

Jarosław Barański

Ironia jako estetyczna herezja w "Doktorze Faustusie"

Nowa Krytyka 9, 109-124

1998

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jarosław Barański

Akademia Medyczna

Wrocław

Ironia jako estetyczna herezja kultury w „Doktorze Faustusie” Tomasza Manna

Autor artykułu określa ironię jako stopień wtórnego dystansu estetycznego, który odnosi się do istniejących już jako tradycyjne form estetycznych, charakterystycznych dla sztuki przedstawieniowej. Muzyka dodekafoniczna bohatera powieści Tomasza Manna „Doktor Faustus” jest estetycznym wyrazem owego dystansu, wytworzonego na marginesie tradycyjnej kultury muzycznej.

Ironia, ów uśmiech bez adresu, ustanawia nie tylko podmiot twórczości ironicznej, ale przede wszystkim przedmiot, którym nie jest komizm społecznych standardów codzienności, lecz komizm kanonów tradycyjnej sztuki. Ich komiczność upatrywana jest w patosie estetycznym, jaki mistyfikuje dwoistość ludzkiej kondycji oraz świat rozszczępionej aksjologicznie kultury.

1. Uśmiech bez adresu. Diabolus

Śmiech wymaga echa, twierdzi w swoim eseju Henri Bergson. Jedynie śmiech adresowany do kogoś, szukający odzewu u innego

człowieka, pozwala zakosztować komizmu¹. Samotność, bądź poczucie osamotnienia, wyklucza wspólnotę śmiechu. A jednak istnieje jeszcze pewien osobliwy uśmiech, którego przedmiotem nie jest komiczna codzienność człowieka, lecz komiczność form kultury. Ten uśmiech nie potrzebuje echa, tak jak nie pożąda aprobaty. Jego matecznikiem jest właśnie samotność. Z niej się wyłania, budząc niepokój czy wręcz grozę swoją nieludzką, demoniczną naturą. Ten uśmiech, nie adresowany do nikogo, pozostawia na twarzy ironia.

Na czym polega osobliwość uśmiechu ironicznego? Przy nim odnosi się wrażenie, że autorowi uśmiechu wszystko się podoba, a zarazem w pewien szczególny sposób śmieszy; jest godne uwagi, lecz jednocześnie zabawne, tak jakby jakikolwiek wytwór kultury nie potrafił utrzymać powagi swego statusu, niechybnie dążąc do zaprzeczenia siebie w swoistej krotchwili rozumu. Uśmiech ironiczny byłby jedynie świadectwem tego, że każda powaga kulturowego zjawiska musi być podszyta przewrotnym żartem. Tak właśnie opisał ów uśmiech Hermann Hesse w „Wilku stepowym”. Hallerowi, bohaterowi tej powieści, towarzyszyło nadto spojrzenie ironiczne, treścią którego

„była cicha rozpacz, która w pewnym sensie stała się nawykiem i formą. Swoją rozpaczliwą jasnością spojrzenie to prześwieślało nie tylko osobę nadętego mówcy, ale wyszydzało i osądzało sytuację chwili, oczekiwanie i nastrój prelekcji – nie – spojrzenie wilka stepowego przenikało całą naszą współczesność, całą zapobiegliwą krzątaninę, całe karierowiczostwo i próżność [...]”².

Ten uśmiech i to spojrzenie portretowało również Stawrogina z „Biesów” Fiodora Dostojewskiego. Zjadliwy uśmiech, jaki malował się na ustach Stawrogina, wyrażał wzdorczy żal za wyczerpanymi już ideami, które utraciły moc porządkowania świata, a przez swą zdegenerowaną egzystencję ujawniały tragiczny ko-

¹ H. Bergson: *Śmiech*. Kraków 1977, s. 49.

² H. Hesse: *Wilki stepowe*, przekł. G. Mycielska. Wrocław 1992, s. 13.

mizm ludzkich wyborów, kreśląc absurdalność porządku kulturowego jako świata iluzorycznych pragnień człowieka: jeśli więc „Stawrogin wierzy, to sam nie wierzy, że wierzy. A jeżeli nie wierzy, to także sam nie wierzy, że nie wierzy”³. Ironiczność Stawrogina założona była przez rozpacz, tę gorycz rozczarowania kulturą. Wypalała na nim to piętno ironii przez, jak pisze Enzo Paci, „pragnienie, aby żyć jednocześnie z diabłem i z Bogiem, pragnienie, które rozplywa się w najgłębszej nudzie, w całkowitym unicestwieniu sensu życia”⁴.

