

## Suita Jonathana Littella – o konstrukcji *Łaskawych*

Pierwsze zdanie wydanej w 2006 roku ponad tysięcznicowej powieści Jonathana Littella brzmi: „Bracia śmiertelnicy, pozwólcie, że opowiem wam, jak było”. Stanowi ono, jak się wydaje, aluzję zarówno do fragmentów *Wielkiego Testamentu* François Villona („Bracia, z was, coście ostali na świecie/ niech nie-nawiści nikt ku nam nie czuje”<sup>1</sup>), oraz nawiązuje do ostatniego wersu *Do czytelnika z Kwiatów zła* Baudelaire’a („Hipokryto, słuchaczu, mój bliźni, mój bracie”<sup>2</sup>). Fraza otwierająca utwór antycypuje kilka porządków, które wpisane zostały w całą opowieść. Z jednej strony, stanowi sugestię, iż będziemy mieć w niej do czynienia ze spowiedzią i jednocześnie z próbą usprawiedliwienia czynów narratora. Dokona się ona wobec słuchaczy – współbraci. Powieść jest bowiem monologiem Maksymiliana Auego, byłego oficera SS, a w chwili gdy decyduje się zapisać swoje przeżycie, właściciela dobrze prosperującej fabryki koronek. Na zdarzenia przywoływane w tej opowieści składają się głównie wojenne doświadczenia bohatera – jej akcja toczy się m.in. w okupowanej Ukrainie, na Kaukazie, w kotle stalingradzkim, z którego ciężko ranny Aue zostaje ewakuowany tuż przed kapitulacją okrążonych wojsk niemieckich. Narrator uczestniczy i jest zarazem obserwatorem kolejnych etapów „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej”: opisuje egzekucje w Babim Jarze, przeprowadza inspekcje kilku obozów koncentracyjnych, parokrotnie odwiedza Auschwitz, jest świadkiem „marszu śmierci” – styczniowej ewakuacji więźniów łagru. Ostatnie dni Trzeciej Rzeszy Aue spędza w Berlinie zdobywanym przez Rosjan. Littell tak zatem konstruuje losy swojego bohatera, by uczynić go wiarygodnym medium tej opowieści, która, gdy uwzględnić administracyjne zatrudnienia Maksymiliana, jest tyleż narracją o „niemieckim sezonie w Europie”, nakreśloną z epickim rozmachem, co historią zbiurokratyzowanej instytucji, jaką była III Rzesza. „Twardą”, dokumentalną referencję powieści podkreśla *Dodatek*, zawierający słownik wybranych nazw, umożliwiający odbiorcom – niczym czytelnikom dzieł historycznych – orientację w skomplikowanej hierarchii urzędów i organizacji państwa niemieckiego za czasów Hitlera. Tym samym autor sugeruje, że *Łaskawe* pokazują „jak było” poprzez przełożenie „wielkiej” narracji historiograficznej na „małą”, spersonalizowaną opowieść.

<sup>1</sup> F. Villon, *Nagrobek w formie ballady, który Wilon sporządził dla siebie y swoich kompanów, nadzie-waiąc się byż z nimi powieszony*, [w:] *Wielki Testament*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1982, s. 131. Pierwsze zdanie powieści może również nawiązywać do innego tekstu Villona, wersów otwierających *List do przyjaciół, w formie ballady*: „Litości, bracia, weźrzycie łaskawie / weźrzycie, ieśli wola, na sierotę!” (tamże, s. 129).

<sup>2</sup> C. Baudelaire, *Do czytelnika*, przeł. A. Lange, [w:] *Kwiaty zła*, oprac. i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1973, s. 28. W tłumaczeniu J. Opęchowskiego ten wers brzmi: „Obłudny czytelniku! Mój bliźnie! Mój bracie!” (C. Baudelaire, *Kwiaty zła*, wyb. M. Leśniewska, J. Brzozowski, red. i posłowie J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 9).

