

# Tomasz Górny

---

## "Doktor faustus" - muzyka, metafizyka i mistyka liczb

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 103/2, 21-39

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

TOMASZ GÓRNY  
(Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

## „DOKTOR FAUSTUS” – MUZYKA, METAFIZYKA I MISTYKA LICZB

O powieści Thomasa Manna *Doktor Faustus* pisano wielokrotnie<sup>1</sup>. Mimo to pewne zagadnienia pozostają niedostatecznie – jak się zdaje – podkreślone. Jedną z tego typu białych plam na mapie polskiej refleksji literaturoznawczej jest związek, jaki zachodzi między muzyką a sferą transcendencji, związek, który w powieści nabiera szczególnego znaczenia i ma wpływ na liczne elementy utworu. W niniejszym artykule chciałbym zwrócić uwagę na istnienie wielowiekowej tradycji łączącej muzykę z metafizyką, a także na sposób, w jaki Mann wykorzystuje to dziedzictwo. Ponadto zajmę się dodekafonicznymi uwikłaniami systemu stworzonego przez głównego bohatera powieści oraz planami formalnymi, w jakie wpisuje się narracja *Doktora Faustusa*.

### Muzyka w kulturze

Muzyka odgrywała bardzo istotną rolę w wielu starożytnych kulturach śródziemnomorskich. Często studia nad nią były powiązane z nauką proporcji oraz z rozważaniami na temat kosmologii. Éric Decreux podaje, iż ludy żyjące w Mezopotamii w pierwszym okresie rozwoju muzyki (3100–2350 p.n.e.) łączyły ją ściśle z religią, uważały bowiem, że muzyka ma boskie pochodzenie (została ofiarowana ludziom przez boga Ea)<sup>2</sup>. Między 1850 a 500 r. p.n.e. kulturę sumeryjską zdominowała kultura asyryjska. Nauczanie muzyki zostało w tym czasie oparte na częściach praktycznej (ustnej) i teoretycznej (studia z zakresu kosmologii i proporcji). W ramach drugiej z nich doszło do powiązania muzyki z wiedzą o bogach, gwiazdach, a także o liczbach – opisujących długość strun. Egipcjanie rozwijali praktykę muzyczną począwszy od ok. 5000 r. p.n.e. i choć niewiele można powiedzieć na temat ich teorii muzycznej, to świadectwo ludów ościennych mówi o wysokiej pozycji społecznej muzyków, sama zaś muzyka była łączona

---

<sup>1</sup> Literatura związana z twórczością Th. Manna jest ogromna, dlatego, chcąc przedstawić rzetelny jej obraz, należałoby poświęcić temu zagadnieniu osobne studium. Charakter tej pracy jest – pomimo rozbudowanego aparatu historyczno-muzycznego – z gruntu analityczny, toteż pominięty został szeroki kontekst bibliograficzny. Trzeba jednak podkreślić, że fundamentalne znaczenie dla pomieszczonej tu rozważań ma opracowanie J.-Y. Massona *La Forme et le chaos dans le „Docteur Faustus” de Thomas Mann* (w zb.: *Faust ou la mélancolie du savoir. Textes réunis par ...* Paris 2003).

<sup>2</sup> É. D e c r e u x, *Mathématiques, sciences et musique. Une introduction historique*. Paris 2008.

z astrologią i magią. U Hebrajczyków muzyka cieszyła się wielkim uznaniem, szczególnie ze względu na jej lecznicze właściwości (jedynie lira Dawida była w stanie uzdrowić chorobę nerwową króla Saula). Również Grecy darzyli muzykę dużym szacunkiem. Ważnym źródłem wiedzy z zakresu greckiej teorii muzyki są legendy przekazane w licznych wersjach. Najbardziej znana opowiada historię Orfeusza, dzięki któremu dokonano się zjednoczenie śpiewu z dźwiękiem liry. Muzyka jest w tym micie siłą ciemną (*oscura*), która poprzez swą magiczną moc jednoczy i godzi przeciwstawne kategorie, jak życie i śmierć, zło i dobro, piękno i brzydotę. I choć, z jednej strony, w greckiej refleksji na temat muzyki duże znaczenie ma jej wymiar edukacyjny, który wynika z tego, iż przypisywano jej właściwość polegającą na pobudzaniu harmonii wewnątrz człowieka, to z drugiej – muzyka była postrzegana jako mroczna siła związana z mocami zła. Mogła ona pomóc w doskonaleniu się i w drodze ku dobru i pięknu, ale mogła też doprowadzić do upadku i połączenia z siłami ciemności<sup>3</sup>. Liczne mity na temat muzyki wiążą ją zawsze ze światem moralnym, toteż obok rozwoju praktyki i teorii dochodzi do powstania swoistej etyki muzycznej, która ugruntowała zespół norm i doktryn funkcjonujących pod wspólną nazwą pitagoreizmu. Pitagorejczycy nie byli jedynie szkołą filozoficzną, ale również sektą religijną i ugrupowaniem politycznym. Mimo sporego zróżnicowania teoria muzyki zajmuje uprzywilejowane miejsce w licznych nurtach tego ruchu. Dzieje się tak, ponieważ metafizyka pitagorejczyków łączy się z muzyką poprzez pojęcie harmonii. Arystoteles, gdy referuje ich poglądy, pisze tak:

Gdy słońce, księżyc oraz gwiazdy tak niesłychanie liczne i olbrzymie poruszają się z nadzwyczajną szybkością, jest niemożliwe – mówią – aby nie wywoływały dźwięku głośniejszego od jakiegokolwiek innego dźwięku. Opierając się na tym rozumowaniu i na fakcie, że prędkość gwiazd, która zależy od ich odległości, jest proporcjonalna do akordów muzycznych, twierdzą, że dźwięk wydawany przez ruch kołowy gwiazd jest harmonijny. Ponieważ jednak wydaje się czymś anormalnym, że nie słyszemy tego dźwięku, tłumaczą ten fakt tym, że dźwięk jest od naszego urodzenia tuż przy nas, wskutek czego nie odróżniamy go od jego przeciwieństwa – milczenia; bo dźwięk odróżniamy od milczenia przez kontrast między nimi<sup>4</sup>.

Fragment ten, z jednej strony, wyjaśnia, dlaczego ludzie nie słyszą pitagorejskiej harmonii kosmosu, a z drugiej dowodzi, iż w rozumieniu tej szkoły harmonia niebieska i harmonia muzyczna mają jednakową naturę. Skoro można pierwszą z nich opisać za pomocą relacji liczbowych, to *per analogiam* wolno to zrobić i z drugą. Również dusza była w tym ujęciu harmonią, toteż za sprawą esencjalnego związku muzyka mogła bezpośrednio wpływać na duszę, w sposób korzystny bądź niekorzystny. Pitagorejczycy zauważyli, że najprostsze stosunki liczbowe opisują interwały konsonujące: podwójny – 2:1 (oktawa); *hemios* – 3:2 (kwinta); *epitrit* – 4:3 (kwarta); natomiast układy bardziej złożone tworzą interwały dysonujące (9:8 = sekunda wielka, 32:27 = tercja mała, 27:16 = seksta wielka<sup>5</sup>), i powiązali tę zależność z oddaleniem od liczby 1, która była znakiem niepodziel-

<sup>3</sup> Zob. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*. Przeł. Z. Skowron. Kraków 1997, s. 25–28.

<sup>4</sup> Arystoteles, *O niebie II*, 290b. Przeł., wstęp, komentarze, skorowidz P. Siwek. Warszawa 1980, s. 78–79.

<sup>5</sup> Zob. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 20. Red. S. Sadie. New York 2001, s. 642–643.

nej jedności i pełni. Interwały doskonałe, będące częścią oktawy z jej wewnętrznym podziałem na kwintę i kwartę, da się wyprowadzić z liczb: 1, 2, 3 oraz 4, toteż uznano je za bardzo istotne, a ich suma, czyli liczba 10, uchodziła za szczególnie bliską doskonałości, gdyż zawiera w sobie elementy opisujące harmonię<sup>6</sup>.