Ta dwoistość pragnienia zasadza się na tym, iż dotychczasowe idee kulturowe rozpadły się, uzewnętrzniając dyskretną sprzeczność samej kultury, jej aksjologiczną dychotomię. Każdy biegun tej sprzeczności stał się równowartościowy, a roszcząc pretensje absolutystyczne, w istocie deprecjonował w obliczu drugiego swoją domniemaną obiektywność i wyłączność aksjologiczną. Ta dwoistość, tak charakterystyczna dla romantyzmu, wpisała się w nasze kulturowe myślenie nie jako możliwość akceptacji jakiejś oferty aksjologicznej, lecz jako obiektywnie istniejące rozszczepienie kultury, jako *coincidentia oppositorum*, które, pisze Mircea Eliade, „Ujawniają przede wszystkim głębokie niezadowolenie człowieka z sytuacji, w której się aktualnie znajduje, a którą określamy mianem kondycji ludzkiej”⁵.

Być może to wewnętrzne rozszczepienie aksjologicznych treści kultury jest odwiecznym piętnem, jakie nazaczyło ludzką świadomość wtedy, gdy wyłoniła się ona z porządku natury. Estetyczny dystans jest świadectwem owego wyłonienia się i wciąż odnawia w swych codziennych, jak i artystycznych wyrazach, fundamentalną sprzeczność między światem kultury a światem przyrody. To pewnie dlatego Haller z „Wilka stepowego” jest „zwierzęciem, zbłąkanym w obcym i niezrozumiałym świecie, zwierzęciem, które nie może znaleźć swego legowiska, swego pożywienia i chęci do życia”⁶. Ten stan rozpaczcy nosi w sobie ową dwoistość, dzięki której boha-

³ F. Dostojewski: *Biesy*, tłum. T. Zagórski. Warszawa 1958, s. 589.

⁴ E. Paci: *Związki i znaczenia*. Warszawa 1980, s. 264.

⁵ M. Eliade: *Mefistofeles i androgyn*. Warszawa 1994, s. 127.

⁶ H. Hesse: *op.cit.*, s. 39.

ter powieści Hessego „odnajduje w sobie «człowieka», to znaczy świat myśli, uczuć, kultury, oswojonej i sublimowanej natury, ale obok tego odnajduje też w sobie «wilka», to znaczy ponury świat popędów, dzikości, okrucieństwa i niesublimowanej, surowej kultury”⁷. Wilk stepowy to przede wszystkim rozpaczliwy kompromis między złą pramatką naturą a także złym praojcem duchem, bowiem duch w postaci kultury, zgodnie z Zygmuntem Freudem, nakłada na jednostkę pewną ilość prywatności, które stają się jej źródłem cierpienia: „Można by spodziewać się, że rezultatem tego rodzaju sytuacji będzie trwały stan przeraźliwej niepewności i ciężkiej krzywdy wyrządzanej narcyzmowi jednostki”⁸. Zadaniem nie tylko bogów jest naprawić defekty kultury, usunąć cierpienie i porwać obietnicą raj, z którego naturę skrzętnie się wyklucza. Stawrogin jest świadkiem niweczenia tej obietnicy; Haller ponosi tego konsekwencje.

Obaj odnajdują w ironii negatywny dystans, który zwraca się przeciwko kulturze jako przestrzeni niespełnionych potrzeb aksjologicznych. Każda aktualna oferta skażona jest dwoistością, a jednocześnie śmieszna, jeśli nie fałszywa, w swych roszczeniach do prawdy czy powszechnego obowiązywania. Obaj uczestniczą w figurze estetycznej, która jednostce przeciwstawia obiektywne formy kultury; przeciwstawia jako bieguny nierozstrzygalnej sprzeczności.

To znana figura, tak bardzo charakterystyczna dla romantyzmu, w którym emocjonalne rozdarcie jednostki między tym, co skończone a tym, co nieskończone; między tym, co boskie, a tym, co ludzkie, jest fundamentalnym rysem kondycji ludzkiej: „Dusza stoi pośrodku między dwoma rodzajami świadomości [...], z których każda dla siebie jest nie tylko jednostronna, ale także niewystarczająca i bezsilna”⁹. W tej bezsilności rodzi się romantyczna ironia jako zaprzeczenie jakiegokolwiek uzasadnienia dla sensów tego, co kultura afirmuje. Jest, jak celnie dostrzegł Hegel, negatywnością

⁷ Ibidem, s. 69.

⁸ Z. Freud: *Kultura jako źródło cierpienia*. Warszawa 1992, s. 19.

⁹ F. Schlegel: *Von der Seele*, [w:] *Schriften zur deutschen Literatur*. Augsburg-Köln 1927, s. XXXXVII.

epatującą nędzą wszystkiego, co przedmiotowe i wypełnione treścią, unieważniającą to, co obiektywne i obowiązujące¹⁰. Lecz romantyzm uczynił przez to coś więcej, niż tylko skazał człowieka na rozpaczliwy bunt przeciwko własnej kondycji. On tę kondycję ludzką odsłonił, ujawnił w jej nagości emocjonalnej, zadenuncjował bez żadnych skrupułów. W istocie rzeczy również obarczył nas „drugą naturą”, stworzył współczesny mit, którego sublimacje i degeneracje wykreślają po dziś nasze rozumienie ludzkiego cierpienia, faustycznego cierpienia:

„Dwie dusze mam – w rozprzęgu wiecznym i zamęcie:
jedna z pazurami w ziemię przez zacięcie,
druga z oparów ziemskich podnosi się w niebo,
niezwalczoną zaświatów wieczystą potrzebą”¹¹.