Jednak ten, nazwijmy to, historyczno-poznawczy wymiar *Łaskawych*, to tylko jeden z aspektów powieści, albowiem cytowany już początek ujawnia inny intertekstualny wymiar, w którym Littell bardzo mocno osadza swoje dzieło. Zasadniczy bowiem obszar, wobec którego pisarz lokuje powieść, to kontekst mitologii i tragedii greckiej. *Łaskawe*, w swej głębszej warstwie, stanowią odwołanie do *Oresteji* Ajschylosa: Aue jest obsesyjnie związany z nieobecny ojcem, który nie wrócił z wojny, nienawidzi matki za domniemaną zdradę męża i najprawdopodobniej ostatecznie brutalnie morduje ją, i ojczyma, zaś z siostrą łączy go więź silniejsza od braterskich uczuć (to już oczywiście wkład Littella w grecki mit). Ten kontekst jest też wyraźnie przywołany samym tytułem – „Łaskawe” to Erynie, dla prześlągania zwane Eumenidami właśnie, greckie boginie zemsty, stojące przede wszystkim na straży nienaruszalności związków krwi, a za zbrodnie popelnione w rodzinie ścigające przestępcę nie tylko na ziemi, ale i w Hadesie. To o nich w zakończeniu powieści, rozgrywającym się w zrujnowanym berlińskim zoo, Aue mówi:

Poczułem nagle cały ciężar przeszłości, ból życia i uporczywej pamięci, byłem sam, a za towarzystwo służył mi zdychający hipopotam, kilka strusi i trupy, byłem sam z czasem, smutkiem i trudem wspomnień, z okrucieństwem własnej egzystencji i śmierci, która wciąż nie nadchodziła. Łaskawe wpadły na mój trop<sup>3</sup>.

Zagadnienie relacji powieści Littella z niektórymi aspektami greckiego porządku etycznego wydaje się dla interpretacji tego dzieła bardzo istotne, jednak, z powodów oczywistych, interesuje mnie tu inny intertekst (czy raczej architekt), równie jasno przez pisarza w powieści sygnalizowany: forma muzyczna suit. Littell bowiem kolejne rozdziały powieści tytułuje następująco: *Toccatą, 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, sarabanda* i *gigue*. Dwa inne nawiązują do części, o które, w funkcji intermezzów, rozbudowywano suitową konstrukcję: to menuet (rondo) i aria<sup>4</sup>. Wreszcie poprzedzająca całość *toccatą* często pojawiała się jako część początkowa tej formy muzycznej. Wydaje się, że funkcja takiego zabiegu powinna być oczywista. Wszak suita jest najstarszą muzyczną formą cykliczną, na którą składają się elementy z założenia różnorodne, a jej spójność osiągnąta bywała tyleż na zasadzie kontrastu metrycznego i tempa, co powiązań melodycznych<sup>5</sup>. Jeśli dodamy do tego dowolność układu i tendencje rozwoju suit, w których widać z jednej strony dążenie do stabilizacji układu, z drugiej zaś rozluźnienie w traktowaniu formy<sup>6</sup>, to czyż nie otrzymujemy opisu konstrukcji wprost wymarzonej, by zbudować analogię w stosunku do obszernej formy epickiej? Czujemy się sprowokowani do poszukiwania i interpretowania „suitowości” *Łaskawych*, uznania, że mamy do czynienia ze zjawiskiem nazywanym „muzycznością dzieła literackiego” w takiej jej postaci, w której powieść przyjmuje (lub

<sup>3</sup> J. Littell, *Łaskawe*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Kraków 2006, s. 1010.

<sup>4</sup> Zob. J. M. Chomiński, *Formy muzyczne*, t. II, Kraków 1956; D. Wójcik, *ABC form muzycznych*, Kraków 1996.

<sup>5</sup> Zob. R. Iżykowski, *Formy muzyczne*, t. I, Łódź 1963, s. 3.

<sup>6</sup> Zob. D. Wójcik, dz. cyt.

zdaje się przyjmować) cechy strukturalne pewnych form muzycznych<sup>7</sup>. A zatem przypuszczać należy, że w przypadku *Łaskawych* ten specyficzny przypadek mimetyzmu formalnego sprowadza się do chęci nadania powieści kształtu analogicznego do barokowej suity. Warto przy okazji zauważyć, że gest Littella wpisuje się w modernistyczną fascynację cyklicznymi formami muzycznymi (te budziły bodaj największe zainteresowanie prozaików w XX wieku)<sup>8</sup>.

Jednak bliższa analiza powieści Littella przynosi w tym względzie więcej wątpliwości niż rozstrzygnięć (dodajmy: jak nader często w innych przypadkach<sup>9</sup>). To też zapewne jest powód, dla którego teksty poświęcone powieści zawierają najczęściej szczegółową analizę jej odwołań do mitologii, w kwestii zaś „muzyczności” – jeśli ją w ogóle odnotowują – poprzestają na enigmatycznych stwierdzeniach, iż na poszczególne rozdziały *Łaskawych* ma wpływ rytm tańca, do którego ich tytuły odsyłają.

