

Łukasz Michałowicz

Źródła filozoficzne "Doktora Faustusa" Thomasa Manna

Studia Philosophiae Christianae 48/2, 65-86

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ŁUKASZ MICHAŁOWICZ

ŹRÓDŁA FILOZOFICZNE *DOKTORA FAUSTUSA* THOMASA MANNA

Słowa kluczowe: oświecenie, metoda, dialektyka, muzyka, mit, Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Theodor W. Adorno, Arnold Schönberg, Szkoła Frankfurcka

1. Wstęp. 2. Filozofia nowej muzyki. 3. Dialektyka oświecenia. 4. Zakończenie.

1. WSTĘP

Krytyka twórczości Tomasza Manna dawno weszła już w wiek dojrzały – od ukazania się *Doktora Faustusa*¹ minęło bowiem ponad sześćdziesiąt lat. Wydawałoby się, że przez ten czas wyczerpano możliwości interpretacyjne oraz wskazano źródła powstania powieści, której autor, co należy podkreślić, zaraz po jej wydaniu opisał proces twórczy, poświęcając temu zagadnieniu osobną książkę pt. *Jak powstał Doktor Faustus. Powieść o powieści*². Czy jednak publikacja ta rzeczywiście przybliżyła nas do zrozumienia powieści i jej źródeł? Czy Tomasz Mann oddalił od siebie zarzuty plagiatu i udziału osób trzecich w powstaniu powieści?

Autor niniejszej pracy proponuje interpretację powieści Manna w perspektywie filozofii Szkoły Frankfurckiej, uznając za dominującą na jej powstanie, osobisty wpływ Theodora W. Adorno. Współautor-

¹ T. Mann, *Doktor Faustus. Żywoć niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, tłum. z niem. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2001.

² T. Mann, *Jak powstał Doktor Faustus. Powieść o powieści*, tłum. z niem. M. Kurecka, Warszawa 1962.

stwo Adorna ma już swoją własną historię i tym bardziej zaskakujące jest, że nie podjęto badań porównawczych filozofii Adorna (jak również Horkheimera) z tekstem powieści. Spojrzenie na powieść przez pryzmat Adornowskiej filozofii i jej fundamentu w krytyce systemu Hegla, prób wypracowania w ramach Szkoły Frankfurckiej własnej metody badań społecznych, daje pełniejszy obraz wkładu Filozofa w pracę nad koncepcją powieści. „Kwadrat magiczny” – nośnik sensu powieści i eksploatowanych filozofii – także nie doczekał się rozwiązania ani na postawie samej metody kompozytorskiej Schönberga, ani filozofii muzyki Adorna, ani systemu Hegla. Istotny wkład w zrozumienie *Doktora Faustusa* ma wskazanie przez krytykę literacką analogii między rozdziałem XXII powieści a *Filozofią nowej muzyki* Adorna³, wykorzystanie szkicu pod tytułem *Późny styl Beethovena* oraz przytoczenie notatek Manna⁴. Niemniej nie pozwala to na wskazanie jej podstaw filozoficznych. Brakuje opracowań analizy stosunku podmiotu, tj. Adriana, do własnych wytworów, analizy filozoficznej poszczególnych utworów muzycznych i wynikających z nich idei w kontekście poszczególnych faz metody kompozytorskiej Schönberga, problematyki reifikacji, Heglowskiego zagadnienia pana i niewolnika, dialektycznej transformacji samej dialektyki i procesu upadku dyskursu.

Podjmiemy więc próbę – z jednej strony wskazania źródeł filozoficzno-muzycznych powieści Manna, a z drugiej strony, wyrowadzenia składowych „kwadratu magicznego” – wyniku twórczości Adriana Leverkühna – w oparciu o metodę kompozytorską Arnolda Schönberga i filozofię Theodora W. Adorno. Nie może jednak umknąć naszej uwadze fakt, że egzemplifikowaniu idei filozoficznych wyrażonych w utworach muzycznych, służyć będzie bezpośrednio „życie i dzieło” Adriana Leverkühna. Idee utworów muzycznych określimy dość ogólnie, choć posiadają one w swych elementach składowych znacznie bardziej zaawansowaną strukturę. Starając się wymienić

³ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. z niem. F. Wayda, Warszawa 1974.

⁴ T. Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freund. Kommentar von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski*, Frankfurt a. M. 2007, Band 10.2.

filozoficzne źródła *Doktora Faustusa*, należy także dokonać pewnego rodzaju wyboru – pomiędzy źródłami wymienionymi w powieści (np. sam diabeł cytuje *De Anima* Arystotelesa) i z powieści wynikającymi a źródłami, stanowiącymi immanentną siłę rozwoju akcji, tworzącymi oś filozoficznej analizy. W pierwszym przypadku ograniczylibyśmy się do zestawienia nurtów filozoficznych. W drugim przypadku, który będziemy rozpatrywać, zajmiemy się filozofią Szkoły Frankfurckiej reprezentowaną przez Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorno.

W niniejszej pracy wskażemy na dwa główne źródła filozoficzne *Doktora Faustusa*, tj. *Filozofię nowej muzyki* oraz *Dialektykę oświecenia*⁵ jako fundamentu samej *Filozofii nowej muzyki*, bowiem wypracowana metoda filozofowania stała się narzędziem analizy konkretnego przedmiotu, czyli metody kompozytorskiej Arnolda Schönberga. Pomniejszym dziełem, tj. *Minima moralia*⁶, nie będziemy się zajmować, ale warto w tym miejscu wspomnieć, że zdanie, iż „całość jest nieprawdą”⁷, pochodzi także z tej książki. Natomiast niemożliwością jest powołanie się na *Dialektykę negatywną* Adorna⁸ jako na źródło *Doktora Faustusa* – niemożliwością, ponieważ powstała wiele lat po *Faustusie*. Jej główne założenia są jednak obecne w powieści Manna – były bowiem już wypracowane.

2. FILOZOFIA NOWEJ MUZYKI

Za bezpośrednie źródło filozoficzne *Doktora Faustusa*, na którym wspiera się konstrukcja powieści należy uznać *Filozofię nowej muzyki*. Z dzieła Adorna odczytujemy metodę kompozytorską Arnolda Schönberga, na której ufundowana jest refleksja filozoficzna. Odkrycie metody komponowania za pomocą dwunastu nut jest przypisane w *Doktorze*

⁵ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, tłum. z niem. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010.

⁶ T. W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, tłum. z niem. M. Łukasiewicz, Kraków 2009.

