

ZASADA ŻŁOTEGO CIĘCIA A LITERATURA¹

TOMASZ GÓRNY*

Estetyka zna wiele różnego rodzaju kanonów, które starają się ująć w pojęcia to, co uchodzi za godne podziwu. Dla jednych będzie to piękno, dla drugich brzydota, dla jeszcze innych prawda lub jej brak. Pomimo tej beztroskiej różnorodności, która każe powątpiewać w istnienie uniwersalnego wzorca estetycznego, nie można przejść do porządku dziennego nad usilnymi próbami licznych twórców i badaczy, starających się skonstruować bądź zrekonstruować pewien ogólny model, przy pomocy którego – niczym za sprawą magicznej formuły – można by zakląć w przedmiot nieuchwytną, bo niedyskursywną, a zatem nie dającą się opisać za pomocą języka, ideę.

W niniejszej pracy chciałbym zająć się tzw. zasadą „złotego cięcia” (inne nazwy to: złota liczba, złota proporcja, złoty podział, boska proporcja oraz boski podział), która jest mocno osadzona w owym polu poszukiwań autorów, usiłujących znaleźć klucz do estetycznego zdziwienia. Szczególnie interesuje mnie kwestia możliwości i funkcjonalności wykorzystania tej zasady na gruncie literatury. Porządek wyvodu wymaga jednak, aby rozpocząć od filozoficznego umocowania omawianej zasady estetycznej, następnie przejść do jej występowania w architekturze, malarstwie oraz muzyce, a na końcu zająć się dyskusyjną sprawą związania boskiego podziału z literaturą.

ŻŁOTA PROPORCJA W SZTUCE

Jednym z podstawowych sądów metafizycznych Starożytności jest przekonanie o fundamentalnym znaczeniu liczby jako zasady organizującej świat. Do grona myślicieli, którzy zgadzali się z aksjomatem głoszącym, iż „wszystko uporządkowane jest według liczby”², można zaliczyć z jednej strony Pitagorasa

* Tomasz Górny – doktorant w Katedrze Teorii Literatury na Wydziale Polonistyki UJ.

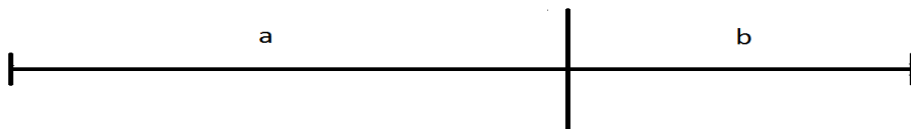
¹ Niniejszy artykuł jest rozwinięciem referatu *Zasada złotego cięcia jako plan formalny powieści Tomasza Manna „Doktor Faustus”*, wygłoszonego przez autora w trakcie konferencji „Teoria i praktyka badań interdyscyplinarnych” (Gniezno, 12 września 2011 roku).

² Jest to prawdopodobnie urywek ze *Świętego poematu (Hieros logos)* przypisywanego Pitagorasowi, cytowany przez Jambilacha w *Życiu pitagorejskim*. Cyt. za: M. C. G h y k a, *Żłota liczba*, tłum. I. Kania, Kraków 2001, s. 20.

i Platona, z drugiej zaś przedstawicieli gnozy aleksandryjskiej oraz jej licznych kontynuatorów, którzy, w oparciu o liczby, formułowali koncepcje sympatii pomiędzy mikro- i makrokosmosem. Platon (*Timajos*) twierdzi, że „liczba” jest rodzajem archetypu, według którego bóg nadał światu uporządkowaną strukturę. Upraszczając wyrafinowaną grecką terminologię, można powiedzieć, że jest ona utożsamiana z formą zarówno na planie metafizycznym, jak i fizycznym, zaś tym, co ją opisuje, jest stosunek, który polega na porównaniu dwóch elementów, poprzez odniesienie do tej samej miary. Stosunek ten jest proporcjonalny, jeśli da się go ująć w pewną powtarzalną strukturę. Nikomach z Gerazy i Theon ze Smyrny podają dziesięć rodzajów tego typu relacji, m.in. jest to proporcja geometryczna zachodząca wtedy, gdy prawdziwe jest twierdzenie, że $a:b = b:c$ (np. $3:6 = 6:12$). Szczególnym jej przypadkiem jest „złote cięcie”, czyli 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). Najstarszy znany tekst, opisujący tę relację, to *Elementy geometrii* Euklidesa z Aleksandrii (ok. 325 – ok. 265 p.n.e.), starożytny podręcznik matematyki, stanowiący podstawę geometrii (tzw. euklidesowej) do dziś wykładanej w szkołach.