Tak więc, przyglądając się bliżej kolejnym częściom tekstu, można na przykład dojść do wniosku, że akcja jednej z najobszerniejszych w powieści, *Almandy I i II* (stanowiąca relację z ukraińskiego i kaukaskiego etapu wojennej kariery bohatera) toczy się tyleż „w tempie umiarkowanym”, co – sięgając do etymologii nazwy – opowiada po prostu o „niemieckim tańcu” w wojennej Europie. Z kolei, konstrukcję rozdziału *Menuet (rondo)* (jego akcja obejmuje berlińską karierę administracyjną Maksymiliana, jego wizyty w Auschwitz, ciężką chorobę i relację bohatera z okoliczności towarzyszących oświęcimskiemu „marszowi śmierci”) dałoby się, pod wpływem sugestii wynikających z tytułu, opisać jako opartą na „wyrzysłym refrenie i kontrastujących epizodach”. Jednak i takie podejście rodzi wątpliwości: czy, na przykład, owym refrenem miałyby być ciągle powtarzające się spotkania z dwoma policjantami usiłującymi nie tyle dojść prawdy o okolicznościach śmierci matki i ojczyzna bohatera, ile raczej nakłonić go do przyznania się do mordu na nich? A przede wszystkim: jakie semantyczne walory wnosi owa „rondowa menuetowość” opowieści w ten epizod z dziejów fabrykanta koronek?

Jako równie nieoczywiste rysują się związki rozdziałów *Kurant* (opowiadającego o grozie stalingradzkie „kotła” tuż przed jego rozbiciem) i *Sarabanda* (jego akcja obejmuje pobyt Auego w szpitalu po postrzale otrzymanym w Stalingradzie i próbę ponownego zadomowienia się w Berlinie zakończoną tragiczną wizytą u matki we Włoszech). Czy „kurantowość” epizodu stalingradzkiego miałyby się sprowadzać do tego, iż piekło oblężenia pokazywane jest

<sup>7</sup> Zob. E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 63–77; A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.

<sup>8</sup> Zob. np. E. Wiegandt, dz. cyt. oraz M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego. Na przykładzie „Kotłów Beethovenowskich” Choromańskiego i „Martwej pasieki” Iwaszkiewicza*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 301–329. Niejednoznaczne skutki tych muzycznych przywołań, motywowanych głównie słabnącą wiarą w literackie narzędzia, trafnie, jak się wydaje, pointuje druga z przywołanych tu autorek: „Paradoksalnie jednak: zakwestionowanie reguł literatury jako sposobu desygnowania świata i zastąpienie ich regułami muzycznymi wymagającymi wyjaśnienia w obrębie tekstu – manifestuje właśnie literackość utworów, ujawniając mechanizm narracyjnej gry. Tak więc owo odrzucenie porządku literatury ujawnia swój dwuznaczny sens: negacji, ale i zafascynowania konwencjami literackimi” (tamże, s. 329).

<sup>9</sup> Zob. choćby uwagi E. Wiegandt (dz. cyt., s. 71–73) na temat opowiadań *Tonio Krüger* T. Manna i *Martwa pasieka* J. Iwaszkiewicza, „sztandarowych” niejako przykładów muzyczności literatury.

w szybkim, zrywanym rytmie? Czym byłyby na przykład odpowiedniki biegników i pasaży w tej dość tradycyjnej epickiej narracji? Czy zatem *Sarabanda* pojawiająca się jako część kolejna, miałaby stanowić wobec poprzedzającego rozdziału kontrast, poprzez analogię do tej najwolniejszej części suity? Bez wątpienia opowiada on o epizodzie w historii Auego w miarę „statycznym”, choć zakończonym krwawą zbrodnią.

Stosunkowo najściślejsze relacje z formami muzycznymi zdają się łączyć ostatnie rozdziały powieści: *Arię* i *Gigę*. Pierwszy z nich to część powieści opisująca najbardziej chyba obsesyjne doświadczenia bohatera. Stanowi relację z jego samotnego, kilkudniowego pobytu w opuszczonym tuż przed nadejściem armii radzieckiej, pomorskim majątku męża jego siostry. Aue w „wirtuozowskim popisie solowym” wykreowuje spektakl zaludniony zjawami, pełen autoerotycznych i skatologicznych scen, perwersyjne teatrum, w którym jest jedynym widzem i aktorem zarazem. Wreszcie zamykająca powieść *Giga* to opowieść o szpatycznym i groteskowym finale stolicy Rzeszy – rozwój wypadków wiodących do ostatecznego klęski Niemiec jest tu pokazany jako gwałtowny, zatem „szybkie tempo” gigi stanowiłoby jakąś podstawę budowania analogii.

