

Księga losu niemieckiego

Jest to jedna z najbardziej przejmujących książek o samotności – samotność Leverkühna jest bodaj jego jedyną ludzką cechą, zasugerowaną w literackiej konkretności, a nie tylko z góry obmyślonej formule – jest wprost odczuwalna. To samotność tak przerażająca, że bez trudu widzimy, jak staje się źródłem odczłowieczenia jednostki (...) Samotność Leverkühna symbolizuje również samotność Niemiec, to, o co Mann podejrzewa Niemcy, na przestrzeni niemal całej historii: mieszanina pogardy i lęku wobec tego, co obce, co przychodzi od innych narodów i innych kultur, cierpiętnicza zawiść wobec obcego, bardziej słonecznego kolorytu życia, wobec niedostępnego wdzięku lekkości – i pyszne zamknięcie się we własnej udręczonej głębi, w micie samowystarczalności.



Jest to jedna z najbardziej przejmujących książek o samotności – samotność Leverkühna jest bodaj jego jedyną ludzką cechą,

zasugerowaną w literackiej konkretności, a nie tylko z góry obmyślanej formule – jest wprost odczuwalna. To samotność tak przerażająca, że bez trudu widzimy, jak staje się źródłem odczłowieczenia jednostki (...) Samotność Leverkühna symbolizuje również samotność Niemiec, to, o co Mann podejrzewa Niemcy, na przestrzeni niemal całej historii: mieszanina pogardy i lęku wobec tego, co obce, co przychodzi od innych narodów i innych kultur, cierpiętnicza zawiść wobec obcego, bardziej słonecznego kolorytu życia, wobec niedostępnego wdzięku lekkości – i pyszne zamknięcie się we własnej udręczonej głębi, w micie samowystarczalności.

Istnieje smutek tak głęboki, że paraliżuje ludzki sposób przeżywania czasu, w naszym obrazie czasu dokonuje jak gdyby brutalnego rozbicia – unicestwienia wymiaru przyszłości. Jesteśmy wówczas niezdolni nie tylko do spontanicznego wcielania przyszłości w każdą chwilę doświadczanej terażniejszości, do życia już obecnie w czasie przyszłym, ale nawet do czysto intelektualnego założenia, że przyszłość istnieje, ponieważ rodzą się ciągle nowi ludzie, synowie zajmą miejsce ojców i nieuchronnie przejmą ich sprawy, czyli z przeszłości i terażniejszości uczynią sprawę przyszłości – w każdym wypadku otworzą jakąś przyszłość i nową przygodę historii. Ale bywa taki smutek, który nie pozwala w to uwierzyć, kiedy terażniejszość wydaje się podchodzić pod czarną krawędź, za którą nic się już nie rozciąga, przy której ludzki ruch ku przyszłości doznaje obezwładnienia, ulega zniszczeniu to, co stanowi konstytutywny rys człowieka, jego czasowość. Jest to nic innego jak paraliż nadziei, zniszczenie najbardziej delikatnej i cennej rzeczy w samym sercu życia osobowego, największe zagrożenie osoby ludzkiej. Tak właśnie – powiadają i filozofowie, i poeci – można by przedstawić sobie obraz piekła, usytuować niepojęty sens tego pojęcia: całkowite, nieodwracalne przekreślenie nadziei, najbrutalniejsze wyrwanie nadziei z jądra ludzkiego przeżywania czasu.

Jak może udźwignąć czas, jaki mu pozostał – przeszłość i teraźniejszość – człowiek, który sądzi, że całkowicie utracił przyszłość? Może doznać zupełnego zamrożenia zmysłu czasu, przekląć czas jako taki i próbować wmówić sobie, że on sam ma całkiem inną ojczyznę – Ideę, Piękno, Tajemnicę – gdzie nie zna się użytku zegarów, gdzie historia nie istnieje. Może też poświęcić się wielkiej sprawie pamięci – wywoływać przeszłość w jej najistotniejszych cechach i pokazywać, jak zaważyła na teraźniejszości, jak zaowocowała bądź zdegenerowała się w teraźniejszości, jak stała się losem nie do wyminięcia. Zostanie wielkim żałobnikiem, którego określa pamięć i rozpacz, wierność i utrata przedmiotu tej wierności. Żyje obrócony w przeszłość i zarazem złowieszczo zafascynowany teraźniejszością jako miejscem zdrady, totalnego sprzeniewierzenia: synów wobec ojców, zbiorowości wobec jednostki, wniosków wobec założeń. Sytuacja jeszcze się komplikuje i nabiera dramatyczności, kiedy ten, kto uznał, że jego zadaniem jest przywoływać przeszłość, chronić pamięć – chociaż nie widzi już przyszłości – potrafi w świetle doświadczenia żałoby tak na tę przeszłość spojrzeć, iż okazuje się ona o wiele bardziej związana z dzisiejszym światem rozpaczy. Związana nie tylko więzią następstwa i zdrady, ale też ukrytym związkiem przyczynowym, związkiem winy i odpowiedzialności. Winą zostaje więc obarczone to, co jest przedmiotem wierności – przeszłość, to, co najgłębiej określa człowieka oskarżającego teraźniejszość – toteż w ten sposób oskarżyciel zostaje przez samego siebie postawiony w stan oskarżenia.

Taka, jak mi się zdaje, mogła być sytuacja duchowa Tomasza Manna, gdy zaczynał pisać *Doktora Faustusa* (1943): uczucie spustoszenia. Raniące najdotkliwiej, bo płynie nie tylko z własnej przynależności do narodu niemieckiego, ale z precyzującej się na przestrzeni wielu lat świadomości powiązań między teraźniejszym koszmarem a

przeszłością, którą się kocha, której trzeba dochować wierności, ponieważ stała się ona własną tożsamością, czymś, co nie może być wyrzucone z osobowości bez unicestwienia samego siebie. Każdy wie – z większą czy mniejszą jasnością – że jest swoją przeszłością, nie tylko w wymiarze jednostkowym, lecz i swoją zbiorową przeszłością, przeszłością zbiorowości, w jakiej żyje. Mann od początku, od *Buddenbroków*, wie o sobie więcej: jest spadkobiercą przeszłości jako jej odnawiająca się pamięć, jako świadome i pogłębione budowanie obecnego z tego, co najwartościowsze w minionym. Jako pisarz jest instytucją pamięci, strażnikiem źródeł. Symbolicznym obrazem historycznej wędrówki zbiorowości, wędrówki odbijającej się we wszystkich swych zawiłych drogach w każdorazowej aktualnej fazie, a zwłaszcza w etapie obecnym, który okazał się rzeczywistym końcem, jakby zamknięciem wielowiekowego procesu. Spustoszenie dokonane przez teraźniejszość zwraca się przeciwko przeszłości i kwestionuje ją, podczas gdy pamięć pragnie jej bronić, w poczuciu beznadziejności tego zadania. Bo obrona nie będzie tu uniewinnieniem, lecz obarczeniem winą oraz czymś w rodzaju rozpaczliwego oświadczenia w obliczu świata: taki jestem, nie mogę się zaprzecić moich źródeł, muszę samego siebie przyjąć w tej strasznej i fatalnej dwoistości dobra i zła, wielkości i upadku – więc i wy musicie mnie takim przyjąć i zrozumieć.