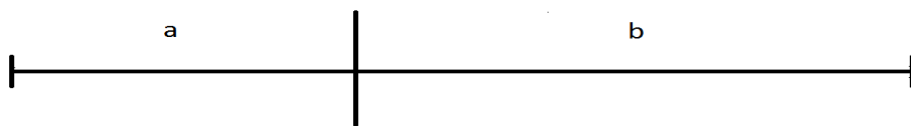
Punkt podziału odcinka na dwie części w stosunku ϕ może znajdować się bliżej jego lewego lub prawego końca, dzięki czemu każdy odcinek można podzielić dwojako:

1) Złoty podział może zostać zrealizowany w ten sposób, że pierwsza część odcinka jest dłuższa i przykłada się ją do drugiej, która jest krótsza, dzięki czemu otrzymuje się wartość liczbową w przybliżeniu wynoszącą 1,618.



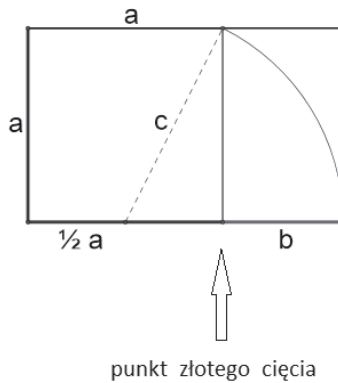
$$a : b = (a + b) : a$$

2) Złoty podział może zostać zrealizowany w ten sposób, że pierwsza część odcinka jest krótsza i przykłada się ją do drugiej, która jest dłuższa, dzięki czemu otrzymuje się wartość liczbową w przybliżeniu wynoszącą 0,618.



$$a : b = b : (a + b)$$

Zamiana proporcji, czyli pewnej właściwości określonego odcinka, na wartość liczbową, jest bardzo istotna. Choć dziś czynimy to automatycznie, to jednak trzeba pamiętać, że nie zawsze było to takie proste. Otóż zasada złotego podziału, tak jak opisuje ją Euklides, jest wyrazem proporcjonalnej relacji części odcinka do jego całości. W Starożytności trudność polegała na tym, że nie znano sposobu na wyznaczenie złotego cięcia przy pomocy liczb całkowitych³, toteż proporcję tę konstruowano metodami geometrycznymi. Jedna z nich oparta jest na planie kwadratu. Aby uzyskać złoty podział należy podzielić jego podstawę na połowę i z tego punktu poprowadzić linię prostą do przeciwległego wierzchołka (prosta c). Następnie, przy pomocy cyrkla, należy przenieść długość przekątnej c na przedłużeniu podstawy kwadratu, dzięki czemu uzyskuje się skrajny punkt odcinka. Punktem złotego cięcia jest w tym układzie koniec podstawy kwadratu.



Wyznaczenie odpowiednich stosunków i relacji było bardzo istotne dla starożytnych architektów, którzy starali się nadać dziełom swej sztuki proporcjonalny układ. Eurytmia powstaje ich zdaniem wtedy, gdy poszczególne elementy budowli uzgodnione są tak, że, z jednej strony, każdy z osobna wykazuje proporcjonalne stosunki, z drugiej zaś wszystkie razem tworzą spójny układ odniesień. Witruwiusz szczegółowo omawia to zagadnienie w pierwszej ze swych ksiąg o architekturze:

Symetria jest harmonijną zgodnością wynikającą z członów samego dzieła i współzależnością między określonymi członami poszczególnych części a całością dzieła. Podobnie jak w ciele ludzkim z łokcia, stopy, dłoni, palca i innych części ciała wynika symetryczna jakość eurytmii, tak samo jest w budownictwie. I tak po pierwsze, w budownictwie sakralnym dochodzi się do obliczenia tego stosunku albo według grubości kolumn, albo na podstawie tryglifu, albo nawet na podstawie modułu [...]⁴.

³ Phi jest liczbą niewymierną, co oznacza tyle, że w systemie dziesiętnym nie da się jej zapisać za pomocą skończonego ułamka.

⁴ Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, Warszawa 1999, s. 30.

Zdaniem wielu autorów jednym z tego typu modułów jest roztrząsana tu zasada podziału odcinka w punkcie złotego cięcia. Éliisa Maillard szczegółowo omawia występowanie złotej proporcji w ateńskim Partenonie⁵, zaś Matila Ghyka w architekturze śródziemnomorskiej w ogóle⁶. Fernando Corbalán rozsądnie zwraca uwagę na fakt, że ze względu na dwuznaczne przesłanki trudno mieć pewność co do tego, że złota proporcja została celowo wprowadzona do starożytnych monumentów, w przeciwieństwie do budowli średniowiecznych (fasada uniwersytetu w Salamance), renesansowych (Palladio) i modernistycznych (Le Corbusier), w przypadku których istnieją dokumenty poświadczające zamierzone jej stosowanie⁷. Niemniej interesujące wydaje się zjawisko odnajdywania złotej proporcji *a posteriori* (np. Partenon), jest ono bowiem potwierdzeniem tezy często stawianej przez jej teoretyków, że zasada ta jest uniwersalnym wzorcem piękna.

W okresie wieków średnich złota proporcja nie została zapomniana, wręcz przeciwnie, jak dowodzi Ghyka była istotnym elementem średniowiecznych kanonów architektonicznych. Niemniej, ze względu na szkicowy charakter niniejszych uwag przejdę od razu do wieku XVI, kiedy to zasada proporcjonalnego podziału odcinka wzbogaciła się o nową nazwę oraz o prosty sposób wyznaczania punktu złotego cięcia za pomocą liczb całkowitych.

