

Bieguny patosu u Thomasa Manna

Tomasz Kotłowski*

DOI [10.24425/rl.2025.156338](https://doi.org/10.24425/rl.2025.156338)

ruch literacki • R. LXVI • 2025 • Z. 2 (389) PL • **Lektury ponowne. Z badań nad recepcją i przekładem**

PL ISSN 0035-9602

Twórczość Thomasa Manna posiada oscylacyjny, dualistyczny charakter; rozpięta jest między przeciwstawnymi kategoriami filozoficznymi, by przytoczyć choćby mieszczaństwo i artyzm, kulturę i cywilizację, pierwiastki dionizyjskie i apolińskie. Właśnie te opozycje stanowią zręby, na których konstruuje Mann swoje polifoniczne powieści, co uwidacznia się choćby w dysputach, jakie wiodą dwaj antagoniści *Czarodziejskiej góry*: Leon Naphta i Lodovico Settembrini¹. Zapisem osobistego pojedynku ideowego między autorem a jego bratem – Heinrichem zdają się pisane w czasie Wielkiej Wojny, a następnie korygowane *Rozważania człowieka apolitycznego*. Trafnie konstatuje Elżbieta Feliksiak, iż „[w] tekście *Rozważań...* rozszyfrować można przeświadczenie co do tego, że radykalizm może być argumentem w polemice z innym (odwrotnym) radykalizmem”², przy czym każdy z nich operuje nie tylko specyficzną i właściwą sobie logiką, ale także hierarchią wartości tudzież tym, co dla sztuki pisarskiej najważniejsze – sposobem ekspresji.

* Tomasz Kotłowski – Uniwersytet Jagielloński.

ORCID: 0000-0003-3479-362X

1 T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, J. Łukowski, Warszawa 2022, Muza.

2 E. Feliksiak, *Tomasz Mann i Nietzsche*, „Teksty” 1980, nr 3 (51), s. 138.



Artykuł jest opublikowany w otwartym dostępie (open access) na warunkach licencji Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Głosy Mannowskiego dialogu pełnią funkcję narzędzia perswazji w agonie, zaś jako takie różnią się nie tylko w planie aksjologicznym, lecz także jakościowym. Ponieważ pozostają zróżnicowane pod względem typu wrażliwości, to owa dwubiegunowość w myśli filozoficzno-politycznej ma w pisarstwie Manna estetyczne konsekwencje, mianowicie zróżnicowanie formuł afektywnych. Pisarz był wyczulony na te znaczące różnice również w recepcji własnej twórczości, co dostrzegalne jest znakomicie w aprobowanej przez Niemca i z tego powodu przytaczanej w *Rozważaniach* wypowiedzi krytyka francuskiego o pisarstwie Manna: „«Gdyż jest on [Thomas Mann – T.K.] dużo bardziej niemiecki i dużo mniej łaciński niż moglibyście pomyśleć na pierwszy rzut oka», napisano tam. «To w tym leży jego oryginalność»”³. Francuz rozpoznał nieomylnie istotną cechę pisarstwa autora *Doktora Faustusa* – umiejętność posługiwania się cudzym głosem, tworzenia form hybrydowych z ideologicznego punktu widzenia, pewnego rodzaju predyspozycję do zwodniczej mimikry⁴, uprawianej skądinąd przez tajemniczego gościa Leverkühna⁵. Właśnie owa umiejętność właściwa również Mannowi sprawia, że pod uporządkowaną formą *klassische Moderne* kryje się myśl zgoła nieprzystająca do systemu wartości umownie przypisywanego cywilizacji zachodniej. Wyrafinowany, a przy tym gwarantujący artystyczną doskonałość chwyt pisarza pozwala mu na wejście w polemikę niejako pod przykrywką dzięki zastosowaniu wobec swoich ideologicznych antagonistów ich własnej broni. Kontynuujemy zatem diabelską paralełę: stwarzanie pozorów czy też wprowadzanie w błąd przypisywane jest przecież tradycyjnie do dziedziny Złego, dla którego mieszczańsko-romantyzu-

3 T. Mann, *Rozważania człowieka apolitycznego*, przeł. oprac. i posłowie W. Kunicki, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2022, s. 139. W nawiasach podajemy niekiedy wyimki z tłumaczenia niemieckiego za wydaniem: T. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1974. W dalszym ciągu wydanie będzie sygnowane bezpośrednio skrótem „R” z bezpośrednim podaniem paginacji (wpierw z wydania polskiego, a następnie niemieckiego). Ten fragment, w oryginale zacytowany po francusku, przytaczamy we własnym tłumaczeniu. Wszelkie tłumaczenia są autorskie, jeśli nie zaznaczono inaczej.

4 „To kwestia czystego przypadku, jak wyglądam, a raczej, dzieje się to samo przeze się, zależnie od okoliczności, nie zaprzęgam sobie tym głowy. Adaptacja, mimikra [podkr. – T.K.], znasz to przecie, maskarada i mistyfikacja Matki Natury, uśmiechającej się zawsze z przekorą”. T. Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna opowiedziany przez jego przyjaciela*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, wstęp M. Wydmuch, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 211. W nawiasach podajemy niekiedy wyimki z tłumaczenia niemieckiego za wydaniem: T. Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2012. Cytaty wprowadzamy skrótem „DF”.

5 Zob. DF, rozdz. XXV.

jący autor zdaje się żywić uczucia⁶ do tego stopnia nieodparte, iż można by podsumować jego paradoksalną strategię jednym z polskich porzekadeł: „modli się pod figurą, a diabła ma pod skórą”⁷.

W pisarstwie Manna przecinają się dwa sprzeczne paradygmaty: oświeceniowy oraz romantyczny, za nimi stoją zaś swoiste dla nich, zróżnicowane emotywne formy uniesienia, które na potrzeby tej pracy nazywamy dwoma odmiennymi biegunami patosu. Aby zniuansować Mannowskie rozumienie badanego fenomenu, pomocny okaże się podział na trzy główne terminy operacyjne: przejęty od Manna Nowy Patos⁸, wzniosłość (bliższą romantyzmowi, Burke’owskiemu kształtowi przejętemu i po części zmodyfikowanemu przez literata) oraz uznany za pojęcie ogólne – patos⁹. Wprowadzenie drugiego terminu umotywowane jest faktem, że mimo iż pisarz używa słowa „patos” nader często (co podkreśla zresztą w sposób niepodważalny jego istotność), to znaczenie terminu różni się w zależności od kontekstu, prowadząc w konsekwencji do nieścisłości. Należy mieć na względzie, że przy pracy na tak szerokich terminach właściwe wydaje się raczej przyjęcie definicji funkcjonalnych aniżeli dezorientujących swym bogactwem ujęć historycznych. Elastyczność ujęcia funkcjonalnego zakłada dopasowanie aparatury pojęciowej do języka autora w celu rekonstrukcji właściwego rozumienia danego terminu. Wydaje się ona pożądana, albowiem, chociaż Mann określił jednoznacznie swój stosunek do szczególnej

6 Do dziedziny Złego należałyby naturalnie wszelkie mroczne fascynacje Niemca. Aby pojąć, jak ważnym pozostaje dla niego to imaginarium, wystarczy przytoczyć fragment z *Rozważań*, w którym mówi o sobie na poły autoironicznie: „Kronikarz oraz interpretator *décadence*, miłośnik patologii i śmierci, esteta z sympatią do otchłani [...]” (R, s. 121).

7 Koresponduje to z opinią György’ego Lukácsa dotyczącą, co zaskakujące, obu braci Mannów, których dzieła można podług filozofa „uważać za wielkie zapowiedzi owej tendencji, która sygnalizowała niebezpieczeństwo podziemnego nurtu barbarzyństwa [podkr. – T.K.], jako nieuniknionego, ubocznego produktu w łonie współczesnej cywilizacji niemieckiej” (JPDF, s. 102).

8 Thomas Mann przejmując to określenie prawdopodobnie bezpośrednio z manifestu Stefana Zweiga pt. *Das neue Pathos*. Zob. S. Zweig, *Das neue Pathos* [in:] tenże, *Emile Verhaeren*, Insel Verlag, Leipzig 1913, s. 111–122.

9 Na ogół, począwszy od Pseudo-Longinosa, patos był ujmowany jako kategoria węższa aniżeli wzniosłość. Niemniej, wzniosłość jako kategoria romantyczna lepiej przystaje do estetyki Manna, stąd jej zawężenie, a w konsekwencji poszerzenie kategorii patosu. Układ ten pozostaje umowny i ma na celu wyłącznie uporządkowanie i zapewnienie czytelności wywodu. M. Krasińska, *Pathos wobec wzniosłości w traktacie Peri hypsous Pseudo-Longinosa*, „Filo-Sofia” 2018, nr 3, s. 41. Kompleksowego przeglądu historii pojęcia dostarcza Jarosław Pluciennik. Zob. J. Pluciennik, *Figury niewyobrażalnego*, Universitas, Kraków 2007; tenże, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków 2000.

formy, jaką jest Nowy Patos, to nie wyartykułował swojego stanowiska wobec zjawiska patosu *sensu largo*, używając wymiennie słów: patos/patetyczny (*der Pathos/pathetisch*), rzadziej wzniosłość/wzniosły (*das Erhabene/erhaben*), przy czym z braku jasnych deklaracji autora czytelnik musi każdorazowo wnioskować z kontekstu przypisane im znaczenie. Istotnym dla zrozumienia kategorii emotywno-estetycznych noblisty wydaje się pytanie, czy istnieje prawdopodobieństwo, by, darząc niechęcią Nowy Patos, pisarz dopuszczał jego inną formę, roboczo nazywaną wzniosłością. Aby wyklarować stanowisko powieściopisarza, posłużymy się fragmentami *Rozważań* pozwalającymi zrekonstruować Mannowską krytykę Nowego Patosu, a następnie, skupiając się na *Doktorze Faustusie*, ukażemy *per negationem* możliwość istnienia alternatywnej wobec Nowego Patosu, wyłaniającej się z kart powieści estetyki wzniosłości.