Te dwa egzystencjalne doświadczenia – wierność i rozpacz, określające tonację *Doktora Faustusa*, usuwają tedy z pola widzenia przyszłość – ten wymiar czasu nie potrafi się ukonstytuować w atmosferze dzieła przenikniętego grozą, która uderza w same podstawy, samą rację istnienia. Ale czas pozbawiony wymiaru przyszłości musi się całkiem zdegenerować, przestaje już być czasem. Pod wpływem anihilacji przyszłości, teraźniejszość i przeszłość zaczynają się gwałtownie rozkładać, tracą swój czasowy charakter – stają się martwymi, przeciwstawnymi odcinkami historii. Właśnie naruszenie przyszłości

niszczy czas jako taki, niszczy czasowość czasu – pozostaje z niego martwa skorupa, zewłok, z którego odpłynęło życie. Ludzie już w nim nie mogą istnieć – mogą co najwyżej wspominać, spekulować na temat tajemnic losu albo przywoływać symbole na miarę swego przerażenia i bezradności. *Doktor Faustus* powstał w dość wyjątkowej jak na dzieło sztuki, dzieło literackie, sytuacji: w sytuacji egzystencjalnego porażenia czasu, czy raczej czasowości czasu. Mówiąc prościej: w sytuacji, gdy czas, po ludzku przeżywany, czas przyszłości i nadziei, przestał istnieć. Ta sprawa odcisnęła na książce zasadnicze piętno, zdeterminuje ją aż do głębi struktur artystycznych i znaczeń egzystencjalnych, które stanowią o wartości dzieła sztuki. Największy projekt i najdumniejsze zamierzenie książki napotkają nieprzekraczalną granicę: paraliż czasu, odczłowieczenie czasu.

Jak to rozumiem i dlaczego przypisuję temu taką wagę dla znaczenia i wartości tej najsztywniejszej chyba powieści Tomasza Manna? Widzę sprawę w dwóch aspektach. Po pierwsze jest to książka – pragnie taką być – o duchowych dziejach Niemiec, dziejach nie tyle w porządku faktograficznym, ile wedle symboli obejmujących najistotniejsze elementy, które nadają swoisty charakter dziejom niemieckim. Nie w tym rzecz, czy idzie o sferę faktów, czy o sferę literackich symboli – rzecz w tym, że mowa o dziejach narodu, o stawaniu się jego zbiorowej osobowości, o jego tragicznych drogach. Jak to wszystko da się odzwierciedlić w książce, z której wyparowała czasowość? Symbol nie jest tu symbolem stawania się, nie nosi żadnych znamion tego wielkiego ruchu, wielkiej historycznej przygody, którą miał uzmysłwić i rozjaśnić. Pasjonujący przebieg historyczny, w którego trakcie idee dopiero nabierają wiążącego charakteru, unieruchamia w obrazie jednej rozstrzygającej chwili, kiedy dokonana się wina. Symbol nie rozjaśnia tu dziejów, lecz je mistyfikuje – chce nas poprowadzić ku początkom zła, a rozmija się zarówno z czasem historycznym, czasem

narodzin wszelkich idei, jak i z kategoriami etycznymi, w których świetle można rzeczy osądzać. Albowiem nie tylko zło zostaje tu nierozdzielnie, można by rzec, metafizycznie zespolone z dobrem, lecz oba przeciwieństwa, już razem, powiązane są z problemem niemieckiej tożsamości, a więc istoty kultury i ducha niemieckiego. Tę tożsamość i tę istotę konstytuuje właśnie tajemnicza i groźna jedność dobra i zła. Niepodobna więc uderzyć w zło, nie uderzając w dobro, nie uderzając po prostu w niemieckość i Niemców jako takich, co znów sprzeciwiałoby się pojęciom etycznym, a ponadto byłoby kulturowym niszczycielstwem, innym, lecz swoiście odpowiadającym temu, w jakie popadły Niemcy.

Mannowski symbol z *Doktora Faustusa* dlatego nie wyjaśnia, lecz mistyfikuje problem niemiecki, że nie jest symbolem historycznym, nie zna czasu i stawania się. A w dodatku – przynajmniej wreszcie – podporządkowany jest najbardziej osobistemu interesowi pisarza: rozpaczliwej obronie swojej przeszłości, samego siebie. Obronie rządzącej się głęboką strategią: wziąć do końca, totalnie wszystkie winy na siebie i pokazać przerażonemu, lecz i już zafascynowanemu światu, że te winy są nierozdzielne od źródeł wielkości. Czy to paraliż nadziei odbija się na symbolu faustowskim tą sztucznością i – powiedziałabym – etyczną niejasnością? W świecie bez przyszłości aktem obrony wartości może być decyzja ofiary, pogrzebienia samego siebie wraz z walącą się rzeczywistością – pozostała przecież już tylko wierność, solidarność z tym, co skazane na zagładę. Natomiast świat, w którego przyszłości pokłada się ciągle nadzieję, wymaga całkiem innej strategii – przede wszystkim wymaga o wiele jaśniejszego rozeznania, bardziej precyzyjnej historycznej diagnozy. I jeśli coś wiąże mnie – mimo wszystko – sympatią z ową książką, tak monumentalną i zarazem tak niespełnioną, to właśnie świadomość, iż odsłania się tu jedno z najokropniejszych ludzkich doświadczeń – destrukcja nadziei,

doświadczenie nie sprzyjające klarowności poznawczej ani etycznej, bo wskazujące przede wszystkim na pustoszące działanie rozpacz w człowieku.

