

Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria
R. 29: 2020, Nr 4 (116), ISSN 1230–1493
DOI: 10.24425/pfns.2020.135082

Beata Garlej

Poskramianie „spojrzenia złego” na przykładzie *Doktora Faustusa* Thomasa Manna i *Łaskawych* Jonathana Littella

Nie trzeba było zresztą tajemniczych okoliczności, w których zjawił się nieznajomy, gdyż sam jego wygląd mógł obudzić trwogę. Podłużna twarz obcego, nadmierne wypukłe czoło, niezdrowa cera i krój ubrania zdradzały Anglika. [...] Blask, jaki rzucały oczy cudzoziemca, był nie do zniesienia, przejmował duszę mrozącym dreszczem potęgowanym nieruchomą maską patrzącego.

(Balzac 2018, s. 263)

Słowa kluczowe: *aksjologia literacka, korespondencja sztuk, J. Littell, T. Mann, muzyka w literaturze, rytm, spojrzenie, wartość zła, wartości moralne*

Castanier, kasjer banku, były oficer, obecnie również fałszerz, w trakcie dopuszczania się niecnego procederu podrabiania podpisów swojego pryncypała zostaje zaskoczony nieoczekiwaną wizytą. Tajemniczego przybysza – Johna Melmotha – charakteryzuje „ostre jak sztylet, czytające w duszach spojrzenie” (Balzac 2018, s. 263), ale i właściwość (atrybut) tego typu spojrzenia, jaką Balzakowski bohater dzieli z profosem Johnem Claggartem, postacią z noweli Hermana Melville’a, o czym jednak za moment. Jeśli prześledzić zawartość różnego rodzaju „opowieści niesamowitych”, z łatwością można dostrzec, że rozbudowanych opisów spojrzeń albo tylko drobnych wzmianek im poświęconych jest tu

niemało¹. Historie to fantastyczne, w których spojrzenie występuje w roli motywu udobitniającego zagadkowość, tajemniczość sfer nadprzyrodzonych – motywu zatem rozszerzającego ramy *quasi*-realnego świata. Tak pojęte spojrzenie nie stanie się jednak przedmiotem czynionych tu rozważań. Jakie więc jego rozumienie przyjmujemy? I czym jest jego poskramianie?

Ze szkicu Andrzeja Stoffa zatytułowanego *Sześć „Spojrzeń” Stefana Grabińskiego* można wywnioskować, że pojęcie to, poza wejściem w rolę tytułu omawianej przez badacza noweli, zaświadcza o znamiennej cesze utworów literackich w ogóle, jaką jest ich wielowykładalność, „pochodząca z właściwości strukturalnych tekstu”, będąca „świadcstwem żywotności dzieła i przesłanką jego potencjalnych wartości” (Stoff 1988, s. 163). Synonimicznie byłoby zatem spojrzenie jednym z wielu – ale równoprawnych! – odczytań (interpretacji) utworu. Jeszcze ściślej i w nomenklaturze naszego Jubilata, Romana Witolda Ingardena, odbiorczym wyglądem całościowym, kumulującym składowe rozumienia poszczególnych wcześniejszych faz dzieła, teraz widzianych w pryzmacie fazy ostatniej, znamionującej zakończenie lektury. Jest i perspektywa druga, niepomiernie powiększająca zakres spraw, w jakim pojęcie spojrzenia funkcjonuje, a obok której obojętnie przejść nie sposób. Przypomniała o niej całkiem niedawno Monika Murawska: „Fenomenologia uczyniła swoimi pojęcia widzialności, ciała, świata czy spojrzenia, ujmując je jednak jako fenomeny, które zmuszała do poddania się kunsztownemu opisowi” (Murawska 2017, s. 24). Badaczka nie pominęła – ujmującego spojrzenie w roli swoistego narzędzia analitycznego – prekursora: „Husserl zapoczątkował metodę filozofowania, którego istotą jest, jak się wydaje, spojrzenie. Jednak spojrzenie na świat oznacza tu zanurzenie w świecie, którego samo to spojrzenie okazuje się częścią” (Murawska 2017, s. 10). Nic zaskakującego, można by zdawkowo skonstatować. Które zatem z rozumień spojrzenia przyjmujemy w niniejszych rozważaniach?

Odpowiedź brzmi: żadne z nich i oba jednocześnie. Za tym kuriozalnym stwierdzeniem kryje się „logika” innego porządku niż *stricte* poznawczy. Choć bowiem wyzyskujemy i Husserlowski wariant spojrzenia – „zanurzenia w świecie”, jak i Stoffową myśl o sensie dzieła dobywanym w wielu równo-

¹ Spojrzenia to przy tym jakościowo różne, „emitowane” bowiem zarówno przez „świętego Colombana” (Nodier 2018, s. 122), osobę duchowną – księdza Maucombego (Villiers de L’Isle-Adam 2018, s. 385, 390), ale przede wszystkim przez postaci reprezentujące stan świecki, które ujawniają pod tym względem największy wachlarz jakościowego urozmaicenia – od zniewalającego, pewnej Pompejanki (Gautier 2018, s. 335, 337, 339), przez „bystre spojrzenie” właściwe dla „bardzo młodego chłopca o jasnych lokach, rysach z medalu greckiego, matowej cerze i sceptycznych niebieskich oczach” (Villiers de L’Isle-Adam 2018, s. 396), po takie, którego wręcz opisać się nie da (Barbey d’Aureville 2018, s. 359). To jednak nie wszystko – może mieć ono przecież aspekt czynnościowy, czego przykładem „obejmowanie”, „godzenie”, „picie”, „pożeranie oczami”, jak i „przeszywanie” (Barbey d’Aureville 2018, s. 357–358, 366), ale może być również spojrzeniem wylewającym się z własnej „wsobności”, przez co jawnie prowokującym do działania (France 2018, s. 434).