Tak jak w stosunku do czynnika demonicznego, autor zachowuje wobec patosu dwuznaczną postawę łączącą w sobie obawę z fascynacją. To jeszcze jedna dwoistość cechująca myśl Manna, której klaryfikacja wydaje się konieczna. Niewątpliwie pejoratywnym określeniem jest przytaczany już „Nowy Patos”, jednakowoż termin „patos” odwołuje się czasem do emotywnego stanu uniesienia, zwłaszcza gdy autor pisze o „patosie chwili” (R, s. 263 *et passim*). Mogłoby się zdawać, że tego rodzaju uwznioślenie zniwelowane zostałoby przez charakterystyczne dla pisarstwa Manna żywioły ironii oraz humoru, wszelako aspirują one raczej do ustanowienia kontrapunktowej przeciwwagi aniżeli do zniesienia gestu patetycznego. Mylący może wydać się choćby poniższy fragment:

Należy zbliżyć się do niego [do życia – T.K.], zatrzymać przy nim, z sympatią, umiłowanie prawdy i bez emfazy. Z daleka życie oddziałuje patetycznie i porywa do dzikich słów, jak „niesamowite”, „obłąd”, „zbrodnia”, „hańba”. Z bliska jest skromniejsze, prostsze, mniej oratorskie, rzadko bez humorystycznego zabarwienia, i krótko mówiąc, jest znacznie bardziej ludzkie. (R, s. 365)

Wprawdzie ta deklaracja może łatwo zostać zinterpretowana jako gest absolutnego potępienia wszelkiego patosu, jednak, jak okaże się w toku analizy, ów sprzeciw odnosi się w znacznym stopniu jedynie do jego pewnego modelu.

Spośród rozlicznych definicji antycznych patosu do pejoratywnej definicji Nowego Patosu najlepiej przystaje ta retoryczna, uznająca go za element perswazyjny w mowie, a więc kojarzona ze szkołą sofistyczną, która oparowała do perfekcji budowanie tromtadracji z pomocą odpowiednich narzędzi retorycznych. Sofistyka z jej wynaturzeniami może stanowić tło historyczne dla rozważań Manna z kilku powodów: wywodzi się z ustroju demokratycznego, a udowadniane tezy mają raczej charakter przygodny ze względu na prymat sztuki retorycznej nad kwestią słuszności. Jak dowodzi Marek Hermann:

Teorie głoszone przez Gorgiasza pozwalały na werbalne manipulacje słuchaczami. Duże znaczenie przypisywał on pathosowi, emfazie wywoływanej przez słowo mówione [...]. Głosił on, że słowa mogą uwznioślić to, co niskie i odwrotnie, ukazać to, co niskie jako wzniosłe [...].¹⁰

Te cechy wyraźnie powrócą na kartach *Rozważań człowieka apolitycznego*, albowiem z wykoślawiającym prawdę, głoszącym sofizmaty manipulatorem kojarzony jest główny obiekt ataków Manna – literat cywilizacyjny, którego zorientowana liberalno-demokratycznie agitacja nazywana jest Nowym Patosem. Przedstawiony jako dziedzic myśli oświeceniowej mówca posługuje się podług Manna tonem nieznoszącym sprzeciwu, roszcząc sobie tym samym prawa do wyłącznej licencji na dysponowanie prawdą. Zdaniem pisarza uosabia „polityczne oświecenie i filantropi[ę] szczęśliwości” (R, s. 24), głosząc wynikającą z ducha liberalizmu teorię postępu, który ma przyjąć formę konkretnego systemu – republiki zbliżonej nieprzypadkowo do porwolutycznej Francji. Noblista wskazuje na

niezdolność Romanów do oddzielania filozofii od polityki. Oczywiście tę oto niezdolność poczytuje literat cywilizacyjny za najwyższy honor [...]. To, co określa się mianem aktywizmu, woluntaryzmu, nowego patosu [podkr. – T.K.], jest niczym innym jak nieoddzielaniem filozofii od polityki: tu dostrzega literat cywilizacyjny cnotę [podkr. – T.K.], która, gdyby stała się władczą, zapobiegłaby wojnie, podczas gdy instynkt przeciwny, rozdzielenie tego, co metafizyczne od tego, co społeczne, jest wedle jego mniemania samą niegodziwością, która nie zapobiegła wojnie, czytaj: która tę wojnę wywołała. (R, s. 166)

Autor opowiada się przeciwko takiej polityzacji życia społecznego oraz sztuki, deklarując apolityczność rozumianą jako brak aktywizmu tudzież przyrodzonego zaangażowania politycznego, który miałby być według niego charakterystyczny dla niemieckiego ducha¹¹. Thomas Mann definiuje jasno swoje nastawienie ideowe: „Jestem bowiem niepolityczny, usposobiony narodowo, lecz niepolitycznie, jako Niemiec kultury mieszczańskiej, Niemiec romantyzmu, który nie znał żadnego innego postulatu politycznego, jak wzniosło-narodowe wołanie o cesarza i o Rzeszę” (R, s. 92). Koresponduje to z przekonaniem, iż „[e]uropejskie sumienie, ponadnarodowa odpowiedzialność żyją tylko i jedynie w niepolitycznym i antydemokratycznym na-

¹⁰ M. Hermann, dz. cyt., s. 110.

¹¹ Podziału na Francuzów i Niemców nie należy brać całkiem dosłownie; pisarz ma na myśli ogólne tendencje, określenia ducha narodowego, co nie przeszkadza mu dostrzegać osób wyłamujących się z tego generalizującego podziału – pierwszą z nich z pewnością byłby reprezentujący filofrancuski liberalizm jego brat Heinrich, przeciwko któremu skierowane są *Rozważania*. Cf. R, s. 424.

rodzie, w Niemczech – niemiecki literat cywilizacyjny jednak tego nie dostrzega” (R, s. 163).

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż Thomas Mann pracował nad esejami począwszy od 1915 roku, a więc podczas eskalacji niemiecko-francuskiej awersji w czasie Wielkiej Wojny (1914–1918), poprzedzonej zresztą wojną francusko-pruską (1870–1871). Należy dodać, że jego wzburzenie spotęgowało prawdopodobnie pojawienie się w II Rzeszy ekspresjonistów, których orientacja ideowa korespondowała z potępianym przez Manna liberalnym pacyfizmem.

Pewna szkoła artystyczna („ekspresjonizm”) o gwałtownie aktywistycznych potrzebach, z pogardą niechętna epickiej rozległości, rzeczowości, spokojowi, refleksji i pogodzie ducha, całkowicie nastawiona na to, co nagłe, gorączkowo-poruszone [Veherent-Bewegte], plakatoowo efektowne [Groß-Ausdrucksvolle], pewnego dnia sformułowała wymóg, żeby człowiek ducha działał. (R, s. 167/212)

Taki rodzaj gorączkowego zaangażowania¹², w oglądzie eseisty sprzecznego z „kwietystyczną” tudzież „apolityczną” naturą mieszczańskich Niemiec, podsycany był przez ekspresjonistów, wśród których konieczność czynu wyraża *expressis verbis* teoretyk Nowego Patośu – Stefan Zweig:

Wierszy utrzymanych w tym nowym patosie nie mogą tworzyć słabi, bierni ludzie, których nastrojów zmienia się w każdej chwili pod wpływem otoczenia, lecz jedynie natury wojownicze [*Kampfnaturen*], opanowane ideą, poczuciem obowiązku; ci, którzy chcą narzucić swoje odczuwanie, rozciągnąć swój zapał [*Begeisterung*] na cały świat.

Eseista wychwytuje ten agitacyjno-zbrojny wydźwięk postulatów ekspresjonistycznych i nie bez ironii wskazuje na znane w historii Niemiec pod terminem *Kriegsbegeisterung*¹³ ochocze zaangażowanie aktywistycznej młodzieży w Wielką Wojnę:

¹² Cf. „[Prawiersz – T.K.] był patetyczny, gdyż powstał z namiętności, był patetyczny, gdyż chciał wywoływać namiętność. Wiersz owych wielkich i odległych przodków, którzy wpięrow odnaleźli słowo oraz mowę w wybuchającym krzyku uczucia, był przemową do tłumu, napomnieniem, nakłanianiem, ekstazą, bezpośrednim elektrycznym wyładowaniem z jednego uczucia do drugiego. Poeta przemawiał do innych, pojedynczy – do kręgu”. S. Zweig, dz. cyt., s. 111. Zweigowska koncepcja narodzin poezji z krzyku koresponduje ze spostrzeżeniami Arystotelesa; w istocie Stagiryta wskazuje na perswazyjny potencjał krzyku w swojej retorycznej teorii patosu. Zob. M. Krasieńska, *Pathos...*, dz. cyt., s. 22.

¹³ Zob. J. Golec, *Zivilisationsbegeisterung und Zivilisationskritik im deutschen Expressionismus*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1993,

niemiecki „aktywizm” [scilicet „ekspresjonizm” – T.K.], choć jego polityczna teoria jest pacyfistyczna, ma o wiele więcej wspólnego z całością europejskiej akcji i katastrofy, w trakcie której trwamy, a w sensie emocjonalnym, w swoich gestach zapowiadał ją i przygotowywał w o wiele większym stopniu niż jakiś mieszczański „kwietyzm” i „zwątpienie”, jakiś apolityczny, nastawiony na poznanie i formę artysty (R, s. 166).

Oświeceniowo-ekspresjonistycznemu „aktywizmowi” przeciwstawia myśliciel bliską mu formację romantyczną¹⁴, pozbawioną predylekcji dydaktycznych i skupioną przede wszystkim na jednostce. Projektując swoje rozumienie niemieckości, Mann ucieka się do obrazowania *par excellence* romantycznego, wyróżniającego się wzniosłością uczuć. Przywołać warto chociażby stwierdzenie: „Pojęcie «niemiecki» jest przepaścią [Abgrund], jest bez dna [bodenlos]”¹⁵ (R, s. 46/55), które jawnie koresponduje z Burke’owskim, dominującym w XIX stuleciu rozumieniem wzniosłości, a zwłaszcza jego założeniem, iż „[w]ielkość rozmiarów jest potężną przyczyną wzniosłości. [...], że podobnie wysokość jest mniej majestatyczna niż głębia, i że bardziej jesteśmy przejęci, gdy spoglądamy w przepaść, niż gdy patrzymy w górę na równie wyniosły obiekt”¹⁶. Ta powracająca myśl o otchłanności wskazuje na ważne cechy Mannowskiego ujęcia niemieckości: ma mieścić w sobie sprzeczność, a więc potencjał kontestacyjny, nieoferujący stałego oparcia w postaci niepodważalnych aksjomatów, które niewątpliwie współtworzą doktrynę literata cywilizacyjnego. Z braku takiego usystematyzowanego zbioru poglądów „pesymistyczny etyk” reaguje zdaniem Manna w sposób dużo bardziej spontaniczny, uczuciowy, ulega porywom

s. 42–45; S. Becker, »Kreuzzug des Geists zur Rettung des Menschen«: *Die Expressionisten und der Erste Weltkrieg*, „KulturPoetik” 2016, t. 16, z. 2, s. 205–226.