⁷ Tamże, 56.

⁸ T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. z niem. K. Krzemieniowa, Kraków 1986.

Faustusie jej głównemu bohaterowi, Adrianowi Leverkühnowi. Leverkühn komponuje swe największe dzieła w oparciu o wyżej wymienioną metodę. Zacytujmy uproszczony opis metody kompozytorskiej Arnolda Schönberga, korzystając z graficznego jej przedstawienia przez Luigię Rognionę: „Klasyczne techniki, których punktem szczytowym była forma sonaty, nie tylko zostają podjęte z powrotem jako obiektywne dane konstrukcyjne, lecz łączą się z archaicznymi i polifonicznymi technikami »wariacji«, z których Schönberg wyprowadził podstawową koncepcję czterech wymiarów serii, występujących jako formy »odbicia« jedynego centrum generatywnego:

1. ekspozycja serii w jej formie oryginalnej (seria oryginalna – O),
2. rak, ruch wsteczny serii od ostatniej do pierwszej nuty (rak – R),
3. inwersja serii (a więc inwersja interwałów interwałów; interwały zstępujące stają się interwałami wstępującymi i odwrotnie – I),
4. ruch wsteczny serii interwałowej (RI)⁹.

Oto notacja muzyczna wyżej wymienionej metody¹⁰:

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'O', represents the original series, with notes numbered 1 through 12. An arrow above the staff points to the right, labeled 'O'. Below the staff, an arrow points to the left, labeled 'R', representing the retrograde. The bottom staff, labeled 'I', represents the inversion of the series, with notes numbered 1 through 12. An arrow above the staff points to the right, labeled 'I'. Below the staff, an arrow points to the left, labeled 'RI', representing the retrograde inversion.

Pomimo że jest to dość uproszczony opis metody kompozytorskiej Arnolda Schönberga, to nie stanowi jeszcze interesującej nas *całości*.

⁹ L. Rognoni, *Wiedeńska Szkoła Muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, tłum. z wł. H. Krzeczkowski, tłum z niem. A. Buchner, H. Krzeczkowski, M. Kurecka, J. Paździora, A. Staniewska, J. Stankiewicz, Z. Wachowicz, M. Woźna, Kraków 1978, 97.

¹⁰ Tamże, 98.

Trudno także dostrzec elementy mające stanowić w powieści Tomasza Manna odpowiedniki Hegłowskiego procesu *stawania się*. Na trop Hegłowskiej interpretacji naprowadza nas Theodor W. Adorno. *Wprowadzenie do Filozofii nowej muzyki* w podrozdziale zatytułowanym *Wybór materiału* rozpoczyna się cytatem Hegla: „W sztuce bowiem nie mamy do czynienia z jakąś tylko przyjemną czy pożyteczną rozrywką, lecz (...) z rozwinięciem prawdy (...)”¹¹ oraz cytatem Waltera Benjamina: „Filozoficznie pojęta historia jako nauka o początku rzeczy jest formą, w jakiej z diametralnych skrajności, z pozornych ekscesów rozwoju wyłania się kształt idei – kształt całości, nacechowanej możliwością sensownego współlistnienia takich przeciwieństw”¹².

W ten sposób wyznacza Adorno obszar badawczy. Sztuka nie musi przynosić rozrywki, nie musi sprawiać przyjemności, ale ze sztuki powinna wyłaniać się prawda w procesie racjonalnego konstytuowania się *całości*. Zastosowanie przez Adorna powyższego wprowadzenia wraz z nazwą podrozdziału sugeruje, że analiza metody kompozytorskiej Schönberga będzie miała Hegłowski charakter, a więc metoda kompozytorska powinna być racjonalną drogą do osiągnięcia prawdy przez swój totalny, *całościowy* charakter. Osiągnięcie granic wiedzy muzycznej ma charakter dojścia do Hegłowskiego modelu teoretycznego i musi także spełniać warunki jego metody, tj. dialektycznego procesu *stawania się*. Czy jednak postulat sięgnięcia do filozofii Hegla ma swoje uzasadnienie? Pomimo iż tytułowy *Wybór materiału*, jako wyodrębnienie, składa obietnicę analizy sztuki metodą Hegłowską, to Adorno uprzedza nas, że wyłoniona w ten sposób *całość*, poddana zostanie ocenie nową metodą filozofowania przedstawioną w *Filozofii nowej muzyki*:

„Główna kategoria, sprzeczność, sama jest dwoista: miarą sukcesu dzieła jest ukształtowanie tej sprzeczności i ponowne jej uwydatnienie w niedoskonałościach utworu; jednocześnie zaś sprzeczność opiera się takiemu kształtowaniu i niszczy utwór. Taka jednak immanentna

¹¹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. z niem. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1967, tom III, 683 w: T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, dz. cyt., 33.

¹² Tamże, 33.

metoda zakłada stale jako przeciwległy biegun wiedzę filozoficzną transcendentną wobec przedmiotu. Metoda ta – jak to czynił Hegel – »czystej kontemplacji«, która rokuje nadzieję uzyskania prawdy tylko wtedy, gdy opiera się na tożsamości podmiotu z przedmiotem, tak iż kontemplująca świadomość jest tym pewniejsza siebie, im bardziej zatraca się w przedmiocie. W momencie dziejowym, w którym pojednanie podmiotu z przedmiotem zostało wypaczone w szatańską parodię, w zagładę podmiotu przez obiektywny porządek rzeczy, prawdziwemu pojednaniu służy już tylko taka filozofia, która odrzuca złudne pozory pojednania i powszechnemu wyobcowaniu przeciwstawia jednostkę wyobcowaną bez ratunku, za którą nie przemawia już bodaj żadna »rzecz sama w sobie«. Taka jest granica metody immanentnej. Podobnie jak niegdyś metoda Hegla nie może się ona opierać dogmatycznie na pozytywnej transcendencji. Poznanie podobnie jak jego przedmiot pozostaje zawsze związane ze zdecydowaną sprzecznością¹³. Z jednej strony, Adorno opiera się na wyborze materiału, wewnętrznych sprzecznościach metody kompozytorskiej Schönberga, zwanych przetworzeniami, oraz na jej *całościowym* charakterze. Z drugiej zaś strony, zakładana nadrzędna filozofia wobec ukształtowanego przedmiotu to właśnie Adornowska metoda analizy – binarna dialektyka, w której podmiot nie uzyskuje tożsamości z bytem, a osiągnięta racjonalna synteza pod pojęciem *całości* zostaje podważona. Źródłem tego rodzaju metody filozofowania nie jest jednak *Filozofia nowej muzyki*, ale *Dialektyka oświecenia* Horkheimera i Adorno z dialektyczną metodą „krytyki i afirmacji”.