Grecka refleksja silnie oddziaływała na kulturę muzyczną wieków późniejszych. Kolejnym ważnym ogniwem w łańcuchu myśli wiążącej muzykę z matematyką, a co za tym idzie z kosmologią i z metafizyką, jest traktat Arystydesa Kwintyliana pt. *De musica*. Szacuje się, że autor żył na przełomie w. III i IV, a jego, z gruntu eklektyczne, dzieło pretenduje do miana summy całej wiedzy muzycznej. Główną jego ideą jest przekonanie o boskim źródle wszelkich struktur muzycznych. W czwartym rozdziale trzeciej księgi Arystydes zadaje sobie pytanie, dlaczego spośród wielu interwałów tylko te o stosunkach: podwójnym, *hemios* oraz *epitrit* tworzą konsonanse. W odpowiedzi przedstawia diagram oparty na dwóch liczbach: 3, która jest pierwszą liczbą doskonałą, i 4, która jest pierwszą liczbą w geometrii figur płaskich. Liczby te opisują linie, które, krzyżując się, wyznaczają rzeczone stosunki<sup>7</sup>. W szóstym rozdziale tej samej księgi Arystydes prezentuje interpretację symboliczną dwunastu pierwszych liczb całkowitych. Oto te z nich, które w kontekście niniejszej pracy są najbardziej interesujące:

1 – wskazuje na jedność bytu i harmonię utrzymującą byt w jedności;

3 – symbolizuje całość, pełnię, doskonałość (zawiera dwa przeciwieństwa i średnią);

4 – odsyła do przestrzeni;

7 – oznacza czystość; w dziesiątce nie ma takiej liczby, od której mogłaby pochodzić, ani też od niej nie pochodzi żadna inna liczba;

10 – to pierwszy konsonans, gdyż dzieli kwartę na 10 *diesi*;

12 – jest *par excellence* muzyczna; tworzy proporcje z 9 (*epitrit*), z 8 (*hemios*), z 6 (podwójna), z 4 (potrójna) oraz z 3 (poczwórna)<sup>8</sup>.

Kolejnym ważnym teoretykiem jest Boecjusz (480–524), którego traktat *De institutione musica* stanowi pomost między antyczną i średniowieczną wiedzą na temat muzyki. Słynny podział na trzy typy muzyki: *mundana*, *humana* i *instrumentalis*, nosi wyraźne znamiona pitagoreizmu. Autor za najdoskonalszą uznaje pierwszą z nich, którą da się utożsamić z muzyką sfer i z pojęciem harmonii. *Musica mundana* dostarzalna jest nie tylko w ruchu gwiazd, ale również w następstwie pór roku oraz we wszystkich uporządkowanych przebiegach cyklicznych istniejących w naturze. Fakt, że nasze zmysły nie są w stanie postrzeć tego typu muzyki, wynika, zdaniem Boecjusza, z niedoskonałości ludzkiej natury, niezdolnej do pełnego percypowania harmonii kosmicznej. Druga pod względem ważności, aczkolwiek też niesłyszalna, jest *musica humana*, będąca błędym odbiciem pierwszej kategorii, a jej wartość i siła zależą od stopnia, w jakim uczestniczy w harmonii sfer. Człowiek ma do niej dostęp poprzez zagłębianie się w siebie, stanowi ona bowiem odzwierciedlenie harmonii między duszą a ciałem. Ostatnia kategoria – *musica instrumentalis* – odnosi się do muzyki słyszalnej uchem ludzkim, wyko-

<sup>6</sup> Zob. R. Bernagiewicz, *Wprowadzenie do historii teorii muzyki. Starożytna Grecja*. Lublin 2007, s. 28–29.

<sup>7</sup> Zob. *ibidem*, s. 136.

<sup>8</sup> Zob. *ibidem*, s. 137.

nywanej za pomocą instrumentów muzycznych bądź głosu. Autor nie poświęca jej wiele uwagi, uznając ją za wybitnie niedoskonałą. Istniał bardzo silny związek między kategorią *musica mundana* a liczbowym pojmowaniem świata. Wobec tego zrozumiała jest postawa średniowiecznych muzyków dążących do oparcia swej sztuki na nobilitujących konstrukcjach liczbowych.

Niezbyt pochlebna opinia na temat muzyki słyszalnej stanowiła problem nie tylko dla muzyków (instrumentalistów oraz wokalistów), ale również dla Ojców Kościoła, którzy musieli zmierzyć się z praktyką łączenia modlitwy ze śpiewami liturgicznymi. O ile opieranie się na tradycji śpiewów synagogałnych było zupełnie naturalne, o tyle koncepcje greckie wymagały schrystianizowania. Podczas wielu soborów (m.in. w Tours) Kościół katolicki wyrażał obawy co do uciech płynących z muzyki, które jakoby są w stanie tłumić zapal dusz, i doradzał, aby kapłani trzymali się z daleka od wszystkiego, co uwodzi wzrok i słuch<sup>9</sup>. Niemniej już Klemens Aleksandryjski (zm. ok. 212) rozróżniał wyraźnie muzykę pogańską, która prowadzi do zguby, i „pieśń nową”, która może przybliżyć duszę do Boga.

Tym, co pozwoliło „ochrzcić” muzykę, była tradycja pitagorejska, gdy bowiem dokonano utożsamienia kategorii *musica mundana* z pojęciem Boga, otrzymano podstawę filozoficzną i etyczną, dzięki której można było bronić istnienia muzyki w liturgii. Nie zmieniło to jednak sytuacji muzyków-praktyków, przez całe niemal średniowiecze traktowanych z pogardą. Gwidon z Arezzo stwierdza, że śpiewacy są najbardziej nierozumni wśród wszystkich współczesnych mu ludzi. Nadto kantorów, nie znających podstaw teoretycznych swojego rzemiosła, nazywa „zwierzętami”, w odróżnieniu od teoretyków, czyli „prawdziwych” muzyków<sup>10</sup>. Jednocześnie to właśnie w jego traktatach coraz więcej miejsca zajmują omówienia zagadnień praktycznych związanych z wykonywaniem muzyki, ze szkodą dla rozważań natury filozoficznej. Tendencja ta łączy się z narodzinami polifonii i utrzymuje się do końca średniowiecza. Wobec rozwoju skomplikowanej sztuki muzyki wielogłosowej w dużej liczbie traktatów coraz większe znaczenie mają zagadnienia dotyczące konkretnych problemów wykonawczych i kompozytorskich. Mimo tego przesunięcia stale istnieje powiązanie muzyki z liczbami i ich sensem symbolicznym. Już św. Augustyn uznaje muzykę za wiedzę o naturze liczbowej. Stanowisko to przejął Boecjusz, a za nim Kasjodor oraz cała plejada teoretyków. Poza tradycją pitagorejską silny wpływ na średniowieczną estetykę muzyczną wywarła myśl Wschodu. Połączenie tych wpływów z antyczną nauką o etosie, którą wiązano z treściami religijnymi już we wczesnym średniowieczu, zrodziło symboliczne traktowanie zjawisk muzycznych<sup>11</sup>. Ziarno to padło na podatny grunt muzyki polifonicznej, która zaczęła rozwijać się około r. 1000, a moment kulminacji i przesilenia osiągnęła w twórczości Johanna Sebastiana Bacha. Na tym polu doszło do wypracowania wielu interesujących pomysłów muzycznych. *Preludium i Fuga Es-dur BWV 552*, utwór poświęcony tajemnicy Trójcy Świętej, kantor kościoła św. Tomasza w Lipsku skomponował w tonacji o trzech znakach przykluczowych, preludium opierając na trzech myślach muzycznych, a fugę na trzech tematach.

<sup>9</sup> Zob. Fubini, *op. cit.*, s. 91.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>11</sup> Zob. J. Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu. Wybrane zagadnienia*. Warszawa 1979, s. 36.

W *Die Kunst der Fuge* z kolei, swoistym podręczniku kontrapunktu, użył sekwencji dźwięków: B-A-C-H, podpisując się niejako w ten sposób. Tradycja wprowadzania do kompozycji znaczeń pozamuzycznych jest bardzo bogata i obfituje w wiele zdumiewających zabiegów kompozytorskich, a jej istotny komponent stanowi symbolika liczb, szczególnie zaś chrześcijańska numerologia, w dużej mierze wypracowana w czasie średniowiecza. Vincent Foster Hopper dostrzega główne inspiracje teorii liczb Wieków Średnich w kilku źródłach<sup>12</sup>.