prawnych wariantach, to spróbujemy przyjrzeć się spojrzeniu realizowanemu w określonej aksjologicznej odsłonie: zła (wartości zła)², będącego rezultatem czyjegós (twórcy, autora) rozumienia świata przetransponowanego w obręb rzeczywistości przedstawionej. Innymi słowy, pokusimy się o analizę konkretnych ujęć „spojrzenia złego”. Próbując zaś zdać sprawę z (wyłącznie?) kompozycyjnego (u)strukturywania tego ostatniego oraz narzędzi (jednakich czy odmiennych?) epickiego przekazu treści aksjologicznych, przedstawimy swoje spojrzenie na innych „spojrzenie złego”. Jeszcze inaczej rzecz ujmując, zaprezentujemy własne spojrzenie na dwóch wybranych twórców – Thomasa Manna i Jonathana Littella, spojrzenie epicko dobywające przejaw wartości zła w znanych powieściach ich autorstwa: *Doktorze Faustusie* (1947) i *Laskawych* (2006), przejaw zamknięty w spojrzeniu postaci przedstawionej. Niniejsza refleksja rości sobie zatem pretensję do bycia wypowiedzią zogniskowaną na spojrzeniowym konglomeracie „wsobnym”, w epicentrum którego stoi wartość zła ewokowana w formie czyjegós spojrzenia (bohatera powieściowego), formie będącej rezultatem rozumiejącego spojrzenia na samą rzeczywistość historyczną przez twórcę, przez nas z kolei to autorskie rozumienie obejmujących własnym spojrzeniem analizująco-interpretacyjnym.

Można by uznać, że w gruncie rzeczy idzie tu o kwestię nieraz już poddawaną namysłowi, a mianowicie badania odautorskich rozwiązań kompozycyjnych, na mocy których „trucizna pewnego spojrzenia” (Witkiewicz 2016, s. 76) sugestywnie oddziałuje na czytelnika stykającego się z określonymi postaciami literackimi, i to niezależnie od czasu, jaki minął od momentu powstania dzieła. Nie ulega zaś wątpliwości, że właśnie z uniwersalną, niepodlegającą dezaktualizacji sugestywnością „spojrzenia złego” stykamy się w *Doktorze Faustusie* Manna (tu rzecz jasna identyfikującą kompozytora Adriana Leverkühna) i w *Laskawych* Littella (tu właściwą dla pierwszoplanowej postaci i jednocześnie narratora powieści, niedoszęłego pianisty Maximiliana Auego). Gdyby powrócić do uwagi otwierającej niniejszą refleksję, wypadaloby stwierdzić, że sugestywność ta warunkowana jest najpewniej jakimś fantastycznym, atrakcyjnym i dlatego powielanym kompozycyjnie chwytem, czego zobrazowaniem jest właściwość spojrzenia złego dobyta i współdzielona przez obu Johnów – Melmotha i Claggarta³. Idzie tu jednak o sugestywność nie tylko nieprzemijalną, ale przede

² Przez „wartość zła” rozumiem to, co Maria Gołaszewska określa jako „wartość negatywną” (Gołaszewska 1994, s. 78) – i dokładnie w takim znaczeniu posługuję się tym pojęciem w niniejszym tekście.

³ Dla pierwszego z nich charakterystyczne są „czerwone promienie wytryskujące z oczu tego człowieka i ogarniające blaskiem sfalszowany podpis” (Balzac 2018, s. 264), dla drugiego zaś to, że „przy nagłym, nieprzewidzianym spotkaniu oczy jego rzucały czerwone błyski, niby iskry z kowadła w mrocznej kuźni. Ten krótki ostry blask był bardzo dziwny, bo miały go żrenice, które w spoczynku miały barwę najbliższą głębokiego fioleto, najmiększego z odcieni” (Melville 2019, s. 80).

wszystkim niewydającą na karby śmieszności czy traktowania z przymrużeniem oka przejawu tego, co samo w sobie za śmieszne właściwie nie uchodzi, choć niewątpliwie jest „mlecznym bratem” śmiechu – zła⁴. Jak wobec tego prezentują się spojrzenia postaci, które służą ewokacji wartości zła na poziomie podstawowym, obejmującym organizację świata przedstawionego obu powieści?

Dajmy pierwszeństwo postaci chronologicznie starszej i przybliżmy wygląd oczu Adriana Leverkühna, jest to bowiem niewątpliwie element, który tu właśnie, na gruncie przedstawieniowym, oddaje właściwości „spojrzenia złego” w najmniej skomplikowanym wariacie. Wbrew pozorom nie odnajdziemy na kartach arcydzieła Manna wielu wzmianek nawiązujących bezpośrednio do narządu wzroku głównego bohatera. Przywołany zostaje najpierw ich wygląd w perspektywie do bólu realistycznej, genetyczno-biologicznej, podyktowanej niejako oczywistym faktem, że Adrian był czymś dzieckiem i odziedziczył po rodzicach urodę oczu, na co wskazuje następujący opis:

Czerń macierzyńskiej i lazur ojcowskiej tęczówki zmieszały się w jego oczach w przyćmioną błękitnoszarozieloną barwę, nakrapianą cętkami o metalicznym refleksie i z rdzawym otokiem wokół źrenic. Zawsze też byłem w głębi duszy przekonany, że owo przeciwieństwo między oczami rodziców i zmieszanie obu barw w jego własnych oczach stanowiło o chwiejności jego ideału estetycznego w tym względzie i przez całe życie nie pozwalało mu zdecydować, jakim oczom, czarnym czy niebieskim, daje pierwszeństwo u innych. Zawsze jednak urzekały go skrajności; smolisty połysk spośród rzęs albo promienny błękit (Mann 2018, s. 37).

