

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LIII

Kraków, styczeń–luty 2012

Zeszyt 1 (310)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

DOI 10.2478/v10273-012-0001-7

MIT I EGZYSTENCJA. CZARODZIEJSKA GÓRA
TOMASZA MANNA JAKO POWIEŚĆ ANTYINICJACYJNA?

SABINA BRZOZOWSKA*

„Żegnaj więc – bez względu na to, czy żyć będziesz, czy też padniesz. Złe masz widoki na przyszłość, straszliwy tan, który cię porwał potrwa i nie założylibyśmy się, czy wyjdiesz z niego cało”¹ – chociaż powieściowe pożegnanie Hansa Castorpa nie oznacza jednoznacznego domknięcia jego indywidualnego losu – Tomasz Mann kończy wszak powieść znakiem zapytania – to jednak losy dziewiętnastowiecznej formacji kulturowej, do której przynależy bohater, wydają się już przesądzone. Finał intelektualnej i duchowej Odysei, jaką okazało się doświadczenie dziewiętnastowieczności, w sposób sugestywny, ale i uproszczony, ograniczony perspektywą obejmującą ściśle określoną grupę społeczną, ukazuje powieść *Buddenbrookowie*². Odślania ona mechanizmy nakręcające sukces i gwarantujące spełnienie w mieszczańskim życiu, ale rzuca również snop światła na zacinające się trybiki w machinie pozornie poukładanych relacji międzyludzkich, na wystrzający się problem autonomii jednostki i nieprzystawalności mieszczańskich form egzystencji do rodzącej się potrzeby wolności i fascynacji nicością.

* Sabina Brzozowska – dr hab., adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XIX w. Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego.

¹ T. Mann, *Czarodziejska góra*. T. II, przeł. J. Łukowski, Warszawa 1998, s. 544. Wszystkie cytaty z dzieła Manna podaję według tego wydania, cyfrą rzymską oznaczam tom, po przecinku podaję numery stron.

² Powieść *Buddenbrookowie* ukazała się drukiem w 1901 r., można zatem pokusić się o stwierdzenie, że dla kultury niemieckiej stanowi ona takie samo podsumowanie wieku XIX, jak dla kultury polskiej *Wesele* Wyspiańskiego.

Nieżłożone zasady: praktycyzm i prostolinijność, zdrowy rozsądek i witalizm tworzyły budulec patriarchalnej idylli, zaprogramowanej jako przestrzeń stabilizacji i rozwoju. Apogeum finansowego powodzenia mieszczańskich rodów prowadziło jednak do zmian obyczajowych. Dekonstrukcja pragmatycznych form myślenia i wygasanie triumfalizmu wynikającego z osiągnięć nauki i techniki szły w parze z weryfikacją obowiązujących instrukcji kulturowych. Świat burżuazji coraz bardziej upodabniał się do modelu arystokratycznego. Przenikanie do uporządkowanej struktury kupieckiego uniwersum rozterek moralnych, niejasnego poczucia niezadowolenia czy refleksji uczuciowych zwiastowało schyłek dziewiętnastowiecznej świadomości mieszczańskiej, pozornie opartej na solidnych podstawach protestanckiej etyki, a tak naprawdę podszytej fałszywą, mistyfikującą rzeczywistość świadomością. W powieści *Manna* kolejne generacje Buddenbrooków – od konsula Jana, poprzez Tomasza, po nadwrażliwego Hannę – ilustrują etapy materialnej, społecznej i biologicznej zagłady mieszczańskiej rodziny. Ale istnieje przecież pokusa, by na tę historię spojrzeć przewrotnie, wystrzegając ukryte w niej ambiwalencje³.

Stanowią zatem *Buddenbrookowie* nie tylko preludium do prawdziwego końca dziewiętnastowiecznego paradygmatu kulturowego, ale również płynne wprowadzenie do świata wieku XX, pokazują ewolucję mieszczańskiej świadomości, proces „rodzenia się” nowego typu człowieka: wyobcowanego ze zbiorowości i wstępującego – chwiejnym krokiem małego Hannę – do piekła roztrząsań metafizycznych⁴. Natomiast ostateczne domknięcie XIX wieku w twórczości *Manna* nastąpiło później, w formie powieści chyba tylko pozornie edukacyjnej⁵, w której mieszczańska rodzina występuje przede wszystkim w retrospekcji i naznaczona jest piętnem śmierci. Zaburzenia narracji w *Czarodziejskiej górze* – głównie linearnego porządku przyczynowo-skutkowego i czasowego oraz nasycenie narracji

³ H. Hesse w przedmowie do indyjskiego wydania *Buddenbrooków* następująco interpretował losy tytułowych bohaterów: „Ostatnie pokolenie rodziny Buddenbrooków w sensie mieszczańskim zdaje się skazane na upadek, podczas gdy potomkowie osiągają niezwykle uszlachetnienie i wysubtelnienie duchowe [...]”. *Hermann Hesse – Tomasz Mann. Korespondencja*, pod red. A. Rabińskiej, przeł. M. Łukasiewicz, przedmowa V. Michels, Warszawa 2006, s. 72.

⁴ Typowa dla XIX-wiecznych rodzinnych sag, płynna i uporządkowana narracja, usypia czytelniczą czujność. *Buddenbrookowie* nie są prekursorską powieścią zgiełku i zamętu jak np. *Wściekłość i wrzask* Faulknera (też wszak historia pewnej rodziny). Formalnie powieść ta tkwi w wieku XIX, realizuje jego estetyczne ideały. Ale w gruncie rzeczy *Buddenbrookowie* zwiastują kulturowy kataklizm, jakim jest – wyrosłe z przeżycia artystycznego – doświadczenie nowoczesności. Zob. T. Mann, *Buddenbrookowie. Dzieje upadku jednej rodziny*, przeł. E. Librowiczowa, Warszawa 2007, s. 727–728. Na temat doświadczenia modernizmu i emancypacji człowieka przez sztukę zob. m.in. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekoniesans)*, „Teksty Drugie” 2002, z. 4, s. 13; M. Legierski, *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1999, s. 11–44; R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego [w:] Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków 1998.