Tak daleko bowiem człowiek odsunął się od przyrody, iż teraz ona sama, w nim tkwiąca odwiecznie, ciąży mu, ogranicza go, wydaje na pastwę sił ponadludzkich. A znów dzięki temu, że tak daleko odsunął się od niej, potrafi zuchwale pragnąć wolności, boskości i nieskończoności, nosząc w sobie tę dwoistość jako źródło pięknego cierpienia. Ma słuszność Tomasz Mann, pisząc: „człowiek, będący duchowym podmiotem, który znajduje się poza obrębem natury i którego wielkość i nędza polega na tym jego sentymentalnym odosobnieniu, na tej dwoistości, jaka w nim istnieje między naturą i duchem, może być po prostu nazwany istotą romantyczną”¹². Ta dwoistość, którą istota romantyczna sobą uobecnia, uzyskuje swoje wyrazy w formach kulturowych. W „Grze szklanych paciorków” Hermanna Hessego, jak i przecież w „Doktorze Faustusie” Tomasza Manna, muzyka jest tą formą, która wyodrębnia człowieka z porządku dźwięków natury, a jednocześnie dzięki dystansowi wy rafinowanego zmysłu obramowuje człowieczeństwo swoją dwoistością totalności. Knecht mówi wtedy o diabolusie w niej tkwiącym.

¹⁰ G.W.F. Hegel: *Ästhetik*, Band 1. Berlin und Weimar 1984, s. 74.

¹¹ J.W. Goethe: *Faust*, przekł. E. Zegadłowicz. Toruń 1994, s. 47.

¹² T. Mann: *Eseje*. Warszawa 1964, s. 132.

Jules Michelet przytacza średniowieczną próbę etymologii, zgodnie z którą „*dia-bolus* pochodzi od *dia*, dwa, i *bolus*, czopek lub pigułka, ponieważ polykając naraz dusze i ciało, z dwóch rzeczy robi jedną pigułkę, jedną całość”¹³. Czyżby zatem romantyczność odwoływała się do dalszego mitu, a może nawet greckiego mitu androgyna? To, co je łączy, jest w istocie rzeczy cierpieniem, które wyraża się z owej wewnętrznej dwoistości, cierpieniem bliskim i Edypowi, gdy rozpoznaje swoje przeznaczenie związane z rolą syna i kochanka wobec matki, syna i wojownika wobec swego ojca. Każde pragnienie wypływające z owej dwoistości jest już skazane, przede wszystkim tym, iż nigdy nie będzie zrealizowane, nigdy nie przyniesie przyjemności lub radości.

Dlatego też żadne pragnienie ani Stawrogina, ani Hallera nie dostarczy im satysfakcji, a w ostatniej instancji – nie usensowni podjętych działań. Każde przeobrazi się w rozczarowanie, rozgoryczenie i pustkę przeżycia, bowiem realizacja pragnień nie zniesie wewnętrznej dwoistości ludzkiej kondycji. W liście Stawrogina do Darii Pawłownej czytamy: „Ale nawet tutaj niczego nie mogłem nienawidzić”¹⁴. Stawrogin i Haller to podmioty potrzeb nigdy nie zaspokojonych; po każdym swym pragnieniu spodziewają się więcej, niż może dać jego spełnienie¹⁵. Stąd przekłeta nuda, jaka spowija ich zabiegi życiowe, ta sama, która dręczy Norwida w wierszu „*Marionetki*”. Również u wielkiego poety romantyzmu świat jawi się jako scena, na której „wszystkie ideały grały”, zużyły się, straciły ważność, wyblakły w swych obliczach sensu. A jeśli tak, to czy nie będzie uprawniona konstatacja, iż świat nie dysponuje sensem, który motywowałby człowieka do racjonalnych działań? Czy zatem nie pozostaje już nic innego, jak tylko manifestacja czynów wyłamujących się spod istniejących standardów ludzkiego postępowania, aby obnażyć pustkę lub miałkość aksjologicznych ofert kultury? Bądź – piękna rezygnacja, wbrew wszystkiemu, aby „krawat mieć ślicznie zapięty?”, bowiem cóż można uczynić, mówi Faust Goethego, gdy

¹³ J. Michelet: *Czarownica*. Londyn 1933, s. 127.

¹⁴ F. Dostojewski: *Biesy*, s. 645.

¹⁵ A. Sandauer: *Teoria i historia*. Kraków 1973, s. 112.