Renesansowy matematyk Luca Pacioli z Borgo nazwał zasadę złotego podziału boską proporcją, ponieważ – jego zdaniem – odzwierciedla ona liczne atrybuty Boga. W traktacie *De divina proportione* (1509), do którego tablice narysował sam Leonardo da Vinci, Pacioli przedstawia pięć powodów, dla których złote cięcie zasługuje na zaszczytne miano boskiej proporcji. Jeden z nich oparty jest na przekonaniu, iż osoby Trójcy Świętej pozostają w stałej relacji względem siebie, tak jak to czynią dwa skrajne punkty oraz punkt złotego cięcia. Inny argument odwołuje się do podobieństwa, zgodnie z którym, niewyraźalna za pomocą słów, istota Boga przypomina, niewyraźlaną za pomocą żadnej liczby całkowitej, złotą proporcję⁸.

Ponad sto lat później Johannes Kepler (*Nive Sexanbula*, 1611) zauważył, że przybliżoną wartość ϕ można uzyskać poprzez zestawienie ze sobą kolejnych wyrazów serii Fibonacciego. Leonardo Pisano, zwany Fibonaccim, od którego imienia pochodzi nazwa tego ciągu liczb, żył na przełomie XII i XIII wieku w Pizie, gdzie pracował jako matematyk. Rozwiązał on wiele problemów z zakresu kombinatoryki. Jeden z nich polegał na oszacowaniu tego, ile par królików będzie miał hodowca po roku dbania o swój dobytek, jeśli zaczyna od jednej pary, która każdego miesiąca wydaje na świat nową parę, zdolną do reprodukcji.

⁵ É. Maillard, *Le parthénon* [w:] *Les cahiers du nombre d'or*, t. 5, Paris 1968.

⁶ M. C. Ghyka, *La science de l'espace et l'évolution de l'architecture méditerranéenne* [w:] tegoż, *Esthétique des proportions*, Paris 1927, s. 339–368.

⁷ F. Corbalán, *Złota proporcja w architekturze* [w:] tegoż, *Złota proporcja. Matematyczny język piękna*, tłum. W. Bartol, Toruń 2012, s. 113–122.

⁸ L. Pacioli, *De divina proportione*, traduit de l'italien par G. Duchesne et M. Giraud, Paris 1980, s. 59.

W odpowiedzi (*Liber abaci*, 1202) matematyk sformułował ciąg liczbowy o wyrazach odpowiadających spodziewanej liczbie par królików: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233 oraz 377. Szeregiem tym rządzi zasada, zgodnie z którą każdy kolejny wyraz ciągu jest sumą dwóch poprzednich ($c = a + b$). Ponadto stosunek dwóch sąsiednich liczb – jak zauważył Kepler – wyraźnie dąży do złotej proporcji ($8:5^9 \approx 13:8 \approx 21:13 \approx 34:21 \approx 1,618$; $5:8 \approx 8:13 \approx 13:21 \approx 21:34 \approx 0,618$). Ciąg ten stanowi zatem bardzo wygodny sposób do wyznaczania złotego cięcia.

Złoty podział, choć rozwinął się na gruncie architektury, jest również niezwykle ważny w muzyce. Pitagorejczycy zauważyli, że najprostsze stosunki liczbowe opisują konsonujące współbrzmienia dźwięków (stosunek *podwójny*: 2:1 – oktawa, *hemioł*: 3:2 – kwinta, *epitrit*: 4:3 – kwarta), podczas gdy stosunki bardziej skomplikowane odpowiadają współbrzmiom dysonującym (9:8 = sekunda wielka, 32:27 = tercja mała, 27:16 = seksta wielka¹⁰). Zwolennicy mistrza z Samos powiązali tę zależność z ruchami ciał niebieskich, wyprowadzając z tego faktu fundamentalną rolę muzyki w badaniach metafizycznych. I choć harmonia sfer była domeną filozofów, a nie muzyków w dzisiejszym tego słowa znaczeniu (czyli muzyków praktyków), to jednak koncepcja ta miała ogromny wpływ na estetykę muzyczną, a przez nią na twórczość licznych pokoleń kompozytorów. Również w XX wieku znaleźli się zwolennicy takiego sposobu myślenia, zgodnie z którym kompozycje muzyczne są odzwierciedleniem uniwersalnej struktury wszechświata, wykazującej eurytmiczne właściwości¹¹. Szczególnym przypadkiem obecności tej metafizycznej zasady w utworach muzycznych jest zastosowanie złotej proporcji, jako planu formalnego kompozycji. John Putz¹² zauważył, że w wielu sonatach Mozarta (m.in. KV 279) punkt styku pomiędzy ekspozycją i reprzyą wypada bardzo blisko złotego cięcia, bądź dokładnie w tym punkcie, zaś Courtney Adams¹³ pisze o złotej liczbie w utworach Eryka Satie (m.in. w *Trois Gymnopédies*). Najbardziej znaną próbą powiązania muzyki z boską proporcją jest jednak analiza węgierskiego muzykologa Ernő Lendvaia, który wykazał, że *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste* Beli Bartoka, jest ściśle związana ze złotym podziałem. Otóż rozpoczynająca utwór fuga składa się z 89 taktów, rozpadających się na dwie części w kulminacyjnym takcie

⁹ Stosunki 2:1, 3:2 oraz 5:3 są różne od złotego podziału, dopiero proporcja 8:5 w miarę dokładnie oddaje punkt złotego cięcia. Z każdym kolejnym wyrazem ciągu przybliżenie to jest bliższe wartości ϕ .