Ale jest jeszcze inny aspekt, związany ze strukturą czasowości, czy raczej z jej brakiem w *Doktorze Faustusie*. Dotyczy on już nie historiozoficznego symbolu, lecz tego, co dla literatury w sumie znacznie istotniejsze: jej opowieściowości, fikcyjnego świata ludzi i zdarzeń. Uderzający jest kontrast między *Faustusem* a poprzednimi książkami Manna. O tamtych można powiedzieć, że były najgłębszymi realizacjami całej linii rozwoju literatury europejskiej, wszystkich istotnych jej tendencji. Stanowiły wierzchołki, punkty kulminacyjne w europejskiej tradycji powieści, spełniały to, co stanowi o jej nerwie, o niewygasającej zdolności do samoobrony. Były mianowicie wizerunkami stającej się osobowości: na naszych oczach dokonywał się ten za każdym razem porywający proces dochodzenia do dojrzałości, rozwijania się ludzkiej osoby aż po wybór podstawowy, który będzie jej doświadczeniem świata, najbardziej własnym, a zarazem wplecionym w losy ogólne (tak było w *Buddenbrokach* i w *Toniu Krögerze*, w *Śmierci w Wenecji* i w *Czarodziejskiej górze*, a tuż przed *Faustusem* – w *Józefie i jego braciach*). Były to więc książki, gdzie jednym z najważniejszych elementów i motywów opowieści był czas: czas ludzki, czasowość ludzkiego istnienia. Nie stanowił on tylko formalno-fabularnej ramy, lecz był ukazany jako sama tkanka egzystencji, żywy puls niosący przeszłość ku przyszłości poprzez ów nierealny niemal punkt zwrotny, który zwiemy terażniejszością, obecnością: wydarzeniem, wyłaniającym się przed nami z minionego i napiętym ku temu, co nadejdzie. Przeszłość to cały ciężar biografii indywidualnej i zbiorowej, określająca człowieka genealogia; terażniejszość to miejsce decyzji, a więc wolności poszukującej własnego jednostkowego sensu; przyszłość to była nadzieja, rozumna czy bezrozumna, nadzieja, że

przewycięzenie ograniczeń jest możliwe, że brak, niespełnienie nie jest ostatnim słowem świata pod adresem człowieka. Ten troisty proces warunkował za każdym razem w powieściach Manna żywe i konkretne stawanie się, nadawał ludzką pełnię jego postaciom, dlatego tak przejmującym, iż istnieją one na naszych oczach, konstytuując ludzkie dzieje, płodne i bogate doświadczenie czasu. Wyjątkowe mistrzostwo osiąga tu *Czarodziejska góra*, powieściowa „krytyka czasu” – poszukiwanie fundamentów ludzkiej czasowości. Nie ma więc osobowości i nie ma ludzkiej historii (w obu znaczeniach słowa) poza konkretnym, ujednostkowionym przeżywaniem czasu.

Natomiast – jak to jest w *Doktorze Faustusie*? Co się stało z czasem w tej książce o dziejach duchowych Niemiec? Co się stało z żywą osobą, budowaną bądź niszczoną przez czas? Tylko tak tragiczne odczucie historii mogło do tego stopnia zamrozić zmysł czasu u pisarza, dla którego był on dotąd przyjaznym żywiołem. Mannowski Faust, Adrian Leverkühn, jest postacią, z której czas został doszczętnie wyeliminowany. Pisarz zaplątał się w niewykonalny projekt: biografię człowieka bez czasu czy poza czasem. Z pozoru rzecz przebiega normalnie; przebywamy z bohaterem kolejne fazy jego życia: dzieciństwo w staroniemieckim miasteczku, młodość najpierw w cieniu teologii, a potem już bez reszty poświęconą muzyce, dojrzałość wypełnioną frenetyczną twórczością genialnego nowatora, wreszcie straszny koniec – zapadnięcie w obłąd. (Zauważmy przy okazji, że jest to wręcz w tej książce symboliczny schemat dziejów całej kultury niemieckiej czy też ducha niemieckiego). Ale nie są to fazy wypełnione i powiązane żywym przepływem czasu, są z góry założone jako sumujące się składniki egzystencji, uporządkowane po prostu na osi chronologicznej, lecz nie tworzące własnego, w jakiś nieporównywalny sposób zabarwionego nurtu. Te fazy przebywa się, lecz się w nich nie żyje, nie tworzy się ich w spontanicznym ruchu własnego istnienia.

Adrian Leverkühn nie żyje czasem, ani w czasie, nie staje się, nie rozwija, nie dojrzewa. Prześlizguje się tylko wzdłuż uporządkowanych momentów, bez barwy i smaku, niosąc na sobie swój zagadkowy los, niczym wrodzoną, raz na zawsze daną cechę fizyczną, bez jakiegokolwiek kontaktu z tym, co kształtuje, modyfikuje, wyposaża każdą ludzką egzystencję – co czyni ją naprawdę nieporównywalną, osobową.

Otóż Adrian Leverkühn nie ma po prostu osobowości – taki jest wynik rozpadu czasu, paraliżu Mannowskiej nadziei. Biografia jego tak została skonstruowana, że on sam przesuwają się przed nami jako czysta zewnętrżność, o której poczynaniach i wytworach nam się komunikuje; jak zatrzaśnięta szczelnie kapsułka, co do której zawartości możemy się tyle tylko domyślać, że jest niesamowita. Mann odszedł tu – raz jeden i z fatalnym skutkiem – od swojej metody budowania postaci, od cudownego i jemu tylko właściwego sposobu uchylania nam ludzkiego wnętrza, gdzie wymiar subiektywny łączy się z dystansującym, ciepło-ironicznym spojrzeniem, realistycznie opisany konkret z najszerszym, aż dech zapierającym uogólnieniem. Ponieważ w przestrzeni porażonego czasu wytrzymać mogą nie żywi ludzie, tylko symbole czy wręcz tylko alegorie, bohater *Doktora Faustusa* jest rzeczywiście „bytem symbolicznym”, ale nie w tym sensie, w jakim go zubaża i mistyfikuje – unieruchamia i sprowadza do magicznej zewnętrżności. Mówiąc językiem egzegetów, jakakolwiek hermeneutyka, próby rozumiejącego zbliżenia są wobec takiego symbolu niemożliwe – niepodobna weń wnikać, ponieważ nigdzie (a już chyba najmniej w słynnej rozmowie z Diabłem) nie jest nam dana jego wewnętrzna treść. Ta Mannowska wersja symbolu Fausta nie dokonuje – jak autentyczne symbole – wielkodusznego samootwarcia, odsłonięcia porządku własnego stawania się. Nie zachęca się do interpretacji (najwyżej do

powtarzania Mannowskich formuł) – niejako dana jest po prostu do wierzenia. Zdaje się mówić: taka jest tajemnica i tragizm niemieckiego przeznaczenia, zadumajmy się wspólnie nad tą zagadką.