Zatem: nawet jeśli da się nazwać i opisać związki pomiędzy poszczególnymi częściami powieści a formami muzycznymi, do których odsyłają tytuły owych rozdziałów, to jednak powiązania te wydają się dość luźne. Skoro tak, wypada zadać pytanie o podobną relację na poziomie całości tekstu. Co więc miałyby decydować o ewentualnej „suitowości” *Łaskawych*, przy koniecznym założeniu, iż jak zawsze w takich relacjach, wzorzec muzyczny został zdekonstruowany, przetworzony, a tekst literacki pełni wobec niego rolę nadrzędną i autonomiczną<sup>10</sup>. Sam Littell zdaje się bawić z czytelnikiem takimi właśnie „muzycznymi” sugestiami metatekstowymi. W jednej ze scen powieści Aue dowiaduje się w rozmowie ze swoim szwagrem, na wpeł sparaliżowanym kompozytorem, że ten pisze coś, co nazywa „suitą złożoną z seryjnych wariacji w formie fugi”. Zapytany przez Maksymiliana, czemu ją poświęci, odpowiada: „Niczemu. Dobrze pan wie, że moje dzieła nie są grane w Niemczech. Prawdopodobnie nigdy nie usłyszę jej wykonania”. Indagowany, po co zatem komponuje, mówi: „Żeby załatwić to, nim umrę”<sup>11</sup>. Pojawia się zatem czytelnicza pokusa, by i opowieść Maksymiliana uznać za „rozliczeniową suitę złożoną z wariacji”.

Jednak i tak sformułowana konstatacja na temat muzycznego aspektu powieści nie satysfakcjonuje. Na pewno nie mamy bowiem do czynienia z „klasycznym” posłużeniem się cykliczną formą muzyczną w funkcji uspojnienia tekstu zbudowanego z zamkniętych epizodów<sup>12</sup>. Monolog Maksymiliana Auego jest właśnie zasadniczo koherentny, zarówno na poziomie dyskursu, jak i fabuły; jest też linearny, uporządkowany i tworzony z wymuszającej dystans, dokonanej, „pamiętnikarskiej” perspektywy czasowej. Zatem trudno też uznać, by forma suity pełniła tu rolę metatekstowej refleksji nad strukturą powieści:

<sup>10</sup> E. Wiegandt, dz. cyt., s. 68.

<sup>11</sup> J. Littell, dz. cyt., s. 916.

<sup>12</sup> E. Wiegandt, dz. cyt., s. 68.

dlatego bowiem tak słabo skodyfikowana, luźna, wariacyjna forma miałyby określać bardzo zwarty, mimo wszystko, monolog z wyraźnie weń wpisana intencją narratora? W pewnym aspekcie opowieść bohatera jest przecież „homofoniczna”, zaś suita barokowa w swym operowaniu zmiennym tempem, techniką wariacyjną i kontrapunktem – „polifoniczna”.

Oczywiście można powiedzieć, że wyeksponowanie konstrukcji *Łaskawych* dokonujące się poprzez sposób tytułowania poszczególnych rozdziałów ma uruchomić czytelniczną aktywność, jest sygnałem semantycznych komplikacji tekstu. Podjęta powyżej próba odpowiedzi na pytania o „suitowość” powieści byłaby więc jednym z możliwych opisów tej złożoności. Nie wydaje mi się jednak, by kwestię „muzyczności” utworu Littella należało zamknąć tylko taką konstatacją.

Muzyka pojawia się zresztą w powieści w innym jeszcze wymiarze, jako istotny element doświadczeń bohatera, fragment jego możliwej, choć niespełnionej biografii. Maksymilian Aue jest bowiem niedoszłym pianistą. Pisze o sobie:

Tak jak większość ludzi nie prosiłem się, by zostać zbrodniarzem. Gdybym mógł, [...] zająłbym się literaturą. Pisałbym, gdybym miał talent, a jeśli nie – to może bym uczył, a w każdym razie żyłbym pośród rzeczy pięknych i spokojnych, najwspanialszych dzieł ludzkiego umysłu. Bo kto, prócz wariatów, z własnej woli wybiera zbrodnię? Poza tym chciałem grać na fortepianie. [...] I nawet teraz świadomość, że nie gram na fortepianie i nigdy grać nie będę, dławi mnie czasem bardziej nawet niż wszystkie inne ohydne rzeczy, czarny nurt mojej przeszłości, który mnie niesie przez życie<sup>13</sup>.

