

Małgorzata Łukasiewicz, *Jak być artystą.*
Na przykładzie Thomasa Manna, Biblioteka „Więzi”, t. 261,
Warszawa 2011, ss. 222

Znany polski filozof powiada, że Fryderyk Nietzsche jest twórcą, „którego się nie czyta, tylko o którym się pisze”. O Tomaszu Mannie można powiedzieć rzecz odwrotną, jest on twórcą, którego się czyta, lecz o którym się nie pisze. Stwierdzenie to dotyczy germanistów i polskich historyków literatury. Wystarczy przypomnieć, że na temat twórczości autora *Buddenbrooków* powstały dotychczas w języku polskim jedynie monografie trzech autorów (Aleksander Rogalski, Norbert Honsza, Marek Wydmuch). Mimo że zwłaszcza prace Rogalskiego, z których ostatnia została przygotowana już prawie czterdzieści lat temu, zachowują rzadki jak na ówczesne czasy wysoki poziom interpretacyjny i warsztatowy, nie wytrzymują już siłą rzeczy porównania z doskonale rozwiniętym przemysłem mannologii niemieckojęzycznej, produkującym co roku kolejne *Roczniki* i *Studia* Mannowskie (nie licząc setek osobnych rozpraw i dysertacji). Szczytowym osiągnięciem tej produkcji jest realizowane obecnie olbrzymie, zakrojone na 38 tomów Wielkie Wydanie Frankfurckie, gdzie każdy z tomów (poza edycją listów) jest tomem podwójnym, zawierającym obok tekstu źródłowego szczegółowo opracowany naukowy komentarz zespołu redakcyjnego.

Opublikowana w ubiegłym roku książka Małgorzaty Łukasiewicz poświęcona twórczości Thomasa Manna uwzględnia najnowsze badania literaturoznawców niemieckich. Odkłamuje ona przy tym niesłusznie zakorzeniony i tkwiący gdzieś w nurcie humanistyki polskiej stereotyp, który każe czytać Manna jako koturnowego klasyka – jak powiedział o nim włoski pisarz Italo Calvino – obserwującego dostojnie świat z dziewiętnastowiecznego balkonu, podczas gdy my w czasach współczesnych widzimy wszystko spadając ze schodów. Przeciwnie, pisarstwo Manna jest w większości właśnie opisem

spadania ze schodów, chociaż można się zgodzić z tym, że są one dziewiętnastowieczne. Łukasiewicz wybiera do interpretacji powieści należące do trylogii niemieckiej: *Buddenbrooków*, *Czarodziejską górę* i *Doktora Faustusa* (rzetelna analiza większej ilości utworów Manna wymaga luksusu czasu, który zwykle nie jest dany jednemu badaczowi), i koncentruje się na ich warstwie najbardziej przywiązanej do życia. Nie przekreśla jednak tym samym faktu, że Tomasz Mann był pisarzem filozoficznym.

Rozdział *Nietzsche i aksamitne kokardki* poświęcony jest Toni Buddenbrook. Osoba z całej lubeckiej rodziny najbardziej „przyziemnie mieszczańska [...], powierzchowna, zapatrzona w głupstwa” (s. 24), trzepocząca o kokardkach i jedwabiach, które czynią jej życie „wytwornym”, stawia zarzut bratu Christianowi, że w relacji o swej podróży „tak dziwnie zagłębia się we wszelkie szczegóły”. Łukasiewicz zaskakująco odkrywa paralelę pomiędzy zarzutem Toni i diagnozą dekadencji kultury, sformułowaną przez Nietzschego, który zagrożenie widzi w emancypacji detalu, w tym, że „słowo staje się suwerenne i wyskakuje ze zdania”, postępuje „dezintegracja”, „anarchia atomu”, „życie nie mieszka już w całości” (*Przypadek Wagnera*). W tej interpretacji Tonia staje się komentatorką „dziejów upadku rodziny”, stanowiących literacką analogię upadku kultury zapowiedzianego przez Nietzschego. W końcowej partii powieści jako jedyna z Buddenbrooków pozostaje przy życiu, przeżywszy brata Tomasza – ten, jak słusznie zwraca uwagę Łukasiewicz, umarł na metafizykę Schopenhauera (po nocy spędzonej nad książką filozofa Tomasz Buddenbrook napisał testament zawierający rozporządzenie likwidacji firmy i parę tygodni później zmarł), przeżywszy także małego Hanno, który umarł na muzykę Wagnera, toczącą jego życie pod postacią tyfusu. Podobna do władzy słowa wrogość metafizyki i muzyki wobec życia, to przyczytna walki, jaką Nietzsche wydał tym dwóm twórcom, których najbardziej kochał. Dlaczego? I metafizyka i muzyka przynoszą obietnicę szczęścia, odurzenie, słodkie ukojenie, które niczym błękitne niebo rozpościera się na ziemi, jednak z perspektywy ludzkiej to wszystko „odbiera wolę życia” (s. 41), jest zauroczeniem śmiercią, oznacza rozkład, rozpuszczenie w przepastnych odmętach, działające jak tyfus, o którego przebiegu czytamy u Manna, że „na początku człowiek uczuwa rozstrój duchowy, który szybko się pogłębia i przechodzi w stan bliski rozpacz”, a „jednocześnie opanowuje go osłabienie fizyczne”. Małgorzata Łukasiewicz przyrównuje, że „dźwięki muzyki snują się po domu Buddenbrooków [...] jak uwodzicielski głos syren, przywodzący do zguby (hanzeatyckich) żeglarzy” (s. 34). Autorka przytacza rozmowę kupców na werandzie kawiarni w Travemünde, których nie jest w stanie ożywić