Pustka we mnie i wszelka radość mi odjęta,
pustka mi bieg hamuje, skrzydła moje pęta¹⁶.

Ironia Stawrogina i Hallera jest ironią romantyczną, której negatywność estetyczna kieruje się przeciwko samej kulturze, chcąc unieważnić jej treści w nostalgii za utraconą niewinnością pierwszego Sensu. Być może dlatego Tomasz Mann dystansował się do sugestii Hermanna Hessego, poszukującego tej ideowej tożsamości ich bohaterów powieści. W liście do Hermanna Hessego pisał Tomasz Mann, iż „Wilk stepowy” to powieść romantyczna¹⁷. Dla niego ironia romantyczna stała się figurą estetycznie przebrzmiałą, a „Doktor Faustus” jest przejściem od niej właśnie do ironii epickiej, której, jak stwierdził w swym wykładzie o „Sztuce powieści”, nie powinno kojarzyć się „z chłodem ani szorstkością, z żartem czy szyderstwem. Ironia epicka jest raczej serdeczna, dobroduszna – wielkością, pełna tkliwości dla tego, co małe”¹⁸.

Czy jednak Adrian Leverkühn tak bardzo odbiega od romantycznego oblicza Stawrogina bądź Hallera? Jak oni, roztacza wokół siebie atmosferę nędzy zmysłowości, chłodu i obojętności, która spowija ironię, będącą „celem samym w sobie, wyrazem izolującej się w sobie i uwznioślającej się w pysze subiektywności”¹⁹. I na jego twarzy maluje się ów **dia-boliczny** uśmiech, na który składało się „lekkie wytchnienie powietrza przez nos i usta przy jednoczesnym odrzuceniu głowy w tył, krótko, chłodno, ba, wzgardliwie lub najwyżej, jakby chciał powiedzieć: «Dobre to, dowcipne, interesujące, zabawne!» – Lecz czy jego nabierały wówczas dziwnie uważnego wyrazu, szukając czegoś w dali, a ich metalicznie cętkowana mroczność osnuwała się głębokim jeszcze cieniem”²⁰. Śmiech diaboliczny, przerażający swym chłodem, pyszny własnym odbiciem w sobie – bez adresu, nie wymagający komentarza, żadnego choćby

¹⁶ J.W. Goethe: *Faust*, s. 21.

¹⁷ H. Hesse, T. Mann: *Briefwechsel*. Frankfurt /M. 1968, s. 78.

¹⁸ T. Mann: *Sztuka powieści*, [w:] *Wybór nowel i esejów*. Wrocław 1975, s. 345.

¹⁹ R. Baumgart: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München 1966, s. 171.

²⁰ T. Mann: *Doktor Faustus*, przekł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Wrocław 1996, s. 55.

najmniejszego dopowiedzenia, bezbrzeżny, a jednak zamknięty na jakąkolwiek interpretację intencji – nie zawsze towarzyszył Adrianowi. Pojawiał się w specyficznych miejscach, podobnie jak uśmiech Hallera, na prelekcji, na koncercie czy w teatrze; podobnie jak Stawrogina, podczas sporów ideowych – tam gdzie kultura wysublimowana obnażała swe wyrafinowane uroki wiedzy bądź artystyczności. Uwaga Zeitbloma: „Śmiech ten pozostał mu na zawsze i później często go słyszałem, gdy u boku Adriana siadywałem na koncertach lub w teatrze i uderzał go jakiś trick artystyczny, jakieś pomysłowe, uwagi tłumu uchodzące zjawisko, w wewnętrznej strukturze muzycznej, jakaś cienka, intelektualna aluzja w dialogu dramatu”²¹. Był to śmiech jednocześnie spontaniczny i wyływający z przymusu – „czemuż muszę się śmiać?”, pyta swego przyjaciela. Śmiech, choć do nikogo nie był adresowany, był przecież odzewem, odpowiedzią i echem diabolicznej skazy wysublimowanych form kultury: „Czemu wszystkie niemal rzeczy wydawać mi się muszą swą własną parodią? Czemu zdawać mi się musi, jakoby prawie wszystkie, więcej, wszystkie środki i konwencje sztuki nadały się dziś już tylko do parodii?”²².

Z jakiego więc miejsca odpowiadał Leverkühn? Z pewnością było to miejsce uprzywilejowane, a jednocześnie wyobcowane z tych form kultury, które zaklinał w ich własne parodie. Jaka przestrzeń go dzieliła od świata ufności w aksjologiczne oferty kultury? Z pewnością odległa, a jednocześnie marginalna, która pozwala mu czuć się jedynym panem i dysponentem ironicznego dystansu. I właśnie w odróżnieniu od Hallera czy Stawrogina, ten dystans nie przejawiał się jako rozpacz absolutnej negacji, lecz jako instrument przemiany, jako narzędzie estetycznej twórczości. Była to już estetyczna herezja, która nie rozkoszowała się jedynie negatywnością, lecz jej używała dla ustanowienia pozytywności. Negatywność nie była zatem celem samym w sobie – zbyt szybko wyczerpałaby się w subiektywności. Pragnienie geniuszu ją przekroczyło, bowiem istota geniuszu nie polega na rezygnacji z miejsca w pierwszym rzędzie korowodu ludzkich zamiarów; na tym, aby snuć się w ogonie po-

²¹ Ibidem, s. 55.