Wydaje mu się, że gdyby potrafił grać, jego losy mogłyby się potoczyć inaczej, a w muzyce odnalazłby spokój i poczucie bezpieczeństwa:

mógłbym nauczyć się grać na pianinie i ta umiejętność byłaby moją wielką radością, bezpiecznym schronieniem. Mógłbym grać dla siebie, w domu, i to by mi wystarczało. Oczywiście często słucham muzyki, ale to nie to samo, to tylko substytut<sup>14</sup>.

Dla Maksymiliana muzyka ucieleśnia wszystko to, co mogłoby go ocalić od niego samego, uchronić przed koszmarem, jaki stworzył z własnego życia. Pod koniec opowieści ten wątek możliwego, choć nieosiągalnego już porządku, wedle którego mogły potoczyć się jego losy, powraca raz jeszcze: „Może powinienem robić coś innego [...] byłbym zachwycony, gdybym potrafił przeczytać dwie nuty i rozpoznać klucz wiolinowy ... wyroki losu...”<sup>15</sup>. Podobne tony pobrzmiwają w rozmyślaniach bohatera, gdy w domu siostry na Pomorzu stoi przed portretem szwagra; uświadamia sobie wówczas, jak bardzo chciałby raz jeszcze, nim umrze, usłyszeć Bacha. Po kilku dniach, w czasie ucieczki przed

<sup>13</sup> J. Littell, dz. cyt. s. 29.

<sup>14</sup> Tamże, s. 30.

<sup>15</sup> Tamże, s. 815.

zblizającą się armią radziecką, w małym pomorskim kościele natyka się na staro-  
rego junkra grającego frazy ze *Sztuki fugi*:

Stary człowiek dokończył fragment i odwrócił się do mnie: miał monokl i siwy, starannie przystrzyżony wąsik, ubrany był w mundur Oberstleutnanta z poprzedniej wojny, miał krzyż na szyi. „Mogą zniszczyć wszystko, odezwał się spokojnie, ale nie to. Nie ma takiej możliwości, to pozostanie na zawsze, będzie trwało, nawet wtedy, gdy ja przestanę grać”. Nie odpowiedziałem, a on zaczął grać następny kontrapunkt. [...] Muzyka była przepiękna, organy nie miały wielkiej mocy, lecz dźwięki dobrze rezonowały w tym małym, rodzinnym kościółku, linie kontrapunktu krzyżowały się, igrały, tańczyły ze sobą. Jednak zamiast mnie uspokoić muzyka tylko podlegała moją wściekłość, to było nie do zniesienia. Nie myślałem o niczym, w głowie nie miałem nic oprócz muzyki i czarnego ciśnienia wściekłości. Chciałem krzyknąć, żeby przestał, ale odczekałem do końca fragmentu, a stary natychmiast rozpoczął kolejny, piąty. Długie, arystokratyczne palce biegały po klawiszach, ciągnęły lub odpychały rejestry. Gdy zamknął je gwałtownie i zakończył fugę, wyjąłem pistolet i strzeliłem mu w tył głowy. Opadł do przodu, na klawiaturę, otwierając połowę miechów – rozległo się przykre, niezestrojone wycie. Schowałem pistolet, podszedłem bliżej i pociągnąłem go do tyłu za kołnierz; hałas ustał, teraz słyhać już było już tylko, jak krople krwi kapią z jego głowy na posadzkę<sup>16</sup>.

Ta scena charakteryzuje przede wszystkim postać 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. Fragment ten ujawnia też figuratywny wymiar, w jakim funkcjonuje w powieści muzyka<sup>17</sup> (dodajmy „klasyczna” w potocznym tego słowa znaczeniu). W przywołanym obrazie staje się ona znakiem tego, co niezmiennie, a zarazem „wysokie”, szlachetne w kontraście do barbarzyńskiego, „niskiego” chaosu w świecie i naturze ludzkiej<sup>18</sup>. Fugi grane przez starca uświadamiają Maksymilianowi, że on sam

<sup>16</sup> Tamże, s. 966–967.