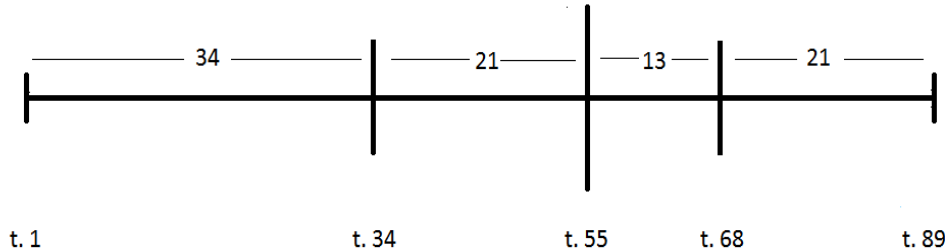
¹⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by S. Sadie, New York 2001, t. 20, s. 642–643.

¹¹ Zob. S. Kisielewski, *Czy muzyka jest niehumanistyczna?* [w:] *tegoż, Muzyka i mózg*, Kraków 1974, s. 9–31.

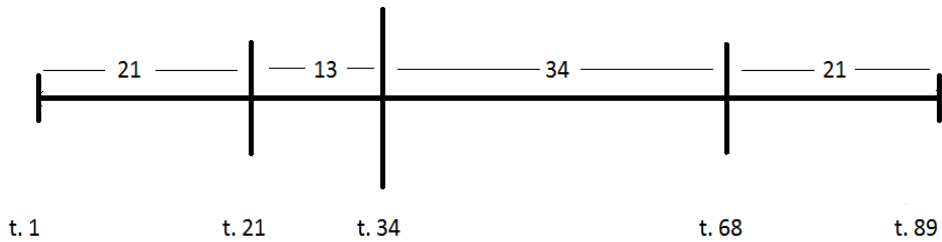
¹² J. F. Putz, *The Golden Section and the Piano Sonatas of Mozart*, „*Mathematics Magazine*” 1995, vol. 68, nr 4, s. 275–282.

¹³ C. S. Adams, *Erik Satie and Golden Section Analysis*, „*Music and Letters*” 1996, 77 (2), s. 242–252.

55. Powstałe dzięki temu dwa odcinki nie tylko pozostają w złotej proporcji, ale również każdy z nich dzieli się na kolejne dwie części w miejscach opisanych przez liczby Fibonacciego¹⁴:



Co więcej, trzecia część tego utworu ma dokładnie taki sam plan formalny, tyle tylko, że jest on zrealizowany w inwersji:



Dokładność umieszczenia punktów kluczowych dla kompozycji w taktach odpowiadających cyfram z ciągu Fibonacciego nie ulega wątpliwości¹⁵, jednak zastanawiający jest fakt, że Bartók nie zostawił, a w każdym razie nie wiadomo, żadnej informacji jakoby świadomie wprowadził zasadę złotego cięcia do omawianego utworu. Jest to bez wątpienia najślabszy punkt teorii Lendvaia, niemniej nie można stwierdzić, że skoro kompozytor świadomie nie umieścił (lub nie wspomniął, że umieścił) w dziele złotej proporcji to znaczy, że nie może ona być weń wpisana. Wręcz przeciwnie, zasada złotego cięcia – jak twierdzą jej teoretycy – jest obecna nie tylko w dziełach sztuki, ale również w świecie przyrody

¹⁴ Te odcinki znów dzielą się na mniejsze według zasad złotego cięcia, jednak na potrzeby niniejszego artykułu przedstawiam uproszczoną wersję teorii Lendvaia.

¹⁵ R. Howat (*Bartók, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis*, „Music Analysis” 1983 nr 1, vol. 2, s. 69–95) poddał krytyce ten punkt koncepcji Lendvaia, twierdząc, że zastosowane przezeń uogólnienie – Lendvai uzupełnił początkowy takt tak, aby stanowił całą jednostkę – jest nieuzasadnione. W odpowiedzi Lendvai (*Remarks on Roy Howat's „Principles of Proportional Analysis”*, „Music Analysis” 1984 nr 3, vol. 3, s. 255–264) w przekonujący sposób odparł zarzuty interlokutora, twierdząc, że drobiazgowo analizy Howarta nie znajdują oparcia w procesie percepcji słuchowej, w trakcie której nikt nie rozróżnia tak małych jednostek jak pół taktu.

i z tego względu uznaje się ją za uniwersalną formułę wprowadzającą ład oparty na symetrii pomiędzy poszczególnymi elementami – by posłużyć się terminologią Witruwiusza. Można sobie zatem wyobrazić sytuację, w której wrażliwość kompozytora na punkcie eurytmii jest tak wielka, iż wprowadza w swoje dzieło pewne zasady (w tym wypadku zasadę złotego cięcia) w sposób nieuświadomiony. Zdaje się, że tak właśnie było w przypadku Bartoka.