²² Ibidem, s. 241.

chodu ludzkich iluzji, zlorzecząc wszystkiemu i wszystkim. Geniusz prowadzi i wytycza nowe drogi poznania. Dystans, jaki zakłada ironia Adriana, to także konieczna przestrzeń, dzięki której nie odczuwa się ciężkiego oddechu pierwszych rzędów.

2. Ironia i estetyczny dystans

Metafizycznym podłożem ironii Leverkühna jest bez wątpienia choroba – najbardziej zmysłowa ekspresja tego, co biologiczne; syfilis – najbardziej zmysłowa choroba ludzkich namiętności. Oto demonizm wyuzdania, kiedy metafizyka wyrasta z tej zmysłowej gleby ludzkiej żądz i odrywa się od niej w geniuszu muzycznym. Choroba, która nie tylko jest udreką wypływającą z biologiczności ludzkiej kondycji, lecz nadto jest przeciwieństwem do zdrowia, bolesnym uświadomieniem dwoistości owej kondycji wtedy, gdy rodzi się uczucie obcości natury, uczucie wstrętu do tego, co biologiczne, oraz właśnie bolesne przeświadczenie o duchowości człowieka. W chorobie milkną naiwne przekonania, utwierdzające przejrzysty świat pozytywności i negatywności. Tak oto mówi Mefistofeles do Adriana:

„I sądzę także, że twórcza, geniuszem darząca choroba, choroba, która na spienionym rumaku śmiało bierze wszelkie przeszkody, w zuchwałym uniesieniu skacząc ze skały na skałę, miłsza jest tysiąckrotnie życiu niż pieszo człapiące zdrowie. Nigdy czegoś głupszego nie słyszałem, jak że z choroby jedynie choroba powstać może. Życie nie jest tak wybredne i gówno się zna na moralności. Chwyta ów śmiały wytwór choroby, pożera go, trawi, a gdy tylko nim się zajmie, staje się zdrowiem”²³.

Jedynie choroba, wytwarzając ów negatywny dystans do gnuśnego trwania zdrowia, prowokuje śmiałość i zuchwałość do przekroczenia dotychczas istniejących granic ludzkiej duchowości:

²³ T. Mann: *Doktor Faustus*, s. 437.

pogarda dla zwykłości zdrowego życia idzie w parze z wyniosłą dumą cierpienia. W eseju „Goethe i Tołstoj” pisze Mann, iż choroba ma dwojakie oblicze: przejawia się w tym, iż jest ona wrogiem godności człowieka, gdy zamyka go w sferze cielesności; lecz również w tym, iż choroba w swej duchowości jest w najwyższym stopniu godna ludzkiej istoty:

„Duch jest bowiem dumą, emancypacyjnym przeciwieństwem natury [...], oderwaniem się od niej, oddaleniem, wyobcowaniem; duch jest tym, co spośród całej reszty życia organicznego wyodrębnia człowieka, tę istotę w znacznym stopniu oderwaną od natury, mającą wobec niej uczucie silnej przeciwstawności, toteż zagadnienie, problem arystokratyzmu sprowadza się do kwestii, czy ta istota nie jest tym bardziej człowiekiem, im skuteczniej oderwała się od natury, czyli im bardziej jest chora. Bo czym jest choroba, jeśli nie stanem odcięcia od natury?”²⁴.

Czyż zatem choroba nie wyznacza tego specyficznego miejsca, w którym, wraz z poczuciem nadchodzącej klęski, bezlitosnego końca i nieubłaganej śmierci, ta śmiałość duchowości nie tylko przekracza horyzonty kultury zastanej, lecz właśnie ustanawia nowe jej regiony, dotąd nieznanne i dlatego zawczasu potępione, naznaczone szaleństwem bądź demonizmem?

Mannowska sugestia jest wielowarstwowa. Ta metafizyka choroby staje się intelektualną perspektywą, bodaj niezbyt trafną, w poszukiwaniu wyjaśnień dotyczących źródeł faszyzmu, którego doświadczenie winno uwznioślić jeszcze bardziej humanistyczną istotę ducha Europy. Sam Mann wpada w sidła niemieckiej pychy, posiłkując się tą magiczną formułą. A że nie była mu ona obca, świadczy choćby przyjemność jaką dostarczała dwukrotnie w esejach przywoływana anegdota o Goethem, który w rozmowie o Benthamie miał powiedzieć, że nie wyobraża sobie, aby on, Goethe, kiedykolwiek mógł wyciągnąć pusty los życia. Być może tej pychy i jej

²⁴ T. Mann: *Eseje*, s. 131.

doświadczenia obawiał się Kazimierz Wyka, gdy pisał, iż my, Polacy, wiemy, co kryje się za motywem faustycznym.