<sup>17</sup> Na tę cechę, jako fundamentalną we wszelkich przywołaniach konkretnych utworów muzycznym w dziełach literackich zwracał uwagę M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 287: „Mamy tu do czynienia z wyrazistym sfunkcjonalizowaniem, możemy więc powiedzieć, i często dzieło przestaje być przedmiotem, staje się znakiem czegoś, co pozamuzyczne, a dla powieści ważne”.

<sup>18</sup> Szalenie interesujące byłoby zestawienie znaczeń figuratywnych przypisywanych muzyce w tekście Littella i w powieści W. Grossmana *Życie i los* (przeł. J. Czech, Warszawa 2009), której wpływ na *Łaskawę* odnotowywała krytyka. W rosyjskim dziele pojawia się na przykład scena, w której kolumna nowo przybyłych wkracza do Auschwitz: „Wyszli na przestronny plac. Pośrodku, na drewnianym pomoście [...] stało kilkadziesiąt osób. To była orkiestra [...] powietrze rozdarło drutem kolczastym i wyciem syren, śmierdzące nieczystościami i tłustym kopciem wypełniło się muzyką. Jakby spadł na ziemię ciepły, ogrzany słońcem, letni deszcz. Ludzie w obozach, ludzie w więzieniach, ludzie, którzy się z nich wyrwali, ludzie idący na śmierć znają niesamowitą siłę muzyki. [...] Kiedy muzyka doleci do skazańca, budzi nagle w duszy nie myśli, nie nadzieje, ale wyłącznie ślepy, przeszywający zachwyt nad życiem. Szloch przeszedł po kolumnie. Ludzie doznali wrażenia, że wszystko się zmieniło, połączyło, wszystko to, co rozsypane – dom, świat, dzieciństwo, droga, stukot kół, pragnienie, strach i to budzące się we mgle miasto, ta mętna czerwona zorza, wszystko wokół – zjednoczyło się, nie w pamięci, nie na obrazie, ale w ślepym, gorącym, dojmującym poczuciu przeżytego życia. [...] Muzyka umiała wyrazić ostatni wstrząs duszy [...] Choć może nie leżało to w jej mocy. Może była tylko kluczem co uczuć człowieka, w tej straszliwej chwili otworzyła jego wnętrze, nie ona wszakże je wypełniła” (tamże s. 551–552).

jest jednak bliższy „przykremu, niezestrojonemu wyciu” niż precyzyjnej konstrukcji kontrapunktu. Zabija junkra grającego Bacha, gdyż te frazy wyzwalają w nim emocje obnażające własne automistyfikacje ufundowane na przeświadczeniu o terapeutycznej i formacyjnej roli, jaką muzyka miałaby odegrać w jego życiu. Iluzoryczny akces Auego do świata „Bachowskiego porządku” zyska swoje zwierciadlane, nieco parodystyczne, dopełnienie w ostatecznym wyborze zatrudnień, którym były oficer SS poświęci resztę swego życia. W autoprezentacyjnym fragmencie otwierającym powieściowy monolog napisze on o swoich decyzjach: „Prawo było dla mnie równie słabą motywacją jak handel, a ja właśnie zacząłem przekonywać się do koronek, zachwycającego i harmonijnego ludzkiego dzieła”<sup>19</sup>. Wątpliwa atencja bohatera dla doskonałego porządku kontrapunktu zaowocuje w końcu harmonią firanek.

Szukając całościowej odpowiedzi na pytanie o rolę, jaką w powieści Littella odgrywa jej domniemana „suitowość” i muzyczne wątki, należy, moim zdaniem, wrócić jednak do cytowanego już pierwszego zdania *Łaskwych*. Sygnalizuje ono bowiem inny jeszcze aspekt utworu – retoryczne „piętro”, na którym Littell chce ulokować opowieść swojego bohatera. To przecież ton „wysoki”, współbrzmiający z tragicznym dekorum przywoływanym *Oresteją* i Villonowsko-Baudelairowskim kontekstem. Na innym poziomie, konstrukcyjnym ów „retoryczno-estetyczny” aspekt współtworzy też „suitowość” powieści. Wydaje się, iż stanowi on kontrapunkt nie tylko wobec epizodów obscenicznych i skatologicznych, ale i scen takich jak ta, gdy obok Babiego Jaru, w którym trwa rzeź Żydów, raczeni kaszanką z kuchni polowej oprawcy rzygają na widok tej potrawy, sami mając jeszcze na butach krwawe strzępy mózgow o ofiar.