¹⁴ Cf. „Nowy Patos musi zawierać nie tyle pragnienie duchowej wibracji czy wysublimowanego doznania estetycznego, co rzeczywisty czyn”. S. Zweig, dz. cyt., s. 114. Ta wizja nie koresponduje do końca z polskim romantyzmem czy też z niemieckim *Vormärz*, które posiadały nacechowanie polityczno-aktywistyczne.

¹⁵ Cf. „O ile piękno kojarzono z porządkiem, harmonią, zachowaniem odpowiednich proporcji i wyraźną formą przedmiotu, o tyle wzniosłość stanowiła odpowiedź na te fenomeny estetyczne, które dotąd nie mieściły się w rejestrze tego, co nazywamy pięknem. Szczególna intensywność doznania, nieforemność czy też nieproporcjonalność przedmiotu, poczucie stawania w obliczu czegoś, co wielkie, ogromne i nie uchwytnie, a ponadto współwystępowanie bólu, przerażenia i rozkoszy – to wszystko, ogólnie rzecz ujmując, wiąże się z doświadczeniem wzniosłości”. M. Krasieńska, *Dociekania filozoficzne Edmunda Burke’a a problem muzycznej wzniosłości*, „Studia z historii filozofii” 2020, nr 1 (11), s. 181–182.

¹⁶ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 81–82.

patośu chwili, nie zaś afektowanemu uniesieniu¹⁷. Zauważmy, iż w tym kontekście termin „patoś” nabiera u Manna pozytywnych konotacji:

mocarny zryw roku 1914 był zrywem wiary, bezgranicznej gotowości... Przymus? O tak, to był patoś chwili [Pathos des Augenblicks]. Ale przymus nie jest, co już próbowaliśmy dać do zrozumienia panu Rollandowi, ani suchą „nécessité”, ani zuchwałością jakiegoś desperado; przymus jest uroczystą nazwą afektu twórczego, w którym elementy obrony jak najbardziej współtętnią z elementami ataku (R, s. 263/338).

Efemeryczny „patoś chwili” określany tutaj jako wzniosłość pozostaje tedy ewidentnym przeciwieństwem stałej dyspozycji, jaką jest Nowy Patoś. Dystynkcja w oparciu o temporalność wydawać się może mglista, jednak istotny wydaje się poziom spontaniczności¹⁸ dostrzegalny w momencie, w którym osoba prywatna, niezaangażowana w życie społeczne, daje się unieść porywowi serca w doniosłym historycznie momencie. W oglądzie pisarza wzniosłości nie da się nauczyć – tak jak dla romantyków pozostaje dla niego tym, co paradoksalne, nagłe i nieogarnione, doświadczeniem *quasi-sakralnym*, dwuznacznym zespoleniem *fascinans* oraz *tremendum*¹⁹.

Całkowicie inaczej przedstawia się Nowy Patoś, który, jako przygotowana zawnazasu, wyrozumowana tudzież zorientowana na cel perswazyjny strategia, razi sztucznocią²⁰. Autor *Buddenbrooków* nie kryje obrzydzenia, kiedy

17 Konsolidacja tego rodzaju uczucia poruszenia następuje po mieszczącym się w horyzoncie Mannowskich *Rozważań* wywodzie młodzieńca o sugerującym niemiecką tożsamość nazwisku Deutschlin, którego wypowiedź traktująca o narodowej witalności i duchowej młodości Niemców zdolnych do przeciwstawienia się cywilizacji skłania współtowarzyszy do refleksji, podczas której „każdy z osobna rozważał w ciemności poczucie młodzieńczości osobistej i narodowej, które stapały się w jeden patoś” (DF, s. 110).

18 Na szczególny temporalny charakter wzniosłości zdaje się wskazywać Pseudo-Longinos, który podkreśla jej gwałtowny, nagły i obezwładniający charakter w słynnym porównaniu z gromem. Zob. M. Krasieńska, *Pathos...*, dz. cyt., s. 29–30.

19 Cf. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kapis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 17–25 i 43–53.

20 Współgra to do pewnego stopnia z koncepcją Pseudo-Longinosa, który wyróżnia „cztery typy nieprawdziwej wzniosłości; są to: pompatość, niedojrzałość, fałszywe uniesienie i zimna sztucznoci”. Wyliczone przez autora traktatu aberracje wynikają po części z zaszczepionego w antycznej tradycji retorycznej przekonania, iż wzniosłość stanowi skonwencjonalizowaną umiejętność – *τέχνη*, co zdecydowanie przypomina Nowy Patoś i nie licuje z afektywnym podejściem Manna. Pseudo-Longinos wyróżnia również przyrodzone źródła wzniosłości, którym przyznaje wyższość; należą do nich „zdolność do wzniosłego myślenia” oraz „żarliwy i natchniony patoś”. Dwupodział uwznioślenia ze

konstatuje pozorne podobieństwo między wzniosłością słów Nietzschego a patetyczną erystyką uprawianą przez politycznego agitatora:

Czy jest coś bardziej nieznośnego niż będący nie na swoim miejscu i rozmieniony na demokratyczną drobnicę patos tytana? Przepięty, udręczony język umysłu wzbierającego się do zniszczenia i nowo stanowienia najwyższych wartości [tj. język Nietzschego – T.K.], zastosowany do krytyki politycznej, nadużywany w wyćwiczonej namiętności, jednak w całkowicie bezpiecznym stanie psychiki, do celów politycznej agitacji! (R, s. 269–270)

Dla eseisty kluczową kwestią pozostaje bezwstydną i wyrachowaną celowość sięgania po patos przez sprawnego mówcę, który wykorzystuje go do manipulacji. Determinantą pozostaje w gruncie rzeczy kategoria romantyczna – uczucie uwznioślenia łączone z doświadczeniem trwogi i cierpienia²¹. Tym, co oburza pisarza, jest uczucie fingowane, nieszczerze, wykoncypowane w sposób sztuczny na drodze rozumowego wywodu. Noblista dostrzega, że

[d]wudzieste stulecie szkaluje charakter, tendencje, podstawowy nastrój dziewiętnastego, piętnuje jego profil i prawdziwość, słabość jego woli i uległość, jego melancholijną niewiarę. [...] Próbuje zapomnieć to, „co wiadomo o naturze człowieka”, aby dopasować go do własnej utopii. Marzy o człowieku całkiem w stylu dix-huitième, nie jest pesymistyczne, nie sceptyczne, nie cyniczne i także nie [...] ironiczne. (R, s. 22)

Niemiec, podobnie jak Platon w *Fajdroście*, „daje wyraźne pierwszeństwo *ethosowi*, stawiając go ponad sofistycznymi umiejętnościami wywoływania afektów”²², i tak jak krytycy sofistyki doszukuje się w mowie literata cywilizacyjnego „negatywnych tendencji etycznych – braku szacunku dla prawdy i sprawiedliwości”²³. Jednakże odmiennie niż w antyku, dla twórcy przyczynkiem do ich potępienia jest nie tyle przypisywany antycznym mówcom cyniczny relatywizm, co krytykowana w poprzednim passusie przesadna skłonność literatów do używania wielkich słów nazywana „za-

względem na naturalność lub wyuczoną sztuczność wydaje się obecny również w myśli Manna. Cf. M. Krasieńska, *Pathos...*, dz. cyt., s. 26–27, 36.

21 Wzniosłość Mannowska nie obejmowałaby tedy rozumienia retorycznego, skupiając się na wymiarze estetycznym wraz z jego etycznymi uwikłaniami. Tak jak u Pseudo-Longinosa i Burke’a jej składową jest doświadczenie cierpienia (*pathosu*) Cf. tamże, s. 35; E. Burke, dz. cyt., s. 63–65, 98–99. W kontekście Wielkiej Wojny padają w powieści sformułowania świadczące o łączliwości kategorii patosu z cierpieniem: „patos nieszczęścia [Pathos der Not]” oraz „patos wielkiej plagi [Pathos der Heimsuchung]” (DF, s. 274/436 i 276/439).

22 M. Hermann, dz. cyt., s. 114.

23 Tamże, s. 109.

dziornym patosem” (*schmissiges Pathos*; R, s. 164/208). Autor wątpi, czy „przyzwoitość oznacza codzienne ciąганie [ziehen] prawdy i sprawiedliwości po politycznym rynsztoku; że przyzwoite jest i słuszne mylenie ich z radykalną republiką” (R, s. 164). Szacunek dla idei oraz trzeźwe, realistyczne spojrzenie cechują „pesymistycznego etyka”, który, paradoksalnie, postulując ograniczenie przywoływania wielkich słów i utopijnych wizji, ocala je przed wulgarnym spospoliceniem, a jednocześnie nieoczekiwanie powtarza w pewnym stopniu obiekty, które zawarł w programowym tekście *Das neue Pathos* Stefan Zweig:

I tu ukazują się niebezpieczeństwa patosu. Pierwszym była próżność, pustka uczucia, nakrywanie nicości wydatnym gestem, zachwyt [Begeistern] powodowany samą techniką, a nie wewnętrzną potrzebą. Frazes [Phrase] jest i pozostaje pierwszym zagrożeniem dla patetycznego wiersza. Kolejnym jest banalizacja słów «raczej dźwięcznych aniżeli rzetelnych» (Mockel).²⁴

Niechć Manna do tej odmiany patosu nie znaczy bynajmniej, iż odrzuca on wszelkie formy uwznioślenia, a jedynie że stroni od sztywnej posagowości. W przeciwieństwie do Nowego Patosu wzniosłość, uciekając się często do ironii bądź humoru, pozbawiona jest dogmatyzmu i przypomina raczej swobodę artystycznej cyganerii zdolnej nie tylko do uniesień, lecz również do krytycznej kontestacji społeczno-politycznego *status quo*, co czyni konserwatywną (?) pozycję ideową²⁵ opisaną na kartach *Rozważań* elastyczniejszą od nieugiętej doktryny republikańskiej cnoty. Paradoksalnie podług pisarza „[i]ronia i konserwatyzm są nastrojami blisko spowinowacnymi. Można by stwierdzić, że ironia jest duchem konserwatyzmu” (R, s. 449), dlatego też Borchmeyer pisze o „ironicznym konserwatyzmie”²⁶

²⁴ S. Zweig, dz. cyt., s. 118–119.