Toteż *Doktor Faustus* nie będzie opowieścią w tym wspaniałym znaczeniu znamienym dla książek Manna. Opowieść to dzieje osobowości, to jednostkowa historia pełna ruchu i życia, biegnąca przed siebie w cudownym i szalonym oczekiwaniu, jakie stwarza tylko czasowość istnienia. *Doktor Faustus* będzie księgą, przez analogię do dawnych, magiczno-symbolicznych ksiąg, gdzie się poszukiwało kamienia filozoficznego, ostatecznej zagadki kosmosu, ponadczasowej figury, wobec której czas okazuje się iluzją. Tę księgę można by nazwać, zgodnie z intencją pisarza, *Księgą losu niemieckiego* – losu pojmowanego nie na płaszczyźnie dziejów i nie w sferze ludzkiego konkretnego, lecz jako najgłębsza jakość metafizyczna, tajemnica grzechu pierwotnego. I oto ze zdumieniem odkrywam u Manna coś, czego, jak mi się zdaje, nigdy dotąd u niego nie było, co w innych warunkach do końca pozostawałoby mu całkowicie obce, a wobec doświadczeń niemieckich lat trzydziestych i czterdziestych pojawiło się nagle ze ślepą, pełną rozpaczczą siłą: idea predestynacji. Los Adriana Leverkühna, los Niemiec, rozgrywający się jakby poza historią, chociaż na scenie historii, zadecydowany kiedyś, u dalekich średniowiecznych początków tej kultury, los powiązany z jej mocami twórczymi, do tego stopnia, że dobro nie da się oddzielić od zła, jak światło od cienia, jak dwie strony tej samej rzeczy – to przecież stara luterańska idea predestynacji. I on, Niemiec, zakochany w swoich dawnych Niemczech, Niemczech miast hanzeatyckich i goetheańsko-schillerowskiego klasycyzmu, Niemczech romantyków, Schopenhauera, Nietzschego i Wagnera, on powiada, że hitleryzm jest niemiecką predestynacją! Ciągłe nie mogę oprzeć się

myśli, że trzeba było pogрузić się w najbardziej niszczącą rozpacz, w rozpacz, dla której przyszłość jest już pustym dźwiękiem, ażeby narodziła się taka idea.

Rzeczywiście, jest to u Manna ton całkiem nowy, w zasadzie nie do pogodzenia z tonacją całej jego twórczości. Szczególnie dotkliwie kontrastuje z całym kolorytem i wymową *Czarodziejskiej góry*, najpiękniejszej bodaj w dziejach Europy opowieści o stawaniu się człowieka, o odnalezionym przez niego wymiarze wolności i o nowym przymierzu, jakie duch zawiera z życiem. W warstwie filozoficznej oraz, w swoistym sensie, źródłowej, był to jak gdyby pogodny dialog z Kantem, z wykrytą przez Kanta dialektyką czystego rozumu oraz etyką imperatywu i Państwa celów – właściwego Królestwa Człowieczego. Pisarz radykalizował tam i pogłębiał krytyczne dzieło filozofa: poszukiwanie warunków możliwości kultury. Ta książka była jakby rekapitulacją tradycji najbardziej Mannowi drogiej – „słonecznego biegu” dziejów niemieckiego ducha. Minęło dwadzieścia lat i w poczuciu Manna – i zapewne nie jego jedyne – świat *Czarodziejskiej góry* rozpadł się bezpowrotnie. Oto okazało się, że największe niebezpieczeństwo grozi życiu właśnie od strony ducha, ducha niemieckiego. Wraz z klęską tej nadziei rozpoczyna się dla Manna burzliwa dezagregacja całej ludzkiej rzeczywistości, rozkłada się czas, znika wolność; sens, przedtem swobodnie wcielany w życie przez jednostkę, krzepnie w magiczny diagram przeznaczenia. W tej sytuacji, na zmienionej nie do poznania scenie dziejów, ginie słaby choć stanowczy głos Kanta, ulubieni dziewiętnastowieczni mistrzowie karłowacieją. Zagłusza ich grzmiący głos Lutra – pierwszego kodyfikatora niemieckiej demonologii. Tylko poprzez niego można próbować ująć tajemnicę wyboru ludzkiego, to, co każe wybierać równocześnie i dobre, i złe w nierozdzielnym spleceniu, z porywów ducha wydobywa ziarno zniszczenia, a działalność człowieka odrywa

od łaski owocowania – od ucłowieczonej przyszłości. Jeden z paradoksów tej tragicznej książki na tym również polega, że luterańska duchowość, pierwsza postawiona pod oskarżeniem za późniejsze manowce niemieckich dziejów, sama dochodzi w niej do głosu, jakby to ona właśnie dyktowała historię kompozytora paktującego z Diabłem – ponadczasowy symbol Niemiec.

Formuła winy niemieckiej, a ściślej winy niemieckiego ducha, przedstawiona aluzyjnie w *Doktorze Faustusie*, jest dobrze znana, powtarzał ją pisarz bardziej wyraziście również w listach, esejach, odczytach (zwłaszcza w odczycie zatytułowanym *O Niemczech i narodzie niemieckim*). Jest to rozwinięta i wyostrzona analiza, której zaczątki, pierwsze obserwacje spotykamy już w *Buddenbrookach*: wysublimowany duch obracający się przeciwko życiu, przeciwko tej formie życia, jaka go wydała. Dążąc do całkowitej emancypacji, do podporządkowania sobie całego człowieka, duch przestaje się liczyć z tym, co tworzy jego podstawę, z konkretem istnienia, życiem jednostkowym i zbiorowym w wymiarze praktyczności, norm społecznych, instytucji politycznych. Cała ta sfera, jeśli nie jest wręcz przekreślona, staje się dziedziną jego eksperymentów, formowana jako bierne i dowolne tworzywo. Sprawa zaczyna się u Lutra: oddzielenie człowieka wiary i człowieka świata: człowiek świata z całą swą przyziemną krzątaniną, ze swoją ziemską ojczyzną, oddany zostaje w pacht siłom piekieł, ażeby na jego potępieniu rozkwitał człowiek duchowy, człowiek prawdziwy, któremu przyobiecane jest zbawienie. Jeden jest w okowach niewolnej woli, podlega z rezygnacją wszelkiemu złu ziemskiemu, drugiemu dana będzie szczególna Lutrowa wolność, która nie jest wcale wolnością konkretnej psycho-fizycznej jednostki, lecz wypełnieniem człowieka boskim elementem, co przybywa z zewnątrz, wdziera się w duszę i porywa ją za sobą ponad wszelkie życiowe ramy. Po wspaniałym, lecz krótkim i – jak widać – niezdolnym

wiele Niemców nauczyć epizodzie klasycyzmu myśl Lutera na nowy sposób podejmą romantycy. Dla Manna jest to ważny punkt. Bo romantyzm to dla niego cały niemiecki wiek XIX, tak w jego oczach ważny, przedłużony jeszcze głęboko w następne stulecie, chociażby w osobie Freuda.