Próżno tu szukać jakichkolwiek wizualnych ewenementów czy anomalii jarzących się czerwoną posoką – „rdzawy otok wokół źrenic” wypada blade, jeśli zestawić go z „czerwonymi promieniami” czy „czerwonymi błyskami” rzucającymi przez spojrzenia obu Johnów. Jest jednak w przywołanym opisie bardzo istotny sygnał, mówiący o tym, że spojrzenie Adriana, jako synteza odmiennych żywiołów, niejako naturalnie, genetycznie poddaje się urokowi pierwszych, innym razem drugich, a nie będąc kimś, kto jak podmiot mówiący w wierszu Jana Lechonia „jednej oczu się czarnych, drugiej – modrych boi” (Lechoń 2018, s. 99)⁵, równie naturalnie fascynuje się wyrazistością obu, pociągniętą do granic, na podstawie wyrazistości rozsądzając, którym ulegnie. Dopiero wiele lat później, po ważkim dla kompozytorskiej twórczości doświadczeniu w domu rozpusty, z udziałem tajemniczej Esmeraldy, w pełni wyrazista staje się również odmienność wzroku Adriana:

[...] spotkałem spojrzenie jego oczu, jakiego przedtem u niego nie znałem, i o spojrzeniu tym myślałem, zadając sobie pytanie, czy doprawdy miałem prawo twierdzić, iż po rocznym naszym rozstaniu zastałem Adriana niezmienionym. Spojrzenie to było dlań odtąd charakterystyczne,

⁴ Polegam tu na sformułowaniu Jana Parandowskiego, że „słowo” to „mleczny brat marzenia” (Parandowski 2020, s. 23).

⁵ Przywołany fragment przeformulowano w celu dostosowania do składni wyводу.

mimo iż spotykało się je nieczęsto, od czasu do czasu jedynie, niekiedy bez szczególnego powodu, i doprawdy było czymś nowym: milczące, przymglone, dalekie, aż graniczące z obraźliwością, a przy tym zamyślane i pełne zimnego smutku, kończyło się zaś bynajmniej nie nieprzyjaznym, lecz jednak drwiącym uśmiechem zaciśniętych ust i owym odwracaniem się, należącym do dawnych jego, dobrze mi znanych gestów (Mann 2018, s. 270).

Spojrzenie, któremu towarzyszy konkretna czynność, i w swoim wyrazie zgoła inne niż charakteryzujące Leverkühna – przyjaciela z dzieciństwa, to wniosek podstawowy, lecz niejedyny, jaki wysnuć można z relacji Serenusa Zeitbloma, refrenowo powtórzony w dalszym toku fabuły, gdzie ponownie wymienia się jego jakościowe atrybuty: „milczące, przymglone, pełne chłodnej, prawie obraźliwej rezerwy, a po nim następował uśmiech z zaciśniętymi wargami i drgającymi ironicznie nozdrzami – i odwrócenie się” (Mann 2018, s. 513–514). Spojrzeniu Leverkühna poza gestem towarzyszy zawsze coś, co nie tylko je identyfikuje, ale wchodzi w rolę realizowanego dźwiękowo jego wydłużenia – (u)śmiech. Nie da się w pełni oddać wyrazu oczu kompozytora bez uwzględnienia tego ostatniego: „Gdy jednak przypomnę sobie śmiech Adriana, stwierdzam dziś, że miał on w sobie coś z wiedzy i szyderczego wtajemniczenia. Śmiech ten pozostał mu na zawsze i później często go słyszałem” (Mann 2018, s. 48). Spojrzenie to jest swoiście wręcz ze śmiechem skorelowane: „[...] oczy jego nabierały wówczas [w trakcie śmiania się – B.G.] dziwnie uważnego wyrazu, szukając czegoś w dali, a ich metalicznie cętkowana mroczność osnuwała się głębszym jeszcze cieniem” (Mann 2018, s. 48). Znamienne, że Serenus opisuje tu śmiech chłopca – ośmio- bądź dziewięcioletniego Adriana – śmiech, który „wcale jeszcze nie odpowiadał jego wiekowi, był już jednak zupełnie ten sam co później u dorosłego” (Mann 2018, s. 48).

W *quasi*-realnej perspektywie chronologicznej śmiech jawi się zatem jako matecznik cechy, która dopiero z upływem czasu i wskutek przyrostu bagażu życiowych doświadczeń będzie dostrzegalna także w spojrzeniu. Cecha to *stricte* aksjologiczna, a donosi o niej nikt inny jak goszczący u muzyka diabeł, uświadamiający Adrianowi przyczynę nieodstępującego śmiechu: „[...] każdy, kto z natury swej ma do czynienia z Kusicielem, jest z uczuciami ludzkimi na bakier i stale odczuwa pokusę, aby śmiać się, gdy inni płaczą, a płakać, gdy się śmieją” (Mann 2018, s. 390). Przewijający się stale w świecie przedstawionym utworu atrybut osobowości Adriana osiąga kumulację jakościowego współgrania właśnie wówczas, w trakcie wizyty diabła, gdy niejako zespała się z zestawem odmian śmiechu właściwym przybyłemu. A dzieje się to w momentach zachodzącej transformacji gościa, gdy muzyk ma możliwość obserwować zmianę jego fizycznych wcieleni, lecz nie tylko. Śmiech (czy wyłącznie?) Adriana przekuty zostaje w materię muzyczną jego *opus magnum* – *Apokalipsy*, której część pierwszą wieńczy „pandemonium śmiechu, piekielny chichot” (Mann 2018, s. 625)⁶. Spojrzenie

⁶ Przywołany fragment przeformułowano w celu dostosowania do składni wywodu.