Płaszczyznę sztuki przenosi Adorno na płaszczyznę społeczną – wiąże sztukę ze społeczeństwem: „społeczeństwo wchodzi w skład dzieła”¹⁴, a „rozprawa kompozytora z materią jest rozprawą ze społeczeństwem”¹⁵. Krytyka społeczeństwa to krytyka fałszywej tradycji, jak i fałszywie ukonstytuowanej nowoczesności. Poprzez muzykę, która stała się elementem przemysłu rozrywkowego, społeczeństwo

¹³ Tamże, 60-61.

¹⁴ Tamże, 70.

¹⁵ Tamże.

nie jest w stanie zrozumieć ani Beethovena, ani Schönberga. W *Filozofii nowej muzyki* Adorna wykazuje jednak pewną różnicę między kompozytorami – muzyka Schönberga to nie radość *IX Symfonii*, to nie same anielskie dźwięki, dzięki czemu powieściowy Adrian denuncjuje głosem eunucha rzeczywistość jako stan barbarzyństwa. W *Dialektyce oświecenia* rozkład muzyki, począwszy od Beethovena, przybiera mieszczański charakter. Beethoven, krytykując innych za tworzenie dla pieniędzy, sam doskonale dba o własne interesy, uznając sprzedawalność wyrobu za kryterium społecznej prawdy. Przez kupno biletów publiczność decyduje o powodzeniu dzieła. Dzieła Adriana ulegają presji krytyki, a propozycje sukcesu, składane przez diabelskiego wysłannika, lubelskiego żydowskiego pośrednika Saula Fitelberga, zostają przez Adriana odrzucone.

W *Doktorze Faustusie* motorem tworzenia się historii jest dialektyka Hegla – diabelskie wahadło bujające szeroko od rozweselenia po melancholię. Immanentny i całościowy ruch myśli jest czynnikiem postępu – pozostaje więc pytanie – o jakiej dialektyce mówimy? Czy o dialektyce Hegla, czy też o dialektyce Adorna? W dialektyce Adorna nie współistnieją sprzeczności w „jednej” całości – ulegają one ciągłemu zapośredniczaniu. Adorno poszukuje całości – by dopiero później przeprowadzić na tym materiale własną krytykę. W *Filozofii nowej muzyki* całością jest metoda kompozytorska, w *Dialektyce oświecenia* – szeroko rozumiany przemysł rozrywkowy, np. radio, reklama. W *Doktorze Faustusie* całość osiągnięta zostanie w utworze muzycznym pod tytułem *Lament Doktora Fausta*. Przyjmując metodę kompozytorską Schönberga za konstytuowanie się całości jako dzieła sztuki, docieramy do pojęcia całości w Adornowskiej interpretacji jej fałszu, pozorów, nieprawdy, systemu. Podejmijmy więc próbę interpretacji adekwatności systemu Hegla do metody kompozytorskiej Adriana Leverkühna *alias* Arnolda Schönberga.

Theodor W. Adorno po *Wprowadzeniu* za punkt wyjścia do Rozdziału I *Filozofii nowej muzyki* obrał cytat z Heglowskiej estetyki, wiążący sztukę z prawdą. To jednak, co prawdziwe, istnieje u Hegla w postaci systemu: „To, że to, co prawdziwe, jest czymś rzeczywistym

tylko jako system, czy też, że substancja jest w istocie podmiotem, znajduje wyraz w wyobrażeniu ukazującym absolut jako ducha – jest to najwznioślejsze pojęcie, właściwe epoce nowożytnej i jej religii. Tylko to, co duchowe, jest tym, co rzeczywiste; a to znaczy: istotą, czyli tym, co istnieje samo w sobie; jest to coś, co pozostaje w stosunku i coś określonego – innobyty i byt dla siebie – i coś, co w tej określoności, czyli w swoim bycie poza sobą, pozostaje wewnątrz siebie; albo inaczej mówiąc; jest czymś samym w sobie i dla siebie”¹⁶. Wytworami Adriana są jego dzieła, które powstały dzięki postępowi jego ducha. Osiągniętym celem kompozytora było dotarcie do granicy wiedzy muzycznej i wyciągnięcie wniosków z historii muzyki. Takie działanie jest przedmiotem fenomenologii ducha: „To stawanie się nauki w ogóle, czyli wiedzy, przedstawia właśnie niniejsza fenomenologia ducha”¹⁷. A więc tak jak Adorno przeszedł od rozważań estetycznych do rozważań o społeczeństwie (na płaszczyznę socjologiczną), tak my przejdziemy od pojęcia prawdy do analizy metody prowadzącej do systemu. Z powyższej analizy powinno bowiem wynikać, że metoda kompozytorska Schönberga jest systemem. Aby tak się stało, przyjrzymy się jeszcze raz metodzie kompozytorskiej Schönberga i postaramy się dostrzec w niej elementy warunkujące powstanie systemu. Musiałoby to wyglądać w następujący sposób:

1. Heglowskie wyodrębnienie to wyodrębnienie dwunastu nut (seria oryginalna – O);
2. Negacja i negacja negacji to przekształcenia serii podstawowej O w I, R, RI, rozumiane jako ciąg dialektycznych zestawień tezy i antytezy (który w końcu musi się skończyć);
3. Model teoretyczny to notacja muzyczna O, I, R, RI w kwadracie magicznym, dzięki której muzycy, znając jedynie zapis w kwadracie i serię podstawową dwunastu nut, są w stanie zagrać zaprojektowany utwór. Podajmy przykładowy zapis w kwadracie:

¹⁶ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. z niem. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2002, 26.

¹⁷ Tamże, 28.