Lecz ta metafizyka choroby jest też literacką figurą, która odсылa do rozumienia dystansu estetycznego. Oderwanie się bowiem od natury, a w istocie rzeczy uświadomienie sobie przez człowieka odmienności porządku społecznego od porządku natury, jest już świadomością zdystansowaną do przyrody. Jest przestrzenią duchowości, która przejawia się w kulturowych formach ludzkiej egzystencji. Estetyczność to poświadczenie o istniejącym dystansie, w którym człowiek potwierdza swą duchowość. Wszelkie sztuki są sublimacją owego dystansu, który nie tylko oswaja żywiołowość porządku natury, lecz nadto „naturalizuje” porządek społeczny, uzasadniając w aksjologicznej ofercie jego stałość, niezmiennność i absolutność.

Formy estetyczne, jakie udomowiają człowieka w kulturze, są pierwotnym dystansem estetycznym, który owocuje sztuką łagodną, przedstawiającą, o przejrzystej hierarchii sensów, której tematem są ludzkie standardy emocjonalne. Formy estetyczne uspołeczniają porządek natury bądź wykluczają jego elementy z tego, co społeczne. Sztuki jedynie utwierdzają status pierwotnego dystansu w codziennej obrzędowości człowieka, czyniąc go tematem artystycznego przedstawienia. Codziennność jest bowiem treścią tych sztuk. A jednak tam, gdzie owa codzienność coraz silniej ujawnia wewnętrzny rozziw, gdzie kultura nie potrafi utrzymać jednolitej i dominującej oferty aksjologicznej, owego systemu norm, dzięki którym to, co społeczne podlega jednej hierarchii sensów, tam rodzą się formy estetyczne, które rozkoszują się owym rozziwem. Było tak w późnym średniowieczu, w którym parodia w świętach głupców obnażała rozkład dominującej wykładni porządku społecznego. Jest tak również w czasach Stawrogina, Hallera i Leverkühna, w których ironia staje się instrumentem poznania rozszczepienia kultury. Dlatego tematem tej ironii jest nie tyle świat codzienności, lecz to, co ów świat przedstawia – pierwotny dystans estetyczny. Ironia nie sięga po formy obrzędowe tej codzienności, lecz po jej wysublimowane postaci w sztuce artystycznej. Negatyw-

ność uderza przede wszystkim w sztukę zastaną, jej kanony przedstawienia i jej procedury interpretacji.

Sztuka ironiczna, charakterystyczna dla wtórnego dystansu estetycznego, kieruje się przeciwko tym wszystkim sublimacjom życia codziennego, które wytwarzają formy jego upiększania, łagodzenia, uwznioślenia. Jako stopień wtórnego dystansu estetycznego ironia otwiera świat rozszczępionych elementów, wewnątrznie sprzeczny, targany przeciwstawnymi tendencjami. Sztuka odkrywa banalność, wręcz naturalność, życia codziennego. Ironia staje się wyrazem izolacji i dystansu do niego, a jednocześnie podstawowym wyróżnikiem doniosłości współczesnego dzieła artystycznego. Sztuka współczesna niczego już nie godzi, ponieważ – pisze J. Galard – „oddziela ona własne sacrum od profanum naszego życia. Stwierdzić, że kult dzieł łączy się z obojętnością wobec życia codziennego, to jeszcze za mało powiedzieć: kult ten pociąga za sobą poniżenie życia [...]”²⁵. To poniżenie życia przejawia się nie tylko w tym, iż współczesna sztuka po to, aby uobecnić doniosłość treści estetycznych, nie sięga po codzienność jako temat własnych dzieł, lecz w tym, iż estetycznie nim gardzi w formach zdehumanizowanych. A wszelkie dotychczasowe artystyczne sublimacje, tę codzienność przedstawiające, traktuje jako spuściznę tradycji, jaką można zręcznie spożytkować w ich własnej parodii. Ironia staje się wyrazem wtórnego dystansu estetycznego, „umożliwiającego połączenie pewnej wyrozumiałej tolerancji, warunkowanej zgody, połowicznego podziwu z drwiną i ośmieszeniem”²⁶. Ironia nadaje przywilej, dzięki któremu dzieło artystyczne staje się herezją estetyczną, zawłaszczającą tradycję, a jednocześnie przełamującą ją nie tylko w dotychczasowych treściach, lecz i kanonach ich artystycznej prezentacji. Dystans do tradycji, jaki ona zakłada, czyni z tradycji przedmiot estetycznej manipulacji, właśnie przedmiot swoistej gry szklanych paciorków. Dlatego Mann utożsamia ironię ze sztuką współczesną, pisząc, iż „Ironia oznacza wtedy powszechną afirmację, która właśnie jako taka jest również powszechną negacją. Jest

²⁵ J. Galard: *Śmierć sztuk pięknych*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 1. Warszawa 1987, s. 357.