ZŁOTA PROPORCJA A LITERATURA

O ile badania dotyczące obecności złotej proporcji w architekturze i muzyce mają długą i bogatą tradycję, o tyle w odniesieniu do literatury jest to dziedzina niemal nieistniejąca. Zetknąłem się z jedną tylko książką, a właściwie z jednym rozdziałem¹⁶, którego autor stara się wypracować kategorie wspólne dla tych sztuk w kontekście złotego cięcia. Taki stan badań wynika najprawdopodobniej z faktu, iż dzieła literackie, podobnie zresztą do utworów muzycznych, rozgrywają się w czasie w sposób linearny, a nie przestrzenny. Mimo to, aby pojąć skomplikowaną powieść, należy *a posteriori* jakoby objąć w wyobraźni wszystkie jej wątki i rozważać je z pewnym dystansem poznawczym. Podobnie rzecz ma się z utworami muzycznymi, które, poza urodą dźwiękową, posiadają często misterny kościec formalny. Toteż zarówno muzyka jak i literatura wykazują swego rodzaju przestrzenność. Doskonale wiedział o tym Tomasz Mann, pisząc:

Dzieło sztuki nosimy w sobie zawsze jako całość, a choć filozoficzna estetyka chce, aby dzieła słowa i muzyki, w odróżnieniu od sztuk plastycznych, były skazane na następstwo w czasie, to przecież one również dążą do tego, aby w każdej chwili stanowić całość. W początku żyje już środek i koniec, przeszłość przenika teraźniejszość i nawet największe skoncentrowanie się na teraźniejszości połączone jest z troską o przyszłość¹⁷.

Ghyka¹⁸ twierdzi, że tym, co pozwala mówić o wspólnej podstawie architektury, muzyki i literatury, jest rytm. Dzieje się tak ponieważ jest on transpozycją na kategorie czasowe greckiego pojęcia „symetrii”, która w ujęciu Platona i Witruwiusza, oznacza, ufundowaną na odniesieniu do tej samej miary, współmierność między poszczególnymi elementami i całością dzieła¹⁹. Istotą rytmu – konstatuje Ghyka – jest periodyczność, rozumiana jako powtarzanie się stałych elementów w czasie, zaś istotą „symetrii” jest periodyczność, rozumiana jako powtarzanie

¹⁶ M. C. Ghyka, *Od rytmu do inkantacji* [w:] *Złota liczba*, op. cit., s. 137–176.

¹⁷ T. Mann, *Jak powstał „Doktor Faustus”*, tłum. M. Kurecka [w:] *Tomasz Mann o sobie. Wybór pism autobiograficznych*, Warszawa 1971, s. 289–290.

¹⁸ M. C. Ghyka, *Od rytmu do inkantacji* [w:] *Złota liczba*, op. cit., s. 137–176.

¹⁹ Pojęcie to różni się zatem od dzisiejszego znaczenia słowa symetria, które sygnalizuje odniesienie do osi symetrii, co w konsekwencji oznacza podział na dwie identyczne części.

się stałych elementów w przestrzeni²⁰. Na tym podobieństwie zasadza się intermedialny, jak byśmy dziś powiedzieli, charakter kategorii rytmu, który pozwala na zbliżenie między sztukami „przestrzennymi” (architektura, malarstwo) i „czasowymi” (muzyka, literatura). Ghyka z wielką erudycją przedstawia możliwości tkwiące w tak rozumianej kategorii rytmu, szczególnie – co zrozumiałe – na gruncie poezji, jednak ani on, ani – o ile mi wiadomo – nikt inny, nie omawia żadnego przykładu na bezpośrednie zastosowanie zasady złotego cięcia w prozie. Mimo to wydaje się, że jest to możliwe.

