieło fikcyjnego kompozytora, jego *opus magnum*, to *Lament Doctoris Fausti*. W utworze tym muzyk doprowadził do zjednoczenia skrajnej ekspresji z nieubłaganą koniecznością ściślej frazy, która na owym etapie obejmowała już 12 dźwięków skali chromatycznej. Dodatkowo poszczególne dźwięki połączył kompozytor z 12-sylabowym zdaniem, dzięki czemu faktem stały się deklarowane zaślubiny muzyki ze słowem. Fogler komentuje polski przekład owej frazy „Słowa: »Umieram więc jak dobry i zły chrześcijanin«, stanowią główny temat całego cyklu wariacji. Mają one dokładnie dwanaście sylab, którym przyporządkowane zostało dwanaście tonów skali chromatycznej [...]” (s. 95). Kłopot wszakże w tym, że zdanie to ma w polskiej wersji 13 sylab. I choć oryginał niemiecki faktycznie jest 12-zgłoskowy, to jednak polscy tłumacze (Maria Kurecka i Witold Wirpsza) świadomie podjęli decyzję – w mojej opinii niefortunną – o włączeniu dodatkowego członu¹⁴. Nieporozumienie wynika z odmiennego traktowania związku muzyki ze słowem, związku, który najczęściej sprowadza się do legendarnej jedności, wywodzącej się z zamierzonych czasów antycznej chorei, lub któremu nadaje się moc w realizacjach literackich (zwykle poetyckich) wykorzystujących prozodyczną warstwę języka (onomatopeja, instrumentacja głoskowa itp.). Przykład *Doktora Faustusa*, jakkolwiek stosuje się tu tradycyjne rozumienie relacji muzyki

¹³ Mann, *Jak powstał doktor Faustus*, s. 188.

¹⁴ M. Kurecka, *Diabelne tarapaty*. Poznań 1970, s. 152–153.

i literatury, wprowadza jednak ważną innowację. Adrian Leverkühn, poprzez dopasowanie 12 sylab do 12 dźwięków serii dodekafonicznej, zmierzał do połączenia języka, obdarzonego ogromem dyskursywnego bogactwa, z muzyką, kreującą znaczenie w sposób niezapośredniczony w pojęciach, dlatego ścisłość w tym przypadku jest szalenie istotna. Podobną próbę – choć przeprowadzoną w odwrotnym kierunku – podjął Mann, który chciał włączyć do swej powieści muzyczną technikę kontrapunktu nie tylko jako metaforę, ale również jako realny zabieg na poziomie kompozycji literackiej.

Praca Fogler, mimo iż schludnie wydana, nie jest wolna od błędów na poziomie edytorskim. W dwóch miejscach zabrakło oznaczenia cudzysłowu (np. na s. 93 pojawia się zdanie: „Zarzut barbarzyństwa wynikał przede wszystkim z łączenia najstarszych spraw z najnowszymi – co dzieło to charakteryzuje”, które tak bardzo przypomina fragment powieści: „zarzutu barbarzyństwa. Wysunięto ten zarzut z powodu łączenia najstarszych spraw z najnowszymi, co dzieło to charakteryzuje [...]”¹⁵, że, według mnie, powinno to zostać zaznaczone), na stronie 37 zaś, gdzie badaczka omawia esej Pierre’a-Paula Sagave’a *Luteranizm w „Doktorze Faustusie” Tomasza Manna*, nie sposób doszukać się odniesienia bibliograficznego. Można jedynie domyślać się, iż autorka recenzowanej książki korzystała z przekładu Barbary Tarnas, zamieszczonego w tomie *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*¹⁶. Sama *Bibliografia* również rodzi zastrzeżenia: składa się z niespełna 40 pozycji i pominięto w niej wiele prac kluczowych dla problematyki *Doktora Faustusa*.

Książkę *Czym jest muzyka? Filozofia muzyki w powieści „Doktor Faustus” Tomasza Manna* trudno uznać za wyczerpującą monografię problemową, niemniej chciałbym podkreślić, że stanowi ona wartościowy krok w stronę pełniejszej recepcji powieści niemieckiego noblisty w Polsce. Szczególnie cenny jest rozdział pierwszy, w którym zebrane zostały poglądy filozoficzne mające bezpośredni wpływ na koncepcję Manna. Godne uznania jest również zaakcentowanie wątków luteranickich, często marginalizowanych lub całkiem pomijanych w polskiej recepcji *Doktora Faustusa*. Wreszcie na docenienie zasługuje fakt, że zarysowanie filozoficznych podstaw powieści Manna doprowadzić może do rewizji znaczenia, jakie owa książka ma dla zrozumienia wojennych losów narodu niemieckiego. Refleksja ta jest niezbędna do prawdziwego pojednania i zarzucenia – stale istniejących w masowej podświadomości – animozji między Polakami a Niemcami.

Abstract

TOMASZ GÓRNY Jagiellonian University of Cracow

UNDERSTANDING MUSIC

The review discusses Maria Fogler's book *Czym jest muzyka? Filozofia muzyki w powieści "Doktor Faustus" Tomasza Manna* (*What is Music? Philosophy of Music in Thomas Mann's Novel "Doctor Faustus"*). The paper is devoted to those philosophical conceptions (by e.g. Schopenhauer, Nietzsche, and Adorno) which influenced the German writer's work.

¹⁵ Mann, *Doktor Faustus*, s. 386.

¹⁶ P.-P. Sagave, *Luteranizm w „Doktorze Faustusie” Tomasza Manna*. W zb.: *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*. Wybór A. Rogalski. Wstęp H. Krzeczkowski. Warszawa 1975 (przeł. B. Tarnas).