²⁵ Zgodnie z ustaleniami Lörkego i Borchmeyera opinie o przemianie światopoglądowej Manna wydają się na wyrost, ponieważ pisarz, mówiąc o demokracji (w rozumieniu Manna przeciwieństwie republiki!), konsekwentnie projektował elitarystyczną merytokrację z przywódczą rolą mieszczańskiej inteligencji, w której cywilizacja będzie podbudową dla kultury. Mannowska interpretacja poszczególnych pojęć nie pozwala na czytelne przyporządkowanie go do żadnej orientacji ideowej i błędem jest przypisywanie go zarówno do obozu reakcyjnych konserwatystów, jak i liberalnych demokratów. Wystarczy wspomnieć, że sam Mann podważał swoje przyporządkowanie do konserwatyzmu (R, s. 450), zaś rzekomą „przemianę” komentował: „Ja nic nie wiem o żadnej zmianie przekonań. Zmieniłem może myśl, ale nie moje przekonania”. T. Lörke, *Thomas Manns republikanische Wende?*, „Thomas Mann Jahrbuch” 2016, t. 29, s. 85. Cf. tamże, s. 76–85; D. Borchmeyer, *Politische Betrachtungen eines angeblich Unpolitischen. Thomas Mann, Edmund Burke und die Tradition des Konservatismus*, „Thomas Mann Jahrbuch” 1997, t. 10, s. 103.

²⁶ Tamże.

eseisty. Tak rozumiana wzniosłość sytuuje się tedy na biegunie przeciwnym do zajmowanego przez Nowy Patos, który charakteryzuje Mann jako śmiertelną powagę w żonglowaniu nad wyraz idealistycznymi, umoralniającymi hasłami, co w konsekwencji sprawia, iż

[o]ptymista, polepszacz, jednym słowem: polityk nigdy nie jest humorystą, jest patetyczno-retoryczny. Pesymistyczny etyk natomiast, on, którego bardzo niewłaściwie raczej nazywać się „estetą”, będzie miał do świata woli, rzeczywistości, winy i twardego interesu w sposób naturalny stosunek humorystyczny [...]. (R, s. 319)

Owa właściwość wzniosłości doskonale uwidacznia się u bohatera *Doktora Faustusa*, Adriana Leverkühna, w którego twórczości ogniskują się przeciwstawne, a jednak komplementarne tendencje, mianowicie skłonność do parodii oraz ironii²⁷ wyłaniająca się ze wzniosłego, nierzadko dramatycznego utworu o skrajnie zorganizowanej konstrukcji. Immanentna dwoistość dostrzegalna w twórczości autora *Apocalypsis cum figuris* koresponduje w zadziwiający sposób z Mannowskim opisem kompozycji niemieckiego twórcy operowego – Hansa Pfitznera. „Chcąc bardzo dogłębnie scharakteryzować swoje patetycznie-muzyczne dzieło, wpadł ten znaczący człowiek moich czasów [Hans Pfitzner – T.K.] na pomysł użycia [...] formuły mojego ironicznego dzieła” (R, s. 328). Z tego skojarzenia da się wyczytać mniemanie eseisty, iż ceniona przez niego forma patosu daje się przełożyć na język muzyki, ponadto zachowuje łączliwość ze skłonnościami humorystycznymi, ironicznymi, a zwłaszcza bliską Mannowi formą parodii²⁸. Tę ideę wyłuszcza w pamiętnikarskich zapiskach zatytułowanych *Jak powstał Doktor Faustus*, które unaoczniają próbę zgromadzenia „jak najwięcej żartów, mimiki biografa, autoironii przytłumiającej patos” (JPDF, s. 31), a także nieoczekiwane sugerują pokrewieństwo między *Faustroman* a szkicowaną dopiero powieścią szelmowską, które objawiałyby się w ważkim dla autora motywie samotności. Przygotowu-

27 Zdaniem Jarosława Barańskiego ironia Leverkühna manifestowałaby się w niepokornej, „heretyckiej” postawie wobec tradycji, paradoksalnie warunkującej twórczą recepcję i obiektywizm sztuki. Ironia pozwala wyjść poza właściwy pięknoduchom, subiektywny „patos estetyczny” (określenie Barańskiego) i utrzymać niejednoznaczność, która chroni przed popadnięciem w banał. J. Barański, *Ironia jako estetyczna herezja w „Doktorze Faustusie”*, „Nowa Krytyka” 1998, nr 9, s. 109 i 120.

28 Cf. „[Bruno Frank] posługuje się humanistycznym, narratorskim stylem Zeitbloma całkiem serio, jak by to był jego własny styl. Uznaję w stylu właściwie już tylko parodię” (JPDF, s. 42). Cytaty podajemy sygnowane skrótem „JPDF” za wydaniem: T. Mann, *Jak powstał Doktor Faustus. Powieść o powieści*, przeł. M. Kurecka, Czytelnik, Warszawa 1962. W nawiasach umieszczamy niekiedy wyimki z oryginału za wydaniem: T. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2009

jąc się do reinterpretacji wzniosłego mitu faustycznego, Mann pragnie przeszczepić weń kilka cech *Wyznań hochsztaplera Feliksa Krulla*: „Dałby Bóg, aby i w tym temacie – radykalnie poważnym, groźnym, [...] znalazło się choć trochę okazji dla artystycznych igraszek i żartu [Kunstspiel und -scherz], ironii, trawestacji, subtelnej zabawy!” (JPDF, s. 21/425).

Nieprzypadkowo powieściopisarz czyni swego bohatera kompozytorem, a więc rzemieślnikiem pracującym w efemerycznej, apolitycznej, a w konsekwencji poniekąd amoralnej materii²⁹; jest to świadectwo paradoksalnego sprzeciwu autora wobec literatury jako przestrzeni zdominowanej przez literatów cywilizacyjnych wraz z ich kultem cnoty tudzież dydaktyzmem. Według Niemca

[n]ie tylko humanizm, ale i humanitaryzm w ogóle, godność człowieka, poważanie człowieka i szacunek własny człowieka są wedle wrodzonego i wiecznego przekonania rzymskiej cywilizacji nierozłącznie powiązane z literaturą. Nie z muzyką [...]. Przeciwnie, stosunek muzyki do humanitaryzmu jest dalece luźniejszy niż powiązanie z nim literatury, stąd nastawienie muzyczne jawi się literackiemu zmysłowi cnoty jako zwodnicze, co najmniej jako podejrzanе. (R, s. 41)

Muzyka wydaje się wdzięczniejszą materią do ukazania wzniosłości jako nieuchwytniej głębi dzieła³⁰. Dość nadmienić, że

Słowo *Erhabenheit*, chętnie łączone przez niemieckich poetów i autorów romantycznych [...] z doświadczeniem muzyki, interpretowane było przez nich dosłownie jako „wznoszenie się”, jako ekscytujące wyniesienie ponad rzeczywistość bądź język w wyniku kontaktu z nieopisanym Absolutem.³¹

To właśnie muzyka interesowała Burke’a jako nośnik wzniosłości, albowiem „wielka siła oddziaływania, pochodząca z tego, co tajemnicze, nie określone i pozbawione wyraźnych granic, objawia się w kanale słuchowym, nie zaś wzrokowym”³².

29 Zob. M. Krasieńska, *Wzniosłość, patos, lament. Typy jednostkowości muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2023, rozdz. 1.1. „Jednostkowość muzyki w estetyce Kanta”.

30 „Dopóki jednak nie pogodzone się w pełni z estetyczną autonomią czystego języka muzycznego, w niektórych kręgach słuchanie muzyki instrumentalnej w sali koncertowej uchodziło za coś niezbożnego lub niegodnego człowieka oświeconego, racjonalnego. [...] [N]ieprzedstawiająca, niemimetyczna i niefunkcjonalna symfonia wywoływała niepokój ze względu na wymykanie się zarówno racjom serca [...], jak też racjom rozumu”. *Eadem, Dociekania...*, dz. cyt., s. 185. Z tych przesłanek wynika jej krytyka zawarta choćby w *Sonacie Kreuzerowskiej* Lwa Tołstoja.

31 *Eadem, Wzniosłość...*, s. 134.

32 *Eadem, Dociekania...*, s. 183.

Protagonista *Doktora Faustusa* wydaje się Mannowską realizacją wzniosłości jako kategorii *par excellence* pozytywnej, jako że płodnej artystycznie, zdolnej do dialektycznego spajania przeciwieństw oraz łączącej gwałtowność emocjonalnego porywu z oschłością ironii. Na drugi plan schodzi w niej moralna powinność artysty, którego fascynacja, wolna od belferskiego dydaktyzmu, może kierować się nieskrępowanie także ku przestrzeniom ciemności. Pomimo potępienia na planie moralnym, autor *Apocalypsis* przedstawiony został jako niewątpliwy geniusz, osobowość faustyczna wielkiego formatu, która pragnie zrewolucjonizować sztukę za wszelką cenę. Biorąc to pod uwagę, uprawomocniona wydaje się rehabilitacja bohatera, który realizuje bądź co bądź swój cel, a tym samym figuruje zapewne również jako *alter ego* samego autora zwierzającego się na kartach *Jak powstał Doktor Faustus*:

nigdy tak nie kochałem żadnego z moich fikcyjnych bohaterów [...]. Dosłownie podzielałem uczucia, jakie żywił dlań pocziwy Serenus, z troską i niepokojem byłem w nim zakochany, poczawszy od dumnych jego czasów uczniowskich, zakochany w jego „chłódzie”, jego obcości wobec życia, jego braku „duszy”, [...] w jego „nieludzkości” i „zrozpaczonym sercu”, w jego przeświadczeniu, że jest potępiony. (JPDF, s. 65–66)