Jakkolwiek by bowiem nie było z badaniami dotyczącymi użycia złotej proporcji w odniesieniu do sztuki słowa, istnieje przynajmniej jedno takie dzieło literackie, które każe poważnie zastanowić się nad możliwością powiązania jego struktury narracyjnej z boską proporcją – jest to powieść Tomasza Manna pt. *Doktor Faustus*. Ta, zbudowana w niezwykle wyrafinowany sposób, opowieść o życiu fikcyjnego kompozytora Adriana Leverkühna, składa się z 47 rozdziałów, oznaczonych cyframi rzymskimi, oraz z *Postowia*. W sumie dzieło to liczy 48 części, stanowiących aluzję do muzycznej techniki dwunastotonowej, którą na kartach powieści wymyśla główny bohater, a która w istocie została wynaleziona przez teoretyka i kompozytora Arnolda Schönberga – twórcę takich dzieł, jak *Księżycowy Pierrot* i *Drabina Jakubowa*. Dźwięki, stanowiące tkankę muzyczną dodekafonicznego utworu, powinny być – zgodnie z zaleceniami Schönberga – wariacją jednego, dwunastoelementowego szeregu, który można przetwarzać na cztery sposoby:

1. Seria może być przedstawiona w wersji podstawowej, czyli od początku do końca.
2. Ta sama seria może być zrealizowana od końca do początku, czyli w tzw. raku.
3. Można zmienić kierunek interwałów, jakie tworzą się między dźwiękami serii podstawowej, uzyskując tym samym jej inwersję.
4. Wreszcie można inwersję zrealizować od końca, uzyskując postać zwaną w teorii muzyki rakiem inwersji.

Dzięki przetworzeniu dwunastoelementowej serii na cztery sposoby, według przedstawionego klucza, uzyskuje się 48 jednostek konstrukcyjnych (opisane przekształcenia można rozpocząć od każdego z dwunastu dźwięków), które – w celu uzyskania maksymalnej koherencji dźwiękowej – należy wpisać w kwadrat magiczny²¹. Relacjonując swoje zmagania z powstającym dopiero tekstem *Doktora Faustusa*, Mann pisał tak:

²⁰ M. C. Ghyka, *op. cit.*, s. 139.

²¹ Kwadrat magiczny w powieści Manna wiąże się nie tylko z dodekafonią, ale również z miedziorytem Albrechta Dürera pt. *Melencolia I*. W lewym górnym rogu tego sztychu widnieje kwadrat magiczny o liczbie 34. Taki sam czworobok umieścił Adrian Leverkühn nad pianinem, kiedy

Zabrałem ze sobą zarówno pamiętniki Berlioza, jak i manuskrypt Adorna o Schönbergu. [...] lektura ta była dobrą pożywką dla muzycznego konstruktywizmu w którym upatrywałem ideał formy, a tym razem zachodziła ponadto, ze względów estetycznych, szczególna jego potrzeba. Czułem bowiem, że książka moja sama będzie musiała stać się tym o czym traktuje, mianowicie muzyką konstruktywną²².

Ilość rozdziałów powieści można traktować jako rodzaj intermedialnej aluzji do techniki dodekafonicznej, która dzięki temu zabiegowi pojawia się nie tylko na poziomie treści, ale również struktury. Powieść Manna jest jednak dużo bardziej wyrafinowana i nie ogranicza się do jednego modelu konstrukcyjnego. Jean-Yves Masson²³ zwrócił uwagę na zastanawiający fakt, że rozdział XXXIV, choć w istocie składa się z trzech osobnych części, sygnowany jest cały czas numerem XXXIV. Francuski badacz uznał, że jest to jeden z elementów pozwalających mówić o tym, iż Mann, podskórnie jakoby, wprowadził do powieści również schemat formalny, który dzieli ją na 50 rozdziałów. Dzięki temu powstał symetryczny układ kompozycyjny zogniskowany wokół centralnego rozdziału XXV, w którym dokonują się zaślubiny, cierpiącego na twórczą impotencję, kompozytora z Diabłem. Masson zastanawia się również nad tym, dlaczego numerowanych rozdziałów jest właśnie XLVII. Pytanie to jest zupełnie uzasadnione, wiadomo bowiem, że numery poszczególnych rozdziałów *Doktora Faustusa* mają symboliczne znaczenie. I tak na przykład rozdział XIII posiada nie inny, lecz taki numer ze względu na to, że właśnie w nim wysłannik piekieł pojawia się po raz pierwszy, póki co pod postacią profesora Schleppfussa. Wobec tego uznać należy za zastanawiające, iż numeracja kończy się na rozdziale XLVII, podczas gdy – jak wiadomo – pełna ich liczba jest aluzją do techniki dodekafonicznej.

Masson przypomina, że liczba 47 jest sumą liczb 34 i 13, co jest znaczące o tyle, że pierwsza z nich jest związana nie tylko z rozdziałem o potrójnej budowie, ale również z kwadratem magicznym o liczbie 34, który towarzyszy głównemu bohaterowi od czasów studiów uniwersyteckich, druga natomiast liczba – 13 – jest w powieści symbolem szatana²⁴. Ponadto francuski badacz zauważa, że, w związku z przekonaniem Manna o znaczeniu proporcji w architekturze, prawdopodobne jest, iż rozdział XXXIV wiąże się w jakiś sposób z liczbami Fibonacciego i dodaje, że choć nie znalazł przekonującego zastosowania dla boskiej

przybył do Halle (początek rozdziału XII powieści). Ponadto kwadrat ten – poprzez postać enigmatycznej kurtyzany Hetaery Esmeraldy – wchodzi w relację z muzycznym motywem: h-e-a-e-es, przenikającym całą twórczość fikcyjnego kompozytora. Zob. T. G ó r n y, *Dodekafoniczny pre-tekst Doktora Faustusa* [w:] *Literatura–muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą*, Łódź 2011, s. 133–143.