Romantyzm to już jawny, niczym nie miarkowany, imperializm ducha, którego głównym sposobem działania, będzie zaprzeczenie życia i jego prawom, budowanie własnej rzeczywistości na zasadzie niezgody, prowokacji, przewycięzania. Można by powiedzieć, że romantyzm niemiecki to świecki owoc luteranizmu – i zarazem ten etap w kulturze Niemiec, który przekaże i przetworzy teologiczną przeszłość człowieka wiary w kierunku nowoczesnych ideologii. Bo romantyzm to duch, który przeciwko życiu sprzymierza się z siłą, który tak nauczył się gardzić, że gwałt staje się dla niego prawdziwym wyzwoleniem. W tym samym nurcie znalazł się Nietzsche – i Mann znakomicie zrozumiał jego rolę, nie dał się zwieść powierzchownemu hasłu: z powrotem do życia, jego skierowanej przeciwko duchowi frazeologii. Nietzsche kontynuuje problem romantyzmu: szaleństwo oswobodzonego ducha, egotyzm transcendujący wszelkie granice, świat sprowadzony do powolnego tworzywa, służącego wyższej jednostce jako środek ekspresji. Dokładnie w tym punkcie zaczyna się historia Adriana Leverkühna, skomplikowanego (choć w warstwie literackiej tak uproszczonego) produktu tych alchemicznych oddziaływań i transmutacji. To dlatego dla Leverkühna nie istnieje czas osobowy ani historia zbiorowa: on już tam był, wtedy, w Wittemberdze, w pejzażu późnośredniowiecznego świata, milczący i uważny, wyprowadzał logiczne konsekwencje z nauk doktora Marcina o niewolnej woli, predestynacji, o zbawieniu przez wiarę tylko; z jego namiętności do muzyki, która to pasja wydała reformę kościelnego chorału, a tym samym pchnęła muzykę niemiecką w ogromną wielowiekową przygodę.

W tle tej wielkiej problematyki – rozrachunku z całością – powraca motyw szczególnie dla Manna istotny, również odziedziczony z wielkiej tradycji: usprawiedliwienie sztuki jako uprzywilejowanego miejsca ludzkiego spełnienia. Bodaj od czasów Kanta nikt z taką gwałtownością nie wydobyl tej dwoistości: że z jednej strony tylko w sztuce następuje pojednanie rozdzierających człowieka sprzeczności, a z drugiej jest ona sferą nierzeczywistą, iluzoryczną – jest „pozorem”. XIX wiek o wiele chętniej poszedł za sugestiami Schillera: sztuka miała być istnieniem bardziej autentycznym niż życie samo, w jej „pozorze” człowiek mógł zamieszkiwać, wyniesiony ponad kalekę rzeczywistość. Ponad romantykami, ponad kuszącym przykładem Schopenhauera, Nietzschego, Wagnera, Tomasz Mann nawraca do surowej, dualistycznej myśli krytycznej. Ale przez całą twórczość, nie godząc się na zamęt romantycznych kategorii ani na królewską deprecjację życia u swoich mistrzów, budował mosty między dwiema sferami. I właśnie w tej pracy pośredniczącej widział swoją rolę, a zarazem istotę zjawiska, którego – jako pisarz – czuł się przedstawicielem: erotyzmu w sensie, jaki sam nadał temu słowu, określając tak urzeczzenie ducha życiem, wierność życiu, miarkującą najbardziej zuchwałe eksperymenty duchowe. W ten sposób zresztą nie rozstrzygał jeszcze starego niemieckiego problemu usprawiedliwienia sztuki, wskazywał tylko, jak rozumie jej własną etykę, wewnętrzne prawo jej ruchu.

Sprawa wróciła z wyjątkową intensywnością właśnie w *Doktorze Faustusie*. Tak się stać musiało, ponieważ należała ona do całego dziedzictwa, z którym w tej książce pragnął się rozrachować – i należała nie jako sprawa jedna z wielu, lecz jako rzecz szczególnej wagi. Było to bowiem stwierdzenie ostatecznej klęski niemieckiej utopii sztuki, wielkiej myśli czy wielkiego projektu ożywiającego od końca XVIII w. kulturę niemiecką. I nie tylko klęski tej utopii jako rzeczy do

konkretnej realizacji (Mann od początku był, jak Kant, radykalnym antyutopistą). Gorzej – bo była to jej klęska jako zasady regulatywnej, która zdawała się być samym jądrem tej kultury, jej najbardziej istotną treścią. Niezależnie od różnych wersji i zabarwień była to idea pojednania poprzez twórczość, poprzez działalność ludzką, która przetwarza rzeczywistość już nie wedle porządku deterministycznego ani wedle panowania przypadku, lecz w porządku celowościowym – rzeczywistość całkowicie budowaną z uwagi na człowieka, na jego pełny rozwój i zgodę ze sobą. Gdy kulturze zabrakło transcendentnych odniesień, idea pojednania przekształciła się w ideę zbawienia, zbawienia człowieka kulturowego, którego byt ciągle był wpisany w przeciwstawne porządki natury i wolności. Instrumentem i miejscem tego zbawienia miała stać się sztuka – tylko ona godziła zmysłowe i duchowe, jednostkowe i ogólne. Jeśli dla Tomasza Manna nie oznaczała już, jak dla jego poprzedników, tu i teraz się dokonującego sakramentu przeistoczenia, to była w każdym razie znakiem, symbolem ludzkości ocalonej, zdolnej do ocalenia samej siebie. I to jest właśnie punkt załamania – wielki lament Doktora Faustusa.

Człowiek zbawiony przez sztukę, przez pojednanego z życiem ducha? Ale kto zbawi samą sztukę, kto zbawi ducha biegnącego ku zagładzie, noszącego na sobie od początku piętno potępienia? Takie jest ostateczne pytanie tej książki, jak w ostatnim oratorium Adriana Leverkühna podnoszące się z głębokości, z dna rozpacz i upadku. Co się stało z pychą ducha, z dumnym marzeniem o Królestwie Człowieczym, zbudowanym ludzkimi rękami? Była to najpotężniejsza katharsis, przez jaką może przejść człowiek: nie tylko przeżycie osobiste, lecz jakby doświadczenie w imieniu całej tradycji, której jednostka czuła się spadkobiercą. Takie doświadczenie zabija nadzieję, wychodzi się z niego z własną umarłą nadzieją. Runęły wszystkie

podstawy, znikły wszelkie oparcia. Świadomość nie widzi przyszłości, nie wierzy w przyszłość, ponieważ może myśleć, projektować, marzyć, tworzyć tylko w określonej strefie – strefie swojego świata, swojego domu, gdzie jest od zawsze zagospodarowana, gdzie wszystkie przedmioty współdziałają z nią, podsuwają się jako wypróbowane narzędzia pracy, środki życia. Jest to przestrzeń jej historii i jej języka – przestrzeń jej miłości. Znaleźć się nagle i brutalnie poza nią to unieruchomić sam mechanizm istnienia – niepodobna zaczynać w próżni, gdzie zapadły się w nicość wszelkie znane dotąd środki samookreślenia. Na tym polega katharsis, której doświadczenie zapisane zostało w tej książce: całkowita utrata bezpieczeństwa, gwałtowne wyobcowanie ze swojskiego obszaru, wstrząs ujawniający szczeliny zwartego pozornie świata ludzkiego – szczeliny prowadzące dokąd? W jakie głębie pozaludzkiej rzeczywistości? Jest to starannie ukryte, nigdy wprost nie dające znać o sobie, a jakby wpisane w niespoistą, porysowaną formę tej książki doświadczenie transcendencji. Racja, że czysto negatywne – to transcendencja rozpaczy, przeżycia granicznego. Tylko taka odpowiada u Tomasza Manna na klęskę dumnego świata immanencji – człowieka zbawianego własnymi siłami.