Nie bez znaczenia pozostają wspomnienia potomka pisarza: „W latach 30. i 40. Thomas Mann po wszelkich szczerych próbach nawiązania kontaktu z zachodnią demokracją czuł się rzucony na powrót w samotniczy patos swojego artyzmu”³³. Świadcstwo to istotne o tyle, że, jak utrzymuje Burke, „absolutna i całkowita samotność [...] jest niemal największą pozytywną przykrością, jaką da się pomyśleć”³⁴. I w istocie, ów trop biograficzny odnajduje odzwierciedlenie w opisie, w którym Zeitblom charakteryzuje przyjaciela, uciekając się do przywoływanego już motywu przepaści: „Samotność jego chciałbym porównać do przepaści [Abgrund], w której uczucia, jakie mu okazywano, ginęły bez dźwięku i śladu. Wokół niego było zimno [Kälte] [...]” (DF, s. 14/15). Dlatego też można mówić o schizofrenicznym rozbiciu instancji autorskiej, która, choć oddaje głos humaniście potępiającemu wszelkie paktowanie z siłami nieczystymi, to sytuuje je na pierwszym planie i poniekąd broni upadłego, acz niewątpliwie genialnego bohatera, a prawdopodobnie się z nim utożsamia³⁵, wyznając, iż dzieło

33 M. Mann, cyt. za: H. Orłowski, *Prädestination des Dämonischen. Zur Frage des bürgerlichen Humanismus in Thomas Manns Doktor Faustus*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1969, s. 25. Na motyw samotności Leverkühna i rzeczywiste osamotnienie autora warto nałożyć wyrażoną przez niego ideę „samotności Niemiec”. Cf. JPDF, s. 22.

34 E. Burke, dz. cyt., s. 48.

35 Ten pogląd był reprezentowany m.in. przez Stresaua, Faesiego czy Wolffa przywoływanych w pracy Orłowskiego. H. Orłowski, dz. cyt., s. 38.

„wchłoneło całe życie” (JPDF, s. 9), zaś innym razem: „Ileż ten Faustus zawiera mego życia!” (JPDF, s. 110)³⁶. Wzniosłość w mniemaniu Manna wynika z nieokiełznanej, pozbawionej moralnej cenzury, a zatem przeciwstawionej ugrzecznionej cywilizacji, kultury; ta zaś, zgodnie z modernistycznymi tendencjami, nie waha się penetrować przestrzeni tabuizowanych w poszukiwaniu pożywki dla twórczości:

Kultura może zawierać w sobie wyrocznię, magię, pederastię, straszdyła [Vitzliputzli], ofiary z ludzi, kultury orgiastyczne [orgiastische Kultformen], Inkwizycję, autodafe, taniec św. Wita [Veitstanz], procesy czarownic, trucicielstwo i najrozmaitsze okropieństwa.³⁷

W tym kontekście pisarz przytacza także opinię Hectora Berlioza – francuskiego kompozytora, twórcy ilustrującej sabat *Symfonii fantastycznej*, który piętnuje zawzięcie szkodliwą dla sztuki ideę postępu:

[W]asz nieuchronny i zajadły postęp [Fortschritt] zabije sztukę. [...] Te najbardziej zarażone przesądem społeczeństwa były jednocześnie największymi mecenasami sztuki... [...] Jako muzyk oświadczam Panu, że gdy Pan usunie cudzołóstwo, fanatyzm, przestępstwo, błąd, to, co nadnaturalne, nie będzie można zapisać ani jednej nuty; zapewniam Pana, że tworzyłbym o wiele lepszą muzykę, gdybym wierzył we wszystko, co nie jest prawdą. Krótko mówiąc: sztuka upada w miarę, jak rozum kroczy do przodu. [...] Fantazja żyje z chimery i upiórów. Gdy odbierze Pan mi chimery, wówczas naturalnie nastanie kres wyobraźni. Nie będzie już sztuki! Wszędzie nauka. (R, s. 134/169–170)

Mając na względzie przywołaną Mannowską definicję kultury, zadziwiające jest, że postępowanie bohatera *Doktora Faustusa* wydaje się stygmatyzowane. W literaturze przedmiotu wyraźnie zaznaczył się konflikt wokół prawomocności utożsamienia losów niemieckiego kompozytora z historią

³⁶ W eseju poświęconym powstaniu *Doktora Faustusa* można odnaleźć wiele tropów autobiograficznych pozwalających na utożsamienie autora z bohaterem. Już na początku Noblista anonduje swój zły stan zdrowia, który skrupulatnie opisuje, podkreślając również intensywną pracę pomimo dolegliwości: „Powróciłem więc do powieści uzbrojony w grube, czerwone kapsułki witaminowe” (JPDF, s. 106), przy czym zaznacza, iż „[o]kresy dobrego samopoczucia [...] nie muszą być również płodnymi twórczo okresami” (JPDF, s. 8). Naprzemienne występujące okresy choroby i względnej żywotności znaczą zarówno biografię fikcyjnego bohatera, jak i jego twórcy, który deklaruje: „nie byłem więc chory, tylko na [w]pół chory, przestrzegałem więc powszedniego planu dnia, stałego turnusu pracy, lektury [...]”. Ten rygorystyczny harmonogram dnia pozostaje charakterystycznym rysem Leverkühna.

³⁷ T. Mann, *Gedanke im Kriege*, cyt. za: D. Conte, *Aufklärung, Zivilisation und nächstlicher Humanismus bei Thomas Mann* [in:] *‘Aufklärung’ um 1900. Die klassische Moderne streitet um ihre Herkunftsgeschichte*, red. G. Neugebauer et al., Brill, Lejda 2014, s. 153.

III Rzeszy, które część krytyki uważa za „wymuszone i sztuczne”³⁸ nadużycie; aliiści, jak przenikliwie zauważa Hubert Orłowski, „to nie dla Thomasa Manna, lecz dla Zeitbloma życie Leverkühna posiada symboliczną wartość”³⁹. To Zeitblom, mieniąc się przyjacielem zmarłego, przedstawia jego biografię w formie żywotu „ku przestrodze”, uzurpując sobie tym samym wyższość moralną nad zmarłym twórcą, którego zresztą niekłamanie podziwia. To podważenie zasadności przyjętej optyki narracyjnej skłania Orłowskiego do zbadania kreacji narratora, którego antagonistyczne wobec światopoglądu kompozytora nastawienie prowadzi do zawarcia w narracji wyraźnie stronniczej sugestii interpretacyjnej.

Spolegliwi, reprezentujący oświecenie i kulturę klasyczną bohaterowie Mannowscy dopuszczają się paradoksalnie największych manipulacji, aspirując do idealistycznej wizji rzeczywistości. Cechujący ich podwójny, zrazu zadziwiający rys staje się absolutnie zrozumiały w kontekście *Rozważań*, które oferują alternatywny punkt widzenia w ocenie takich bohaterów jak Lodovico Settembrini czy Serenus Zeitblom. Nathalie Lachance domniemywa, że Settembrini działa w stosunku do Castorpa w sposób równie opresywny co Naphta⁴⁰, narzucając autorytarnie swoje poglądy. Co więcej, używa zbliżonego do stosowanego przez Zeitbloma wartościowania: „Settembrini za plecami Naphty mówił o jego umysłowości w patetycznie ostrzegawczym tonie [im Tone pathetischer Warnung – podkr. – T.K.] jako o czymś szatańskim [podkr. – T.K.]”⁴¹. Podobnie apodyktycznym, narzucającym optykę głosem dysponuje Serenus Zeitblom, który przyjmuje na siebie ciężar sporządzenia biografii zmarłego przyjaciela. Hubert Orłowski wykazuje niezbiecie, iż z pomocą topiki afek-

38 H. Orłowski, dz. cyt., s. 18.

39 Tamże, s. 22. Spostrzeżenie Orłowskiego wydaje się doniosłe, ponieważ pozwala zrelatywizować perspektywę i tym samym podważyć dominującą alegoryczną interpretację losów kompozytora jako prefiguracji upadku III Rzeszy. Wykładnia ta, jak utrzymuje badacz, spotkała się praktycznie z jednogłośnie aprobatą krytyki, co miało być spowodowane zapotrzebowaniem na spójną narrację w powojennych Niemczech, a także sugestią samego autora. Tenże, *Wmówienia krytyki: (w 25 rocznicę wydania „Doktora Faustusa” Thomasa Manna)*, „Teksty” 1972, nr 2, s. 58–74.

40 Zob. N. Lachance, *Nietzsches Philosophie der Dekadenz in Thomas Manns Roman Der Zauberberg. Zu Rationalität, Metaphysik und Erziehung*, Montreal: McGill University 2004, s. 64 sqq.

41 T. Mann, *Czarodziejska...*, dz. cyt., s. 569; tenże, *Der Zauberberg. Roman*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1967, s. 534. Warto byłoby zinterpretować tę powieść w kontekście zaprezentowanych tu ustaleń, zwłaszcza z perspektywy dominującej, analogicznej do Zeitbloma, pozycji Settembriniego ustalającego narrację po odejściu „potępionego” Naphty, a także z uwzględnieniem ironiczno-konserwatywnej wzniosłości jezuity przeciwstawiającego się humanistycznemu patosowi Włocha.

towanej skromności, rozważnego stosowania słów wartościujących, a także określających prawdopodobieństwo, Zeitblom skutecznie zyskuje zaufanie czytelnika, które nie maleje nawet wtedy, gdy relacjonuje zdarzenia, których, logicznie rzecz biorąc, nie mógł być świadkiem⁴². Jako narrator pierwszoosobowy filolog klasyczny rozporządza omnipotencją, którą zresztą wykorzystuje, uciekając się do wysublimowanych strategii retorycznych. Jak sam przyznaje: „Nawykły do wykładów i przemówień, jestem [...] wcale niezłym mówcą [...] i odczuwam niejaką radość, gdy słowo jest mi powolne” (DF, s. 282). Z tego powodu badacz konkluduje: „Zeitblom posługuje się zręcznie środkami retorycznymi, by wywołać określony bodziec emocjonalny [...], wprawić poprzez nie czytelnika w przewidziany i zaprogramowany przez niego nastrój”⁴³.