²² T. M a n n, *Jak powstał „Doktor Faustus”*, op. cit., s. 188.

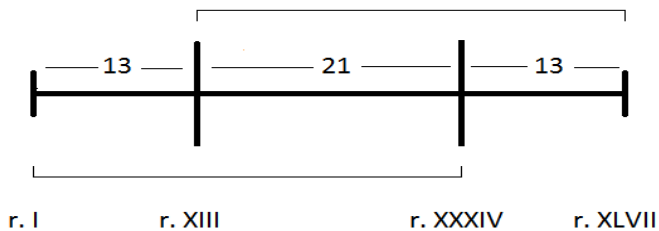
²³ J.-Y. M a s s o n, *La forme et le chaos dans le „Docteur Faustus” de Thomas Mann* [w:] *Faust ou la mélancolie du savoir*, études réunies par J.-Y. Masson, Paris 2003.

²⁴ *Ibidem*, s. 200.

proporcji w powieści, to poszukiwania w tym kierunku nie są bezzasadne²⁵. Takie podejście badawcze zyskuje legitymizację w świetle wypowiedzi Teodora W. Adorno, muzycznego konsultanta *Doktora Faustusa*, który nie tylko miał wgląd w pracę Manna, ale również bezpośredni wpływ na kształt niektórych fragmentów powieści. W eseju pt. *Do wizerunku Tomasza Manna* Adorno pisze tak:

Właściwe zrozumienie zjawiska, które się zowie Tomasz Mann, prawdziwa rozpiętość jego dzieła zacznie się ujawniać dopiero wtedy, gdy ktoś pieczołowicie zajmie się tym, czego nie ma w bedekerze²⁶.

Zdaje się, że takiego właśnie zadania podjął się profesor Masson, którego analizy odślaniają misterną kompozycję powieści. I choć są one niezwykle trafne, to wydaje się, że można rozwinąć jego interpretację znaczenia liczby 47. Otóż nie tylko rozdział XXXIV, który poprzez potrójną budowę jest formalnym punktem ciężkości dzieła, ale również „szatański” rozdział XIII, są opisane przez liczby Fibonacciego. Te, z różnych względów, uprzywilejowane części powieści wiążą się zatem z zasadą boskiej proporcji i, jeśli się nie mylę, są punktami złotego cięcia. Przestrzeń pomiędzy rozdziałem XIII, w którym diabeł pojawia się po raz pierwszy i rozdziałem XLVII, w którym opisany jest tragiczny koniec zuchwałego bohatera, wyraźnie dzieli się na dwie części w potrójnym rozdziale XXXIV, na który przypada powstanie cyklu *Apocalypsis cum figuris*. Ta symboliczna cezura, moment powstania pierwszego wybitnego dzieła, które jest nim z szatańskiego podszeptu, wypada zatem w punkcie, który na planie formalnym realizuje zasadę złotego cięcia w wersji podstawowej. Ponadto okres, który rozgrywa się pomiędzy rozdziałem I i XXXIV rozpada się na dwie części w fatalnym rozdziale XIII, dzięki czemu boska proporcja obecna jest tu w inwersji. Relacje te oddaje następujący schemat:



Dzięki wprowadzeniu złotego cięcia w wersji podstawowej oraz w inwersji powstał symetryczny układ, który nie tylko oparty jest na zasadzie złotego

²⁵ *Ibidem*, s. 204: 34 a même une autre qualité, c'est d'entrer dans l'une des fractions qui sont des approximations du nombre d'or calculé selon la série de Fibonacci : 34/21. Je n'ai pas trouvé à l'appliquer au roman de façon convaincante, mais il n'est pas interdit de chercher dans ce sens.

²⁶ T. W. Adorno, *Do wizerunku Tomasza Manna*, tłum. K. Szyszkowska [w:] *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, red. A. Rogalski, Warszawa 1975, s. 492.

podziału, ale również eksponuje, unosząc się nad całą powieścią niczym złowieszce fatum, liczbę 13. Wiadomo, że nie przypadkiem tytuł *Doktor Faustus* składa się z 13 liter, a uwagi narratora co do charakteru tej liczby, każą rozważyć jej znaczenie:

Mistyka liczb nie jest moją sprawą i zawsze z niepokojem śledziłem skłonność do niej u Adriana, u którego się, wprawdzie skrycie, lecz od dawna już i wyraźnie, przejawiała. Ale mimo woli cieszę się, że na poprzedni rozdział przypadła właśnie powszechnie napawająca lękiem, i uchodząca za feralną cyfra XIII, i doznaję niemal pokusy, aby uważać to za coś więcej niż za przypadek. Poważnie jednak mówiąc, chodzi tu mimo wszystko o porządek, gdyż w zasadzie cały ów kompleks doświadczeń uniwersyteckich z Halle, jak i opisane uprzednio prelekcje Kretzschmara stanowią naturalną całość [...] ²⁷.