żaden temat, włącznie z tematem prowadzonych interesów, jaki powinien ich przecież choć trochę poruszyć. Wniosek z tej konwersacji jest jeden: nic się nie chce, „życie jest podłe”, „wcale nie chce się żyć”. Utrata sił życiowych u czerstwych kupców przebiega podobnie jak u wątłego Hanno, który mówi: „nie umiem chcieć”. Hanno „poddaje się pokusie nieistnienia” (s. 143), odkreślając grubą kreską genealogię rodziny, bo przecież „potem już nic nie będzie”. Ród Buddenbrooków wygasa, śmierć określonej formacji kultury staje się faktem, wszystko wydaje się skończone, po stronie życia pozostaje tylko nieświadoma rzeczniczka Nietzschego Tonia, która płacze, lecz „nie zamierza się wyrzec wiary w przyszłość” (s. 28).

Po stronie życia można pozostawać dopóki posiada się ciało. Łukasiewicz zwraca uwagę na fakt cielesności, akcentowany w utworach Manna w postaci niezauważanych często podczas lektury motywów. Ciągące się stronami opisy potraw serwowanych Hansowi Castorpowi i innym chorym w restauracji sanatorium w *Czarodziejskiej górze* są wyrazem czci oddawanej jedzeniu, pokrzepianiu „cielesnej strony człowieka” (s. 45). Inny cielesny motyw to ręce Kławdii Chauchat, wykazujące podobieństwo z rękami Castorpa – jakiś tajemny związek istniejący pomiędzy kochankami zanim w ogóle na siebie spojrzeli. Brakuje tylko pytania, czym różnią się ręce Castorpa, które obejmują pamiętnej nocy opiewany przez niego w miłosnym wyznaniu stos pacierzowy schodzący „ku dwoistej i świeżej wybujałości pośladek”, od kupieckich rąk Buddenbrooków, które obejmują na klawiaturze fortepianu „nony i decymy”, zatem jak zauważa miłośniczka Wagnera Gerda Arnoldsen znakomicie zdatne są do muzyki. Skądinąd wiemy, że Castorp również „bardzo lubił muzykę”. Można również zapytać, czym różni się tyfus małego Hanno Buddenbrooka od gruźlicy Kławdii Chauchat? Niczym, jedno i drugie to zagrażająca śmiercią choroba. Castorp okazuje zafascynowanie śmiercią nie mniejsze niż ostatni przedstawiciel rodu hanzeatyckich kupców. W *Czarodziejskiej górze* w rozdziale *Taniec szkieletów* na plan pierwszy występuje „duch samarytański” i ascetyczny Castorpa, jako „opozycja i dopełnienie popędu erotycznego” (s. 145). Ascetyzm i erotyzm stanowią dwa punkty graniczne metafizyki Schopenhauera. Od Buddenbrooków Castorp różni się jednak tym, że obok śmierci zafascynowany jest ciałem ludzkim, życiem.