Przyjęta przez latynistę strategia nie tylko wynika z jego filologicznego, zakorzenionego w humanistycznym oświeceniu rezerwuaru wiedzy, lecz znajduje też nieoczekiwane odzwierciedlenie w gloryfikacji retoryczności literatury w ekspresjonistycznym manifestie pt. *Nowy Patos*⁴⁴. W istocie, proceder uprawiany przez Zeitbloma do złudzenia przypomina znieciercieriany przez Manna *Nowy Patos*, którego pyszny i protekcyjny dydaktyzm ujawnia się u narratora. Jak zauważa Orłowski, Zeitblom, człowiek skądinąd przeciętny, nie ma moralnego prawa do oceny niekwestionowanego geniuszu przyjaciela. Wszelako pozwala sobie na manipulację tudzież faktograficzne nadużycie, zestawiając życiorys kompozytora z reżimem politycznym, z którym ów nie miał nigdy do czynienia. Zauważmy, iż Leverkühn, podobnie jak Mann, jest z założenia apolityczny, podczas gdy filolog wygłasza w rozmowie z Schildknappem i kompozytorem poglądy prowojenne, co spotyka się ze strony pierwszego – z rozdrażnieniem, zaś drugiego – z ironią. Zeitblom, w przeciwieństwie do Leverkühna, wziął udział w Wielkiej Wojnie, co podważa wykreowany przez niego obraz pokojowego, stonującego od przestrzeni ciemności humanisty. Aby skomplikować obraz, należy jednak dodać, że Zeitblom, chociaż zbliża się chwilami do modelu krytykowanego przez Manna literata cywilizacyjnego, to przejawia we wzmiankowanej wymianie zdań poglądy przedstawione przez samego autora w *Rozważaniach*: „W narodzie takim, jak nasz – prawiem – pierwotny jest zawsze element duchowy i on też właściwie motywuje wszystko; akcja polityczna jest rzeczą wtórną, jest refleksem, wyrazem, instrumentem” (DF, s. 282)⁴⁵. Natomiast jeszcze wcześniej oznajmia:

⁴² Orłowski wskazuje, że tym samym Zeitblom nabiera cech autora auktorialnego. H. Orłowski, dz. cyt., s. 96–111.

⁴³ Tamże, s. 134.

⁴⁴ Zob. S. Zweig, dz. cyt., *passim*.

⁴⁵ Cf. R, s. 25.

zachowałem zrozumienie dla przymusowej sytuacji Niemiec, dla ich moralnego osamotnienia i powszechnej wobec nich pogardy, co, jak mi się wydawało, było jedynie wyrazem ogólnego lęku przed ich siłą i przewagą w stanie gotowości bojowej (DF, s. 281).

Wątki z esejów autora dostrzegalne są również w myśli kompozytora, co potwierdza hipotezę o schizofrenicznym rozszczepieniu autora na dwie postacie. Zbieżność można zauważyć przykładowo w wypowiedzi Leverkühna o reformacji, która miałaby być w jego oglądzie „etyczną odnogą [Seitenweg] renesansu” (DF, s. 111/175)⁴⁶. Wiele dowodów wskazuje na ideologiczną konwergencję między nim a autorem, mianowicie ideał niemieckości, który manifestuje się począwszy od pochodzenia bohatera wywodzącego się z zasiedziałej rodziny protestanckiej (w dowód czego posługuje się z lubością staroniemieckim), aż po szczegół, iż zasiada przy biurku „w staroniemieckim stylu” (DF, s. 281), podczas gdy Zeitblom ze względu na katolickie wyznanie wiary oraz profesję automatycznie sytuuje się w osi kultury łacińsko-romańskiej.

Rzymski Zachód ma charakter literacki: to odróżnia go od germańskiego – albo dokładniej – od niemieckiego świata, który, obojętnie czym jest, bezwarunkowo nie jest światem literackim. Literacki humanitaryzm, dziedzictwo Rzymu, duch klasyczny, klasyczny rozum, szczodre słowo [...], piękna, uwznioślająca serca i godna człowieka [herzerhebende und menschenwürdige], uświęcająca godność i piękno człowieka fraza, akademicka sztuka przemawiania ku czci rodzaju ludzkiego – oto co w obrębie rzymskiego Zachodu czyni człowieka człowiekiem [...] (R, s. 41/51).

Sytuująca się w osi Nowego Patosu „uwznioślająca fraza” zdradza charakter wysoce estetyzujący⁴⁷, a nawet purystyczny, w następstwie czego racjonalistyczne *credo* Zeitbloma stanowi realne zagrożenie dla antysystemowego podejścia kompozytora. Pobrzmiewa w tym Adornowska obrona jednostkowości przed totalizującymi zakusami Kantowskiego rozumu.

⁴⁶ Cf. R, s. 395.

⁴⁷ Mann odpiera stawiane mu zarzuty o estetyzm i demaskuje motywowaną estetycznie politykę literata cywilizacyjnego, a jednocześnie sprzeciwia nazywaniu go estetą (przy czym często autoironicznie sam się tak nazywa), mówiąc o swoim moralnym zaangażowaniu (R, s. 414), które czyni go raczej „pesymistycznym etykiem”. Warto podkreślić, że estetyka wzniosłości nie wiąże się z estetyzmem, albowiem już u Burke’a obejmuje jakości przeciwne pięknu (np. grozę), podczas gdy patetyczny literat ma za sobą „spolityzowany i moralizujący estetyzm” (R, s. 422), w którym „Francja nie jest rzeczywistością, ale idea” (R, s. 432) powstała w rezultacie selektywnej, a więc estetyzującej recepcji francuskich realiów. Zob. R, „Polityka estetyczna”, s. 414–436.

Precyzyjność i tautologiczność, jakimi kieruje się czysty rozum, – tłumaczy Kasińska – stanowią bowiem w ocenie Adorna zagrożenie wobec zjawisk heterogenicznych, nietożsamyh i obcych w stosunku do pojęciowo komunikowalnego sensu⁴⁸.

Leverkühn, niezależny indywidualista pracujący w krytykowanej przez Kanta, „niemoralnej” materii, staje się na kartach powieści ofiarą spójnej narracji – anatemy, której wygłoszenie porucza autor „rozmiłowanemu w swym humanizmie pocziwcowi” (JPDF, s. 26), wydrwionej przez Niemca „przerażonej duszycz[ce] [liebend verschreckte Seele]” (JPDF, s. 26/430) czującej się w obowiązku skonstruować anty-hagiografię „ku przestrodze”; tym samym Mann osiąga swój cel, jakim jest „[u]kazanie demonizmu przy pomocy środków wyraźnie niedemonicznych” (JPDF, s. 25). Opozycję między instytucjonalnym tudzież humanistycznym dyskursem uprawianym przez Zeitbloma a niepokornym indywidualizmem kompozytora można przełożyć na proponowaną przez Magdalenę Kasińską płaszczyznę mityczną, w której z jednej strony obserwujemy „finezyjnego, przebiegłego, pięknego Apolla”⁴⁹ odsyłającego „do systemu ogólnej wiedzy, wiecznej harmonii, uniwersalnego porządku”⁵⁰, z drugiej zaś dionizyjskiego, anomicznego, barbarzyńskiego Marsjasza-Leverkühna – przedstawiciela kultury w rozumieniu Mannowskim jako jednostkowości. Podczas gdy narrator tworzy *epitaphios logos* mające na celu „zaprezentowanie spójnej narracji na temat zmarłego oraz szczegółowe wyliczenie jego zasług”⁵¹, czyli męską, usensowniającą elegię ku czci przyjaciela (co zbliża go do Burke’owskiej kategorii piękna), to muzyk, pisząc *Lamentatio Doctoris Fausti* (*Dr. Fausti Wehklag*) pozostaje po stronie przypisywanej kobietom lamentacji (*Wehklage, lamentatio*), której muzyczność „odsyla do doświadczenia kryzysu, nieciągłości, rozdarcia”⁵² ciężącego ewidentnie w stronę Burke’owskiej estetyki wzniosłości. Znamienne, iż postać kompozytora charakteryzuje realne, szlachetne cierpienie⁵³ pozostające chlebem codziennym dręczonego migreną syfilityka, tedy legitymizacja wzniosłych gestów bohatera wydaje się niepodważalna. Wystarczy przywołać fragmenty, w których kompozytor powołuje się dla zilustrowania swych boleści na baśń o małej syrence lub wskazać symptomatyczną, ukazującą patetyczność oraz ironiczność Leverkühna ripostę: „– Jak się czuję? – mówił wtedy do mnie. – Mniej więcej tak, jak św. Jan męczennik w kotle z wrzącym olejem” (DF, s. 324).

48 M. Kasińska, *Wzniosłość...*, dz. cyt., s. 136.

49 Tamże, s. 20

50 Tamże, s. 21.

51 Tamże, s. 264.

52 Tamże, s. 252.

53 Prefiguracją boleści twórcy jest chrystologiczny obraz udęczonego Beethovena w prelekcji Kretzschmara, co w rozmyślaniach młodego kompozytora ujęte zostaje jako patos cierpienia (*Leidenspathos* – DF, s. 59/91).

Aby potwierdzić, że muzyka charakteryzuje autentyczną wzniosłość cierpienia, dość przypomnieć tezę Burke'a, iż „wyobrażenie cielesnej przykrości we wszystkich odmianach i stopniach trudu, bólu, cierpienia, znękania jest przyczyną wzniosłości”⁵⁴.

Hubert Orłowski słusznie pisze o matrycy hagiograficznej, gdyż Leverkühn nie tylko sam przyrównuje się do męczennika, lecz prowadzi ponadto ascetyczny, klasztorny tryb życia wypełniony pracą, a dodatkowo zaostrożny restrykcyjną dietą. Pozwala to Zeitblomowi wprowadzić kontrastującą z demonicznym, chrystologiczno-pustelniczym rys w portrecie kompozytora manifestujący się w konstatacji, iż „[w] osobowości jego było zawsze coś z »noli me tangere«”. Owa cecha przejawia się również w jego wstrzemięźliwości seksualnej, która, mimo że nie wynika „z etyki czystości, lecz z patosu nieczystości [Pathos der Unreinheit]”, skłania biografa do konstatacji, iż kompozytor „wiódł życie świętego” (DF, s. 202/322). Dla Leverkühna-eremity charakterystyczna jest

jego niechęć [Abneigung] do zbyt wielkiego fizycznego zbliżenia z innymi ludźmi, do znalezienia się w zasięgu cudzych wyziewów [Einander-in-den-Dunstkreis-Geraten], do kontaktu cielesnego. Był on w najbardziej dosłownym znaczeniu człowiekiem „niechęci” [Mensch der »Abneigung«], wymijania, rezerwy, dystansu [des Ausweichens, der Zurückhaltung, der Distanzierung]. Fizyczne przejawy serdeczności wydawały się nie do pogodzenia z jego naturą; już uścisk dłoni był dla niego czymś nader rzadkim, dokonywał go zaś z niejakim pośpiechem (DF, s. 204/322).