Sądzę, że jest całkiem możliwe, iż porządek, o jakim mówi Zeitblom, wynika z zasad proporcji opisanych przez liczby Fibonacciego. Nasuwa się jednak kilka wątpliwości: po pierwsze, dlaczego Mann nie zdradził misternego planu swojej powieści ani na jej kartach, ani w licznych wypowiedziach na jej temat? Co do powieści, sprawa wydaje się oczywista, bowiem nawet tak jasne aluzje jak wzorowanie fikcyjnej postaci Leverkühna na Schönbergu i Nietzschem pozostawione zostały domyślności czytelnika. Zastanawiające natomiast jest to, dlaczego w książce *Jak powstał Doktor Faustus* Mann nie ujawnia wyszukanej konstrukcji swojego dzieła. W tej powieści o powieści – jak głosi podtytuł – autor wylewnie przedstawia fakty, które wpłynęły na kształt dzieła, jednak niewiele mówi na temat samej struktury. Wydaje się zatem, że strategia Manna polega na tym, aby dać czytelnikowi część wskazówek interpretacyjnych, które jednak nie odsłaniają całej prawdy o powieści, a jedynie wskazują pewne tropy. Druga wątpliwość co do zasadności przedstawionej wyżej tezy dotyczy tego, że powieść w istocie składa się z 48, a nie z 47 części. Jednakże to właśnie fakt, że numerowanie kończy się na rozdziale XLVII, pozwala wpisać narrację powieści w strukturę złotego cięcia, toteż wydaje się, że jest to postępowanie celowe. Sądzę zatem, że pomimo pewnych wątpliwości, można bronić następującej tezy: narracja powieści Tomasza Manna pt. *Doktor Faustus* wpisuje się w plan formalny wyznaczony przy pomocy zasady złotego cięcia.

Konstatacja ta rodzi pytanie o funkcjonalność omawianego zabiegu, o to, co on oznacza, słowem o interpretację. Nie ulega wątpliwości, że wpisuje się on w obecną w *Doktorze Faustusie* tendencję do nakładania na siebie wielu planów i odniesień do różnorodnych matryc kulturowych. Te skondensowane odniesienia intermedialne powodują, że pierwsza lektura jest utrudniona, jednak każda kolejna dostarcza nowych doznań estetycznych poprzez odnajdywanie coraz to nowych aluzji i przemyślanych zapożyczeń. Jakkolwiek w *Doktorze Faustusie* ta cecha pisarstwa Manna doprowadzona została do zdumiewającego mistrzostwa,

²⁷ T. Mann, *Doktor Faustus*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 2008, s. 113–114.

to jednak inne powieści niemieckiego noblisty również charakteryzują się tego typu kompozycją. W wykładzie dla studentów Uniwersytetu w Princeton Mann zalecał, aby czytać jego powieści dwukrotnie:

Skoro jednak ktoś dobrnął do końca *Czarodziejskiej góry*, radzę ją przeczytać jeszcze raz, ponieważ specyficzna technika tej książki, jej charakter jako kompozycji sprawia, że przy powtórnym czytaniu przyjemność rośnie i pogłębia się, podobnie jak przy słuchaniu muzyki, którą trzeba już dobrze znać, aby móc się nią rozkoszować. Bynajmniej nieprzypadkowo zastosowałem słowo kompozycja, choć zwykle używa się go w odniesieniu do muzyki. Muzyka od dawna wywierała głęboki wpływ na mój sposób kształtowania stylu... Powieść zawsze była dla mnie symfonią, dziełem kontrapunktycznym, tkaniną tematów, w której idee grają rolę motywów muzycznych²⁸.

Pisarz wielokrotnie deklarował, że chciał napisać *Doktora Faustusa* tak, jak komponuje się utwór muzyczny. Jak sam stwierdził, celem jego było upodobnienie powieści do muzyki konstruktywnej Schönberga, a zatem do muzyki, której plan formalny jest osnową wyrafinowanej „gry” odpowiadających sobie, a zatem „symetrycznych”, motywów. Obecność kilku planów formalnych – w tym planu opartego na zasadzie złotego cięcia – które nakładają się na siebie i niejako „kontrapunktują” się wzajemnie, można zatem rozumieć jako próbę upodobnienia struktury powieści do struktury utworu muzycznego.

Tomasz Górny

THE GOLDEN RATIO AND LITERATURE

Summary

This article deals with the problem of the golden ratio in art. After sketching the history of this aesthetic device in architecture and music, the author considers its uses and functionality in literature. Expanding Jean-Yves Masson's interpretation of Thomas Mann's *Doktor Faustus*, he argues that both formally and on the level of narration the novel makes significant use of the golden ratio.

²⁸ T. Mann, *Wstęp do „Czarodziejskiej góry” dla studentów Uniwersytetu w Princeton* [1939] [w:] tenże, *Wybór nowel i esejów*, oprac. N. Honsza, BN II 182, Wrocław–Warszawa–Kraków 1975, s. 367.