Leverkühna to swoista skarbonka, do której skrupulatnie odkłada się każdy grosik śmiechu, grosik będący przejawem ulegania fascynacji złem. Skarbonka Adriana jest pełna – „spojrzenie złego” w wydaniu Manna oddane jest zatem sugestywnością współtowarzyszającej mu materii dźwięku, jest wybijane taktem śmiechu bohatera.

„Popatrz”. Było to stare zdjęcie w sepii, lekko pożółkłe. [...] dwaj mężczyźni ubrani byli w letnie garnitury: ten z lewej, o ściągniętych, niewyraźnych rysach i czole przekreślonym puklem włosów, nosił krawat, mężczyzna z prawej miał rozpięty kołnierzyk i kanciastą, jakby wyciętą w szlachetnym kamieniu twarz; nawet przyciemnione okulary nie zdołały ukryć radosnej i okrutnej intensywności jego spojrzenia. „Który z nich to mój dziadek?”, spytałem, zafascynowany i pełen lęku. Mandelbrod wskazał mężczyznę w krawacie. Przyjrzałem mu się bacznie: w przeciwieństwie do tego drugiego miał tajemnicze, niemal przezroczyście oczy (Littell 2008, s. 471).

„Tajemnicze”, ale – co bardziej znamienne – także „przezroczyście” oczy dziadka Maximiliana Auego nie zdołały przykuć w pierwszej chwili uwagi potomka w takim samym stopniu, co te, które identyfikują mężczyznę pokazującego mu fotografię sprzed lat. Przezroczyść zamiast „okrutnej intensywności” to nie pomyłka, lecz kolejny wykładnik „spojrzenia złego”, oddany jednak w innym wariacie niż w powieści Manna. Mamy bowiem teraz przed sobą „bohatera, skonstruowanego przez Littella jako ekstrawagancki zbiór wszelakich kontr-norm – wyrafinowany esteta Aue jest kazirodcą, zapewne ojcem bliźniaczych synów swojej siostry, prawdopodobnym mordercą własnej matki i homoseksualistą” (Izdebska 2012, s. 39). Aue, niedoszły pianista, były esesman, to jednak przede wszystkim narrator powieści – i to za pośrednictwem jego opowiadawczego spojrzenia wizualizujemy sobie świat, o którym mowa w *Laskawych*. Jaki zatem jest „przezroczysty” wariant „spojrzenia złego”?

Przede wszystkim jest to spojrzenie, które w tym, co i jak oddaje, manifestuje podstawową cechę osobowości Maxa, świetnie skądinąd współgrająca z przezroczyścią: obojętność⁷. Przykładów potwierdzających tę właściwość jest w powieści bez liku – bardziej zajmujące okazują się dla Auego drzazgi za paznokciami niż los zabijanych Żydów (Littell 2008, s. 96–97), źródłem wzruszenia nie są apokaliptyczne obrazy mordowanych ludzi, lecz czysta pościel, a myśl zawarta w pytaniu: „Czy może się zdarzyć tak, że umrę, nigdy więcej się nie wykąpawszy?” (Littell 2008, s. 403) doprowadza go niemal do płaczu. Estetyczny ryt spojrzenia ujawnia się, co oczywiste, wyraziście w obcowaniu ze sztuką, odkrywając nie tyle upodobania Maxa, ile artystyczne fetysze:

Plakaty w Grand Palais informowały o dwóch wystawach: pierwsza nosiła tytuł: *Dlaczego Żyd chciał wojny?*, a druga prezentowała kolekcję dzieł greckich i rzymskich. Nie czułem naj-

⁷ Stanu „doskonałej obojętności” doświadcza także Kaszyński, jeden z bohaterów dramatu Romana Brandstaettera *Nie będziesz zabijał*. Jest on jednak czym innym motywowany, Klemens to przecież był więzień oświęcimski (Brandstaetter 2005, s. 151).

mniej potrzebę doskonalenia antysemitycznej wiedzy, za to antyk pociągał mnie, kupiłem bilet i wszedłem. Było tu wiele wspaniałych eksponatów, zapewne wypożyczonych z Luwru. Długo podziwiałem chłodne, spokojne, nieludzkie piękno pompejańskiego Apollona z cytrą, olbrzymią statuetę z brązu, pozieleniałą od śnieży. Miał smukłe ciało nie całkiem jeszcze dojrzałego mężczyzny [...]. ...ciągnęło mnie tylko do niego: fascynowało mnie jego piękno. Mógłby to być banalny wizerunek młodzieńca, lecz śnież, która wielkimi płatkami kładła się na jego skórze, dodawała mu zdumiewającej głębi. Uderzył mnie jeden szczegół: pod jakimkolwiek kątem bym zaglądał mu w realistycznie wymalowane na brązie oczy, nasz wzrok nigdy się nie spotykał. Nie mogłem uchwycić jego spojrzenia, zatopionego, zagubionego w próżni wieczności. [...] Gdy tak na niego patrzyłem, ogarnęło mnie pragnienie, by go wylizać (Littell 2008, s. 520–521).