Co więcej, to nie Aue, jak się zdaje, jest odpowiedzialny za „suitowy” kształt monologu. W jego opowieści nie mamy żadnych śladów stematyzowania muzyczności konstrukcji. Jeśli relacja Maksymiliana posiada swój metatekstowy aspekt, to raczej wzmacniający, a nie osłabiający (jak musiałoby się stać w wypadku eksponowania naddanego nad te wyznania porządku formy muzycznej) mimetyczność narracji bohatera – czyni bowiem bardziej prawdopodobnymi motywacje monologującego:

...ach, po jaką cholere opowiadał o tym tak szczegółowo? Wykańcza mnie to i nudzi, was zresztą pewnie także. Ile już stron zapełniłem opisem nudnych biurokratycznych perypetii? Nie, nie mogę tak dłużej: pióro wypada mi z ręki, a właściwie długopis. Po co wracać do ponurej sprawy Węgier? Została szeroko udokumentowana w książkach przez historyków, których spojrzenie jest dużo bardziej spójne niż moje<sup>20</sup>.

Nie ma też w powieści żadnych elementów gry z konwencjami eksponującymi fikcję autentyczności: nie zostają odnalezione żadne rękopisy, nie ma „nakładców” zabiegających o ich wydanie (takimi zabiegiem posłużył się choćby

---

Ostatecznie okazałoby się, zapewne, że role, jakie pełni muzyka w obu tych powieściach, układają się na obraz świata w nich konstruowany. Jednak to kwestia, co oczywiście, wymagająca dużo szerszego omówienia.

<sup>19</sup> J. Littell, dz. cyt., s. 18.

<sup>20</sup> Tamże, s. 810.

Stanisław Grochowiak w utworze zatytułowanym *Trismus*, wydanym w 1963 roku, a skonstruowanym podobnie jak *Łaskawe*).

Podsumowując: „suitowość” *Łaskawych* to środek służący Littellowi do podkreślenia, że autobiografia jego bohatera jest fikcyjna, nie zaś do wpisania estetycznego dystansu w podejście samego Auego do opowiadanej przezeń historii. Pisarz wykorzystuje zatem konstrukcję tej formy muzycznej do sygnalizowania innych niż czysto faktograficzne wymiarów opowieści, wzmacnianych z kolei *Dodatkiem*. Struktura „pseudo-suitowa” ma stanowić kontrapunkt wobec takich aspektów dzieła, jak: epickość, pierwszoosobowa „pamiętnikarskość”, dokumentarność. Podkreśla zatem fikcjonalność, metatekstowość, „literackość” powieści.

*Łaskawe* Jonathana Littella spotkały się z tak wielkim czytelnickým zainteresowaniem, że wydawnictwo Gallimarda, by wypuścić kolejne egzemplarze tekstu (początkowy nakład to 5000 tysięcy), przerwało druk ostatniej części *Harry'ego Pottera*<sup>21</sup>. Książkę uznano we Francji za najważniejsze wydarzenie literackie ostatniego półwiecza, określano jako „pierwszą epopeję XXI wieku”, uhonorowano, między innymi, nagrodą Goncourtów. Tym entuzjastycznym reakcjom towarzyszyły głosy pełne sceptycyzmu czy nawet oburzenia w stosunku do narracyjnego konceptu i konstrukcji głównej postaci. Pisano o pornografii Holocaustu i – parafrazując słynne zdanie Hannah Arendt oraz kwitując seksualne upodobania Maksymiliana – recenzowano powieść jako „analizację zła”. Albowiem zabiegi dokonane przez pisarza (w tym i owa „pseudosuitowość” powieści), użyte do reprezentacji Zagłady, nie są neutralne etycznie.

Pojawia się zatem pytanie o stosowność literackiej operacji, która z jednej strony opiera się na formie „pamiętnikarskiej”, będącej, jak mogłoby się wydawać, nośnikiem autorytetu narratora, tym samym stanowiącej gwarancję realności, a w konsekwencji prawdy historycznej<sup>22</sup>, z drugiej zaś służy podkreśleniu fikcjonalności. I rzecz chyba nie w tym, że Littell ujawnia literackość powieści, ale że ten deziluzyjny aspekt poddaje takiej właśnie estetyzacji. Czy nie tworzy to dwuznacznego dystansu do tematu, wobec którego wszelkie oddalenie muszą podlegać kwalifikacji moralnej? Jaki ostatecznie efekt osiąga pisarz, lokując *Łaskawe*, jako przede wszystkim opowieść o Zagładzie pisaną z perspektywy oprawcy, na tym „tragiczno-suitowy” diapazynie? Czy ten aspekt powieści, skojarzony z mitologiczno-skatologiczno-dusznymi perypetiami bohatera nie jest jakąś wersją zabiegu Manna, usiłującego w *Doktorze Faustusie* nadać niemieckiej fascynacji narodowym socjalizmem mityczny wymiar paktu ze spersonalizowanym złem poprzez poddanie tego dwudziestowiecznego doświadczenia swoistej estetyzacji<sup>23</sup>? Czy zatem powieść Littella nie jest kolejnym