Zmierzając ku odpowiedzi na pytanie postawione w tytule książki, Małgorzata Łukasiewicz stwierdza w odautorskim słowie wstępnym, że każda z interpretowanych przez nią powieści przedstawia „zaszyfrowany wizerunek artysty”, „zespół poglądów na sztukę” (s. 5), i że do każdego z tych portretów pozował sam sobie Tomasz Mann. W *Buddenbrookach* w postaci artysty

wciela się szkolny przyjaciel Hanno Kaj von Mölln. Za Michaeliem Maarem, wnikliwie odnajdującym w powieściach Manna ślady pozostawione przez lekturę H. Ch. Andersena, Łukasiewicz wyprowadza imię przyjaciela Hanno z *Królowej śniegu*. Baśniowy Kaj miał ułożyć z lodowych kryształków słowo, Kaj powieściowy zostanie najprawdopodobniej pisarzem. Ma talent, opowiada ukochanemu przyjacielowi baśń, w której udaje się wyzwolić szlachetnego księcia z mocy czarnoksiężnika, po czym księżę ogłoszony królem nadaje występującym w opowieści Kajowi i Hanno najwyższe królewskie godności. Jeśli więc wierzyć baśniom, wszystko skończy się dobrze, wprawdzie w domu Buddenbrooków sztuka pod postacią muzyki szerzy spustoszenie, sprowadzając „marzenia o śmierci”, ale pojawia się nowa sztuka, która „nie odciąga od życia, lecz przeciwnie, do życia przywraca” (s. 41). Słowo pochodzące z baśni Andersena to „wieczność”, jednak nie można zapomnieć, że zostało ono złożone z kawałków śmiertelnego lodu. Nie istnieje miłość do życia bez zgody na śmierć.

Dokładnie taką myśl formułuje inny – zdaniem Łukasiewicz – artysta Manna Hans Castorp w rozdziale *Czarodziejskiej góry* noszącym (oczywiście symboliczny) tytuł *Śnieg*. Zachowuje w sercu wierność dla śmierci, lecz opowiada się po stronie życia. Najwybitniejszym aktem twórczym Castorpa jest przywrócenie do życia – podczas seansu spirytystycznego – zmarłego kuzyna Joachima. Łukasiewicz podkreśla występujące w tej scenie porównania prokreacyjne, Castorp zostaje odczytany jako partner seksualny swego medium Ellen Brand i jako ojciec asystujący przy porodzie swego dziecka. Właściwym autorem zjawienia się żywego Joachima jest emanacja mediumicznych zdolności panny Brand duch Holger, przedstawiający się jako Dichter – poeta. Łukasiewicz w tym miejscu pisze: „Nie ma wątpliwości, że między Holgerem a Castorpem zachodzi ścisły związek, że ów Holger [...] reprezentuje twórcze zdolności samego Castorpa” (s. 59). Z punktu widzenia oświeconego rozumu można powiedzieć, że cała ta scena to jedno wielkie oszustwo. Jednak Mann znajduje na to inne słowo: „czarodziejstwo” (cyt. autorki z eseju *Okultystyczne przeżycia*). Oszustwo (pozostając przy tym określeniu) staje się domeną sztuki, potrafiącej tak jak baśń Kaja „przywracać do życia”, jest to oszustwo jak „o” i „O” jak Odense. Tu odwołujemy się do interesującego pomysłu Łukasiewicz zestawienia *Alfabetu Czarodziejskiej góry* (s. 95–140), w którym autorka interpretuje kluczowe słowa powieści. Pod hasłem „O” dowiadujemy się, że medium Castorpa Elly Brand pochodzi z duńskiego Odense, miasta, w którym przyszedł na świat Hans Christian Andersen (s. 125). Joachim Ziemssen nie jest jedynym zmaterializowanym ciałem powołanym do życia

przez Castorpa. Łukasiewicz nawiązuje również do rozdziału *Dociekania*, gdzie twórcze moce i wysiłki młodego hanzeaty przywołują jędrny i soczysty obraz Kławdii Chauchat, jawiący mu się jako „życie”. Jak wiemy znajomość Castorpa i Chauchat zotaje pogłębiona za pomocą ołówka, który – pisze Łukasiewicz – „jak łatwo się domyślić jest symbolem fallicznym, ale warto pamiętać, że jest też narzędziem pisarskim” (s. 73).