Estetyczny ogląd realizuje się w spojrzeniu Auego w wymiarze absolutnym, zaciera w jego percepcji granicę między sztuką a życiem, uwalniając pokłady totalnej obojętności moralnej (*sic!*) na to, z czym się styka, i gdzie charakterystyczny dla odbioru sztuki dystans doznawania uzasadnia widzenie tragicznych obrazów ludzkich losów nie inaczej jak właśnie w perspektywie takiego dystansu, najwyżej wybudzając pola estetycznych – w żadnym jednak wypadku etycznych – przeżyć:

Kilku żandarmów polowych stało w drzwiach balkonowych i solidnie przywiązywało do barierki sześć sznurów zakończonych pętlą. Potem znikli w ciemnym pomieszczeniu. Po chwili znów wyszli, niosąc człowieka ze skrępowanymi rękami i nogami, z workiem na głowie. Jeden z żandarmów polowych założył mu pętlę na szyję, potem tabliczkę, a następnie zdjął worek z głowy. Przez moment widziałem wytrzeszczone oczy tego człowieka, wielkie, jak u rozsądzającego konia; zamknął je, jak gdyby nagle dopadło go zmęczenie. Dwóch żandarmów uniosło skazańca i zaczęło powoli spuszczać z balkonu. Skrępowane mięśnie zadrgały w potwornych skurczach, a potem się rozluźniły, chrupnął łamany kark i mężczyzna zawisł, huśtając się łagodnie, podczas gdy żandarmi już wieszali następnego. Ludzie patrzyli do końca, i ja też patrzyłem, przepełniony niedobrą fascynacją. Chciałem przyglądać się twarzom skazańców, na sekundę przed przerezuaniem ich na drugą stronę barierki: te twarze, oczy, przerażone albo przerażająco zrezygnowane, nie mówiły mi nic. Kilku chybotano się z groteskowo wywalonymi na wierzch językami, strużki śliny spływały im z ust na chodnik, niektórzy gapie się śmiali. Lęk zalewał mnie jak wielka fala, wzdrygałem się na dźwięk uderzających o chodnik kropli śliny (Littell 2008, s. 179).

Co więcej, estetyzacja spojrzenia wyzwała potrzebę widzenia samego siebie w roli obiektu poddawanego obserwacji – ból, cierpienie innych, to dla Auego podłoże badania reakcji własnych, fundament analizy prowadzonej metodycznie, fachowo, niczym przy użyciu oka kamery (Littell 2008, s. 117).

„[...] uważam, że patrząc, ponoszę taką samą odpowiedzialność jak ci, co strzelają” (Littell 2008, s. 501) – w rozmowie z siostrą Uną pojawia się wątek obrazujący filozofię patrzenia Maxa⁸: widzieć i oglądać to w gruncie rzeczy

⁸ Niejednokrotnie w *Laskawych* się z nią stykamy, jest częstym przedmiotem rozmyślań prowadzonych przez Auego, a podejmowanych na wojennym froncie.

dawać przyzwolenie na to, co się obserwuje. Niema zgoda wchodzi w rolę jego działania pośredniego. Aue jest świadom znaczenia stawianych przez siebie tez, ale nie robi z tym zupełnie nic, ogarnia jedynie innych obojętnym spojrzeniem, zupełnie beznamiętnie, chcąc, tak samo jak ktoś, kto przebywa w gabinecie luster, śledzić wyłącznie siebie, odbicie swojego wzroku.

Sugestywność „spojrzenia złego” w wydaniu Maxa fizycznie nie zawiera się w niczym konkretnie przedstawionym, jak to było u Leverkühna – to spojrzenie „przezroczyste”, rozciągnięte na wszystko i we wszystkim odbite. Jego rytmu nie wyzwala jedna, określona cecha charakteru, osobowości, jakiś atrybut, lecz jej brak: brak przedmiotowej konkretności – gwarant „przezroczystego”. W wypadku dzieła Littella sugestywność oddawania wartości zła jest „w” spojrzeniu bohatera, ale i „poza” tym spojrzeniem, lokuje się bowiem na wyższym niż sama postać przedstawiona (jej wygląd, cechy fizyczne) pięttrze jakościowym – jest nim poziom narracji. Przejdźmy zatem, wyłącznie szkicowo, do jego nakreślenia.

Nie ulega wątpliwości, że w obu utworach stykamy się z uorganizowaną, nietuzinkową narracją. W *Łaskawych*, z racji ich pierwszoosobowej formy – czy tego chcemy, czy nie – powtórzmy: „[...] bohater staje się odbiorcy coraz bliższy i nawet jeśli nie wydaje się sympatyczny, nawet jeśli czytelnik nie podziela jego poglądów, ta bliskość wydaje się niebezpieczna” (Roguska 2017, s. 197). Obrona przez autora forma narracji powoduje, że w odbiorczym patrzeniu podążamy za snującym historię. Ale sugestywność spojrzenia Maxa nie jest tylko tym warunkowana. Tok prezentowanych narracyjnie wypadków odpowiada elementom właściwym barokowej suicie, o czym na najbardziej podstawowym poziomie świadczą tytuły rozdziałów:

[...] *Toccata, Almandy I i II, Kurant, Sarabanda, Menuet (rondo), Aria i Giga*. Cztery z nich to nazwy tańców stanowiących trzon barokowej postaci tej formy: *allemande, courante, sarabande i gigue*. Dwa inne nawiązują do części, o które, w funkcji intermezzów, rozbudowywano suitową konstrukcję: to menuet (rondo) i aria. Wreszcie poprzedzająca całość *toccata* często pojawiała się jako część początkowa tej formy muzycznej. Wydaje się, że funkcja takiego zabiegu powinna być oczywista. Wszak suitea jest najstarszą muzyczną formą cykliczną, na którą składają się elementy z założenia różnorodne, a jej spójność osiągnana bywała tyleż na zasadzie kontrastu metrycznego i tempa, co powiązań melodycznych (Izdebska 2012, s. 35).