W pewnym momencie Mann ustami Leverkühna nazywa wprost problem, dotyka wielkiej sprawy, której jego książka jest podsumowaniem: „Zbawienie – romantyczne słowo, a także słowo harmonisty, zawołanie rozanielonej kadencji w muzyce harmoniczej. Czyż to nie śmieszne, że muzyka uważała siebie przez pewien czas za drogę do zbawienia, podczas gdy sama, jak i wszelka sztuka, tego zbawienia potrzebuje, a mianowicie od pompatycznej izolacji, tego owocu emancypacji kulturalnej oraz wyniesienia kultury do roli namiastki religii, od samotności pośród intelektualnej elity zwanej «publicznością», która niebawem przestanie już istnieć, która już nie

istnieje, tak że sztuka będzie wkrótce całkowicie samotna, aż do obumarcia samotna, chyba że znajdzie drogę do ludu, co znaczy wyrażając się mniej romantycznie: do ludzi”[1]. Fragment ten pobrzmiewa tak bogatymi aluzjami, że warto się przy nim zatrzymać. Warto też rozszerzyć jego wstrzemięźliwy, ostrożny ton, zapewne związany z wypowiadającą postacią, uwięzioną – jak pisarz wielokrotnie podkreśla – w tragicznej wstydlivosti słów i gestów, która nie tyle płynie z chłodu, ile ze świadomości odtrącenia.

To typowy dylemat dla tego kręgu myślowego: sztuka ma być usprawiedliwieniem istnienia, już nie swego twórcy, lecz w ogóle ludzkiej egzystencji, a tymczasem sama wymaga, by ją usprawiedliwić, uprawomocnić – wykazać, że nie jest bezzasadną grą pasożytującą na powadze życia. Wiek XIX mógł jeszcze wierzyć, że małe grono ludzi oddanych sztuce reprezentuje całość spragnionej zbawienia ludzkości i w jej imieniu dokonuje wniebowstąpienia w sferę bytu uzasadnionego, przemienionego. Dopiero wiek XX odkrywa zagrażającą sztuce samotność, próżnię ludzką, która coraz bardziej odbiera jej rację istnienia. Artysta ostatecznie przestaje widzieć siebie i być widziany przez innych jako kapłan, który nawet w największym opuszczeniu codziennie dokonuje cudu przeistoczenia w obliczu całej ziemi, w imieniu całej ludzkiej wspólnoty. Teraz sztuka albo rzeczywiście trafi do konkretnej egzystencji konkretnego człowieka – albo jej wcale nie będzie, obumrze w zupełnym osamotnieniu. U Tomasza Manna przesunięty został akcent problemu: to nie sztuka zbawi człowieka, lecz ludzkie ocalenie – gdyby było możliwe – obejmie również i przede wszystkim sztukę, sztukę współczesną, śmiertelnie zagrożoną i jak żadna może sfera ludzkiej działalności potrzebującą ratunku. Tomasz Mann ma poczucie, że jeśli w świecie wielkiej zdrady coś trzeba nade wszystko ratować, to jest tym właśnie sztuka, najwyższy wyraz bytu ludzkiego, to, co pozostaje, gdy odejdą jednostki i pokolenia, gdy

przetoczą się dzieje i dotychczasowe formy życia rozsypią się w nicość. Ale co i w jaki sposób uratuje człowieka wspólnie z jego sztuką w świecie zaryglowanego czasu, w świecie, który utracił wszelkie oparcia? W tym miejscu pojawia się głos rozpaczliwego lamentu „dobrego i złego” potępińca (tak o sobie mówi w tekście dzieła Leverkühna Faustus, żegnając się z towarzyszami przed zstąpieniem do piekieł: „umieram jak dobry i zły chrześcijanin”)[2].

Na tle problemu sztuki zjawia się sprawa szczególnie ważna dla owej niemieckiej tradycji, szczególnie droga Mannowi: sprawa muzyki. W tej książce jeszcze raz zostaje objęta symbolicznym skrótem swoich dziejów: od luterańsko-bachowskich początków, poprzez Beethovena i Wagnera, aż po kryzys współczesności i poszukiwanie nowego języka dźwiękowego. Rzeczywiście, z punktu widzenia – by tak to nazwać – fenomenologii ducha niemieckiego układa się to w niezwykle znaczący ciąg. Najpierw muzyka służebna wobec wiary, tak podporządkowana, że sam ten fakt stał się środkiem jej wywyższenia, aż do stopienia w jedno z przeżyciem wiary, której stała się uchwytnym ciałem – ciałem dźwiękowym. Beethoven – to nasilenie wielkiego procesu emancypacji, muzyka, która zaczyna kontemplować samą siebie, to znaczy zawarty w sobie obraz jednostkowego przeznaczenia: osobowość i konstytuującą ją ruch woli. W tym sensie Beethoven stworzył drogę Wagnerowi (co zresztą ów wyznaje w swych rozprawach teoretycznych) – drogę, na której muzyka zazna najwyższych ambicji i największej klęski. Oto co miał spełnić Wagner: połączenie skończoności słowa i nieskończoności dźwięku, znaczenia i uczucia, wyobrażenia i woli, przypadku i konieczności – niemiecki absolut pojednania, urzeczywistniający się na scenie teatru muzycznego, religijna celebrowanie zbawicielskiej sztuki. Jest to moment zwrotny w dziejach muzyki – to właśnie absolutystyczne zapędy, etyczno-emocjonalne nadużycia, których narzędziem była rozpasana, anarchiczna forma, spowodują gwałtowny

odwrót i spustoszenie zarówno w niej samej, w jej artystycznych strukturach, jak i wokół niej, w jej społecznej atmosferze. Adrian Leverkühn i cała współczesna muzyka są więc produktem wagnerowskiej klęski i powagnerowskiego niesmaku. Jako bezpośrednie zadanie narzuca się odrobienie tych nadużyć formy i uczuciowości: surowość, formalizm, lodowata czystość. Muzyka świadomie powiada sobie, że nie chce już wabić tłumów, jednoczyć w podejrzanych ekstazach. Chce być dla siebie, aby manifestować swoją chłodną, matematyczną istotę, swoją niepodległą grę – dla garstki wyższych umysłów smakujących w tak bezinteresownej zabawie. Wagner był ostatnią próbą przywrócenia muzyczno-duchowej wspólnoty, wspólnoty wiary wokół jej ekspresji muzycznej, i w tym sensie nawiązywał do największego takiego poczynania w dziejach muzyki europejskiej – do Bacha (choć można uznać, że było to opaczne nawiązanie, odbicie w krzywym lustrze).