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

Z analizy *Filozofii nowej muzyki* nie wynika jednak, by w metodzie Schönberga postulat dialektyczny (przetworzenie) miał być spełniony w myśl koncepcji Hegla, pomimo rozpoczęcia rozdziału cytatem z *Fenomenologii ducha* o poznaniu wyprowadzającym treści ze zwrócenia się przeciw beztreściowej negatywności. Zaniechanie przez Adorna konsekwentnej interpretacji przetworzenia stanowi trudność jego dzieła – zaczyna od Hegla i kończy na Heglu, nie przypisując jasno przetworzeniu cech Heglowskiej dialektyki. Jeśli jednak w metodzie Schönberga miałyby być zastosowana dialektyka Adornowska (należy stale rozróżniać te dwie dialektyki), to prowadziłyby do tego samego skutku co dialektyka Hegla – a więc cała filozofia Adorna zatraciłaby sens. W ten sposób moglibyśmy dokonać asercji poglądu, że przetworzenie ma charakter dialektyki Hegla – wraz z wątpliwościami co do jej własnej metody, jak i dalszymi wszystkimi błędami „systemu”. Wydaje się również, że Adorno doskonale zdaje sobie sprawę, że chcąc podjąć się krytyki *całości*, zbudowanej metodą Heglowskiej analizy, jest zmuszony „tymczasowo” uznać próbę zbudowania owej *całości* za udaną (musi uznać krytykowaną przez siebie negację negacji; także sama negacja w systemie Schönberga pozostawia wiele do życzenia), by potem, własną metodą dokonać dekonstrukcji, wykazując fałszywość systemu – końcowy rezultat cechujący się w całym swym procesie doznawalnym przez jej uczestników powrotem mitu „oświecenia rozumu”.

W *Doktorze Faustusie* elementy *stawania się* przysługują nie tylko metodzie kompozytorskiej, ale też procesowi historycznemu (któ-

ry z metodą jest skorelowany na podstawie systemu Hegla), a także dotyczą bohatera powieści – Adriana Leverkühna. Jednak w wypadku życia Adriana rodzą się trudności (wynikające ponownie z filozofii Adorna), bowiem Adrian musiałby utożsamić się ze swoimi dziełami, które w powieści stają się mu obce. Tym samym, utożsamiłby się ze społeczeństwem. Jak pisze Norbert Honsza: „Komplikacje zaczynają się bowiem z tą chwilą, gdy chcemy w Leverkühnie, jednostce jakoby reprezentatywnej, widzieć społeczność”¹⁸. Publiczność odrzuca sztukę Leverkühna, bowiem nie akceptuje wyrażonej w niej prawdy o społeczeństwie, tj. o sobie – Adrian natomiast odrzuca propozycje sukcesu. Afirmację dialektyki Hegla dostrzeżemy w obłędzie Adriana (choroba jest już paktem z szatanem, a w twórczości został osiągnięty model teoretyczny), lecz poza tym, w życiu Adriana, w przeciwieństwie do jego twórczości, dominuje raczej charakter dialektyki Adorna. Dialektyce Hegla pozostawiono do zagospodarowania resztę powieściowej rzeczywistości. Określa ona miejsce, w którym Adrian się urodził i wychowywał: atmosfera domu rodzinnego z Buchel oraz atmosfera Kaisersaschern ma właśnie wielowątkowy i dialektyczny charakter. W sensie historycznym dialektyka dotyczy np. Ottona III, władcy o autoatyniemieckiej antypatii, który całe życie cierpiał z tego powodu, że był Niemcem, i wbrew swej woli pochowany został w Kaisersaschern. Lud miasta jest przykładem wsteczności, w którym odnaleźć można typy ludzkie z poprzednich epok, ich przedstawicielką jest Liza z Lochu, w nędzy której socjaldemokratyczni wyborcy dopatrują się elementu demonicznego. W warstwie religijnej odnowa Lutra jawi się jako oświeceniowy postęp rozumu w tym sensie, że prezentuje swą religijną niedojrzałość – a rozumem można, jak powiada Zeitblom, daleko zajść w Kościele, ale nie w wierze. We własnym domu rodzinnym Adrian z pogardą odnosi się do eksperymentów swego ojca i jego nauki o motylach, ale idea muzyki niesłyszalnej (niewyraźalnej i unieruchomionej) jako formie nowego dyskursu będzie przyświecać mu przez całe życie. Nauka o motylach, tj. o ułomnej naturze, wytworzy

¹⁸ N. Honsza, *Wstęp*, w: T. Mann, *Wybór nowel i esejów*, opracował N. Honsza, Wrocław 1975, LXXIII.

dyspozycje umysłu chłopca do dostrzeżenia motyla w Esmeraldzie – w tym sensie jest to powrót Adriana na łono przyrody, z której człowiek się wywodzi i którą pragnie przewyciężyć. Krytykowane wady znajomych Adriana staną się jego cechami. Przykładem są rozważania o *możliwościach* Schildknappa – a należy pamiętać, że istota muzyki Schönberga leży nie tyle w przetworzeniach, ile właśnie w *możliwościach*. Pierwszą naukę pobierze Adrian od wiejskiej dziewczyny o wysokiej kulturze muzycznej, a wybór uniwersytetu i plany studiowania teologii okażą się decyzją o studiowaniu nauk szatana. Ludzie, których Adrian spotyka, noszą także dialektyczne piętno, np. nazwisko pani Luder kontrastuje z cnotami jej charakteru, bogata pani von Tolna nie potrafi przebywać we własnym majątku ze względu na biedę swych poddanych. Dialektyka Adorna, w formie krytyki i afirmacji, jest wszechobecna w życiu Adriana – od przyjaźni z Zeitblomem po utwory muzyczne Adriana, zwracające się w swych ideach przeciw totalnej strukturze kompozycji. Największe z nich to *Cuda wszechświata* – fikcyjna podróż, ocierająca się o chorobę umysłową sprawozdawcy – stanowiąca w swej idei postulat *całości*, *Apocalypsis cum figuris* – przepowiednia przewartościowania najwyższych wartości z dialektycznymi figurami, w której za pomocą przetworzeń Bogu przysługują szept i szmery, dysonans jest wyrazem tego, co szczytne i duchowe, a polifoniczne piekło to ludzkie wycie oznaczające powrót do natury. Banał polifonii jest upadkiem; dialektyczne figury ujawniają swe skrajności, aż do dojścia do figury Łaski. *Lament Doktora Fausta* osiąga natomiast Schönbergowski „kwadrat magiczny” (tj. Heglowski model teoretyczny) i jest jego rozwiązaniem. Składowe „kwadratu magicznego” odczytujemy w II części rozdziału XLVI oraz na początku rozdziału XLVII, dzięki relacji Zeitbloma. Serenus przytacza dwunastotonowe jądro, tj. serię podstawową – *Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ* – dwunastosylabową serię, która w języku polskim nie ma swego adekwatnego dwunastosylabowego odpowiednika. Przypisanie odpowiedniej ilości nut do sylab jest warunkiem koniecznym przekształceń i wywodzi się tak z treści *Doktora Faustusa* jak i z jego bazy w postaci historii muzyki. Jednak literacka treść poddanej przekształ-