Spojrzenie Maxa jest zatem zrytmizowane według konkretnego muzycznego schematu, w każdym razie – usiłuje takim być⁹.

⁹ Zdania co do stopnia efektywności realizacji przez francuskiego pisarza tego zamiaru są bowiem podzielone, wystarczy porównać opinie przywoływanych już badaczek: o ile Agnieszka Roguska, poddając analizie rozdziały *Łaskawych*, stara się uwypuklić koherentność obranej, w każdym jakościowo innej, odmiany narracji, w jej przekonaniu uzgadniającej się z tempem, rytmem poszczególnych części suity, przez co oddającej ich charakter, o tyle Agnieszka Izdebska

Kunsztowność narracji *Doktora Faustusa* nie podlega dyskusji. Jest to kwestia znana literaturoznawcom, wielokrotnie przez badaczy twórczości Manna podnoszona, przez co można by stanowi badań w tym zakresie poświęcić odrębne studium. W dobytej przed momentem perspektywie (rzekomego) „umuzycznienia” narracji *Łaskawych* kluczową dla niniejszych rozważań jest refleksja Tomasza Górnego. W artykule *Zasada złotego cięcia a literatura* stawia on tezę, że choć „nikt [...] nie omawia żadnego przykładu na bezpośrednie zastosowanie zasady złotego cięcia w prozie [...] jest to możliwe” (Górny 2011, s. 562)¹⁰. A przykładem obrazującym realizację tej możliwości jest właśnie narracja powieści Manna. Dowód, że ta „wpisuje się w plan formalny wyznaczony przy pomocy zasady złotego cięcia” (Górny 2011, s. 565), zawiera kolejne analityczne studium badacza – „*Doktor Faustus*” – *muzyka, metafizyka i mistyka liczb*. Dowiadujemy się z niego, że możliwość wiązania narracji z zasadą „złotego cięcia” w tym konkretnie utworze Manna nie jest jedynym wariantem jej kształtowania, są bowiem:

[...] 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 Komedii* 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 „złotego cięcia” (Górny 2012, s. 38).

Dla nas wniosek podstawowy jest już tylko jeden: odsłonięte w narracji Zeitbloma „spojrzenie złego” (Adriana) wpisuje się w siatkę misternie uformowanej narracji poddanej rygorom utworu muzycznego (Górny 2011, s. 566).

„Muzyczność okazuje się [...] elementem «gry» z czytelnikiem” – także i tu, w *Doktorze Faustusie* i *Łaskawych*, obrana „muzyczna perspektywa opisu świata jest nie tylko wynikiem estetycznych upodobań autorów, ale przede wszystkim metodą interpretacji rzeczywistości dostrzeganej w kategoriach absurdu i grozy, której nie potrafi obłaskawić w zasadzie ani literatura, ani muzyka” (Woźniakiewicz-Dziadosz 1979, s. 202, 212). O charakterystycznej dla obu dzieł wielości równoprawnych interpretacyjnych wykładni również donoszono, podkreślając właśnie, że wyzyskiwanie na gruncie literatury elementów muzycznych dzieł sztuki, jakiegokolwiek byłoby to przetransponowanie pod względem stopnia

uważa, że „bliższa analiza powieści Littella przynosi w tym względzie więcej wątpliwości niż rozstrzygnięć” (Izdebska 2012, s. 36).

¹⁰ Nie sposób wdać się w szczegółową refleksję jej poświęconą, mającą swoje korzenie w czasach starożytnych, zwłaszcza w namyśle filozofów dotyczącym liczb. Czyni to wskazany badacz, za którym wypadnie powtórzyć, że „złote cięcie” to „taki podział odcinka, że całość ma się do części dłuższej tak, jak część dłuższa do krótszej ($a + b$) : $a = a : b$, co w skrócie oznacza się grecką literą ϕ (*Phi*)” (Górny 2011, s. 556).

intensywności, sprzyja zaistnieniu znaczeniowej wielowykładalności utworów literackich. Jest jednak jeszcze jedna kwestia, na którą przed laty zwrócił uwagę Michał Głowiński, na powrót uruchamiająca fenomen spojrzenia odniesiony do dzieł epickich, a warunkowany właśnie przez ciągoty „umuzyczniania” literatury. Zawiera się ona w słowach: „Na ogół w powieści realistycznej epizody, w których muzyka gra taką czy inną rolę, stanowiły enklawy percepcyjności” i dalej: „Fakt, że język percepcji nie wymaga uzasadnień dodatkowych, nie znaczy wcale, by obywatel się bez motywacji. Stanowi ją zaznaczenie punktu widzenia” (Głowiński 1980, s. 108, 110). W gąszczu wyspecjalizowanych badań, podkreślmy: badań istotnych, ważkich, przybliżających adaptowanie przez Manna i Littella cech utworu „muzycznego”, przeocza się jednak proste, ale z gruntu podstawowe pytanie: co tego rodzaju zabieg nie tyle „w danym dziele sztuki”, ile właśnie w dziele literackim w ogóle, „w jego naturze uwalnia” (Mace 1962, s. 5)¹¹, ku przejawowi czego zmierza? Do wartości w dziele się ujawniającej – niezaprzeczalnie. Problem w tym, że w ujęciu tu zaprezentowanym na plan pierwszy wysuwa się nie wartość estetyczna, ale etyczna: zło stojące w opozycji do dobra. Czy dzieło sztuki (literackiej) może być nośnikiem wartości etycznych? Jeszcze inaczej: czy to, co artystyczne, poddane estetycznej konkretyzacji może być rezerwuarem tego, co etyczne? To pytanie fundamentalne, które wynika z naszego spojrzenia na oba znane przecież dzieła. Zadajmy jeszcze pytanie kolejne, strategiczne: czy kwestia ta stanowiła przedmiot namysłu Jubilata – Romana Witolda Ingardena?