Ten po wielokroć podkreślany chłód kompozytora współlistnieje z żarliwą wzniosłością, albowiem Leverkühn jako artysta jest człowiekiem sprzeczności⁵⁵. Gdy tajemniczy gość trafnie opisuje korespondującą z dziełem Leverkühna tudzież Adornowską diagnozą kryzysu sztuki dolorystyczną teorię dzieła muzycznego, kompozytor zeń drwi:

ON: [...] Dopuszczalny pozostał teraz jedynie nie fikcyjny ani udawany, ani zdeformowany i wysublimowany wyraz cierpienia w chwili realnej jego obecności. Jego bezwład i nęda tak bowiem wzrosły, że nie wolno z tym igrać przy pomocy pozorów.

JA (bardzo ironicznie): – Wzruszające to, wzruszające. Diabeł staje się patetyczny. Dręczyciel staje się moralistą (DF, s. 223).

Powaga i humor, patos oraz ironia, wzniosłość wraz z groteską; to właśnie z tych antynomii „składa się” Leverkühn – człowiek zarazem tragiczny

⁵⁴ E. Burke, dz. cyt., s. 98–99.

⁵⁵ Świadczy o tym już choćby fakt, że w *Apocalypsis cum figuris* ma być „coś satanicznie-religijnego, demonicznie-nabożnego, coś surowego, oszczędnego w formie, lecz jednocześnie zbrodniczego, będącego często drwiną ze sztuki, a także sięgającego do prymitywnej żywiołowości” (JPDF, s. 109).

i obdarzony nieprzeciętnym poczuciem humoru. Jego portret wydaje się idealną realizacją artysty jako jednostki wewnętrznie sprzecznej tudzież wielowymiarowej.

Dualizmy cechujące charakter Leverkühna w naturalny sposób odnajdują odbicie w jego sztuce. Zeitblom zarysowuje różnicę zdań, jaka zaistniała przy okazji powstania symfonii zatytułowanej „bardzo wbrew moim [Zeitbloma – T.K.] radom i życzeniom” (DF, s. 253) *Cuda wszechświata*:

Przykra mi była bowiem – przyznaje humanista – frywolność tego tytułu i doradzałem mu [Leverkühnowi – T.K.] nazwę: „Symphonia cosmologica”. Lecz Adrian upierał się ze śmiechem przy tamtej, pseudopatetycznej i ironicznej [scheinpathetisch-ironischen – podkr. T.K.] nazwie tego sprawozdania o niesamowitościach, która, przyznaję, lepiej przygotowywała świadomego rzeczy słuchacza na przyjęcie utworu na wskroś dziwnego i groteskowego, choć często [...] w jakiś surowo-uroczyście, matematyczno-ceremonialny [streng-feierliche, mathematisch-zeremoniöse] sposób. (DF, s. 253/400)

Artyzm kompozytora realizuje się w nieustannym kontestowaniu zastanych wzorców, wprowadzaniu odbiorcy w konsternację poprzez łączenie wartości antagonistycznych, przeto „[p]lotwierdza się tutaj dawna reguła, że efekt patosu uzyskuje się nie dzięki wierności wobec prawideł formalnych, lecz poprzez łamanie i wykraczanie poza określony, przyjęty porządek”⁵⁶. Tylko uczucie ogromu, niesamowitości, przekraczania granic, jak twierdził Burke, jest w stanie poruszyć odbiorcę. Prawdziwa wzniosłość wypływa zatem nie z używania wyuczonych formułek, lecz z aktu artystycznej transgresji – kreacji podważającej porządek. Toteż twórca aspiruje do wyjścia poza konwencjonalne środki oddania wzniosłości; co więcej, jako że kompozytor rezygnuje ze wszelkich środków zbliżonych do ograniczonego i spopolizowanego wówczas mitycznego patosu wagnerowskiego (DF, s. 151), Zeitblom dopatruje się w jego dziełach „krytycznej reakcji wobec nadętego patosu schyłkowej już epoki artystycznej” (DF, s. 292/467), która ujawnia się nie tyle w doborze tekstów (choćby we wzniosłej przecież treści *Gesta Romanorum*⁵⁷), co w niejako subwersywnej w stosunku do warstwy tekstowej oprawie muzycznej. Podobnej estetycznej inkongruencji dopuści się twórca w opracowaniu ody Klopstocka, która jako „dzieło jeszcze bardziej monumentalne, pełne wzniosłego i odurzającego patosu” doczekała się zbijającej z tropu muzycznej adaptacji. Niewątpliwe upodobanie kompozytora to podniosłych, pompacyjnych nastrojów spotyka się z ironiczno-krytycznym

⁵⁶ M. Krasieńska, *Wzniosłość...*, dz. cyt., s. 168.

⁵⁷ Zob. I. Steen, *Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns »Doktor Faustus«*, Max Nemeyer Verlag, Tübingen 2001, rozdz. 3.2.4. „Die Gesta Romanorum: Die Selbstbeschreibung des Erzählens als parodistische Vergegenwärtigung”, s. 169–175.

dystansem, tak że uzasadniona wydaje się zadziwiająca zrazu hipoteza Reinharda Baumgarta, jakoby ironia Leverkühna mogła być rozumiana jako „odwrócony patos [verkehrtes Pathos]”⁵⁸. Istotnie, zdaniem Inken Steen „Leverkühn musi oczyścić patos « czystego wyrazu stanu ducha [reinen Seelenausdruck] », by nie popaść w banał”⁵⁹, tak że „finalnie ukazuje [...], jak to co banalne, nawet sam patos, może zostać wyrażone w sposób wysoce artystyczny”⁶⁰, mianowicie z pomocą ironii.

To właśnie oscylacja między chłodnym uporządkowaniem a nieokiełznanym żarem afektów czyni fikcyjne kompozycje tak nośnymi. Zeitblom wskazuje na tę cechę już w samym sposobie ekspresji przyjaciela: „Ten sposób mówienia, w którym intelektualna samokontrola zmieszana była z lekkim rozgorączkowaniem [Fieberhaftigkeit], działał na mnie w sposób nieopisanie wzruszający” (DF, s. 78/120). Z kolei sam muzyk powtarza, że „norma [Gesetz], wszelka norma, działa oziębiająco, a muzyka ma tyle własnego ciepła, oborowego, [...] krowiego ciepła [Kuhwärme], że może się jej przydać różnorakie normatywne chłodzenie [gesetzliche Abkühlung]” (DF, s. 69/105). W istocie narrator zauważa owo prawo rządzące muzyką Niemca, którego dzieło ma w opinii Adorna „ściągnąć na siebie zarzut zarówno krwawego barbaryzmu [blutigen Barbarismus], jak i bezkrwistego intelektualizmu [blutlosen Intellektualismus]” (JPDF, s. 112/523): otóż emocjonalność podlega w niej ścisłemu sposobowi strukturyzowania – afekt wraz ze swoją jednostkowością czy też idiomatycznością (stosując pojęcia Krasinśkiej) znajduje przeciwwagę w racjonalnie skonstruowanej formie.

Element aż do ostatecznych granic posuniętej ekspresji zawsze u niego dominował, wraz z intelektualną namiętnością [intellektuellen Leidenschaft] do surowego ładu i holenderskiej linearności. Innymi słowy: żar i chłód występowały obok siebie w jego utworach, niekiedy zaś, w najbardziej genialnych momentach, zlewały się w jedno, *l'espressivo* owładało ścisłym kontrapunktem, obiektywizm nabierał rumieńca uczuć, tak iż odnosiło się wrażenie rozżarzonej konstrukcji [glühenden Konstruktion] (DF, s. 165/260).

Należy zauważyć, iż jest to postulat, w którego świetle można by odczytywać także pisarstwo autora *Doktora Faustusa*, w którym żarliwość dzieła wydaje się być konstruowana przy zachowaniu całkowitej samoświadomości dostrzegalnej w tekstach autotematycznych.

Warsztat kompozytorski Leverkühna w znakomitym stopniu wzoruje się na technice dodekafonicznej Arnolda Schonberga, co przyznał zresztą sam powieściopisarz. Uwidacznia się to zwłaszcza w postulatcie „ścisłej frazy”, którą wyklada Zeitblomowi Adrian:

⁵⁸ R. Baumgart, cyt. za: tamże, s. 62.

⁵⁹ Tamże, s. 117.

⁶⁰ Tamże, s. 147.

Rozumiem przez to całkowitą integrację [vollständige Integrierung] wszelkich wymiarów muzycznych i wzajemną ich wobec siebie obojętność dzięki doskonałej organizacji. [...] Nie istniałaby już żadna wolna nuta [freie Note]. To nazwałbym ścisłą frazą [strengen Satz]. (DF, s. 177–178/280).

Mimo tak ścisłej organizacji materiału całość nie traci jednak swojej jednostkowości, gdyż, jak podkreślał Adorno, podjęta przez dodekafonistów próba obiektywizacji materii dźwiękowej doprowadzała do momentu, w którym „uzyskany tą metodą muzyczny «obiektywizm» z łatwością obraca się w swoje własne przeciwieństwo, [...] w subiektywne panowanie nad muzyczną substancją”⁶¹. Podobnie Zeitblom zauważa, że

Twórca „Lamentu Faustusa” może swobodnie poruszać się w zorganizowanym uprzednio [vororganisierten] materiale, nie troszcząc się bynajmniej o już założoną konstrukcję, oraz zdać się całkowicie na subiektywizm, dlatego też najbardziej rygorystyczne dzieło absolutnej kalkulacji [äußerster Kalkulation] jest jednocześnie czysto ekspresyjne [rein expressiv]. (DF, s. 443/706–707)

Zarysowana dynamika subiektywizmu i obiektywizmu nakazywałaby potencjalnie zrewidować zarzuty kierowane pod adresem narratora. Czymże różni się stosowana przez muzyka prekompozycja od aplikowanych przez Zeitbloma wyuczonych tropów retorycznych? Zdaje się, że mimo nadużyć nie byłoby zasadne posądzenie przyjaciela zmarłego o obłudę lub złą wiarę; ostatecznie filolog deklaruje wielokrotnie (podobnie jak autor) swoją miłość i przyjaźń dla wielkiego człowieka. Odpowiedź na te wątpliwości warunkowana jest jednak rozwiązaniem rozterki dotyczącej możliwości wydawania etycznego sądu w oparciu estetyczne przejawy konfliktu, a także pytaniem o zasadność przywoływania zainspirowanych czasem wojny, a następnie modyfikowanych *Rozważań* (1918) jako kontekstu dla *senilium*, jakim jest *Doktor Faustus* (1947). W naszym oglądzie mimo upływu czasu oraz rewizji poglądów politycznych Manna zaskakują linie ciągłości⁶², tożsamość motywów tudzież pryncypialnych zagadnień poruszanych w obu tekstach, przy czym zaznaczyć należy prymat kwestii estetycznych, których ważkość i biegunowość przedstawiona została w niniejszym artykule.