²⁶ T. Mann: *Doktor Faustus*, s. 123.

to promiennie jasne i pogodne spojrzenie, obejmujące całość kształt rzeczy – spojrzenie sztuki, czyli absolutnej swobody, spokoju i rzeczywistości, nie zmaconej żadnym moralizatorstwem²⁷.

Leverkühn zajął tę uprzywilejowaną pozycję we wtórnym dystansie estetycznym. Jego twórczość ironiczna tym przede wszystkim różni się od ironii Stawrogina i Hallera, że jest właśnie twórczością – pozytywnością estetyczną jako rezultatem ironicznej negacji dotychczasowej tradycji artystycznej. Twórczość Adriana ustanawia strukturę sensu – i choć jest ona heretycka, bowiem odmawia słuszności, a wręcz prawdziwości, zastanym normom muzycznym; jest ustanowieniem nowej oferty aksjologicznej, która nie odziera świata kultury z sensu, lecz objawia sens odmienny. Aby sięgnąć po muzyczną prawdę, Leverkühn użył ironii, owego estetycznego szyderstwa,

„które oczyszczając atmosferę łączyło się z obiektywizmem i żywiołowością we wspólną frondę przeciwko romantyzmowi, przeciw patosowi i prorocत्वom, przeciw dźwiękowemu oszołomieniu i literackości [...]. Utrzymać się na wyżynach ducha; przemienić najwyszukańsze rezultaty rozwoju muzyki europejskiej w oczywistość, by nowość była dostępna każdemu; opanować ją użytkując swobodnie jako dostępny budulec i dając wyczuć tradycję przekształconą w przeciwieństwo epigonizmu; uczynić rzemiosło, choćby najbardziej udoskonalone, całkowicie niepostrzegalnym, ukryć i przetopić wszelki kunszt instrumentacji i kontrapunktu na artystycznie skuteczną prostotę, bynajmniej nie prostacką, prostotę intelektualnie sprężystą – oto, co wydawało się zadaniem i dążeniem sztuki²⁸,

ironią owładniętej herezji estetycznej.

²⁷ T. Mann: *Sztuka powieści*, s. 344.

²⁸ T. Mann: *Doktor Faustus*, s. 577.

3. Twórczość heretycka

Muzyka nie ma zdobić, ma być prawdziwa.

Schönberg

W twórczości heretyckiej ironia jest sposobem zawłaszczenia tradycji, dzięki czemu dotychczasowe kanony i konwencje artystyczne jawią się już tylko jako zużyte klisze, fałsz, który należy estetycznie zanegować. Negatywność ta przejawia się w parodii, jedynym sposobie artystycznej manipulacji nad tradycją. Mówi Adrian do Mefistofelesa: „Można by wiedzieć o tym, a jednak na nowo uznawać owe konwencje, niezależnie od wszelkiej krytyki. Można by spotęgować tę grę, zabawiając się formami, z których, jak wiadomo, wszelkie życie uszło”²⁹. Ta manipulacja zużyтыми kliszami twórczości artystycznej, ten wtórny dystans estetyczny, pozwala przekroczyć wszelkie zastane granice estetyczne. Oto jak Mefistofeles roztacza przed Adrianem rezultaty owej ironicznej manipulacji: „I nie dość, że przełamiesz obezwładniające trudności czasu, przełamiesz nadto sam czas, całą epokę kulturalną, ściślej mówiąc epokę kultury i jej kultu”³⁰, a twórczość Adriana przemieni się w estetyczną herezję kultury muzycznej.

Pierwsze wielkie dzieło Leverkühna – „Apocalypsis cum figuris” – odwołuje się do tradycji wczesnochrześcijańskiego piśmiennictwa eschatologicznego, aby objawieniu nadać takąż grozę, jaką wydobyć można dzięki chóralnym recytacjom, przechodzącym przez wszelkie odcienie szeptu, zrytmizowanej mowy i półśpiewu aż do śpiewu najbardziej polifonicznego. Efekty rezonansowe przeobrażają w glissandach dotychczas ułagodzony tonalnością głos ludzki, uporządkowany pierwotnym dystansem estetycznym w ciągnące się poprzez całą skalę przeraźliwe wycie, manifestujące powrót ludzkiego głosu do stanu natury. Lęk, jaki wytwarza ta manipulacja na ludzkim głosie, jest odtworzeniem pierwotnego lęku, stanowiącego treść grozy Objawienia, przed światem przyrody. Jest to odtwo-

²⁹ Ibidem, s. 437.