Po pierwsze, w tzw. „naturalnej numerologii”, tj. takiej, która wynika m.in. z obserwacji życia codziennego (np. ręka może być oznaczana liczbą 5). Badacz zauważa, że nie tylko w kulturze Zachodu, lecz również w wielu innych granica między postrzeganiem jednostkowym i zbiorowym przebiega między liczbami 2 i 3. O ile 1 i 2 są jeszcze jednostkami, o tyle 3 jest już opisem pewnej zbiorowości i może symbolizować wielość. Tę liczbę graniczną często wykorzystywano przy przedstawianiu ciał niebieskich i związanych z nimi bóstw. W starożytnym Egipcie kluczowe znaczenie miały trzy bóstwa: Horus (utożsamiany z porankiem), Ra (utożsamiany z południem), Atum (utożsamiany z zachodem słońca). Powiązanie bóstw z etapami dnia ilustruje, w jaki sposób, przy współdziałaniu liczb, dochodzi do połączenia tego, co ziemskie, z tym, co niebieskie. Oczywiście, pory dnia można przenieść na całe życie człowieka tak, że otrzyma się trzy główne stadia jego rozwoju: narodziny i młodość; wiek dojrzały; starość i umieranie. Koncepcja ta znajduje odzwierciedlenie w wyobrażeniu na temat greckich Mojż. Jest zatem liczba 3 „z natury” symbolem wszystkiego: początku, środka i końca; narodzin, rozwoju i odejścia.

Po drugie, źródła średniowiecznej nauki o liczbach można odnaleźć w wiedzy astrologicznej starożytnych Babilończyków. Pierwsze próby ujęcia czasu w liczby prawdopodobnie były związane z obserwacją księżyca. Miesiąc księżycowy dzielił się na 4 tygodnie po 7 dni każdy. Po odkryciu 4 kierunków świata i 4 faz księżyca, przyszła pora na 4 wiatry, 4 pory roku, 4 elementy, 4 humory, 4 cnoty kardynalne i inne. Ponadto łączono 7 gwiazd Wielkiej Niedźwiedzicy z 7 bóstwami, Grecy mieli 7 mędrców, a w rycie wedyjskim obecnych było 7 profetów. Dzięki tym filiacjom liczba 7 stała się znakiem mądrości i boskości w wielu kulturach antycznych. Badacz podaje, iż po odkryciu 7 dni tygodnia, 7 bogów i 7 demonów astronomowie chcieli odnaleźć 7 planet i... udało im się! Początkowo rozpoznali tylko Wenus i Jowisza, jednak przekonani, że wszystkiego, co niebieskie, powinno być 7, odkryli kolejne planety, i, być może, odnaleźliby ich więcej, gdyby nie fakt, iż po dostrzeżeniu siódmej uznali, że ich zadanie dobiegło końca. Liczba 3 również miała swoje miejsce w numerologicznym systemie starożytnych Babilończyków. W epoce Goudéa (ok. 2007 r. p.n.e.) istniały dwie triady bóstw: Anou, Bel i Ea (odpowiadające niebu, ziemi i wodzie), oraz Sin, Shamesh i Raman (powiązane z księżycem, słońcem oraz burzą)<sup>13</sup>.

Po trzecie, podstawą średniowiecznej wiedzy liczbowej była – zdaniem Hoopera – teoria pitagorejska. Ponadto duże znaczenie przypisać należy pierwszym autorom chrześcijańskim. Byli oni w stanie numerologicznie wytłumaczyć niemal

<sup>12</sup> V. F. Hopper, *La Symbolique médiévale des nombres. Origines, signification et influence sur la pensée et l'expression*. Trad. par R. Grevier. Rév. par A. Paulian. Paris 1995.

<sup>13</sup> Zob. *ibidem*, s. 22.



wszystkie fragmenty *Nowego Testamentu* dotyczące życia i nauczania Jezusa Chrystusa. Tak więc Trójcę Świętą wiązali z 3 darami magów, 3 zaparciami się św. Piotra, 3 osobami ukrzyżowanymi wraz z Mesjaszem, 3 próbami kuszenia Chrystusa itd. Hopper podaje, iż w numerologii pierwszych wieków chrześcijaństwa kluczowe znaczenie mają cyfry 3 i 4, które dotyczą fundamentalnych opozycji między tym duchem a ciałem. Czwórka poprzez analogię do 4 wiatrów, 4 elementów oraz 4 pór roku jest liczbą przypisaną ziemi i w konsekwencji ludziom. W interpretacji mistycznej imię Adam łączy się z tym, co wiąże się z człowiekiem, ponieważ składa się z 4 liter odnoszących się do 4 wiatrów<sup>14</sup>. Liczby 3 i 4 są kluczowe dla chrześcijańskiej numerologii również dlatego, że można z nich wyprowadzić inne istotne wielkości, np. 7, 12, 144 ( $12 \times 12$ ) itd. Suma wartości podstawowych daje liczbę 7. Stanowi ona połączenie pierwiastka cielesnego z duchowym, jest zatem pierwszą liczbą zawierającą całość, toteż utożsamiano ją z Bogiem. Człowiek, stworzony na Jego wzór i podobieństwo, również oznaczany był niejednokrotnie liczbą 7. Św. Tomasz z Akwinu wskazuje, iż liczba ta organizuje życie człowieka, ponieważ opisuje liczbę dni tygodnia. Muzycy łączyli ją ze stopniami gamy. Zdaniem Honoriusa, człowiek mający do dyspozycji 7 tonów, tj. tyle, ile planet, jest w stanie odtwarzać za pomocą muzyki relacje zachodzące między ciałami niebieskimi, choć, oczywiście, na dużo mniejszą skalę i w sposób dużo bardziej ułomny<sup>15</sup>. Iloczyn wartości podstawowych daje liczbę 12, która, z jednej strony, również ma odniesienia uniwersalne, gdyż wyznacza 12 godzin dnia i 12 godzin nocy, co z kolei odsyła do 12 znaków zodiaku, z drugiej zaś można ją odnaleźć w *Biblii*, m.in. w liczbie pokoleń Izraela. Liczba 12 była w średniowieczu łączona bezpośrednio z postacią Chrystusa, który wybrał 12 apostołów, w *Apokalipsie św. Jana* zaś występuje w wizji 24 mędrców.

Przytoczone przykłady ilustrują to, w jaki sposób chrześcijaństwo przejęło numerologiczne tradycje Wschodu oraz grecką filozofię liczb, sprowadzając je do wspólnego mianownika, poprzez odniesienie do Boga. Trzeba jednak pamiętać, że ta sama tradycja posłużyła alchemikom, magom i różnym czarnoksiężnikom do stworzenia odrębnych systemów. Wykorzystując podobne wielkości, określali oni tajemne zasady czarnej magii, odnosząc Boskie liczby do zgoła nieboskich mocy. Alchemicznym symbolem przemiany był smok lub salamandra gryząca się w ogon i tworząca w ten sposób rodzaj okręgu, w który wpisana była – składająca się z 3 wyrazów i 7 liter – dewiza oznaczająca „wszystko w jednym”<sup>16</sup>. Dziś każde dziecko wie, że aby zaklęcie było skuteczne, należy powtórzyć je 3 razy i choć jest to tylko pozostałość po średniowiecznych zabiegach magicznych, to jednak pokazuje, jak bardzo numerologia łączy się z wiedzą tajemną. Ciekawym przykładem powiązania liczb z różnego rodzaju praktykami odślanianymi (bądź zasłanianymi) pewne zasoby wiedzy jest gematria, polegająca na tym, iż literom alfabetu przyporządkowuje się wartości liczbowe według ściśle określonych reguł. Termin „gematria” pochodzi z języka hebrajskiego, w którym oznacza ‘liczenie alfabetyczne’ lub ‘wartość liczbową słowa’. U muzułmanów odpowiednikiem tego terminu jest słowo „*hisab al džumal*”, które tłumaczy się jako ‘obliczać ca-

<sup>14</sup> Zob. *ibidem*, s. 64.

<sup>15</sup> Zob. *ibidem*, s. 71.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 85.