W reakcji przeciw Wagnerowi muzyka współczesna potępiła uczuciowość, odwróciła się od ludzkich wiar, zerwała ze zbiorowością: ten akt potrójnej emancypacji wyprowadza ją poza podstawowy krąg, w jakim poruszała się od stuleci. Musi więc od początku samą siebie stworzyć w pustej i niepodległej przestrzeni: musi odbudować swoje przesłanki, swój system wyrazu, swoją etykę i swoje prawa – musi też wymyślić jakąś rację własnego istnienia. Ten proces chciał Mann odtworzyć w *Doktorze Faustusie*, próbuje go zasugerować przy pomocy rozmaitych powieściowych elementów, nie tylko w teoretycznych wynurzeniach bohatera na temat wymyślonej przez siebie techniki komponowania, lecz również poprzez składniki jego biografii, sposobu bycia – a zwłaszcza poprzez jego przerażającą cechę, która wydaje mi się szczególnie ważna: brak wnętrza dającego znać o sobie, brak literackiej osobowości.

Mam pokusę, by pójść tym śladem i tak przedstawić diagnozę sztuki współczesnej, czy ściślej, a zarazem bardziej radykalnie – współczesnej muzyki: tym wyróżnia się ona na tle przeszłości, z której się wyłoniła jako reakcja, jako kryzys ekspresji, że nie posiada – niczym Adrian Leverkühn – wnętrza (nam dostępnego), a więc nie posiada osobowości, w najgłębszym sensie tego słowa. Posiada byt zewnętrzny, niekiedy bardzo barwny i bogaty, który z pasją możemy śledzić poprzez finezyjne układy formy, ma jakby faktyczną biografię, swoje „od-do” poprzez rozmaite perypetie uruchomionych struktur. Brak jej natomiast biografii wewnętrznej, tej, która buduje się z niezliczonych i przetransponowanych odniesień do całego tła kulturowego, do przeszłości i terażniejszości: jest jak gdyby opuszczona przez własną tajemnicę – tajemnicę duchowości określającej się przez swój cel. Taka jest widać cena autonomii: składa się w ofierze sens uczuciowy formy, zawisłość formy wobec nadrzędnych znaczeń, koordynujących ludzkie życie duchowe. W końcu chłód i matematyczność dzieła okazują się zamachem nie tyle na emocje, na wątpliwego gatunku uniesienia, ile na semantykę formy, na obecność znaczeń w tym wszystkim, co człowiek robi – zamachem na sens nieodłączny od życia.

Na tym polega dręczący Tomasz Manna sekret samotności sztuki współczesnej, jej tragiczna i grzeszna antywspólnotowość jako wzór suwerenności – jako chłód, jako pogarda. Bo o sensie i odniesieniu do znaczeń można mówić tylko tam, gdzie wchodzi w grę zbiorowość, gdzie można porozumiewać się wspólnym językiem. Tam, gdzie każdy chce stworzyć język własny, nieporównywalny, ustaje wszelka zrozumiała mowa. Dzieła Adriana Leverkühna – tak jak je Mann opisuje – poprzez wspaniałe perypetie formy zanurzają się jakby w odrętwiałym milczeniu, są nie do podjęcia, są bez echa. Połyka je przecież czeluść szaleństwa i rozpacz. Czy była to rzeczywiście w jego

oczach zagłada formy, śmierć sztuki – śmierć, by tak rzec, dobra i zła zarazem, poprzez opętane eksperymenty zdobywająca w tragicznym błysku świadomość wartości najważniejszych i utraconych?

Jest to jedna z najbardziej przejmujących książek o samotności – samotność Leverkühna jest bodaj jego jedyną ludzką cechą, zasugerowaną w literackiej konkretności, a nie tylko z góry obmyślonej formule – jest wprost odczuwalna. To samotność tak przerażająca, że bez trudu widzimy, jak staje się źródłem odczłowieczenia jednostki. I nie jest prawdą, że – jak głosi Diabeł – są za nią ofiarowywane wyrównania czy ekwiwalenty w postaci prywatnych euforii. W świecie immanencji radością i rozpaczą człowieka, ekstazą człowieka może być tylko inny człowiek. Jest tak, że za swoją decyzję samotności Leverkühn nie otrzymuje żadnej rekompensaty. Na tym polega sens jego doświadczenia – monstrualna myśl o autarkii, która jest lodowatą temperaturą, w jakiej zamiera wszelkie życie. Ale samotność Leverkühna symbolizuje również samotność Niemiec, to, o co Mann podejrzewa Niemcy, na przestrzeni niemal całej historii: mieszanina pogardy i lęku wobec tego, co obce, co przychodzi od innych narodów i innych kultur, cierpiętnicza zawiść wobec obcego, bardziej słonecznego kolorytu życia, wobec niedostępnego wdzięku lekkości – i pyszne zamknięcie się we własnej udręczonej głębi, w micie samowystarczalności. Niemcy pragną samotności i cierpią z jej powodu. W ten sposób przecina się proces, który jest jednym z najistotniejszych motorów życia: wymianę z tym, co inne, z drugim, odmiennym i uzupełniającym – wymianę, bez której nie ma co marzyć o pojednaniu. Z niemieckiej samotności wykiełkował niemiecki obłęd – świat, którego nie potrafi się pozyskać dla siebie, trzeba wziąć gwałtem. W tej książce, gdzie tylko na marginesach pojawiają się wzmianki o wojnie, gdzie panuje nieruchoma atmosfera istnienia obróconego do wewnątrz, nie raczącego odciskać żadnych śladów w pospolitej

zewnętrzności, czuje się obecność ducha przemocy, tchnienie brutalności wobec świata i człowieka, które emanuje właśnie z subtelnej, przeduchowionej, prawie niematerialnej egzystencji bohatera. Mann świetnie wie (może nauczył się tego od Nietzschego), że dopiero tam, gdzie jest dwoje i troje, i więcej, zaczyna się zdrowie duchowe i dobroć, i prawda.