ceniom serii podstawowej nie zachowuje w pełni wyżej wymienionych wymogów. Tomasz Mann uciekł się do zabiegu, w którym to Serenus przytacza w nieścisły sposób owe przekształcenia i niweczy tym samym budowany z takim trudem końcowy efekt powieści. Wybieg literacki, by określić jedno zdanie jako podstawowe i dwunastotonowe, w pełni zadowoliło tak krytykę, jak i czytelników, którzy nie czuli już potrzeby analizowania metody kompozytorskiej Arnolda Schönberga. Składowych „kwadratu magicznego” nie podaje również Maria Kurecka w swojej książce *Diabelne tarapaty*¹⁹, dotyczącej trudów translatorskich. Mann, realizując dwunastosylabowy, dialektyczny pomysł Theodora W. Adorno na muzyczną ścisłą frazę, zadbał o to, by czytelnikowi i krytykom podać na tacy muzyczne jądro powieści. Maria Kurecka rozważając konieczność zastosowania dwunastosylabowego polskiego odpowiednika, przy okazji popełnia błąd w przytoczeniu oryginalnego zdania, zamieniając słowo *böser* na *schlechter*: „A zakończenie (...) jest jednocześnie najściślejszym już połączeniem słowa i dźwięku, dwunastotonowym, w rygorystycznie ścisłą frazę związanym wyznaniem: »Umieram więc jak dobry i zły chrześcijanin«, gdzie tajemny symbol literowy h-e-a-e-es dominuje zarówno w melodii, jak i harmonii. Lecz w oryginale niemieckim główny akcent i ciężar spada przy tym wyznaniu na ostatni, krótki, jednosylabowy wyraz: *Denn ich sterbe als ein guter und schlechter Christ*. I znowu – w przekładzie polskim, nieuchronne stąd tarapaty. Wyjaśniać chyba nie trzeba, dlaczego tutaj właśnie należało koniecznie dążyć do tłumaczenia jak najbardziej dosłownego. A cóż robić z naszym chrze-ści-ja-ni-nem, który – nawet użyty tutaj w innym przypadku – mimo wszystko z czterech sylab składać się musi?”²⁰. Jednak słowo „chrześcijaninem” składa się z pięciu sylab, to jest o jedną za dużo i tym samym w języku polskim uzyskaliśmy „trzynastotonową” metodę kompozytorską. Tak jak w przypadku ośmiosylabowej frazy *O lieb Mädel wie schlecht bist du* należało tym bardziej przytoczyć oryginalne zdanie *Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ*. Spróbujmy więc na podstawie oryginalnej wersji

¹⁹ M. Kurecka, *Diabelne tarapaty*, Poznań 1970.

²⁰ Tamże, 153.

oraz tłumaczenia M. Kureckiej i W. Wirpszy wyprowadzić pozostałe składowe przekształceń. Przyjrzyjmy się oryginałowi i tłumaczeniu powieści z rozdziału XLVI:

„(...) – Diese Worte: »Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ«, bilden das Generalthema des Variationenwerks. Zählt man seine Silben nach, so sind es zwölf, und alle zwölf Töne der chromatischen Skala sind ihm gegeben, sämtliche denkbaren Intervalle darin verwandt²¹.

„(...) – Słowa te: »Umieram więc jak dobry i zły chrześcijanin«, stanowią temat generalny całego tego cyklu wariacji. Jeśli policzyć sylaby tego zdania, to jest ich dwanaście i wszystkie dwanaście tonów skali chromatycznej zostały im przydane, wszystkie wyobrażalne interwały użyte²².

A więc myślący polski czytelnik, zaopatrzony w odpowiedź autora *Doktora Faustusa*, szuka dwunastu sylab i nie może ich się doliczyć. W dalszej części:

„(...) deren Kern, aus dem alles entwickelt ist, eben das zwölfkö-nige: »Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ« bildet. Längst vorhergesagt ist in diesen Blättern, daß im »Faustus« auch jenes Buchstabensymbol, die von mir zuerst wahrgenommene Hetaera – Esmeralda – Figur, das h e a e es, sehr oft Melodik und Harmonik beherrscht: überall da nämlich, wo von der Verschreibung und Versprechung, dem Blut-Rezeß, nur immer die Rede ist²³.

Tłumaczenie: „(...) jądrem, z jakiego wszystko się rozwija, jest właśnie owo dwunastotonowe: »Umieram więc jak dobry i zły chrześcijanin«. Od dawna też zapowiedziałem już na tych kartkach, że w »Faustusie« dominuje również i ów symbol literowy, owa uprzednio przeze mnie spostrzeżona figura Hetaera-Esmeralda, owo h-e-a-e-es, nader

²¹ T. Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freund*, Frankfurt a. M. 2007. Band 10.1., 706 (wersję niem. *Doktora Faustusa* rozróżniam w przypisach od wersji polskiej przez Band 10.1.).

²² T. Mann, *Doktor Faustus*, dz. cyt., 634.

²³ T. Mann, *Doktor Faustus*. Band 10.1., dz. cyt., 708.

często występujące w melodii i harmonii: wszędzie tam mianowicie, gdzie mowa o zapisie i obietnicy, o pakcie krwi”²⁴.

Figura Hetaera-Esmeralda – „owo h-e-a-e-es“ – to fraza z pieśni Clemensa Brentano – *O lieb Mädel wie schlecht bist du* – dzięki której Zeitblom dostrzegł „kwadrat magiczny”, lecz Adrian nie wykorzystał jeszcze dwunastu tonów. Dwunastotonowe przekształcenia powinny być podane w *Lamencie* w czterech seriach – jednak autor powieści zaprzepaścił tę szansę: „Ein Werk, welches vom Versucher, vom Abfall, von der Verdammnis handelt, was sollte es anderes sein, als ein religiöses Werk! Was ich meine, ist die Umkehrung, eine herbe und stolze Sinnverkehrung, wie wenigstens ich sie zum Beispiel in der »freundlichen Bitt« des D. Faustus an die Gesellen der letzten Stunde finde, sie möchten sich zu Bette begeben, mit Ruhe schlafen und sich nichts anfechten lassen. Schwerlich wird man umhinkönnen, im Rahmen der Kantate, diese Weisung als den bewußten und gewollten Revers zu dem »Wachet mit mir!« von Gethsemane zu erkennen. Und wiederum: »Der Johannstrunk« des Scheidenden mit den Freunden hat durchaus rituelles Gepräge, als ein anderes Abendmahl ist er gegeben. Damit aber verbindet sich eine Umkehrung der Versuchungsidee dergestalt, daß Faust den Gedanken der Rettung als Versuchung zurückweist, – nicht nur aus formeller Treue zum Pakt, und weil es »zu spät« ist, sondern weil er die Positivität der Welt, zu der man ihn retten möchte, die Lüge ihrer Gottseligkeit, von ganzer Seele verachtet. Dies wird noch viel deutlicher und ist viel stärker noch herausgearbeitet in der Szene mit dem guten alten Arzt und Nachbawr, der Fausten zu sich lädt, um einen fromm bemühten Bekehrungsversuch an ihm zu machen, und der in der Kantate mit klarer Absicht als eine Verführerfigur gezeichnet ist. Unverkennbar ist die Versuchung Jesu durch Satan erinnert, unverkennbar das Apage zum stolz verzweifelten Nein! gegen falsche und matte Gottesbürgerlichkeit gewendet.