łość<sup>17</sup>. U żydów gematria często znajduje zastosowanie w pismach rabinicznych (szczególnie *Talmud* i *Midrasz*), a także w literaturze ezoterycznej (*Kabala*). Na podstawie gematrii wielokrotnie próbowano bądź to odkrywać tajemnice przeszłości, bądź wyrokować na temat przyszłości. Tak działo się w przypadku słynnego fragmentu z *Apokalipsy św. Jana*:

Tu jest <potrzebna> mądrość.  
Kto ma rozum, niech liczbę Bestii przeliczy:  
liczba to bowiem człowieka.  
A liczba jego: sześćset sześćdziesiąt sześć. [Ap 13, 18]<sup>18</sup>

Niektórzy interpretatorzy twierdzą, iż ową Bestią był cesarz Neron, bezlitosny prześladowca chrześcijan. Pewnie polityka, jaką prowadził wobec pierwszych wyznawców Kościoła katolickiego, wystarczyłaby, aby porównywać go do Antychrysta, jednak gematria zdaje się świadczyć na korzyść, a raczej niekorzyść, władcy. Otóż jego imię, wraz z tytułem Cezar, zanotowane w języku hebrajskim ma, w tymże systemie numerologicznym, wartość 666<sup>19</sup>. Wiele lat później, w czasie wojen religijnych, mistyk katolicki Petrus Bungus dowodził, iż Bestią jest w istocie Martin Luter, ponieważ jego imię zapisane w alfabecie łacińskim daje liczbę 666<sup>20</sup>. Bardzo rozbudowany system przyporządkowania liczb odpowiednim literom wypracowali Arabowie. Imię ALLAH przeliczone zgodnie z systemem *Abjad* ma wartość 66, toteż niektórzy wyznawcy z terenów Afryki Północnej, aby ustrzec się zła, nosili talizman<sup>21</sup> składający się w istocie z kwadratu magicznego<sup>22</sup> o liczbie 66<sup>23</sup>:

21	26	19
20	22	24
25	18	23

Przykłady te pokazują, w jaki sposób symbolika liczb może wiązać się, z jednej strony, z magią, alchemią i czarnoksięstwem, z drugiej zaś – z matematyką, muzyką i teologią. Związek ten jest bardzo wyraźny w dodekafonii Arnolda Schönberga, wszakże nie w postaci oryginalnej, lecz w wersji zmodyfikowanej przez Manna w powieści *Doktor Faustus*.

<sup>17</sup> Zob. G. I fra h, *Historia powszechna cyfr*. T. 1. Przeł. K. Marcze wska. Warszawa 2006, s. 676.

<sup>18</sup> Wszystkie cytaty biblijne pochodzą z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 5, na nowo oprac. i popr. Poznań 2002.

<sup>19</sup> Zob. I fra h, *op. cit.*, s. 692.

<sup>20</sup> Zob. *ibidem*, s. 693.

<sup>21</sup> Zob. *ibidem*, s. 695.

<sup>22</sup> O kwadracie można mówić, że jest magiczny wtedy, gdy wszystkie jego elementy (zwykle liczby lub litery) wykazują wewnętrzną spójność. W przypadku, gdy mamy do czynienia z kwadratem liczbowym, suma cyfr znajdujących się we wszystkich wierszach, kolumnach oraz na przekątnych jest stała.

<sup>23</sup> Tj. 21 + 26 + 19 = 66; 21 + 20 + 25 = 66; 21 + 22 + 23 = 66 itd.



## Muzyka w powieści

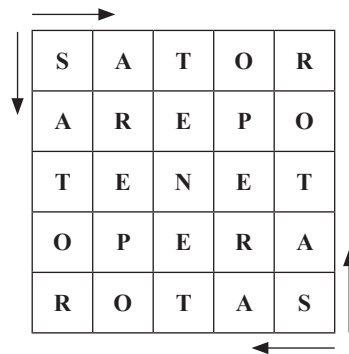
Pisarz, tłumacząc, dlaczego w *Doktorze Faustusie* nie zamieścił nazwiska Schönberga, stwierdził:

sama idea techniki dwunastotonowej nabiera w sferze tej książki, w tej sferze paktu z diabłem i czarnej magii, jakiejś barwy i charakteru, których – prawda? – w istocie swojej nie posiada, a które czynią ją poniekąd moją własnością, to znaczy: własnością tej książki<sup>24</sup>.

Aby dowiedzieć się, na czym polega to przesunięcie charakteru, należałoby zrekonstruować osobliwą odmianę dodekafonii, o której pisze Mann. W ujęciu Schönberga technika 12-tonowa jest sposobem organizacji materiału melodycznego opartym na 12-elementowych seriach, zwanych też szeregami. Wykorzystują one wszystkie dźwięki skali chromatycznej i (w przeciwieństwie do systemu dur–moll<sup>25</sup>) nadają im jednakowe znaczenie. W utworach skomponowanych za pomocą tej metody nie może być mowy o odniesieniach dominantowo-tonicznych, a co za tym idzie, istota tonalności funkcyjnej zostaje w nich zanegowana. Dzieła dodekafoniczne uzyskują spójność (*unity*) dzięki temu, że wykorzystują materiał 12-tonowego szeregu, przetwarzanego zgodnie z zasadami wywodzącymi się z tradycji muzyki polifonicznej. Serię można przedstawić:

- w postaci oryginalnej (O);
- w raku (R) – dźwięki postaci oryginalnej czytane od końca do początku;
- w inwersji (I) – dźwięki postaci oryginalnej czytane w odbiciu lustrzanym;
- w raku inwersji (RI) – dźwięki inwersji czytane od końca do początku.

Każdą z tych permutacji można rozpocząć od dowolnego dźwięku szeregu, co daje 48 ( $4 \times 12$ ) kombinacji. Odpowiednio użyta seria miała zapewnić korespondencję układów horyzontalnych i wertykalnych, którą najpełniej wyraża zasada kwadratu magicznego. Webern w jednym ze swych wykładów dla zobrazowania tej relacji przywołał znany palindrom *Sator*<sup>26</sup>:



Łacińska sentencja „*Sator arepo tenet opera rotas*” została zawarta w tym kwadracie na cztery sposoby. Można czytać litery od lewej do prawej i od góry do

<sup>24</sup> T. M a n n, *Jak powstał „Doktor Faustus”*. Przeł. M. K u r e c k a. Warszawa 1960, s. 32–33.

<sup>25</sup> W systemie harmoniki dur–moll niektóre dźwięki (np. I i V stopień gamy) pełnią uprzywi-lejowaną funkcję.

<sup>26</sup> Zob. M. G o ł ą b, *Dodekafonia. Studia nad teorią i kompozycją pierwszej połowy XX wieku*. Bydgoszcz 1987, s. 91–93.

dołu, od prawej do lewej i od dołu do góry; od góry do dołu i od lewej do prawej oraz od dołu do góry i od prawej do lewej. Aby uzyskać te permutacje 12-elementowego szeregu, które wykazują najwyższy stopień koherencji, teoretycy dodekafonii zalecają wpisać cztery warianty serii w kwadrat magiczny. Można to zrobić na wiele sposobów, oto jeden z nich:

O	I	R	RI
R	RI	O	I
RI	R	I	O
I	O	RI	R

Właśnie ten element koncepcji Schönberga, tj. organizacja przestrzeni muzycznej zgodnie z zasadą kwadratu magicznego, pozwala na umieszczenie techniki 12-tonowej w – jak mówi Mann – „sferze paktu z diabłem i czarnej magii [...]”<sup>27</sup>. Dzieje się tak dlatego, że kwadraty te są nazywane magicznymi nie tylko ze względu na właściwości, jakie wykazują na gruncie kombinatoryki, ale również dlatego, że wielokrotnie przypisywano im nadnaturalną moc (np. kwadrat o liczbie 66).

W powieści *Doktor Faustus* kwadrat magiczny po raz pierwszy pojawia się w początkowym akapicie rozdziału XII. Czytelnik dowiaduje się wówczas, iż w mieszkaniu, które Adrian Leverkühn urządził sobie po przybyciu do Halle, nad pianinem wisiał czworobok z miedziorytu Albrechta Dürera pt. *Melancholia I* (M 124)<sup>28</sup>. Kwadrat to osobliwy, bo o wielu właściwościach do dziś zaskakujących matematyków, a zarazem o budowie zdumiewająco prostej. Wystarczy bowiem dokonać kilku przekształceń, aby w tzw. kwadracie naturalnym otrzymać kwadrat magiczny. Pierwszy z nich liczy szesnaście pól, do których wpisane są liczby naturalne od 1 do 16 w „naturalnym” porządku, tj. od lewej do prawej i od góry do dołu:

1	2	3	4
5	6	7	8
9	10	11	12
13	14	15	16

Aby z takiego kwadratu powstał kwadrat magiczny, wystarczy przekątne podzielić na dwie połowy i symetrycznie zamienić ich miejsca względem środka:

<sup>27</sup> Mann, *op. cit.*, s. 32.