Konstrukcja *Doktora Faustusa* zasadza się, jak dowodziliśmy, na dialektycznym sprzęgnięciu dwóch punktów widzenia, z czego ów należący do

61 M. Krasieńska, *Wzniosłość...*, dz. cyt., s. 140. Swobodę kompozytora potęguje też oparcie systemu na dwuznaczności. I. Steen, dz. cyt., s. 150.

62 Cf. „[P]ojecie republikańskiego zwrotu wprowadza w błąd, gdyż ignoruje zaskakujące linie ciągłości w dziele Thomasa Manna, a ponadto zniekształca specyficzne dla Manna rozumienie demokracji, o ile za pojęciem zwrotu republikańskiego stoją demokratyczne i republikańskie przesłanki teoretyczne, których nie podziela Thomas Mann”. T. Lörke, dz. cyt., s. 72.

Leverkühna znajduje się w pozycji podrzędności wynikającej z zapośredniczenia, mianowicie wplecenia w ciąg narracji prowadzonej przez Zeitbloma. Thomas Mann tworzy powieść prześiąkniętą dynamiką wynikającą ze starcia antagonistycznych światopoglądów posługujących się odmienną retoryką tudzież strukturami emotywnymi, słowem, przejawiających przeciwne tendencje ideowe, które przekładają się na estetykę wyrazu. Pod pozorem narracji wspominkowej czy też opracowanej techniką realistyczną biografii autor konfrontuje oświecenie z romantyzmem, cywilizację z kulturą, literaturę z muzyką w taki sposób, że realizuje się pożądane przez Leverkühna „wrażenie rozżarzonej konstrukcji” (DF, s. 165). Ostatecznie zarówno narrator, jak i protagonista posługują się jakąś formą patosu, przy czym owe bieguny uwznioślenia różnią się od siebie i tylko jeden z nich waloryzowany jest przez Manna pozytywnie. Podczas gdy czerpiący z gotowych wzorców Nowy Patos niepozbawiony jest doktrynerskiej i politycznie zorientowanej, meliorystycznej tendencji umoralniającej, to deklaratywnie apolityczna⁶³ wzniosłość reprezentowana przez Leverkühna pozostaje domeną relatywizmu, ironii, ciemności, grozy, sprzeczności oraz artystycznej transgresji, a jako taka może poszczycić się wyższością płynącą z szerszego spektrum doświadczenia⁶⁴. W powieści pytania o estetykę (a raczej: o estetyki) zajmują miejsce pierwszoplanowe, albowiem wyraz artystyczny wydaje się nie tyle epifenomenem bądź służebnym środkiem dla oddania idei filozoficzno-politycznych, co ich absolutnym i autotelicznym korelatem współtworzącym kolportowany komunikat. Gwoli zilustrowania owej łączliwości warto przywołać na końcu fragment, w którym Serenus Zeitblom ujął kwintesencję frapującego nas problemu:

Lecz nie mów: „Tu chodzi tylko o kwestie estetyki”, nie mów: „Tylko!”. Bardzo niesłusznie upatruje się w estetyce jedynie ciasną i wydzieloną część zagadnień humanistycznych. Estetyka to znacznie więcej, to w istocie świat cały w owym przyciągającym lub odpychającym działaniu [...]. Estetyczne zbawienie lub potępienie to sprawa losu, to decyduje o szczęściu i nieszczęściu; o społecznym zadowoleniu na tej ziemi czy, przeciwnie, o beznadziejnym, choć dumnym osamotnieniu, i wcale nie trzeba być filologiem, żeby wiedzieć, iż w języku niemieckim wyrazy „brzydota” [Häßliche] i „nie-nawieść” [Verhaßte] wywodzą się ze wspólnego pnia. (DF, s. 284/449–450)

⁶³ D. Borchmeyer, dz. cyt., s. 93–94.

⁶⁴ Cf. „Podczas gdy konserwatyzm podług Manna wchłania w siebie własne przeciwieństwo [...], absolutyzujący ‘postęp’ nie posiada w jego oczach dialektyki, a przede wszystkim relatywizującej autoironii [...]”. Tamże, s. 89. Tym samym demonizm, ciemność i fatalizm stają się *conditio sine qua non* geniuszu. Cf. D. Conte, dz. cyt., s. 157–158.

Tomasz Kotłowski

Uniwersytet Jagielloński

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-3479-362X](https://orcid.org/0000-0003-3479-362X)

Bieguny patosu u Thomasa Manna

Summary

In the article, the author reconstructs the aesthetic views of Thomas Mann based on *Reflections of a Nonpolitical Man* and the novel *Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn, Told by a Friend*. Even though the Nobel Prize winner criticizes the New Pathos in the pages of *Reflections*, which he attributes to liberal pro-French circles (civilization writers) and expressionists, Thomas Mann himself does not give up on sublimity, which is noticeable in the discussed novel. The author tries to capture and describe this phenomenon using the category of the sublime, which is situated at the opposite pole to the category of New Pathos. The proposed division makes it possible to perceive Thomas Mann's work as an agon, in which each side has different means of expression that are correlates of the ideas.

Key words

Thomas Mann, pathos, sublimity, New Pathos, irony, aesthetics, political thought

Słowa kluczowe

Thomas Mann, patos, wzniosłość, Nowy Patos, ironia, estetyka, myśl polityczna

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Mann Thomas, 2012, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Mann Thomas, 1985, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna opowiedziany przez jego przyjaciela*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, wstęp M. Wydmuch, Warszawa: Czytelnik.
- Mann Thomas, 2022, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, J. Łukowski, Warszawa: Muza.
- Mann Thomas, 1967, *Der Zauberberg. Roman*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Mann Thomas, 1974, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Mann Thomas, 2009, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, [in:] Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd 19.1: „Essays VI (1945–1950)”, hrsg. H. Lehnert, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Mann Thomas, 1962, *Jak powstał Doktor Faustus. Powieść o powieści*, przeł. M. Kurecka, Warszawa: Czytelnik.
- Mann Thomas, 2022, *Rozważania człowieka apolitycznego*, przeł. oprac. i postłowie W. Kunicki, Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej.

Literatura przedmiotu

- Barański Jarosław, 1998, *Ironia jako estetyczna herezja w „Doktorze Faustusie”*, „Nowa Krytyka” 1998, nr 9, s.109–124.
- Becker Sabina, 2016, »Kreuzzug des Geists zur Rettung des Menschen«: Die Expressionisten und der Erste Weltkrieg, „KulturPoetik” 2016, t. 16, z. 2, s. 205–226.
- Borchmeyer Dietrich, 1997, *Politische Betrachtungen eines angeblich Unpolitischen. Thomas Mann, Edmund Burke und die Tradition des Konservatismus*, „Thomas Mann Jahrbuch” 1997, t. 10, s. 83–104.
- Burke Edmund, 1968, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Conte Domenico, 2014, *Aufklärung, Zivilisation und nächtlicher Humanismus bei Thomas Mann* [in:] 'Aufklärung' um 1900. Die klassische Moderne streitet um ihre Herkunftsgeschichte, red. G. Neugebauer et al., Lejda: Brill, s. 147–159.
- Feliksiak Elżbieta, 1980, *Tomasz Mann i Nietzsche*, „Teksty” 1980, nr 3 (51), s. 138–149.
- Golec Janusz, 1993, *Zivilisationsbegeisterung und Zivilisationskritik im deutschen Expressionismus*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

- Hermann Marek, 2010, *Ethos i pathos w antycznej sztuce wymowy*, „Perspektywy Kultury” 2010, nr 3, s. 107–127.
- Krasińska Magdalena, 2020, *Dociekania filozoficzne Edmunda Burke’a a problem muzycznej wzniosłości*, „Studia z historii filozofii” 2020, nr 1 (11), s. 181–203.
- Krasińska Magdalena, 2018, *Pathos wobec wzniosłości w traktacie Peri hypsous Pseudo-Longinosa*, „Filo-Sofija” 2018, nr 3, s. 19–43.
- Krasińska Magdalena, 2023, *Wzniosłość, patos, lament. Typy jednostkowości muzyki*, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Lachance Nathalie, 2004, *Nietzsches Philosophie der Dekadenz in Thomas Manns Roman Der Zauberberg. Zu Rationalität, Metaphysik und Erziehung*, Montreal: McGill University.
- Lörke Tim, 2016, *Thomas Manns republikanische Wende?*, „Thomas Mann Jahrbuch” 2016, t. 29, s. 71–86.
- Orłowski Hubert, 1969, *Prädestination des Dämonischen. Zur Frage des bürgerlichen Humanismus in Thomas Manns Doktor Faustus*, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Orłowski Hubert, 1972, *Wmówienia krytyki: (w 25 rocznicę wydania „Doktora Faustusa” Tomasza Manna)*, „Teksty” 1972, nr 2, s. 58–74.
- Otto Rudolf, 1999, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kapis, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Płuciennik Jarosław, 2007, *Figury niewyobrażalnego*, Kraków: Universitas.
- Płuciennik Jarosław, 2000, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków: Universitas.
- Steen Inken, 2001, *Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns »Doktor Faustus«*, Tübingen: Max Nemeyer Verlag.
- Zweige Stefan, 1913, *Emile Verhaeren*, Leipzig: Insel Verlag.