⁵ Zob. J. Scharfschwerdt, *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman. Eine Untersuchung zu den Problemen einer Tradition*, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz 1967.

cytatami, aluzjami, zapożyczeniami – są sprytnym sposobem stopniowego wtajemniczenia odbiorcy w stan ludzkiej świadomości na przełomie XIX i XX w.: ujawniają nieco zakamuflowane w fabularnym porządku powieści przeświadczenie, że „konwencjonalna rzeczywistość otoczona jest i przeniknięta przez dynamiczny «metaświat»”⁶, hipnotyzujący swą obcością.

Narrator *Czarodziejskiej góry* już w słowie wstępnym tłumaczy odbiorcy, że bohaterem powieści uczynił jednostkę doskonale przeciętną: „[...] czytelnik przekona się, że jest to zwyczajny sobie, choć sympatyczny młodzieniec” (I, 5). Zamyśl swój konsekwentnie uzasadnia w kolejnych rozdziałach, wprowadzając dywagacje o ponadosobowym znaczeniu ludzkiego losu i – tak ważną dla interpretacji powieści – charakterystykę czasów Hansa Castorpa:

Człowiek nie żyje wyłącznie swoim życiem osobistym, jako jednostka, ale świadomie lub nieświadomie, również życiem swojej epoki i swojego pokolenia. [...] Poszczególni ludzie mogą mieć swoje subiektywne cele, dążenia, widoki, nadzieje [...]. Jeżeli jednak otaczający ich świat obiektywny [...] nie daje w gruncie rzeczy żadnych widoków ani nadziei [...] – to właśnie u ludzi prawych taki stan rzeczy wywołuje prawie zawsze skutek poniekąd paraliżujący [...] (I, 49).

W założeniu autorskim jest zatem Hans Castorp typowym przedstawicielem „swojej epoki i swojego pokolenia”. Uosabia wyraźnie określoną grupę społeczną: reprezentuje niemiecką inteligencję burżuazyjną⁷. Ale równocześnie po lekturze zaledwie kilku stron powieści wcale nie wydaje się, że jego atrybutem pozostanie podręcznik *Ocean steamships*, a wrodzona poczciwość uchroni go przed „wielkim rozdrażnieniem”, przed ryzykownymi wędrówkami w głąb swej podświadomości, anamnezą i uwodzicielską siłą asemantycznej muzyki. Co więcej, tak uparcie przez narratora podkreślana przeciętność Castorpa skłania do podejrzliwości. Ironia oraz informacje metaliterackie nadają jej charakter umowny, zamykają w cudzysłowie konwencji, czynią z niej element prowokacyjnej gry.

Castorp wywodzi się ze świata uporządkowanego i historycznie ugruntowanego: „Miał przecie za sobą tradycje, nazwisko jego było stare i dobre [...]” (I, 53). Otaczająca go rzeczywistość poddaje się poznaniu, toteż wydaje się, że sprzyja mu rewolucja naukowa przełomu XIX i XX w. Oksymoroniczne powiązanie „sennego, patrycjuszowskiego wyrazu twarzy” Castorpa z jego profesją, którą utożsamić można z optymizmem poznawczym i doświadczeniem nowoczesności: „bo przecie był inżynierem, przyszłym budowniczym okrętów, człowiekiem związanym z zagadnieniami techniki i światowej komunikacji” (I, 54) – oddaje charakter, bezrefleksyjnie wierzącej w swą supremację, cywilizacji Zachodu, a jednocześnie wydaje się swoistą furtką dla ironii. Castorp stanowił część

⁶ Zob. R. Sheppard, *op. cit.*, s. 97.

⁷ Zob. M. Raniccki, *Z dziejów literatury niemieckiej* (fragmenty) [w zb.:] *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej. Antologia tekstów i dokumentów*, wybór i oprac. R. Dziergwa, Poznań 2003, s. 213.

wielkiego miasta portowego, przywykł tak samo do „północnego” rygoru, jak i do dostatku, będącego wszak po części jego konsekwencją. Narrator powieści jednak puszcza do odbiorcy perskie oko⁸:

Jakżeż mógłby Hans Castorp nie szanować pracy? Byłoby to czymś zupełnie nienaturalnym. Tak jak się rzeczy miały, praca musiała wydawać mu się czymś bezwzględnie najbardziej godnym szacunku; właściwie nic poza nią nie zasługiwało na szacunek, ona była [...] absolutną wartością epoki, wartością samą w sobie. Szacunek jego dla pracy miał więc odcień religijny i nie ulegał, jak mu się zdawało, żadnym wątpliwościom. Ale zupełnie innym pytaniem było, czy lubił pracę; bez względu na cały szacunek, nie był do tego zdolny, a to z tego prostego powodu, że mu szkodziła (I, 52).