<sup>28</sup> Skrótom tym odsyłam do: T. Mann, *Doktor Faustus*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1960. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

16	2	3	13
5	11	10	8
9	7	6	12
4	14	15	1

Dzięki tej prostej operacji otrzymuje się kwadrat, który całkiem dobrze funkcjonuje jako magiczny, wykazując nadmiar zaskakujących właściwości. Nie tylko suma wszystkich wielkości znajdujących się pionowo, poziomo oraz w poprzek daje wynik 34, ale również suma wszystkich cyfr znajdujących się w „małych” kwadratach<sup>29</sup> równa się 34. Kwadrat ten – ze względu na prostotę konstrukcji i liczne właściwości – należy do najbardziej znanych, jednak nie jest to jeszcze kwadrat ze sztychu Dürera. Niemiecki malarz i grafik wybrał wersję, w której dodatkowo środkowe kolumny ulegają zamianie, dzięki czemu w dwóch środkowych komórkach ostatniego wiersza widnieje data powstania dzieła, czyli 1514 rok:

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	<b>15</b>	<b>14</b>	1

Większość krytyków uważa, że ów czworobok jest na miedziorycie jednym z dwóch – obok wieńca<sup>30</sup> – elementów mających odzęgnywać negatywny wpływ Saturna<sup>31</sup>. O słuszności tego rozumowania świadczy, z jednej strony – praktyka Arabów z Afryki Północnej, o której była już mowa, z drugiej zaś to, że wielu autorów (Ficino, Agryppa, Paracelsus) zalecało stosowanie talizmanu w postaci kwadratu magicznego, mającego pobudzać dobroczynny wpływ Jowisza przeciw fatalnym urokom Saturna (stąd inna nazwa owego kwadratu to „kwadrat Jowisza”, czy też, w wersji łacińskiej, „*mensula Jovis*”). Jest to z pewnością zasadna interpretacja, ale nie jedyna. Jean Yves Masson podaje, iż liczba 34 uznawana była za diabelską i właśnie dlatego *Pieć z Boskiej Komedii* Dantego liczy 34 pieśni, w odróżnieniu od 33 pieśni pozostałych dwóch części, czyli *Czyśćca* i *Nieba*<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Chodzi zarówno o kwadraty otoczone podwójną linią, jak i o kwadrat składający się z czterech pól, usytuowanych wokół środka.

<sup>30</sup> Centralna postać sztychu ma na głowie wieńiec spleciony z dwóch roślin wodnych (jaskier wodny oraz rukiew wodna), które miały neutralizować ziemski i suchy temperament melancholijny. Zob. R. Klíbansky, E. Panořsky, F. Saxal, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Przeł. A. Kryczyńska. Kraków 2009, s. 350.

<sup>31</sup> Niemal wszyscy średniowieczni i renesansowi autorzy sądzili, że to Saturn jest odpowiedzialny za melancholię, której przypisywano niemal wyłącznie negatywne cechy, szczególnie zaś skąpstwo oraz skłonność do odosobnienia i samotnictwa.

<sup>32</sup> Masson, *op. cit.*, s. 199–200.

Zdaniem francuskiego badacza, Leverkühn, wieszając nad pianinem kwadrat związany z Jowiszem, którego Ojcowie Kościoła zgodnie utożsamiali z Szatanem, odbiera sobie za patrona – świadomie bądź nieświadomie – Diabła.

Ostatnie dzieło kompozytora to symfoniczna kantata *Lamenti Doctoris Fausti*, stanowiąca podsumowanie życia i twórczości muzyka. Jest ona, z jednej strony, powrotem do stylistyki barokowej, a z drugiej – realizacją zupełnie nowej techniki, którą główny bohater wymyślił już wcześniej, a w tym dziele zastosował w mistrzowski sposób. Mowa o technice opartej, tak jak formy polifoniczne, na przekształceniu pewnego motywu za pomocą określonych metod. Sam kompozytor mówi o niej w takich słowach:

Myślę więc, że można by wykorzystać to wszystko [tj. techniki wariacyjne] dla sensownych modyfikacji dwunastotonowego wyrazu. Poza serią zasadniczą mogłoby ono [tj. przetworzenie] znaleźć zastosowanie także w ten sposób, że każdy interwał zostałby zastąpiony przez jego przewrót. Dalej można by całą figurę rozpocząć od ostatniego dźwięku, a zakończyć pierwszym, a potem dokonać przewrotu również i tej formy. I oto masz już cztery *modi*, które z kolei dają się transponować na wszystkie podstawowe tony gamy chromatycznej w liczbie dwunastu, tak że masz do dyspozycji czterdzieści osiem różnych form dla jednej kompozycji oraz ile tylko zechcesz wariacyjnych psikusów, jakie ci się nasuną. [M 253–254]

Opis ten nie pozostawia wątpliwości, że chodzi o technikę dodekafoniczną – jak wiadomo – z pewnymi autorskimi modyfikacjami Manna. W *Lamenti Doctoris Fausti* podstawą serii jest zdanie zaczerpnięte z ludowej księgi, przekazującej dzieje życia i śmierci arcy maga doktora Fausta. Jego słowa: „*Denn ich sterbe als ein guter und schlechter Christ*” („Umieram [...] jak dobry i zły chrześcijanin”, M 641), składają się z 12 sylab, którym przyporządkowane są poszczególne tony skali chromatycznej stanowiące serię. Na tym jednak nie koniec, albowiem poza dodekafoniczną serią – zasadą konstrukcyjną tego utworu jest figura *hetaera-esmeralda*, natomiast szyfr dźwiękowy h-e-a-e-es, który jest jej anagramem, występuje w melodii i harmonii wszędzie tam, gdzie mowa o zapisie i obietnicy, o pakcie krwi. Owa Esmeralda, tajemnicza kurtyzana to – jak się zdaje – jeden z dwóch (obok metody dodekafonicznej) kluczy do dzieła *Lamenti Doctoris Fausti* i tym samym do techniki kompozytorskiej Leverkühna. Regułą dodekafonii jest zasada kwadratu magicznego, toteż można spróbować połączyć ją z figurą *hetaera-esmeralda*. Pytania, które należy teraz zadać, brzmią: jakiego typu kwadrat magiczny mógłby być podstawą analizy i co dokładnie należałoby w nim umieścić? Czy powinien to być szyfr dźwiękowy h-e-a-e-es, czy też coś innego? Na pierwsze z pytań odpowiedź nasuwa się sama. Wiadomo, że w rozdziale XII bohater wiesza nad pianinem kwadrat z miedziorytu Dürera, trzeba zatem założyć, iż może on być przydatny. Jeśli teraz weźmie się pod uwagę, że w figurze *hetaera-esmeralda* jest 16 liter, czyli dokładnie tyle, ile pól w rzeczonym kwadracie, to nie pozostaje nic innego, jak wpisać ową figurę dźwiękową w *mensula Jovis*. Nierozstrzygnięta okazuje się jeszcze kwestia, w jaki sposób da się dokonać połączenia. W tym miejscu przychodzi z pomocą gematria, przewidująca m.in. przyporządkowanie, wedle którego kolejne elementy hasła wiążą się z liczbami naturalnymi począwszy od 1. Przypisując poszczególnym liczbom z kwadratu Dürera litery figury *hetaera-esmeralda* zgodnie z zasadą, że h = 1, e = 2, t = 3, a = 4, e = 5 itd., stworzyłem następujący kwadrat:

A	T	E	A
E	M	E	E
S	R	A	R
<b>A</b>	<b>D</b>	<b>L</b>	<b>H</b>

Analiza kwadratu z dzieła Dürera poucza, iż ważny jest ostatni wiersz, zaszyfrowano bowiem w nim datę powstania dzieła, czyli 1514 rok. W kwadracie stworzonym w efekcie opisanych przekształceń w końcowej linii znajdują się litery AD. LH., będące skrótem imienia i nazwiska kompozytora. Można by sądzić, że jest to zbieg okoliczności, gdyby nie fakt, że tego typu przekształcenie daje równie interesujący wynik w innych przypadkach. Owa zagadkowa technika kompozytorska najpełniej została zrealizowana w ostatnim dziele Leverkühna (*Lamenti Doctoris Faustii*), które w oryginale nosi, składający się z 16 liter, tytuł: *Dr Faustii Weheklag*. Postąpiłem więc z nim tak, jak z figurą *hetaera-esmeralda*, wpisując go<sup>33</sup> do kwadratu z miedziorytu *Melancholia I*. Oto rezultat przetworzenia:

G	F	R	K
U	E	H	I
W	S	T	E
A	<b>A</b>	<b>L</b>	D

Znów w ostatnim wierszu pojawiły się inicjały kompozytora (A. L.), jednak tym razem znajdują się dokładnie tam, gdzie Dürer zaszyfrował datę powstania miedziorytu. O słuszności omawianego tropu interpretacyjnego świadczy, z jednej strony wypowiedź Leverkühna, który podczas rozmowy z Diabłem wyznaje: „A choćby i zadzwięczał magiczny kwadrat, gotów jestem na wszystko i do wszystkiego mogę się przyzwyczaić” (M 299), z drugiej zaś – słowa narratora Zeitbloma:

Chcę tutaj odesłać czytelnika do rozmowy, jaką w dawnych jeszcze czasach [...] odbyłem z Adrianem, a podczas której, dręczony bólami głowy, rozwijał mi i przedstawiał swoją ideę „rygorystycznej frazy” [...]. Pozwolił mi wówczas dostrzec ów „kwadrat magiczny” pewnego stylu czy techniki, która potrafi jeszcze wydobyć największą różnorodność z identycznych materiałów, a gdzie nie istnieje już nic atomatycznego, nic, co nie mogłoby się wykazać jako wariacja jednego i tego samego tematu. [M 637]

Wobec tego staje się wielce prawdopodobne, iż istotą modyfikacji, jakiej Mann poddał dodekafonię, jest idea kwadratu magicznego, jednocząca w sobie kontrapunktyczną ścisłość techniki 12-tonowej z zabiegami magicznymi. Trzeba wszakże przyznać, że pierwszy przykład jest niekonsekwentny, inicjały kompozytora

<sup>33</sup> Zgodnie z zasadą, że: d = 1; r = 2; f = 3; a = 4; u = 5 itd.

bowiem mają dosyć dowolną formę (AD. LH.), a ponadto zajmują całą linijkę, nie zaś dwie środkowe komórki, które Dürerowi posłużyły do umieszczenia daty powstania miedziorytu. Niespójność ta okaże się pozorna, jeśli wykorzysta się, opisaną wcześniej, metodę Petrusa Bungusa, który za pomocą gematrii dowodził, iż Luter był Antychrystem. Gdy pod litery z ostatniej linijki kwadratu podłoży się liczby<sup>34</sup> (A = 1; D = 4; L = 30; H = 8), wtedy ich suma będzie wynosić 43 (nie trzeba chyba dodawać, iż jest to inwersja liczby z kwadratu Dürera). Mann rozpoczął pracę nad *Doktorem Faustusem* w r. 1943, sądzę zatem, że prawdopodobne jest, iż w taki sposób chciał wpisać ów pamiętny rok w swoje dzieło, podobnie do tego, jak uczynił to Dürer.

### Mistyka liczb a struktura powieści

Kolejnym ważnym elementem dzieł Leverkühna jest słowo, związane – zdaniem kompozytora – z muzyką w sposób dużo bardziej istotowy, niż to się zwykło sądzić. Narrator relacjonuje następującą wypowiedź:

Muzyka i mowa, upierał się, należą do siebie wzajem, stanowią w istocie jedno, mowa jest bowiem muzyką, a muzyka mową i rozdzielone powołują się zawsze jedna na drugą, naśladują jedna drugą, posługują się jedna środkami drugiej i każda z nich pragnie zastąpić drugą. [M 215]

Z przekonania kompozytora o esencjalnym związku muzyki ze słowem wynika jego decyzja, aby na stałe połączyć swą twórczość z literaturą. Dopiero gdy młody artysta doprowadził do zaślubin tych dwóch dziedzin, stworzył dzieło, które w pełni uznał za swoje (czego nie można powiedzieć o wcześniejszych *Fosforescencjach morza*). Chodzi o 13 pieśni do słów Brentana, w których po raz pierwszy pojawił się szyfr dźwiękowy h-e-a-e-es, odnoszący się do postaci enigmatycznej kurtyzany. Gdyby podążać tropem symboliki liczbowej, wtedy trzeba by się zastanowić nad tym, dlaczego pieśni jest akurat 13, a nie np. 16? Już w starożytności uważano 13 za liczbę złowróżbną i przynoszącą nieszczęście. Kabała podaje, że istnieje 13 złych duchów, a 13 rozdział *Apokalipsy* jest rozdziałem mówiącym o Antychryście. I choć wymowa trzynastki zgadza się z rolą, jaką odegrały owe pieśni – gdyż stały się początkiem, do zguby prowadzącej, twórczości – to można by uznać ich liczbę za przypadkową, gdyby nie to, że narrator sam podsuwa trop symboliki liczbowej, kiedy na początku rozdziału XIV wyznaje:

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 łękiem i uchodząca za feralną cyfra XIII, i doznając niemal pokusy, aby uważać to za coś więcej niż za przypadek. [M 147]

Bohaterem rozdziału XIII jest docent Eberhard Schleppfuss, który w Halle przez dwa semestry wykładał psychologię religii. Jego na poły rozdzielona bródka, spiczaste zęby oraz odniesione przez narratora wrażenie, jakoby naukowiec czasem kulał na jedną nogę, składają się na obraz współgrający z ludowym wyobrażeniem diabła, dla którego szczególnie dobrą nazwą byłby polski wyraz „kusy”, oznacza-

<sup>34</sup> Podstawą przetworzenia jest alfabet łaciński i wartości liczbowe, przypisane mu według następującego schematu: a = 1; b = 2; c = 3; d = 4; e = 5; f = 6; g = 7; h = 8 itd.



jący zarazem 'przykrótki' oraz 'diabeł'. O trafności tej aluzji świadczy fakt, że w trakcie – opisaney w rozdziale XXV – wizyty, którą Diabeł osobiście złożył kompozytorowi, zły duch wciela się w różne postacie, a jedną z nich jest właśnie wykładowca z Halle. Można zatem przyjąć, że Leverkühn w osobie docenta Schlep-pfussa po raz pierwszy spotkał Diabła *in personam*, a zatem złowróźbna liczba 13 w istocie ma tu symboliczny wymiar. Na tym jednak nie kończy się rola liczb w *Doktorze Faustusie*.

Ernst Robert Curtius poucza, że w wiekach średnich nie znano nowoczesnej techniki kompozycji, a kluczowe znaczenie przy organizacji materiału literackiego miały kompozycje liczbowe, których istotą jest przyporządkowanie danym partiom dzieła numerów o mistycznym znaczeniu, a także organizacja całej struktury tak, aby można ją było podzielić na określoną liczbę części<sup>35</sup>. Powieść Manna jest dziełem XX-wiecznym, jednak przykładanie do niej miary, według której bada się literaturę „dawną”, jest uprawomocnione, ponieważ autor wielokrotnie odwołuje się do tej tradycji. Curtius podaje, że do czasów rewolucji literackiej w w. XVIII istniała specjalna topika służąca do wprowadzenia (*exordium*) w dzieło<sup>36</sup>. Zalecano, aby wstęp cechowała afektowana skromność, której przejawami są pokora i uległość mówcy oraz jego usprawiedliwianie się z własnej słabości i niewystarczającego przygotowania. Zaskakujące, jak dokładnie wskazówki te zostały zrealizowane w słynnym zdaniu rozpoczynającym powieść:

Z całą stanowczością pragnę zapewnić, że bynajmniej nie z chęci wysunięcia na plan pierwszy własnej osoby poprzedzam kilkoma słowami o sobie samym i swojej sytuacji te wiadomości o życiu świętej pamięci Adriana Leverkühna, ową pierwszą i z pewnością bardzo pobieżną biografią drogiego mi, tak straszliwie przez los doświadczonego, wyniesionego i upadłego człowieka i genialnego muzyka. [M 9]

*Exordium* przewidywało miejsce m.in. dla toposu „Przynoszę coś, czego nikt jeszcze nie mówił” oraz dla toposu „Posiadanie wiedzy sprawia, iż obowiązkiem jest dzielić się nią”<sup>37</sup>. Realizacją pierwszego z nich jest zacytowane zdanie (mówi się w nim o tym, że to pierwsza biografia Leverkühna), natomiast drugiego – ustęp, gdzie narrator przyznaje, iż posiada bezcenne notatki i inne dokumenty, które kompozytor jemu właśnie przekazał (M 13). Zdaje się, że zastosowanie strategii służących do rozpoczynania, typowych dla literatury sprzed w. XVIII, nie jest tutaj przypadkowe. Przeniesienie topiki wstępu, wcześniej używanej przez Wergiliusza, Dantego i Milтона, na grunt powieści stanowi wyraźne wskazanie, do jakiej tradycji Mann się odnosi<sup>38</sup>. Proponuję zatem, aby rozważyć, w jakiej mierze symboliczne znaczenie liczb jest istotne dla powieści niemieckiego pisarza.