Jeśli chodzi o związek sztuki z moralnością, Ingarden niewiele się na ten temat wypowiadał. Stwierdził, że nie jest wykluczone, iż dzieła sztuki mogą wywoływać w odbiorcach pewne stany wiążące się w pewien sposób z moralnością. Ale to nie same dzieła posiadają wartości moralne, jedynie w ludziach przy obcowaniu ze sztuką mogą powstawać stany uznawane za wartości moralne (Makota 1986, s. 189).

W przypisie, którym badaczka opatruje swój wniosek, pojawia się informacja, że podstawą jego sformułowania są: „[n]ieopublikowane wykłady z etyki”. Te, choć „Roman Ingarden wykładał etykę trzykrotnie, dwa razy na Uniwersytecie Jana Kazimierza i raz na Uniwersytecie Jagiellońskim” (Węgrzecki 1989, s. 5), ukazały się trzy lata później (Ingarden 1989)¹² i uwzględniają myśl filozofa rozbudowaną względem jej postaci prezentowanej na żywo. Należałoby zatem

¹¹ Przejmuję tu wybrane elementy twierdzenia, które brzmi: „W estetyce psychologicznej chodzi o to, by stwierdzić, co konkretnie w danym dziele sztuki lub w jego naturze uwalnia, lub wywołuje reakcję estetyczną. Jest to być może centralne pytanie dotyczące estetyki, a jeśli tak, to kluczowe pytanie o estetykę stanowi ważną część głównego pytania w teorii motywacji” (Mace 1962, s. 5; przeł. Edyta Krajewska). Inna ranga, którą im przypisuję, bierze się oczywiście z tego, że estetyki nie lokuję tu w obszarze (samej) psychologii.

¹² Jak zaznacza Adam Węgrzecki, jedynym opublikowanym wcześniej był *Wykład czternasty* (Węgrzecki 1989, s. 7).

opinię Janiny Makoty poddać teraz rewizji, analizując treść wykładów Ingarde-
na, czego tutaj, w obrębie szkicu, realizować niepodobna. Za niewątpliwe należy
jednak uznać, że obie powieści wywołują takie „stany” – sugestywność spoj-
rzenia złego (Adriana i Maxa) bezsprzecznie działa na ich rzecz.

Analiza poziomu przedstawieniowego i narracyjnego „spojrzenia złego” wy-
kazała, że w obu wypadkach czynnikiem sprawczym, pozwalającym jego suges-
tywność dobywać na różnych piętach kompozycyjnej organizacji utworu, jest
rytm. Obaj powieściopisarze czerpią z jakościowych źródeł rytmu – i jest zna-
mienne, że stykamy się z czymś, co uznaje się przecież za wykładnik języka
poezji, nie prozy¹³. Rodzi się teraz kolejne pytanie: w czym należałoby go upa-
trywać – czy wyłącznie w „umuzycznieniu” struktury dzieła literackiego?
A może idzie tu o najbardziej wyrafinowany, aksjologiczny rytm narzucany przez
wartość (zła)? Czy bowiem wartości nie są wpisane w rzeczywistość człowieka,
jej rytm? Oddawane za pośrednictwem sztuki, potrzebują go tym bardziej, aby
zyskać wyrazistość swojego przejawu. A stąd już tylko krok do wniosku, że to
rytm wartości doświadczanych w życiu – aksjologiczny (oddający jakościowy
mięsz konkretnej wartości, jej naturę), nie zaś muzyczny czy jakiegokolwiek inny
fundowany intencjonalnie – narzuca artyście kompozycyjne instrumentarium ko-
nieczne do tego, aby za pośrednictwem tworzywa językowego (języka artystycz-
nego) odpowiednio „wygrać” naturę wartości w swoim dziele.

Poskramianie wartości jest zatem kwestią kompozycyjnej techniki, ale pod-
porządkowaną aksjologicznemu rytmowi wartości. Wbrew zatem tezie
o banalności zła, przede wszystkim to, co narracyjnie i kompozycyjnie od ba-
nalności jak najdalsze, pozwala na udostępnienie czyjogoś (twórcy) spojrzenia
na wartość (zła). Jest to przejaw w wypadku obu powieści wielce zrytmizowany,
i nie może być inaczej – wybudzanie „stanów moralnych” u odbiorcy, a więc
swoistego gruntowania „etycznego” w „estetycznym” (w konkretyzacji czytel-
nika), można oddać przede wszystkim w maksymalnie zwartym stopniu kom-
pozycyjnego uorganizowania. Dowodzi to ważkiej cechy samych wartości mo-
ralnych, które – niczym jakości metafizyczne – angażują całe zespoły
jakościowych zestrojów (epickiego) dzieła literackiego pretendującego do tego,
by je „odślaniać”. Nie może to dziwić – moralność angażuje przecież całościowo
człowieka, jego wolną wolę. Ten ostatni, jako depozytariusz wolnej woli, uru-
chamia ją względem każdego elementu rzeczywistości. I właśnie ten fakt oddają
dzieła Manna i Littella: twórcze poskramianie „spojrzenia złego”, którego oba są
przejawem.

¹³ Czego dowodził w swoich teoretycznych tekstach choćby Bolesław Leśmian (por.
Leśmian 2011). Zapatrywania poety na kategorię rytmu zostały również przybliżone (zob.
Śniedziewski 2006).