Ironia w sugestywny, a zarazem przewrotny sposób odsłania proces swoistej emancypacji jednostki. Drobiazgowo i humorystycznie opisane przez narratorkę nawyki Hansa Castorpa: skłonność do „zagapienia się”, umiłowanie wygod, niechęć do podejmowania decyzji czy zdolności artystyczne zdają się wyłączać go ze strumienia codziennego życia; być może wyrzucają go poza linearny czas. Przestrzeń, w jakiej obraca się bohater z jednej strony przesycona jest zmysłowością i niepokojącą, nieco fantasmagoryczną potęgą: oto dźwigi niczym słonie, kupcy w żółtych gumowych płaszczach niczym anonimowe, mechanicznie poruszające się istoty z makiet, z drugiej zaś strony świat Castorpa jest buchalteryjnie konkretny, elegancko statyczny i niepokojąco oswojony ze śmiercią⁹. Czyżby świat ten ulegał „odczarowaniu” i rezygnując z cudowności, skazywał się na duchową śmierć bądź niewolę pozoru? A przecież nie tylko metaforyczne opisy przestrzeni miejskiej, ale przede wszystkim metaliteracka uwaga ze słowa wstępnego powieści: „[...] może się okazać, że nasza historia [...] dzięki wewnętrznym swym cechom, pod tym czy owym względem nie bardzo odbiega od baśni” (I, 6) wyprowadza bohatera poza „fikcję racjonalności”, poza opowieść realistyczną; stanowi sugestię niezwykłości zarówno postaci, jak i zdarzeń¹⁰.

⁸ Na temat ironii w twórczości Manna zob. R. Baumgart, *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, München 1964; E. Heller, *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*, Frankfurt/M. 1970; U. Kastaus, *Zu Thomas Mann Ironie* [w:] *Thomas Mann*, Jahrbuch 1/1988, 80–98.

⁹ Przypomnijmy: Castorp utracił rodziców we wczesnym dzieciństwie; był sierotą, wychowywanym najpierw przez dziadka, a po jego śmierci przez wuja Tienapplea. W ciągu krótkiego czasu, około dwóch lat, Hans aż trzykrotnie zatem zetknął się ze śmiercią najbliższych. Narrator wpisując w los Castorpa doświadczenie śmierci, dokonuje ważnych rozróżnień: „śmierć miała właściwie dwie strony, jedną – religijną, pełną znaczenia i melancholijnie piękną, to znaczy duchową, a zarazem drugą, wręcz przeciwną – bardzo cielesną, bardzo materialną [...]. Poza tym – mały Hans Castorp zauważył to, chociaż nie potrafił tego wyrazić słowami – miało wszystko jeszcze jeden dalszy sens i trzeźwy cel, szczególnie kwiaty [...]. Miały one służyć do udekorowania owej drugiej strony śmierci, ani pięknej, ani właściwie smutnej, ale raczej prawie nieprzyzwoitej [...].” (M, 42). Czyżby mały Castorp intuicyjnie odkrył znaczenie apollinijskiej strony bytu, niezbędnej dla kamuflowania okrutnej, cielesnej, czyli dionizyjskiej podszewki rzeczywistości?

¹⁰ Zaśnieżony pejzaż Davos przywodzi na myśl zimowe baśnie Andersena, zaś łamiący regulamin sanatorium Hans Castorp przypomina Kaya, który uczeplił się sań Królowej Śniegu. Wydaje

Narrator jednoznacznie orzeka, że Hans Castorp przynależy do czasu przeszłego, zarazem jednak wprowadza szereg informacji niepozostawiających wątpliwości, że uczestniczy on w narodzinach nowoczesnego świata: jest częścią społeczeństwa uprzemysłowionego, ulegającego uniformizacji, biurokratyzowaniu i komercjalizacji¹¹. Jego „przejętność” korespondować może z typowością i anonimowym charakterem miejskiego tłumu, a także z monotonią codziennej egzystencji w wielkim mieście. Dla laicyzującego się społeczeństwa również żarliwość religijna zaczęła być zbędnym balastem. Max Weber trafnie zdiagnozował sytuację przełomu wieków XIX i XX:

Odkąd zwycięski kapitalizm [...] spoczął na fundamencie techniki, nie potrzebował już tego oparcia. Także optymistyczny nastrój oświecenia [...] wydaje się ostatecznie przemijać, a przez nasze życie przewija się idea „powinności zawodowej” – widmo dawnych religijnych prawd wiary¹².

Toteż „odczarowanie” (*Entzauberung*) wydaje się słowem-kluczem opisującym zarówno indywidualną sytuację Castorpa w Hamburgu, jak i kondycję pragmatycznego, produktywnego i technologicznie innowacyjnego społeczeństwa przełomu wieków. Max Weber „odczarowaniem” określił eliminację cudowności z życia wspólnoty¹³. Wydaje się, że Hans Castorp zostaje oddelegowany z odczarowanej (czy systematycznie poddawanej odczarowaniu), semiotycznie uporządkowanej i tętniącej cywilizacją rzeczywistości do krainy letargicznej, bezwstydnie zmysłowej. Czy wyruszył na poszukiwanie utraconej jedności *sacrum* i *profanum*? Na pewno nie zrobił tego świadomie:

Chciał powrócić zupełnie takim samym, jakim był wyjeżdżając, i na nowo rozpocząć życie dokładnie w tym samym miejscu, w którym musiał je na chwilę porzucić (I, 9).

Bohater *Czarodziejskiej góry*, niedoszły inżynier, którego obowiązkiem było przygotowanie się do odpowiedzialnego życia, zachowanie swojego statusu w mieszczańskiej wspólnoty, a przy okazji ugruntowanie krystalizującego się

się również, że Mann w kilku miejscach powieści uwypuklił podobieństwo charakterologiczne Hansa i Kaya: obaj są rzeczowi, interesują się matematyką, fascynuje ich doskonałość płatków śniegu. Castorp, jak wielu bohaterów baśniowych, jest sierotą; Mann konsekwentnie podkreśla przeciwstawność cech Hansa i jego kuzyna Joachima Ziemssena, co może nasunąć skojarzenie ze schematem baśni o dwóch braciach (dwie sprzeczne tendencje jaźni). O baśniowości *Czarodziejskiej góry* zob.: M. Łukasiewicz, *Alfabet „Czarodziejskiej góry”* [w:] tamże, *Jak być artystą. Na przykładzie Tomasza Manna*, Warszawa 2011, s. 125; M. Maar, *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem „Zauberberg”*, Frankfurt 1997.