Masson zauważa, że rozdział XXXIV składa się faktycznie z trzech rozdziałów sygnowanych jako XXXIV, XXXIV (c.d.) oraz XXXIV (zakończenie), co uznać należy za co najmniej zastanawiające, bo cóż wzbraniało pisarzowi oznaczać te,

<sup>35</sup> E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. Borowski. Kraków 1997, s. 493–494.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>37</sup> Curtius, *op. cit.*, s. 92–96.

<sup>38</sup> H. Orłowski (*Powieść minionego stulecia versus alegoria historiozoficzna? O „Doktorze Faustusie” Tomasza Manna. I nie tylko*. W zb.: *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej. Antologia tekstów i dokumentów*. Red. R. Dziergwa. Poznań 2003) dowodzi, że narracja *Doktora Faustusa* została ukształtowana tak, jak budowano średniowieczne przekazy hagiograficzne.

wyraźnie wyodrębnione całości kompozycyjne, kolejnymi cyframi rzymskimi, czyli XXXIV, XXXV, XXXVI. Mógł też Mann postąpić tak, jak w rozdziale XXI, gdzie fragmenty tekstu oddzielone są znakiem graficznym. Narrator sam podkreśla ten fakt:

Gwiazdki również stanowią wytchnienie dla oczu i umysłu czytelnika; niekoniecznie musi być nim od razu dobitnie inicjujący przedział rzymskiej cyfry [...]. Stworzywszy z pomocą tych obojętnych znaków obraz typograficznie jaśniejszy [...]. [M 231]

Skoro do skonstruowania odpowiedniego układu tekstu autor używa neutralnych gwiazdek, to ciśnie się na usta pytanie o to, do czego używa cyfr rzymskich. Wiadomo, że niektóre rozdziały (np. XIII) Mann opatrzył numerami o symbolicznym znaczeniu, toteż można podejrzewać, że ten, któremu przypisana jest liczba 34, również należy do owej grupy. I faktycznie tak się dzieje, gdyż zaprezentowano w nim historię powstawania jednego z dwóch – obok *Lamenti Doctoris Fausti* – najważniejszych dzieł kompozytora, mianowicie cyklu *Apocalypsis cum figuris*. Jest to utwór oparty na 15 drzeworytach Dürera noszących ten sam tytuł<sup>39</sup>, a stanowiących ilustrację wybranych scen z *Objawienia św. Jana*<sup>40</sup>. Drugi drzeworyt przedstawia moment, w którym ewangelista ujrzał Chrystusa jako sędziego wraz z jego atrybutem, czyli mieczem obosiecznym. Jezus trzyma w ręce 7 gwiazd, a wokół Niego ustawionych jest 7 świeczników, oznaczających 7 kościołów, do których ma być skierowane Słowo. Na kolejnym obrazie widnieje Bóg w otoczeniu 24 mędrców, po 12 z każdej strony. Zarówno liczba 7, jak i 12 są wtórne wobec liczb 3 i 4, ponieważ za sprawą prostych operacji arytmetycznych, można je do nich zredukować. Wokół postaci siedzącej na tronie (jej głowę otaczają trzy promienie) znajduje się 7 gorejących pochodni, a przed postacią 4 bestie. Liczba 4 jest, z oczywistych powodów, kluczowa dla kolejnego drzeworytu – *Czterech jeźdźców Apokalipsy*. Tak więc na każdym z ogniw cyklu widnieją owe wielkości symboliczne bądź ich zwielokrotnienia. Fakt ten jest dobrze znany i szeroko komentowany, jednak warto go przytoczyć, ponieważ opis powstawania *Apocalypsis cum figuris* mieści się w rozdziale XXXIV, co – jak sądzę – jest zabiegiem celowym.

W tradycji literackiej, do której Mann się odnosi, a którą wyznaczają nazwiska tej miary co Homer i Wergiliusz, liczba 12 ( $3 \times 4$ ) używana była przy organizacji materiału literackiego jako jeden z dwóch – obok liczby 10 – wyznaczników „pięknego” porządku. Curtius podaje wiele przykładów na popularność tej liczby, m.in. przypomina, że Milton, pod wpływem Wergilego, zwiększył liczbę ksiąg *Raju utraconego* z początkowych 10, do ostatecznych 12. Wobec takiej praktyki wolno pokusić się o zbadanie znaczenia liczby „ksiąg” *Doktora Faustusa*. Ostatni rozdział opatrzony jest cyfrą XLVII, jednak jeśli dodać do niego autorskie *Posłowie*, wtedy okaże się, że w istocie powieść składa się z 48 części. 48 można podzielić na 4, a wynikiem tego działania będzie „piękna” liczba 12. Oczywiście, ktoś może zapytać o to, skąd wiadomo, że dzielić należy akurat na 4 części? Ma to swoje głębokie uzasadnienie. Otóż technika kompozytorska głównego bohatera polega na przetwarzaniu 12-elementowych serii na cztery podstawowe sposoby

<sup>39</sup> Mimo tego samego tytułu występuje drobna różnica w zapisie: cykl Dürera to *Apocalypsis cum figuris*, podczas gdy kompozycja Leverkühna to *Apocalypsis cum figuris*.

<sup>40</sup> Właściwe ilustracje do *Apokalipsy* to 14 drzeworytów, na pierwszym obrazie bowiem przedstawione są męki, jakim został poddany św. Jan w związku z głoszeniem nowej religii.

(wersja pierwotna, rak, inwersja, rak inwersji), które powtarza się od każdego z dwunastu stopni gamy chromatycznej, przez co uzyskuje się 47 wariacji jednej serii dźwięków (w sumie 48 osiem wersji), a zatem kluczowe dla tej techniki liczby to 12 i 4. Jeśli pomnoży się przez siebie obie wielkości, rezultatem będzie liczba „ksiąg” Mannowej powieści. Koncepcja, zgodnie z którą liczba rozdziałów równa jest 48 (47 + 1), nie tylko wyjaśnia uwagi narratora na temat znaczenia cyfr rzymskich bądź braku znaczenia „gwiazdek”, ale przede wszystkim pokazuje, dlaczego rozdział XXXIV nie mógł być sygnowany kolejnymi numerami. Otóż m.in. dlatego, że wtedy liczba rozdziałów byłaby inna i nie dałoby się jej powiązać równocześnie z dodekafonią oraz z symboliką liczb. Dlaczego jednak pisarz zastosował tak nietypowe numerowanie (XXXIV, XXXIV c.d., XXXIV zakończenie)? Skoro chciał zachować odpowiednią liczbę rozdziałów, mógł oddzielić te trzy części „gwiazdkami” bądź innym znakiem typograficznym.

Interesujące wyjaśnienie przedstawia Masson. Jego zdaniem, nietypowe numerowanie rozdziału XXXIV wynika z tego, iż dzieło *Manna* składa się jakoby jednocześnie z 50 rozdziałów, dzięki czemu autor osiągnął konstrukcję zogniskowaną wokół centralnego rozdziału XXV. Zgodnie z tą koncepcją powieść tworzą 24 rozdziały poświęcone na opis życia kompozytora, przed właściwym zawarciem paktu, jeden rozdział, gdzie dokonują się owe „zaślubiny”, oraz 24 rozdziały, w których czytelnik poznaje życie artysty po fatalnym zobowiązaniu, i zamykające wszystko *Posłowie*. W takim układzie punktem zwrotnym jest przestrzeń między rozdziałem XXV a XXVI. Na korzyść tego rozumowania świadczy to, że wiek Leverkühna pokrywa się kilkakrotnie z numerem rozdziału. W rozdziale XXIX opisany jest karnawał r. 1914 – kompozytor (urodzony w r. 1885) ma wtedy 29 lat, w rozdziale XXXIX zaś ma lat 39<sup>41</sup>. Jeśli przyjąć tok rozumowania Massona, to okaże się, że również w *Posłowie* (czyli w rozdziale pięćdziesiątym) wiek bohatera pozostaje w zgodzie z numerem części. Czytelnik dowiaduje się o tym z relacji narratora:

Ja sam zobaczyłem tego drogiego mi człowieka ponownie w roku 1935, kiedy, już jako emeryt, zjawiłem się w Buchel w dniu jego pięćdziesiątych urodzin, w roli ubolewającego gratulanta. [M 667–668]

Model konstrukcyjny zaproponowany przez francuskiego badacza ma również tę zaletę, że przywołuje kontekst *Boskiej Komedii* Dantego, która mieści się dokładnie w 100 pieśniach, co należy interpretować jako idealne zwielokrotnienie liczby 10. W tym układzie 50 rozdziałów *Doktora Faustusa* byłoby podjęciem i przetworzeniem drugiej linii, istniejącej w tradycji „kompozycji liczbowych”, która za liczbę najpiękniejszą uznaje nie 12, lecz 10.