Aber einer anderen und letzten, wahrhaft letzten Sinnesverkehrung will gedacht, und recht von Herzen gedacht sein, die am Schluß dieses Werkes unendlicher Klage leise, der Vernunft überlegen und mit der

²⁴ T. Mann, *Doktor Faustus*, dz. cyt., 637.

sprechenden Unausgesprochenheit, welche nur der Musik gegeben ist, das Gefühl berührt. Ich meine den orchestralen Schlußsatz der Kantate, in den der Chor sich verliert, und der wie die Klage Gottes über das Verlorengehen seiner Welt, wie ein kummervolles »Ich habe es nicht gewollt« des Schöpfers lautet²⁵.

Przekład na język polski: „Dzieło traktujące o Kusicielu, upadku, potępieniu, czymże innym być może niż dziełem religijnym! Chodzi mi jednak o to, że jest w nim jakieś odwrócenie się, cierpkie i dumne odwrócenie sensu, takie na przykład, jakie znajduję w »przyjaznej prośbie« doktora Faustusa do swoich druhów w ostatniej godzinie, aby wszyscy udali się na spoczynek, spali spokojnie i niczym się nie przejmowali. Trudno w granicach tej kantaty nie dostrzec w owej prośbie świadomej i rozmyślnej inwersji wezwania: »Czuwajcie wraz ze mną!« z Gethsemani. I znowu ów »napój świętojański«, który odchodzący wypija za przyjaciół, ma również dobitnie obrzędowy charakter jako innego rodzaju Ostatnia Wieczerza. Z tym łączy się wszakże inwersja idei pokusy w ten sposób, że Faust odtrąca myśl o ratunku jako pokusę – nie z racji formalnej wierności dla paktu i nie dlatego, że już »za późno«, lecz dlatego, że z całej duszy gardzi pozytywnym charakterem świata, dla którego chciano by go uratować, i kłamstwem o jego boskiej błogości. Znacznie wyraźniej i mocniej podkreślone to jeszcze zostaje w scenie z pocziwym starym lekarzem i sąsiadem, który zaprasza Fausta do siebie, aby w pobożnym wysiłku starać się go nawrócić, a który w owej kantacie z oczywistym rozmysłem przedstawiony został jako postać Kusiciela. Niedwuznaczne jest tu przypomnienie sceny kuszenia Jezusa przez Szatana, niedwuznaczne obrócenie owego: »Apage!« w rozpaczliwie dumne: »Nie!«, zwrócone przeciw fałszywej, mdłej mieszczańskiej bogobojności.

Trzeba tu jednak wspomnieć jeszcze o innej i ostatniej, doprawdy ostatecznej inwersji sensu, całym sercem wspomnieć o niej: jak pod sam koniec tego dzieła nieskończonej skargi, górując nad rozumem i ową wypowiedzianą niewypowiedzialnością, jaka tylko muzyce jest dana, muska nasze uczucia. Mam tu na myśli orkiestralny finał kan-

²⁵ T. Mann, *Doktor Faustus*. Band 10.1., dz. cyt., 710-711.

taty, w którym chór się roztapia, a który jest jakby skargą Boga nad zagładą jego świata, jak gdyby zatroskanym: »Ja tego nie chciałem!« Stwórcy»²⁶.

Na podstawie dostępnych informacji postaramy się odtworzyć składowe dialektycznego „kwadratu magicznego”:

(O) = Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ (Umieram jak zły i dobry chrześcijanin);

(R) = sie möchten sich zu Bette begeben, mit Ruhe schlafen und sich nichts anfechten lassen (aby udali się na spoczynek, spali spokojnie i niczym się nie przejmowali);

(I) = Wachtet mit mir! (Czuwajcie wraz ze mną!);

(RI) = Der Johannstrunk – daß Faust dem Gedanken der Rettung als Versuchung zurückweist (w skrócie: Wypijam napój świętojański, czyli odtrącam myśl o ratunku jako pokusę).

Finał kantaty w słowach „Ja tego nie chciałem!” jest niewypowiedzianą, niesłyszalną skargą – podobnie jak inne słowa skargi zawarte w słowach „tak już jest”²⁷.

W rozdziale XLVII *Serenus Zeitblom* w swej refleksji nad tym, co nastąpiło, ponownie nawiązuje do składowych „kwadratu” i precyzuje je: „»Wachtet mit mir!« **Adrian mochte im Werke wohl das Wort gottmenschlicher Not ins Einsam-Männlichere und Stolze, in das »Schlafet ruhig und laßt euch nichts anfechten« seines Faustus wenden, – es bleibt das Menschliche doch, das triebhafte Verlangen, wenn nicht nach Beistand, so doch nach mitmenschlichem Beisein, die Bitte »Verlaßt mich nicht! Seid um mich zu meiner Stunde!«**”²⁸.

Przekład polski powyższego fragmentu: „»Czuwajcie ze mną!« – Adrian mógł był zamienić w swoim dziele słowo boskoczłowieczej nędzy w mężniejsze słowa samotnej duszy: »Śpijcie spokojnie i niechaj nic wam spoczynku nie mąci!« swego Faustusa, – pozostaje wszakże głęboko ludzkie, instynktowne pragnienie, jeśli nie pomocy, to przy-

²⁶ T. Mann, *Doktor Faustus*, dz. cyt., 638-639.

²⁷ Tamże, 637.

²⁸ T. Mann, *Doktor Faustus*. Band 10.1., dz. cyt., 711-712.

najmniej bliskości bliźnich, owo błaganie: »Nie opuszczajcie mnie! Bądźcie przy mnie w ostatniej mojej godzinie!«²⁹.