¹¹ Zob. J. Ortega y Gasset, *Bunt mas. I inne pisma socjologiczne*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1982, s. 60.

¹² M. Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Potsdamer Internet-Ausgabe (www.uni-potsdam.de), s. 205. Cyt. za: J. Kępa, *Sacrum i profanum w twórczości Tomasza Manna*, Wrocław 2008, s. 55–56.

¹³ Zob. M. Legierski, *op. cit.*, s. 22.

porządku, pojechał przecież na trzy tygodnie w góry, by odwiedzić swego kuzyna Joachima Zimssena. Ale jego podróż miała charakter wyjątkowy: była wznoszeniem się „nad otchłaniami” ku „podniebnym okolicom” i zarazem przejściem przez letejskie wody¹⁴. Być może była to wędrówka ku śmierci? Czy jej zwieńczeniem okaże się zmartwychwstanie, odrodzenie, reintegracja? „Ojczyzna i ład” znalazły się daleko pod nim, porzucony obojętnie podręcznik *Ocean steamships* przysypał węglowy pył z lokomotywy.

Małgorzata Łukasiewicz w *Alfabcie „Czarodziejskiej góry”* poddaje analizie pierwszą scenę z udziałem obu kuzynów. Oto pociąg wiozący Hansa Castorpa zatrzymuje się na stacji Davos-Wieś. Bohater jest przeświadczony, że powinien wysiąść dopiero na kolejnym postoju, Davos-Uzdrowisko, toteż wielkie zaskoczenie wywołują w nim zasłyszane tuż obok słowa, stojącego pod oknem Joachima: „Jak się masz? No, ty, wysiadaj już, wysiadaj” (I, 10). Niejako wywołany do odpowiedzi Hans Castorp wypowiada wówczas swą pierwszą kwestię: „Ale przecie jeszcze nie zajechałem” (I, 11). W oryginale słowa te brzmią: „*Ich bin aber noch nicht da*”, co – jak podpowiada Małgorzata Łukasiewicz – można przetłumaczyć zarówno jako „przecież nie jestem jeszcze na miejscu”, jak i „przecież mnie jeszcze nie ma” czy wręcz: „ja przecież jeszcze nie istnieję”¹⁵. Autorka inspirująco i pięknie tę scenę komentuje:

Kiedy przeczytamy książkę do końca, może przyjdzie nam do głowy, że pierwsze kwestie wypowiedziane przez bohaterów składają się w dialog życia i śmierci. Dialog maksymalnie skondensowany i nader dobitny. Śmierć mówi: „Wysiadka”. Życie zapiera się i protestuje: „Jeszcze nie. Jeszcze nie pora [...]”¹⁶.

Jakakolwiek byłyby intencja podróży, w jej literackie sensy wpisana jest inicjacja. Wędrówka Szawła do Damaszku, Odyseja czy ucieczka od rzeczywistości na „wyspy szczęśliwe” opisują przemianę bohaterów: nagłe olśnienie bądź letarg. Castorp znalazł się w świecie osobliwym. Wydaje się, że przeniknął do królestwa śmierci. Jednym z pierwszych jego doświadczeń zmysłowych w sierpniowym Davos jest wszak odczucie przenikliwego chłodu¹⁷. Joachim Ziemssen dobitnie, choć z dozą melancholii, scharakteryzował ów świat na granicy wiecznego śniegu: „to w ogóle nie jest czas i w ogóle to nie jest życie – o nie, na pewno nie [...]” (I, 24). Celem podróży-zapomnienia Hansa Castorpa okazała się rzeczywistość poza światem. Zajął on pokój po zmarłej Amerykance. Od razu uwagę jego przykuł organiczny, ale i kulturowy rozkład. Castorp zaczął też na nowo doświadczać swego ciała. Stał się częścią nowej wspólnoty.

¹⁴ „Mówi się, że czas to Leta, ale i błękit oddalenia jest takim napojem zapomnienia, a jeżeli działa mniej gruntownie, to za to o wiele szybciej” (I, 8).

¹⁵ M. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 111.

¹⁶ *Ibidem*, s. 112.

¹⁷ Castorp rejestruje niesamowitość miejsca, w którym się znalazł: „Von Mylendonk, a do tego Adriatica. To brzmi tak, jak gdyby już dawno nie żyła” (I, 91).

Powściągliwy, „pewny swoich form i ułożenia” (I, 62) bohater zderzył się z irracjonalną i tajemniczą stroną bytu. Miejsce prowokowało do celebrowania niekontrolowanej cielesności, rozgrzeszało z nieopanowania. Być może wybuch gwałtownego, zniewalającego śmiechu tuż po przyjeździe stanowił dla Castorpa moment przejścia, zstąpienia do dziwaczego królestwa ciała; nieuświadomiony etap zbratania z grupą, którą od początku równocześnie poddawał drobiazgowej obserwacji. Bo przecież w momencie przyjazdu Hans Castorp stał się adeptem-hierofantem, niestrudzonym poszukiwaczem tajemnic życia, dobrowolnie poddającym się sekretnemu rytuałowi: chorobie i śmierci. Pierwszego dnia pobytu radca Behrens niby to dobrodusznie, ale zarazem arbitralnie, po mentorsku podpowiedział Castorpowi strategię dalszego działania: „[...] nie można uczynić nic rozsądniejszego niż żyć przez pewien czas tak jak przy lekkiej *tuberculosis pulmonum* i trochę wzbogacić się w białko” (I, 70). Wskazał ceremoniał egzystencji „na górze”, wyznaczył rytm trwania: od posiłku do posiłku, od leżakowania do leżakowania. Toteż galeria osobliwych typów zaludniających *Czarodziejską górę* zgodnie wypełniając zadany im obrządek sprawia wrażenie jednego ciała. Scalenie ze wspólnotą adept Castorp opłacić musi destrukcją własnej indywidualności. Zapał i ciekawość neofity są usprawiedliwione nadrzędnym celem: jest nim nie tylko – nietrudne do uświadomienia sobie przez samego bohatera – pragnienie przeniknięcia mrocznych tajemnic życia, ale przede wszystkim powtórzenie archemitu odrodzeńczej przemiany. A zatem wjazd Castorpa w „podniebne okolice” jest *de facto* „zejściem w głąbie”, zstąpieniem w otchłań, wyjściem poza czas¹⁸. Zarządzający tą przestrzenią, niczym Hades, radca Behrens nie pozostawia wątpliwości: „Trzeba do tego zapomnieć o jasnym dniu i jego wesołych obrazach. [...] trzeba sobie oczy przemyć ciemnością, żeby potem móc widzieć to wszystko – to jasne” (I, 317). Dodajmy: trzeba odrzucić apollinińską ułudę i wiarę w geniusza *principii individuationis*, by dotrzeć do „najwnętrznego rdzenia rzeczy”¹⁹.