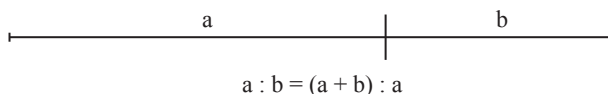
Liczba określająca rozdział XXXIV nabiera znaczenia w innym jeszcze kontekście. Masson twierdzi, że nie jest wykluczone, iż wiąże się ona – poprzez ciąg Fibonacciego – ze złotym podziałem<sup>42</sup>. Ta zasada estetyczna w najprostszej postaci polega na proporcjonalnym podziale odcinka, który można zrealizować na dwa sposoby:

- 1) część dłuższa do krótszej ma się tak, jak całość do części dłuższej, co

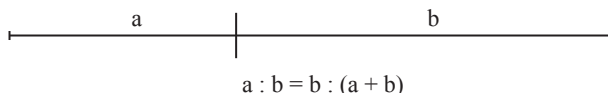
<sup>41</sup> Zob. Masson, *op. cit.*, s. 203.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 204.

w przybliżeniu równa się wartości liczbowej 1,618. Na potrzeby tej pracy wersję tę nazwę podstawową;

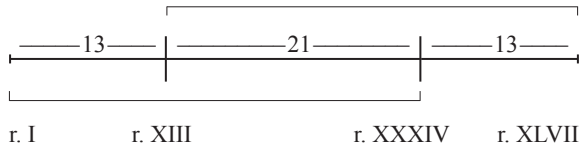


2) część krótsza do dłuższej ma się tak, jak część dłuższa do całości, co w przybliżeniu równa się wartości liczbowej 0,618. Postać tę można nazwać inwersją.



Luca Pacioli w traktacie *De divina proportione* (1509), do którego tablice narysował Leonardo da Vinci, porównał zasadę proporcjonalnego podziału odcinka do natury Boga i nadał jej miano Boskiej proporcji. Mniej więcej sto lat później Johannes Kepler (*Nive Sexanbula*, 1611) powiązał ją z ciągiem Fibonacciego, czyli liczbami: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, itd. Szeregiem tym rządzi zasada, że suma dwóch kolejnych elementów daje następny. Kepler zauważył, iż przybliżoną wartość złotej proporcji można uzyskać zestawiając ze sobą wyrazy tego ciągu:  $8:5^{43} \approx 13:8 \approx 21:13 \approx 34:21 \approx 1,618$ ;  $5:8 \approx 8:13 \approx 13:21 \approx 21:34 \approx 0,618$ . Liczby Fibonacciego są zatem bardzo wygodnym narzędziem opisującym Boską proporcję. Zasada „złotego cięcia” wielokrotnie była wykorzystywana w sztuce. Do najbardziej znanych przykładów należą: *Muzyka na instrumenty strunowe perkusję i czeleste* Béli Bartóka, utwór, którego plan formalny realizuje złoty podział na kilka sposobów, oraz architektura Le Corbusiera, który koncepcję modulatora stworzył na podstawie liczby Fibonacciego. W powieści Manna wielkości te również są istotne. Wiadomo, że rozdziały XIII i XXXIV pełnią w *Doktorze Faustusie* uprzywilejowaną rolę i sygnowane są liczbami o sensie symbolicznym. Jednocześnie liczby te wchodziły w skład ciągu Fibonacciego. Przestrzeń między rozdziałami I i XXXIV naznaczona jest brzemieniem w skutki pojawieniem się Diabła w rozdziale XIII. Na planie formalnym punkt ten dzieli rzeczony odcinek na dwie części zgodnie z zasadą „złotego cięcia” (w inwersji), od pojawienia się bowiem docenta Schleppfussa do powstania cyklu *Apocalypsis cum figuris* „upłynęło” – ni mniej, ni więcej – 21 rozdziałów. Ponadto okres akcji rozgrywającej się między rozdziałami XIII a ostatnim z numerowanych, XLVII, również można podzielić według Boskiej proporcji (w wersji podstawowej) – wtedy punkt „złotego cięcia” wypadnie w rozdziale XXXIV. Układ taki sugeruje, że to, co zostało zapoczątkowane w rozdziale XIII, a doprowadzone do tragicznego końca w XLVII, punkt przełomowy osiągnęło właśnie w rozdziale XXXIV, w momencie powstania apokaliptycznego oratorium, pierwszego wybitnego dzieła Leverkühna, pisanego pod dyktando samego Diabła i naznaczonego liczbą z kwadratu magicznego. Omówione relacje ilustruje następujący schemat:

<sup>43</sup> Stosunki między poszczególnymi elementami ciągu Fibonacciego są dosyć dokładnym przybliżeniem złotej proporcji począwszy od piątego i szóstego wyrazu.



Zastosowanie zasady złotego podziału jest czymś zaskakującym, jeśli nie zupełnie nowatorskim, w odniesieniu do literatury<sup>44</sup>. Zabieg ten należy – jak sędzę – rozumieć jako nawiązanie do żywotnej tradycji użycia złotej proporcji w architekturze, malarstwie i muzyce. „Złote cięcie” stosuje się na gruncie owych sztuk po to, aby osiągnąć proporcjonalne relacje pomiędzy elementami, co służyć ma powoływaniu do życia dzieł pięknych w klasycznym (klasycystycznym) tego słowa znaczeniu. Mann pisał *Doktora Faustusa* w czasie głębokiego kryzysu kultury europejskiej, kryzysu, który w estetyce wyraża się najpełniej w kulcie brzydoty, w polityce zaś *apogeum* osiągnął w okresie drugiej wojny światowej. W powieści oba te porządki są ze sobą ściśle powiązane i niejako warunkują się wzajemnie, toteż wplecenie w plan formalny kilku kanonów piękna można rozumieć jako usilne poszukiwanie porządku w czasie chaosu i dezintegracji. Podobna – jak sędzę – jest rola innych elementów opartych na konstrukcjach liczbowych, które, poprzez odniesienie do matematycznego modelu pojmowania świata, mają za zadanie zapewnić dziełu sztuki ugruntowanie w maksymalnie spójnej rzeczywistości. Tak więc liczba 34, występująca już w wyobrażeniach kosmologicznych ludów starożytnych (jako 3 i 4), a później m.in. w chrześcijańskiej numerologii, w malarstwie Dürera oraz w zasadzie złotego podziału, w powieści jest jak gdyby emblematem ciągłości kultury europejskiej i w istocie nieprzypadkowo przypisana została rozdziałowi, w którym opowiedziane są losy powstawania dzieła wieszczącego jej zagładę. Podsumowując, proponuję, aby wyznaczyć trzy porządki formalne, w które jednocześnie wpisuje się narracja powieści *Doktor Faustus*:

1. Porządek dodekafoniczny. Powieść ma w tym ujęciu 48 rozdziałów, co należy rozumieć jako aluzję do techniki 12-tonowej.

2. Porządek dantejski. Zgodnie z tą koncepcją powieść ma 50 rozdziałów, co – podobnie jak w *Boskiej Komедii* Dantego – należy interpretować jako zwielokrotnienie Boskiej liczby 10.

3. Złoty porządek. Zgodnie z tą teorią narracja powieści wpisuje się w plan formalny wyznaczony na podstawie zasady „złotej cięcia”.

### Abstract

TOMASZ GÓRNY  
(Jagiellonian University, Cracow)

#### “DOKTOR FAUSTUS” – MUSIC, METAPHYSICS AND NUMBER MYSTICISM

The first part of the article presents the tradition in which music is linked with metaphysics and the numerical model of understanding the world, as well as discusses the issues connected to number symbolism and to gematria. Subsequent to that, the paper refers to the way Adrian Leverkühn, Thomas Mann’s protagonist, composed his works. At this point the author formulates a hypothesis,

<sup>44</sup> Zob. T. Górny, *Zasada „złotej cięcia” a literatura*. „Ruch Literacki” 2011, nr 6.

the core of which is a relationship, also crucial for dodecaphony, of a magic square rules with the square from Albrecht Dürer's *Melencolia I*. Such relationship is held due to the use of number counterparts of a musical figure, namely haetera esmeralda. The final part of the paper contains remarks on the meanings of Roman numerals used in chapter numbers as well as considerations on the novel's structure. Developing Jean-Yves Masson's hypothesis, the author formulates a view about a possibility of using golden ratio in the narration of *Doktor Faustus*.