Często widzi się w tej książce testament Tomasza Manna, chociaż jeszcze potem napisał inne rzeczy, całkiem odbiegające od niej tonem. *Doktor Faustus* ma w intencjach rozmach syntezy czy podsumowania – co prawda sporządzanego w bardzo specjalnych okolicznościach zewnętrznych i dość wyjątkowym u pisarza stanie ducha. Gdy uważnie się przyjrzeć wszystkim jego powieściom, każda z nich, w pewien sposób, stanowi syntezę – Mann nie posuwał się drobnymi krokami, które w sumie miały złożyć się na jakiś rezultat, lecz wielkimi skokami, z których każdy podejmował i rozstrzygał całą najważniejszą problematykę jego twórczości. Każda książka rozpisuje na nowo tę samą sprawę – największą sprawę pisarza. W tym sensie każda jest podsumowaniem. Póki Mann żyje i tworzy, są to podsumowania w ruchu, w marszu – formalnie biorąc każde mogłoby być ostateczne i tylko bieg życia naprzód przynosi ciągle nowe ujęcia. Ze względu na wyjątkowość momentu historycznego, na który *Doktor Faustus* ma stanowić odpowiedź, można go rzeczywiście uznać za rodzaj testamentu pisarza już starego, mającego już za sobą rozległą przeszłość do własnych rozliczeń. Lecz, jak sądzę, jest to chyba jedyna podstawa, na jakiej można tę książkę wyróżnić spośród innych i podnieść do wyjątkowej roli – nie splot jej cech wewnętrznych, artystyczno-myślowych, i nawet nie radykalizm jej pytań, a raczej straszny blask, który rzuca na nią historia, historia akurat w pełnym toku, podczas gdy książka powstawała. Toteż są w niej rzeczy nieobecne

w pozostałej twórczości Manna: groza i beznadziejność, petryfikacja czasu, zamęt moralny, płynący stąd, że pisarz kocha i utożsamia się z tym, co sam stawia w stan oskarżenia.

Od pierwszej do ostatniej powieści Tomasz Mann nie przestaje z pasją zajmować się tym samym: odtwarzaniem, opisywaniem, interpretowaniem własnej genealogii – niemieckiej, hanzeatyckiej, luterańskiej. Problem gniazda, rodowodu był dla niego jednym z najważniejszych problemów ludzkiej egzystencji. Miał poczucie, że w ten sposób bada nie tylko własne korzenie, ale źródła całej linii duchowej, której był ostatnim ogniwem. Drzewo genealogiczne *Faustusa* podejmuje i rozbudowuje genealogię *Buddenbrooków* i *Czarodziejskiej góry*. I tak jak od początku, i w tym późnym dziele Mann w pełni przyznaje się do swego rodowodu, wyznaje najgłębsze do niego przywiązanie, aż do granicy, gdzie zaczyna się oskarżenie – i desperacko tę granicę przekracza. Czyni to – sędzę – rozmyślnie, z poczuciem grozy, ale i świadomością, iż tylko taki gest niewinności biorącej na siebie winy, więc współwinnej, może oczyścić sytuację duchową, może być najbardziej przekonywającą formą pokuty. Lecz poza ową granicą zaczyna się etyczny chaos, nie mniej groźny od tego, któremu ten gest przekroczenia i samooskarżenia miał zaprzeczyć. Mianowicie wchodzimy w przestrzeń jak gdyby poza dobrem i złem, gdzie zło i dobro, wielkość i ohyda, stają się nierozdzielne, prawie nierozróżnialne: wybór wielkości skazuje na ohydę, potępienie zła oznacza wyrzeczenie się związanego z nim dobra. Znów muszę powtórzyć: tylko w największej głębi rozpaczy człowiek taki jak Tomasz Mann mógł powziąć myśl o podobnym „historiozoficznym szantażu”, jakby mówiąc światu: jeśli chcecie nas, Niemców, zachować w kulturowej wspólnoty, wraz z całym niezmiernym kosmosem naszej duchowej historii, to musicie nas wziąć takimi, jacy jesteśmy, łącznie z tym koszmarnym epizodem naszej historii, bo nasza choroba jest ceną

naszego wtajemniczenia. Czujemy, że w ten sposób otwiera się droga do monstrualnej teodycei rozpaczy, u której prześwituje coś takiego, co mogłoby przypominać mistykę zła, przekonanie o jego fatalistycznej nieuchronności w wielkich poszukiwaniach ducha.

Ale natychmiast trzeba dodać: to tylko groziło może Tomaszowi Mannowi, to nie stało się przecież jego udziałem! Ta perspektywa, tajemne przedłużenie teodycei *Doktora Faustusa*, nie zostałyby nigdy przez niego zaakceptowane – to oczywiste. A jednak – książka nosi ślad tej pokusy, szatańskiej pokusy wobec człowieka, którego nadzieja umarła. Tomasz Mann z *Doktora Faustusa* po raz pierwszy i jedyny zdradził na moment tłumione pokrewieństwo z pokraczną i groźną figurą Leona Naphty, dialektyka negatywności. Jest to tylko mgnienie, po którym znowu rozpoznajemy prawdziwe oblicze pisarza. Ale to mgnienie ujawnia nagle ukryte obszary – szczęśliwie nie tyle nieświadome, ile nie dopuszczane do głosu w poczuciu ich groźnego sensu – ujawnia przy tym rozmiary jego miłości do własnego gniazda. (Naraz pojawia się refleksja: czy w istocie był to moment jedyny, jednorazowy skurcz rozpaczy? Przecież napisany potem *Wybraniec* przyniesie, już w zupełnie odmiennej, pogodnie-dobrotliwej tonacji, ten sam obsesyjny problem: podniesienia się na wyżyny z samej otchłani winy, podniesienia nie tyle pomimo winy, ile jakby z powodu winy, winy błogosławionej...).

Wolę nie myśleć o *Doktorze Faustusie* jako o testamencie literackim Tomasza Manna – było to bardzo szczególne, przekraczające to, co człowiek znieść może, doświadczenie duchowe. Wolę rozmyślać o całej konstelacji jego książek, tak dramatycznych i zarazem roziskrzonych, gdzie panuje ta cudowna atmosfera, rozpoznawalna też u największych przedstawicieli niemieckiej tradycji duchowej, atmosfera najwyższej

prawości intelektualnej i etycznej czystości, najbardziej namiętnego poszukiwania podstaw ludzkiego istnienia. Atmosfera światła i dobroci, ale dobroci, która wie o swoich zagrożeniach, o swojej trudnej drodze, o głębiach, z jakich się podniosła ku światu ludzi.

Ewa Bieńkowska

Szkic pochodzi z książki „*W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*” opublikowanej nakładem wydawnictwa Czytelnik.

[1] T. Mann, *Doktor Faustus*, tł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1960, s. 424.

[2] Ibidem, s. 638.