Jednym z niewątpliwych patronów *Czarodziejskiej góry* jest Fryderyk Nietzsche jako wyznawca Dionizosa. Przypomnijmy, że filozof używał terminów

¹⁸ „Zaczarowane koło »Berghofu«” (I, 171) nie tylko narzuca koncepcję czasu związaną z kołem wiecznego powrotu, ale i ekstatyczne, misteryjne doświadczenie natury. Zaledwie po kilku miesiącach pobytu Castorp dostrzega porządek wertykalny (*anodos – katodos*) w przeżywaniu rzeczywistości: „[...] gdy 21 czerwca przychodzi dzień najdłuższy, początek lata, to wtedy właśnie zaczyna się schodzenie w dół, dni stają się znowu krótsze i idzie ku zimie. [...] gdy się przestanie to traktować jako oczywiste, to człowieka opanowuje lęk i niepokój [...]. Ognie na górach i tańce [...] tak jest u ludzi pierwotnych, tak świętują oni pierwszą noc lata, od której zaczyna się jesień, południe i szczyt roku, od którego schodzi on w dół – tańczą [...], głośno się radują [...]. Czemu się tak swawolnie weselą? Dlatego, że odtąd schodzi się w ciemność, czy też raczej dlatego, że dotąd szło się w górę, aż doszło do punktu zwrotnego, na którym utrzymać się niepodobna, aż przyszedł środek lata, najwyższy punkt, a z nim smutek wśród swawoli?” (II, 42–43).

¹⁹ Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Kraków 2003, s. 71.

„dionizyjskość”, „dionizyjski” w sposób szeroki: raz określał w ten sposób ukryte pod warstwą kulturowych zahamowań instynkty, to znów utożsamiał te pojęcia z rozwiązłością, z upojeniem tłumów, z przekraczaniem wszelkich granic, by stopić się z przyrodą. Wydaje się, że słowem-kluczem, najtrafniej opisującym kategorię dionizyjskości jest „pra-jednia”. Nietzsche pisze:

Czy to pod wpływem narkotycznego napoju, o którym wszyscy pierwotni ludzie i ludy mówią w hymnach, czy to za przepięknym, całą przyrodę rozkosznie przenikającym zbliżaniem się wiosny, budzą się owe dionizyjskie wzruszenia, w których potęgowaniu podmiotowość zanika w zupełnym samozapomnieniu²⁰ (wyróż. S. B.).

Celem misteriów dionizyjskich było wszak przełamanie *principii individuationis*, czyli swoiste wyzbycie się siebie. Ponadto mit Dionizosa – co wydaje się szczególnie ważne – wyraża pełnię wszechogarniającego bytu, dialektycznie powiązanego ze śmiercią²¹. Opowiada o rozkładzie i regeneracji. A zarazem tzw. „mądrość dionizyjska” pokazuje, jak wytrzymać nieznaną dotąd, zmysłową rozkosz i jak opanować wstręt przed organiczną stroną bytu, ową „papką rozkładu”.

Misterium to wtajemniczenie, ceremonia inicjacyjna²², prowadząca do zmiany statusu uczestnika, zmiana owa dotyczy jednak nie tyle sytuacji społecznej, co przemiany wewnętrznej, stanu świadomości. Rytuał misteryjny pełni funkcję jednoczącą i równocześnie łączącą z tajemnicą bytu, która przy całym swoim tragizmie jest afirmacją życia, ale też wyzwala jednostkę z sieci tradycyjnych obowiązków, a probuje immoralizm i cielesność. Z kategorią misterium zwykło się kojarzyć „mity rezurekcyjne”, których fabuła realizuje wzorzec wpisany w porządek wertrykalny: ruch w dół, ku tajemnym otchłaniom (*katodos*) i odrodzeńczy wzlot ku górze (*anodos*), oznaczający życie odnowione²³.

W przestrzeni choroby i śmierci, jaką jest bez wątpienia powieściowe Davos, następuje naturalne spotęgowanie cielesności. Wystarczy przywołać opisy gargantuicznych posiłków²⁴, groteskowe „Stowarzyszenie Jednego Płuca” z jego chlubą – Herminą Kleefeld, która potrafi gwizdać sztuczną odmą, rozpasaną ro-

²⁰ *Ibidem*, s. 21.

²¹ Zob. K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 202; R. Safranski, *Nietzsche. Biografia myśli*, przeł. D. Stroińska, postłowie opatrzył Z. Kuderowicz, Warszawa 2003, s. 79.

²² Zob. W. Burkert, *Starożytne kultury misteryjne*, wstęp, przekład i oprac. K. Bielawski, Bydgoszcz 2001, s. 46.