<sup>21</sup> „Haaretz – Izrael News”, 5.08.2009. Powieść stała się też bardzo szybko przedmiotem naukowych analiz, choćby w trakcie konferencji naukowej zatytułowanej *Writing the Holocaust and WWII Today. On Jonathan Littell's „Les Bienveillantes”*, która odbyła się 21–23.06.2009 na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie.

<sup>22</sup> Zob. B. Lang, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 24.

<sup>23</sup> Warto tu przywołać rozbudowany komentarz S. Lema (*Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1975, t. II, s. 310–339) do tego Mannowskiego konceptu. Jedną z konkluzji owych uwag brzmi: „Odrzucam alegoryczne odniesienie tej wielkiej powieści, ponieważ upatetycznia ono



świadectwem reprezentacyjnej bezsilności sztuki wobec tego, co **musimy** sobie wyobrazić, a co zdaje się **niewyraźalne**<sup>24</sup>?

Udzielenie odpowiedzi na te pytania musiałyby pociągać za sobą nie tylko dogłębną analizę i interpretację różnych wymiarów powieści, ale i wymagałyby włączenia szerokiego kontekstu związanego między innymi z zagadnieniami reprezentacji holocaustu. Podjęcie takich zabiegów wykracza jednak daleko poza tematyczne i objętościowe ramy tego tekstu. Bez względu jednak na ten estetyczno-etyczny aspekt dzieła Littella – bezdyskusyjnie fundamentalny – analiza sposobu, w jaki autor posłużył się tutaj formą barokowej suity i ustalenie funkcji, jaką ten zabieg pełni w powieści, daje podstawy do konkluzji, iż *Łaskawe pozorują* jedynie, iż są **muzycznym tekstem literackim**.

## Summary

Agnieszka Izdebska

### Jonathan Littell's suite – on the structure of *The Kindly Ones*

The article addresses the issue of various interpretative contexts of Jonathan Littell's best-selling novel *The Kindly Ones* (*Les Bienveillantes*). In particular, it deals with ethical and rhetorical consequences of the novel's structure. The book's form is based on a baroque suite – thus, the successive chapters are entitled: *Toccata, Allemande I and Allemande II, Courante, Minuet (roundel), Aria and Gigue*. The analysis of the meaning of the technique employed by Littell yields a conclusion that there is no relation between the plot structure and the suite form. The 'musical' concept is used only to strengthen the fictionality of the novel. This way, Littell emphasizes that the foundation on which the monologue of his hero is built is at the same time documentary and purely 'literary'. Thus, Littell's novel only 'pretends' to be 'a musical literary text' – literature constructed by using musical forms. The last issue addressed in the article is the ethical ambivalence of Littell's concept. Is it appropriate to 'compose a suite about the Holocaust'? Does it locate *The Kindly Ones* near the sublime or kitsch? Or maybe both?

---

krwawy nonsens, usiłuje dopatrzeć się znamion – piekielnej chociażby – wielkości w bzdurze, której jedynym tytułem do chwały jest liczba ofiar. A skoro tym ofiarom odmówiona została przez los szansa tragedii greckiej, śmierci osobowej, ofiary złożonej z życia na rzecz wartości, które nazywa i uwzniośla mit, odmówić trzeba prawa do tragiczności katom. Nie dorosli do niej. Nie było w nich nic oprócz tępej, przekreślającej koturnowy mit o imperatywie kategorycznym, banalnej rutyny zła" (tamże, s. 331).

<sup>24</sup> Zob. choćby G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008. I raz jeszcze Lem (dz. cyt., s. 329) o Mannie: „Jedynym w ogóle »diabelskim« problemem faszyzmu jest zjawisko **amplifikacji** zła, jego molochowej elefantiazy i technicyzacji w maszynie państwa. Nie mogąc się dostać do sedna sprawy, literatura, mając we krwi swych tradycji zabiegi uwznioślające, próbuje je zastosować – z najfatalniejszym skutkiem!”.