³⁰ Ibidem.

rzenie pierwotnej dwoistości ludzkiej kondycji. Lecz Adrian dokonuje jeszcze jednego istotnego zabiegu artystycznego – odwraca relację dystansu estetycznego, wzmacniając efekt grozy i lęku: dysonans muzyczny w „Apocalypsis cum figuris” staje się „wyrazem wszystkiego, co szczytne, poważne, nabożne, duchowe, harmonia tonalna natomiast została zarezerwowana dla świata piekieł, w tym zestawieniu więc dla świata banału i pospolitości”³¹. Ten ironiczny zabieg rozkłada w historycznie utrwalonej codzienności formy estetyczne, naturalizując ją, to znaczy – w niej odnajdując wszelką grozę, przed którą człowiek pierzchał w światy form kulturowych, którymi zaklinał obcość przyrody, oswajał ją i podporządkowywał w dwoistości wyobrażenia tego, co ludzkie.

Kwartet smyczkowy Leverkühna rozwija tendencję do muzycznej „prozy”, w której „Nie ma w ogóle związków motywicznych, rozwinięcia, wariacji ani żadnych powtórzeń; nieprzerwanie w sposób całkowicie nie powiązany, następują nowe efekty, spojone jedynie podobieństwem tonu lub brzmienia lub, niemal częściej jeszcze, kontrastem [...]. Polifonia potęguje się przy tym do maksimum, a każdy głos jest w każdej chwili absolutnie samodzielny”³². Ten utwór muzyczny, który wyłania się przecież z tradycji muzycznej, nie nosi w sobie jej form, staje się jej heretyckim zaprzeczeniem, które objawia, jak wielką była nasza dotychczasowa iluzja architektury uporządkowanych wartości. Jest również ofertą aksjologiczną, która zadaje kłam tej iluzji i odsłania nowy świat ludzkiej kondycji.

Podobnie „Lament Doctoris Fausti” pozbawiony jest dynamiki, wewnętrznego dramatu i rozwoju, będąc uzmysłowioną skargą i najboleśniejszym gestem, łączącym w ekspresji tragiczności śpiew anielskich chórów z chichotem piekieł. Z perspektywy heretyckiego miejsca to, co dotychczas rozszczepione było na dwa biegunowo odmienne porządki ludzkiej kondycji, przedstawia się jako jedność, która wymaga nowego dystansu estetycznego, dystansu dehumanizującego ową jedność, aby ją oswoić, a jednocześnie aby od niej uciec – estetycznie pierzchnąć przed grozą, jaką sobą roztacza. Za-

³¹ Ibidem, s. 672–673.

³² Ibidem, s. 819–820.

pewnieć to ma forma muzyczna, jaka nie uwzględnia powtórzeń, motywów tradycyjnych; jaka dysponuje atonalnością, brakiem fikcji ekspresji uczuciowej, nieobecnością rozległości czasowej, przejawiającej się w rozpadzie czasu muzycznego; jaka opiera się przede wszystkim na prymacie kontrapunktu, dominującym nad harmonicznno-homofonicznych formach kompozycji. Ta forma muzyczna już niczego nie upiększa; w sensie estetycznym odsłania brzydotę – staje się prawdziwa; nie zaklina codzienności, lecz ją obnaża. Mierzi obcością, bowiem nie podziela iluzji harmonii świata. Lęka demonizmem, bowiem wyłania się z heretyckich granic samej kultury. Odpycha ironią, bowiem codzienność jest przestrzenią aksjologiczną, która nie zawiera w sobie miejsca na wytworzenie dystansu do własnych form kulturowych. Również niepokoi ironią, ponieważ denuncjuje świat kultury, rozumianej jako polifonia aksjologicznych ofert, które nadto dowolnie i bezkarnie można parodiować, odmawiając im absolutnego zaczepienia.

Jeśli bowiem można sobie wyobrazić świat jako architekturę uporządkowanych wartości, które spajają ciągłość człowieczych zamiarów; które wiążą motywy ludzkich działań; których oparcie funduje się na pragnieniach – to czyż nie można wyobrazić sobie świata odmiennego? A jeśli będzie on wewnętrznie rozszczepiony, to czyż prawda estetyczna nie objawi się w dziele muzycznym, które nosi w swej formie owe rozszczepienie? A wtedy „dysonans i pokrewne mu sposoby budowy melodii z «dysponujących» interwałów są najwłaściwszymi nośnikami sprawozdawczej ekspresji”³³. Ironia, zakładająca ów wtórny dystans estetyczny, który umożliwia muzykę dodekafoniczną Adriana Leverkühna, zdaje relację z tego samego świata, co tradycja tonalna, choć nazywa go innymi imionami. Niechęć przed nimi jest przecież niechęcią do świata, w którym także żyjemy. Ironia staje się więc estetycznym środkiem ekspresji tej niechęci.

³³ Th. Adorno: *Filozofia nowej muzyki*. Warszawa 1974, s. 99.