²³ Opozycja wyżyny i głębin, światła i ciemności, dnia i nocy odgrywa ważną rolę w tetralogii T. Manna *Józef i jego bracia* (1933–1943). Ale – co warto chyba zauważyć – nie wszystkie misteria antyku miały charakter jednoznacznie odrodzeńczy. Zob. W. Burkert, *op. cit.*, s. 72.

²⁴ Samo jedzenie stało się czynnością „podejrzaną”, jakby dehumanizującą – pomimo wykwintności dań, które podawano – „wilczy apetyt panował w tej sali, dziki głód, którego widok byłby może przyjemny, gdyby jednocześnie nie sprawiał jakiegoś niesamowitego, a nawet odpychającego wrażenia” (I, 112).

syjską parę czy fascynację Castorpa przenikaniem zewnętrznej powłoki ludzkiego ciała w czeluściach laboratorium rentgenowskiego. Hans Castorp z pewnym zdumieniem wychwycił swoistą emancypację własnego ciała, której preludium zaledwie był wybuch niekontrolowanego śmiechu:

Ala jeżeli serce bije komuś samo z siebie, bez żadnego powodu i sensu i, że tak powiem, na własną rękę, jest wtedy w tym coś niesamowitego; [...] to tak jak gdyby ciało kroczyło swoimi własnymi drogami, zupełnie niezależnie od duszy, podobnie jak ciało umarłego [...] (I, 105).

Pielęgnowane dotąd nawyki traciły hedonistyczną wartość: nagle przestały smakować cygara „Maria Mancini”: „jak gdybym miał zupełnie zepsuty żołądek” (I, 78), zwykle przyjemne otumanienie niewielką dawką alkoholu zamieniło się w paraliżujące ogłupienie:

Powieki ciążyły mu jak ołów, a język nie mógł sprostać myślom, [...] serce biło mu głucho, niby owinięty w jakąś tkaninę motek, a jeżeli skutkiem tego wszystkiego nie bardzo cierpiał, to tylko dlatego, że czuł się jak gdyby po lekkiej dawce chloroformu (I, 103).

Hans Castorp jak przystało na adepta obserwował, dociekał, studiował, sprawdzał. Sięgnął do podręczników anatomii i biologii. Przede wszystkim jednak w wyizolowanych warunkach „Berghofu”, być może pozornie tylko wbrew swej mieszczańskości, podążył za głosem instynktów²⁵. Wszak dopiero w Davos zaczęło nurtować go podstawowe pytanie: czym jest życie? Odpowiedzi niepokojąco oddziałującej na wyobraźnię udzielił radca Behrens: „Życie to także po prostu spalanie się białka komórek – stąd pochodzi to miłe ciepło zwierzęce, którego ma się nieraz zbyt wiele. Taak, taak... życie to śmierć” (I, 391). Kontaminacja życia i śmierci, stopniowe odślanianie wszystkich aspektów cielesności sprowokowało Hansa Castorpa do postawienia prowokacyjnej tezy: „Forma to bujda” (I, 392).

Kławdia Chauchat pojawiła się w życiu Castorpa, zanim ten zdążył ją ujrzeć; zaistniała jako zaprzeczenie wszelkich ustalonych form: „Jakieś drzwi trzasnęły [...] był to trzask i brzęk jednocześnie. Pfe, pomyślał Hans Castorp z wściekłością, cóż to za wstrętne niedbalstwo!” (I, 68). Niewiele czasu potrzebował bohater *Czarodziejskiej góry*, by z apostoła mieszczańskiej obyczajności i dobrego wychowania zacząć przeistaczać się w odkrywcę „dodatnich stron hańby” (I, 119), rozkoszy życia bez skrępowania, ale i bezwzględnej, pełnej dramatyzmu i piękna prawdy o ludzkiej egzystencji. Kakofonia wrażeń, jakiej uległ Castorp, wiąże się bezpośrednio z postacią Kławdii, kojarzonej zarówno z hukiem zamykanych

²⁵ Chyba można założyć, że odkrywanie świata zmysłów, choroby i śmierci nie stoi w sprzeczności ani z niemieckością Hansa Castorpa, ani z jego mieszczańskim pochodzeniem. W rozdziale *Noc Walpurgi* Kławdia Chauchat mówi do Castorpa: „Poeto! [...]. Mieszczanin, humanista i poeta – oto cały Niemiec jak należy!” (I, 517). Zob. też M. Kurecka, *Czarodziej. Rzecz o Tomaszu Mannie*, Kraków 1993, s. 118 i 119.

drzwi, jak i z kocią bezszelustnością. Kobieta, łącząc w sobie sprzeczne atrybuty, tak naprawdę okazała się monolitem. W starannie odmalowanym wizerunku Kławdii został ukazany uwodzicielski urok niedoskonałości, a tym samym zdefiniowany antyklasycyzy ideał piękna, naznaczony „północną egzotycznością” (I, 213) i rozbieżną z zasadami harmonii niezależnością składających się na całość detali. Kławdia bezwiednie stała się przewodniczką ważnego etapu inicjacyjnej podróży Hansa Castorpa w ramach sanatoryjnego misterium. Nieświadomie, samą swą obecnością, pomogła mu przekroczyć jeden ze stopni wtajemniczenia. Jej pojawienie się – ku przerażeniu adepta – kwestionowało niepodważalną, wydawać by się mogło, zasadę wyjątkowości oraz niepowtarzalności jednostkowego istnienia²⁶:

Ale najważniejsze były oczy [...], oczy Kławdii Chauchat, które spojrzały na niego zupełnie z bliska, bezwzględnie i trochę ponuro, oczy, ustawieniem swym, kolorem i wyrazem tak dziwnie i przerażająco podobne do oczu Przybysława Hippego! „Podobne” nie było trafnym określeniem – to były te same oczy [...] (I, 214, wyróż. S. B.).