Wyprowadźmy ponownie składowe „kwadratu”:

(O) = Denn ich ster-be als ein bö-ser und gu-ter Christ – 12 sylab serii podstawowej;

(R) = Wa-chet mit mir! – (Czuwajcie ze mną!) – 4 sylaby;

(I) = Schla-fet ru-hig und laßt euch nichts an-fech-ten (Śpijcie spokojnie i niechaj nic wam spoczynku nie mąci!) – 11 sylab;

(RI) = Ver-laßt mich nicht! Seid um mich zu mei-ner Stun-de (Nie opuszczajcie mnie! Bądźcie przy mnie w ostatniej mojej godzinie!) – 12 sylab.

Wyrażony sens przetworzeń między przedstawionymi wersjami „kwadratu magicznego” jest dość spójny, chociaż łatwo dostrzegamy różnice wyrażań. Jedną z najważniejszych cech powinno być zachowanie w przetworzeniach przemienności tezy i antytezy. Zdania te jednak również nie zachowują w pełni dwunastosylabowego rygoru. Największą trudnością jest samo dwunastotonowe jądro, które pochodzi z przytoczonej w *Doktorze Faustusie* XVI-wiecznej legendy o Fauście: „Dann ich sterbe als ein böser vnnnd guter Christ / ein guter Christ / darumb daß ich eine hertzliche Reuwe habe / vnd im Hertzem jmmer vmb Gnade bitte / damit meine Seele errettet möchte werden / Ein böser Christ / daß ich weiß / daß der Teuffel den Leib wil haben / vnnnd ich wil jhme den gerne lassen / er laß mir aber nur die Seele zu frieden”³⁰.

Zdanie z tej legendy spełnia Adornowski przykład niemożliwości osiągnięcia syntezy – *całości* nie stanowiącej prawdy. Zdanie *Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ*, spełniające warunki dwunastotonalności, jest Hegłowską syntezą, wobec której trudno wyprowadzić zdanie przeciwne. Rozwiązanie to stanowi wewnętrzną sprzeczność powieści, ale łamie również w zasadniczy sposób sens dialektyczno-Schönbergowskich przetworzeń. Pośrednie źródło „ściślej frazy” –

²⁹ T. Mann, *Doktor Faustus*, dz. cyt., 640.

³⁰ *Historia D. Johann Fausten*. Text des Druckes von 1587. Stuttgart. 2006, 121.

mimo iż odnajdujemy je w starej legendzie – leży w zainteresowaniu Adorna, a nie Manna, filozofią Sørena Kierkegaarda.

Powieściowa dialektyka przenosi własną metodę o stopień wyżej, bowiem to, co przeciwstawne, zostaje poddane próbie ujednoczenia, a to, co podobne, ma zostać sobie przeciwstawione. Dialektyczna droga prowadzi do przerywania dyskursu. Syntezą jest obłęd Adriana, który dosięga go w domu Schweigestillów, będącym odwzorowaniem zagrody w Buchel. Ojciec odpowiada ojcu, służąca służącej, pies Suso psu Kaschperl, nawet lipa z Buchel ma swój odpowiednik w drzewie na podwórzu. Zeitblom zauważa jednak jednego dodatkowego domownika, który staje się jego wyraźnym obiektem zainteresowania, jakby odrzucone treści Hegłowskiej dialektyki przybrały kształt *Dialektyki negatywnej*, w której właśnie te treści stanowią istotny wkład w konstytuowanie się rzeczywistości.

3. DIALEKTYKA OŚWIECENIA

Oświecenie rozumu Adriana to paradoks kontraktu z szatanem (by dzięki złu zrobić rzeczy dobre powrócić do epoki zespolenia muzyki z kultem, do jedności, czynić, jak wyśmiewany Beissel – głupio rzeczy dobre), to próba wyjścia z niedojrzałości – od tego zaczyna się *Dygresja II Dialektyki oświecenia Julia albo oświecenie i moralność*. Schematyzm działania ludzkiego rozumu to powrót ludzkiego ducha do stanu natury – barbarzyństwa kreślonego na przykładzie dzieł de Sade'a, gdzie „Dręczyciel staje się moralistą”³¹. Pedagogika rodem z buduaru prowadzi Julię do oświecenia rozumu, do konkluzji, że oto człowiek jest wyłącznie przedmiotem. W *Doktorze Faustusie* przedmiotem jest nie tylko prostytutka. W rozmowie pomiędzy matką Adriana a Kretzschmarem sam Adrian ulega uprzedmiotowieniu. Jak u de Sade'a, miłość staje się zbrodnią, trucizną – stąd też wynika śmierć Nepomuka Schneideweina i Rudolfa Schwerdtfegera, a przedmiot dostarczający przyjemności, jakim jest prostytutka Esmeralda, przez ostrzeżenie przed swym ciałem uzyskuje zbawienie. Niedojrzałość i pe-

³¹ T. Mann, *Doktor Faustus*, dz. cyt., 315.

dagogika ścierają się w *Doktorze Faustusie* podczas wyprawy przyjaciół na łono przyrody.

Adrian to także Odyseusz – mąż zaprawiony w cierpieniu, znający rygor pracy, przymusu i motywacji pracowników, chytry uczestnik wymiany towarowej z szatanem. Odyseusz to pierwszy symbol oświeconego rozumu, stanowiący przykład *Dygresji I Dialektyki oświecenia* pod tytułem; *Odyseusz albo mit oświecenia*. Oświecenie jest poszukiwaniem wolności, którą wyraża Schönberg poprzez wolność w ramach systemu, w hazardzie kompozytora nieznającego wyniku swego komponowania. Oświecenie rozumu – jest powtarzalnym przez ludzkość mitem indywidualizmu, wolności i władzy, oświeceniem przemocą przejmującym kierowniczą rolę. Adrian krytykując anabaptystę Beisla, dojdzie do afirmacji jego postawy stając się Führerem nut – dzieląc nuty na panów i sługi w ich dwuznacznym położeniu, gdzie żadna nuta w systemie nie będzie już wolna. Faszystowskie idee „koła Kridwissa” doczekają się afirmacji w *Apokalipsie*.