Bibliografia

- Balzac H. de (2018), *Melmoth pojednany*, przeł. J. Rogoziński, w: *Opowieści niesamowite*, t. 1: *Literatura francuska*, red. J. Parvi, M. Płaza, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 255–309.
- Barbey d'Aureville J. (2018), *Najpiękniejsza miłość Don Juana*, przeł. J. Guze, w: *Opowieści niesamowite*, t. 1: *Literatura francuska*, red. J. Parvi, M. Płaza, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 347–371.
- Brandstaetter R. (2005), *Nie będziesz zabijał – dramat w dziesięciu odsłonach*, Kielce: Wydawnictwo „Jedność”.
- France A. (2018), *Pan Pigeonneau*, przeł. E. Bąkowska, w: *Opowieści niesamowite*, t. 1: *Literatura francuska*, red. J. Parvi, M. Płaza, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 429–445.
- Gautier T. (2018), *Arria Marcella. Wspomnienie z Pompei*, przeł. J. Guze, w: *Opowieści niesamowite*, t. 1: *Literatura francuska*, red. J. Parvi, M. Płaza, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 311–345.
- Głowiński M. (1980), *Muzyka w powieści*, „Teksty: Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2, s. 98–114.
- Gołaszewska M. (1994), *Fascynacja złem. Eseje z teorii wartości*, Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Górny T. (2011), *Zasada złotego cięcia a literatura*, „Ruch Literacki” 6, s. 555–566.
- Górny T. (2012), „*Doktor Faustus*” – muzyka, metafizyka i mistyka liczb, „Pamiętnik Literacki” 2, s. 21–39.
- Ingarden R. (1989), *Wykłady z etyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Izdebska A. (2012), *Suita Jonathana Littella – o konstrukcji „Łaskawych”*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2, s. 34–42.
- Lechoń J. (2018), *Kassandra się myli*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Leśmian B. (2011), *Szkice literackie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Littell J. (2008), *Łaskawe*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mace C.A. (1962), *Psychology and Aesthetics*, „The British Journal of Aesthetics” 1, s. 3–16.
- Makota J. (1986), *Wartości estetyczne a wartości moralne w filozofii Romana Ingardena*, „Etyka” 22, s. 183–194.
- Mann T. (2018), *Doktor Faustus*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Melville H. (2019), *Billy Budd. Opowieść wtajemniczonego*, przeł. B. Zieliński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Murawska M. (2017), *Metamorfozy fenomenologicznego spojrzenia*, „Sztuka i Filozofia” 2, s. 9–25.
- Nodier Ch. (2018), *Trilby albo Chochlik z Argyle*, przeł. J. Guze, w: *Opowieści niesamowite*, t. 1: *Literatura francuska*, red. J. Parvi, M. Płaza, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 97–143.
- Parandowski J. (2020), *Alchemia słowa*, Warszawa: Wydawnictwo Dowody na Istnienie.

- Roguska A. (2017), *Suita barokowa jako schemat konstrukcyjny powieści Jonathana Littella „Łaskawe”*, „Notes Muzyczny” 1, s. 197–208.
- Stoff A. (1988), *Sześć „Spojrzeń” Stefana Grabińskiego*, w: *Od Kochanowskiego do Różewicza. Prace ofiarowane Arturowi Hutnikiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Kryszak, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 163–173.
- Śniedziewski P. (2006), „*Treść, gdy w rytm się stacza*”: *Leśmian i symboliczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 3, s. 135–152.
- Villiers de L’Isle-Adam A. de (2018a), *Miłość do tego, co naturalne*, przeł. J. Guze, w: *Opowieści niesamowite*, t. 1: *Literatura francuska*, red. J. Parvi, M. Płaza, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 395–405.
- Villiers de L’Isle-Adam A. de (2018b), *Zapowiedź*, przeł. J. Guze, w: *Opowieści niesamowite*, t. 1: *Literatura francuska*, red. J. Parvi, M. Płaza, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 375–393.
- Węgrzecki A. (1989), *Od Wydawcy*, w: R. Ingarden, *Wykłady z etyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Witkiewicz S.I. (2016), *Niepodległość trójkątów. Sztuka w czterech aktach*, w: tenże, *Dramaty*, t. II, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 61–129.
- Woźniakiewicz-Dziadosz M. (1979), *Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego: na przykładzie „Kotłów Beethovenowskich” Choromańskiego i „Martwej pasieki” Iwazkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 4, s. 191–212.

B e a t a G a r l e j

Restraining the ‘gaze of evil’ in the case of Thomas Mann’s *Doctor Faustus* and Jonathan Littell’s *The Kindly Ones*

Keywords: *correspondence of arts, gaze, literary axiology, J. Littell, T. Mann, moral values, music in literature, rhythm, the value of evil*

Looking at something is considered a fundamental act of awareness. What constitutes its embodied manifestation – the gaze – can be realized as a specific axiological variant of the value of evil. The article is devoted to this particular, closed-in-the-gaze manifestation of the value of evil in the literary work. The point of reference is identified in two famous epic works: *Doctor Faustus* by Thomas Mann (1947) and *The Kindly Ones* by Jonathan Littell (2006). The evil gaze identifies the main characters of either novel, Adrian Leverkühn and Maximilian Aue. Whether the artistic structuring of the evil gaze is presented in the novels with the same means, or perhaps with the use of different tools of literary transmission of axiological content, is the issue lying at the center of considerations. In fact, it is not the only issue, as it is part of a broader reflection on the so-called restraining of values in a literary work in general. (Translated from Polish by Katarzyna Rogalska-Chodecka)