Narrator wyjaskrawił, będący mieszaniną duchowości i sensualizmu, lęku i ekstazy, pierwotny charakter przeżyć Castorpa:

To było wprost wstrząsające; Hans Castorp był zachwycony spotkaniem, ale jednocześnie doznawał jakby wzrastającej trwogi [...]; także ta okoliczność, że od dawna zapomniany Przybysław zjawił się tutaj w górze w postaci pani Chauchat i że znowu spogląda na niego swymi kirgiskimi oczami, była jak zamknięcie w ciasnej przestrzeni z czymś koniecznym i nieuchronnym – nieuchronnym w sensie, który go uszczęśliwiał, a zarazem przejmował lękiem (I, 214, wyróż. S. B.).

Zstąpienie w otchłań snu i wspomnień zbliżyło Castorpa do stanu całkowitej deziluzji. Kławdia i Przybysław stali się metaforą bezświadomego obszaru woli: azjatyckości oraz niepoddającej się rozumowi jedności wszystkich rzeczy. Ekspansywna bezforemność przyjemnie zmaterializowała się w sennym marzeniu Castorpa o pocałunku niezgodnym z konwencją, z kodem kultury Zachodu: w wewnętrzną stronę dłoni Kławdii. Ale przede wszystkim sygnałem irracjonalnego popędu stało się słowo „ty”, rzucone najpierw w umownej rzeczywistości karnawału w stronę Kławdii, by pod koniec powieści pojawić się już serio w relacji z Settembrinim.

Castorp nie miał wyboru. To pani Chauchat została zesłana do Hadesu „Berg-hof”, by zerwać zasłonę ułudy z wyobrażeń hierofanta o miłości. Zburzyła jego spokój. Objawiła mu się jako zwiastunka śmierci²⁷, bohaterka mitu chtoniczne-

²⁶ Zob. B. Kristiansen, *Thomas Mann „Zauberbergs” und Schopenhauers Metaphysik*, Bonn 1986. U Manna Schopenhauerowska wola przybiera postać ucieczki od formy w bezforemność, w wolność od konwencji i kształtów egzystencji na „nizinie”.

²⁷ Kławdia, niczym Hermes Psychopompos, kieruje wzrok Hansa ku tajemnicy śmierci. Pojawia się, gdy Castorp po raz pierwszy styka się z umieraniem. Pozdrowienie Kławdii towarzyszy

go, a także jako wcielenie samego życia. I „objawienia” te rządziły się prawem logiki. Kławdia regularnie wszak opuszczała Davos, by jesienią – jak Persefona – tam powrócić. Magiczna siła „Berghofu” przyciągała ją tak samo, jak Hansa zatrzymywała na górze perspektywa miłosnego spotkania. Castorp spożył ziarenko granatu, był zakochany po uszy. Nie znajdował jednak gotowych, ugruntowanych kulturowo znaków, opisujących jego stan. Sentymentalne mrzonki zostały zastąpione przez dreszcze i żar ciała, gorączkowe odkrywanie „sensu i celu życiowego mozołu” (I, 337). Miłość skontaminowała się z jakimś bezmiarem. Settembrini dostrzegł w tym raczej, utożsamiony ze wschodnią bezforemnością, symptom zezwierzczenia:

Niech pan unika tego bagna, tej wyspy Kirke, na której nie może pan bezkarnie zamieszkać, bo jest pan na to za mało Odyseuszem. Pan będzie chodził na czworakach, pan już opuszcza się na przednie kończyny, a niezadługo zaczniesz pan chrząkać – niech pan się ma na baczości! (I, 363).

Przecucie jedności życia i śmierci splątało się ze stanem bezświadomości, z otchłanią wiecznego bytu, mającą – bo przecież niekrystalizującą się w konkretnej formie – jako miłość. Miał rację i Settembrini, dezawuuując wszelkie relacje z Rosjanką, i sam Castorp, poddając się irracjonalnym popędom. Siedem miesięcy od przyjazdu Hansa Castorpa do Davos iluzoryczność rzeczywistości przybrała groteskową formę Nocy Walpurgi. Adept wreszcie mógł przystąpić do egzaminu. Castorp poddał się maskaradzie, ochoczo wziął udział w karnawałowym *Genesis*, które otworzyło mu drogę do Kławdii. Zainicjowana przez radcę Behrensa – jakby na życzenie prześmiewczej Kirke – ogłupiająca zabawa w rysowanie świnek oszołomiła Castorpa do tego stopnia, że nie tylko bezwiednie zanurzył się we wspomnieniach, ale także – wtapiając się w karnawałową umowność – zniwelował czas: Kławdia znów stała się Przybysławem Hippem, a przestrzeń salonu szkolnym podwórzem:

[...] wznosząc do góry twarz z zamkniętymi oczami, wymyślał głośno i kłął niezdatność ołówka, rysując jednocześnie nieopanowanymi ruchami jakieś idiotyczne straszdyło [...]. Kto ma porządnego ołówek? Kto mi pożyczycy? [...]. Nie dostał. Wtedy obrócił się i wszedł do sąsiedniego pokoju nie przestając wołać. Szedł prosto ku Kławdii Chauchał, która [...] z uśmiechem na ustach obserwowała zabawę przy stole z ponczem [...]. A Hans Castorp stał już na podwórzu wyłożonym klinkierem i patrząc z bliska w niebieskoszarzielone skośne oczy z fałdami nakątnymi, spoglądające sponad wystających kości policzkowych, powiedział: Czy ty przypadkiem nie masz ołówka? (I, 490–491).