Rozdział *Dialektyki oświecenia* pod tytułem *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo* wskazuje na język jako na przyczynę własnej deprawacji, kultura bowiem sprowadzona zostaje do charakteru reklamy. „Demitologizacja języka, jako elementu całego procesu oświecenia, obraca się z powrotem w magię. Kiedyś słowo i treść łączyły się ze sobą jako wielkości odrębne i niewymierne. (...) Gdy ustalona sekwencja liter wyrasta ponad korelację i staje się wydarzeniem, ów naddatek traktuje się jako niejasny i skazuje na wygnanie w domenę słownej metafizyki. Tym samym jednak słowo, które ma już tylko oznaczać, a nie znaczyć, jest tak uwiązane do rzeczy, że kamienieje w formułkę. Dotyczy to w równej mierze języka i przedmiotu. W słowie nie dane jest już doświadczenie przedmiotu, oczyszczone słowo eksponuje przedmiot jako przypadek abstrakcyjnego momentu, a wszystko inne, w imię bezwzględnej jasności odcięte od ekspresji, której odtąd już nie ma, zanika także w rzeczywistości”³². Dialektyczne przeciwstawianie sobie pojęć podobnych, a ujednocianie przeciwieństw w utworach muzycznych Adriana odnajduje swe filozoficzne

³² M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, dz. cyt., 165.

źródło nie tylko w praktykowanej metodzie Tomasza Manna, ale też w zdaniu Adorna, że „całkowite podobieństwo jest absolutną różnicą”³³, obraz bowiem zastąpił znaczenie. Humanista Zeitblom jest przerażony postawą faszystowskiego kółka Kridwissa. Przytoczmy refleksję Zeitbloma: „O tak, przemoc stwarzała mocny grunt pod nogami, była antyabstrakcyjna, ja zaś bardzo dobrze robiłem, wyobrażając sobie wraz z przyjaciółmi Kridwissa, jak to stare nowości metodycznie będą przekształcać życie w tej lub innej dziedzinie. Pedagog, na przykład, wiedział, że już dziś w nauczaniu podstawowym istnieje tendencja unikania systemu uczenia się liter i sylabizowania, uczenia natomiast całych słów, łączenia pisma z konkretną wizją przedmiotów. W pewnej mierze było to odejście od abstrakcyjno-universalnego, językowo nie uwarunkowanego pisma literowego, w pewnej mierze nawrót do pisma ideograficznego ludów pierwotnych. W duchu mówiłem sobie: po co w ogóle słowa, po co pismo, po co język? Radykalna rzeczowość powinna trzymać się wyłącznie przedmiotów. I przypomniałem sobie pewną satyrę Swifta, gdzie uczeni przejęci duchem reform, chcąc oszczędzić płuc i uniknąć trudu budowy zdań, postanawiają całkiem znieść słowo i mowę, a rozmawiać ze sobą jedynie przez pokazywanie samych przedmiotów, które, co prawda, w interesie należytego porozumienia, trzeba będzie obnosić możliwie w komplecie na własnych plecach”³⁴.

4. ZAKOŃCZENIE

Jak już wspomnieliśmy, syntezą dialektycznej drogi Adriana jest obłęd – droga z Troi do Itaki to droga z Buchel do zagrody Schweigestillów. Dzieła Adriana przebyły Heglowską drogę *stawania się* aż do ducha absolutnego – muzycznego modelu teoretycznego. Jednak postawa życiowa Adriana, wyprowadzona z dialektyki Adorna, rozeszła się ze swoimi produktami – wytworami w postaci dzieł muzycznych i przeniosła czytelnika w świat Adornowskiej refleksji filozoficznej.

³³ Tamże, 147.

³⁴ T. Mann, *Doktor Faustus*, dz. cyt., 481-482.

Z różnicy pomiędzy intencją a słowem wyrosła „dialektyczna” ironia. Zwieńczeniem dialektyki życia *Doktora Faustusa* jest niemożliwość osiągnięcia syntezy. Należy więc uznać, że ze względu na metodę kompozytorską Schönberga *Filozofia nowej muzyki* Adorna jest podstawowym źródłem filozoficznym powieści. Jak jednak wykazaliśmy, Tomasz Mann w szerszy sposób korzystał z dorobku Szkoły Frankfurckiej. Analiza źródeł filozoficznych świadczy o tym, że autor *Doktora Faustusa* został doskonale wprowadzony w *Teorię Krytyczną* nie tylko na podstawie dostarczonych prac pisemnych, ale też w trakcie osobistych spotkań z Maxem Horkheimerem i Theodorem W. Adorno. Jednak wykorzystanie Heglowskiej i postheglowskiej refleksji filozoficznej nie powinno stanowić przeszkody twórczej w takim dobraniu dwunastosylabowych rozwiązań artystycznych, by zachowany został korespondujący z nią spójny układ przetworzeń metody kompozytorskiej Schönberga. Heglowskiemu modelowi teoretycznemu ujętemu w swym boskim majestacie przysługiwałaby raczej niewyraźna i niesłyszalna podstawowa ścisła fraza doprowadzająca kompozytora do obłędu, ułatwiająca tym samym zachowanie w przetworzeniach dialektycznych skrajności.

Niniejsza interpretacja nie wyczerpuje podjętego tematu, a autor chce zaznaczyć, że nie uważa jej za „jedynie słuszną”, lecz dostrzega w powieści Manna większy niż Mann by sobie tego życzył wpływ jego współautora – Theodora W. Adorno.

PHILOSOPHICAL SOURCES OF *DOCTOR FAUSTUS*

BY THOMAS MANN

Summary

Thomas Mann's novel *Doctor Faustus* contains many philosophical streams which play an auxiliary role to the main axis of the philosophical analysis. The fact that not only was T. W. Adorno the conceptual co-author of Mann's work, but that the philosopher's texts were also used, including the first part of his *Philosophy of Modern Music*, allows us to adopt the interpretative perspective of the novel that falls within the philosophy of the Frankfurt School. Such an interpretation does not only depict *Dialectics of Enlightenment* by M.Horkheimer and T.W.Adorno as the basis for the Phi-

losophy of Modern Music itself, but also reveals the way its ideas were used in Mann's novel. However, deciphering the so-called "magic square" and its components that constitute the elements of Arnold Schönberg's approach to composition, results in the deconstruction of the novel and enables one to draw the conclusion that Adorno also introduced Mann to the criticism of the Hegel system and the emerging concept of Negative Dialectics.

Demonstrating the above mentioned sources leads to a new approach in the interpretation of the novel, as well as to an indication of the debatable solutions that Thomas Mann attempted to employ, based on the philosophies he made of use of.

Key words: enlightenment, method, dialectics, music, myth, Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Theodor W. Adorno, Arnold Schönberg, Frankfurt School