Ta linia interpretacyjna zostaje załamana w przypadku trzeciej powieści omawianej w interesującej nas książce, tj. *Doktora Faustusa*. Adrian Leverkühn nie jest artystą, który mógłby stanowić autoportret Manna, ani człowiekiem, który „przywraca do życia”. Nie wzbudza konotacji ze słowem „wieczność” (także ulubionym słowem Castorpa), a jeżeli już, to tylko w określeniu „wieczne potępienie”. Jednak autorka zwraca uwagę, że ostatni utwór niemieckiego kompozytora *Lament Doktoris Fausti* – jak pisze Mann „mroczny poemat muzyczny”, który „nie dopuszcza do przebaczenia” – nigdy nie został wykonany. Dzieło zniszczenia zobrazowane za pomocą demonicznej mocy muzyki nie jest doprowadzone do końca, pozostała drobna szczelina, w którą być może zdoła się wcisnąć inne skromniejsze już słowo „nadzieja”.

Sztuka pod piórem Tomasza Manna nie jest demoniczną **potęgą**, spokrewniona jest raczej z dobrocią, powinno się ją robić po to, aby nieść pocieszenie. Gdyż tylko wtedy da się żyć, nawet za cenę oszustwa. Receptę Manna na oszustwo (czytaj: na sztukę) przedstawia Małgorzata Łukasiewicz w ostatnim rozdziale książki *Cudze słowa*. Już niektóre tytuły podrozdziałów sugerują w czym rzecz: *Z drugiej ręki*, *Pod hasłem montażu*, *Cytaty różnie rozumiane*, *Zabawa w chowanego*, *Powtarzanie i przedrzeźnianie* itd. Ulubionym bogiem Tomasza Manna był Hermes, władca pisma, ale też bóg drobnych oszustów i złodziei. Łukasiewicz pisze: „Mann szpikował swoje utwory składnikami skądś przejętymi, z drugiej ręki, z powietrza kultury i z konkretnych, dobrze zlokalizowanych źródeł, także z własnej biografii. Nazywał to – bo sam nie raz ten swój proceder komentował – »montażem«, czasem jednak używał innych określeń, bardziej swawolnych: »odpisywanie«, »ściąganie«, »przemycanie«, »zwędzony fragment«, »bezczelne kradzieże«. Same te określenia już świadczą, że cała rzecz musiała go szczerze bawić. Zarówno wtedy, gdy zabierał się do wmontowania przejętych motywów do własnego tekstu, tak by nie raziły i nie odstawały, jak i wtedy gdy posuwał się do autodemaskacji, choćby aluzyjnej...” (s. 139–140). Podobno w niektórych partiach *Wybrańca* udział ukrytych cytatów (fragmenty średniowiecznych eposów, opracowań historycznych i encyklopedycznych, innych źródeł) sięga siedemdziesięciu procent (por. s. 190). Jak przyznawał Mann, ustęp opisujący przebieg tyfu-

su Hanno Buddenbrooka został „bez żenady” przepisany z leksykonu (por. s. 194).

Sięganie do rezerwuaru kultury, przede wszystkim do mitów i przekazów literackich, było działaniem nagminnym. Autorka poświadcza, że Hans Castorp skompilowany został z trzech mityczno-literackich wzorów: Fausta, Parsifala i Wilhelma Meistra Goethego (s. 140). Dla interpretacji postaci Castorpa należałoby zatem te literackie i mityczne aluzje poznać i odczytać. Castorp nie jest jednak powtórzeniem żadnego z nich, owe wzorce kultury „ustawione w nowym szyku, wprawione w inny kontekst, zaczynają nowe życie” (s. 140). W tym sensie sztuka Tomasza Manna ożywia je na nowo, także „przywraca do życia”.

Jednak Castorp jest również przykładem, jak trudno znaleźć „definitywny klucz” do ideowej materii twórczości Manna. Mnogość skojarzeń, obfita tkamina tematów, zagęszczona symbolika i siatka sensów sprawiają, że materia ta niełatwa jest do przeniknięcia (s. 75). Umiejętność czytania Manna polega na odnajdywaniu wielowarstwowych powiązań, które tworzone są przez poszczególne słowa, motywy, cechy i sytuacje, zarówno wewnątrz konkretnych utworów, jak i sięgając poza nie. Dobrze, że Małgorzata Łukasiewicz nam o tym przypomina.

Dariusz Pakalski