Ołówek jako atrybut fascynacji Castorpa Przybysławem-Kławdią charakteryzuje się dwuznacznością: ołówkiem można zapisać księgę, nawet księgę *Genesis*, ale też – co sygnalizuje powieść – jest on symbolem fallicznym. Castorp przeszedł

ostatecznemu powrotowi Joachima do Hadesu „Berghof”, ale przede wszystkim to Kławdia przywozi do sanatorium Mynheera Peeperkorna i uczestniczy w jego „abdykacji” (II, 413).

solidną lekcję anatomii u radcy Behrensa. Mistrz osobliwie przygotował adepta do wtajemniczeń erotycznych. Ich relację spowijała atmosfera wielopiętrowego kamuflażu, zaaranżowanego przez zazdrosnego o Kławdię ucznia²⁸. Rozbieranie Kławdii przez szarlatana-radcę początkowo poddane iluzji artystycznej – bo wszak lekcja miała miejsce w atelier Behrensa nad portretem „obiekta” – było rekonstrukcją spektakularnego procesu tworzenia przez Naturę. Brawurowo komentuje anatomiczne studia Castorpa Małgorzata Łukasiewicz:

Obraz Kławdii wyłania się tu wprost z przeczytanych stron, mówiących o początkach życia. Gwałtowny przeskok między długimi naszpikowanymi uczonością wywodami a intymną erotyczną wizją nie może przesłonić istoty rzeczy: obraz Kławdii ma być produktem twórczej siły, analogicznej do tej, która powołała do istnienia kosmos i całą resztę. [...] Ponadto narodziny z książki nader dobitnie sugerują genetyczny związek między słowem a ciałem albo wprost przejście słowa w ciało²⁹.

Miłosne stwarzanie światów rozpoczęło się jednak w Noc Walpurgi, w rzeczywistości wywracającej wszystko na nice, w nieistniejącym czasie. Pierwsze słowa Castorpa do Kławdii były powtórzeniem sytuacji z przeszłości, sama zaś konwersacja toczyła się po francusku:

[...] gdyż dla mnie mówić po francusku to poniekąd mówić nie mówiąc – bez odpowiedzialności lub też tak, jak mówimy we śnie. [...] W wieczności wcale się nie mówi. W wieczności, wiesz, robi się to samo, co przy rysowaniu świnki: odchyła się głowę w tył i przysyka się oczy³⁰ (I, 517).

Castorp zanurzył się w bezforemności. Państwo cieni pochłonęło go bez reszty. W stanie alkoholowego rauszu wziął udział w mitycznym święcie: spotkał wcielenie Lilith, Kirke i Persefony. Ale przecież wokół tłoczyli się przebierańcy, mężczyźni w damskich toaletach, kobiety z wymalowanymi wąsami, wśród nich powieściowy błazen, mistrzyni lapsusów – pani Stöhr, w której Settembrini dostrzegł inkarnację starej Baubo. Przestrzenią tą mógł zarządzać – zdaniem racjonalnego Włocha – tylko sam diabeł: Urian-Behrens. Castorpowi wydawało się, że dotknął wieczności, a tymczasem został pasowany na księcia karnawału. Chociaż w finale powieści być może miłość okaże się siłą ocalającą, Castorp na razie dokonał innego odkrycia: zetknął się z niemożnością wyartykułowania irracjonalnych stron bytu. Doświadczył misteryjnego zejścia – *katodos*, dosyć bezbolesnego w szelmowskiej rzeczywistości Nocy Walpurgi.

Gdy Castorp szedł prosto ku Kławdii, usłyszał za sobą wołanie: „Ech! Inżynierze! Proszę zaczekać! Co pan robi! Inżynierze! Trochę rozsądku!” (I, 515).

²⁸ Zob. M. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 66–67. Można dodać, że z perspektywy antropologicznej fizyczny kształt człowieka jest mikrokosmosem, który odzwierciedla Kosmos.

²⁹ *Ibidem*, s. 71.

³⁰ Dodajmy, że Castorp wyznawał Kławdii miłość, „klęcząc [...] na obu kolanach, [...] z głową w tył odrzuconą i zamkniętymi oczami” (I, 523).

Settembrini był jedyną osobą, która aktywnie próbowała nie dopuścić do kontaktów Hansa Castorpa ze Wschodem, Azją, z rosyjską rozrzutnością w zużywaniu czasu; z barbarzyńską kobietą-kusicielką³¹. To Włoch „wskrzesił” korowód mitycznych postaci, utożsamionych z panią Chauchat. Uruchoił goethowski kontekst, zmuszając nieświadomego adepta do podjęcia kulturowego dialogu. Settembrini nigdy nie tracił mentorskiego ducha. Tymczasem Castorp w karnawałowym zapamiętaniu podziękował mu, przeprosił za to, że był „wiecznym dla życia strapieniem” i wznosił toast na cześć wysiłków Włocha w tępieniu ludzkiego cierpienia. Castorp nie uwierzył w nauki Settembriniego.

W scenie nocy karnawałowej narrator wyznaczył racjonalistę maskę Mefistofelesa. Wysnuć stąd można paradoksalny wniosek o sytuacji Castorpa: przeciwmy mieszczanin znalazł się pomiędzy demoniczną Lilith a samym diabłem. Toteż alternatywa: zguba albo zbawienie, została sprowadzona do intelektualnej mistyfikacji. Wiadomo, że pobieżna lektura *Czarodziejskiej góry* zwodzi. Lodovico Settembrini jest humanistą. Ugruntowane solidną erudycją i precyzyjnie sformułowane poglądy literata układają się w logiczną, chociaż utopijną konstrukcję, której osią zdaje się być myśl o idealnym, laickim państwie, porządkującym wszystkie obszary ludzkiego życia. Rola nośnika idei budowania cywilizacji człowieka oświeconego przypadła literaturze. Natomiast odpowiedzialność za realizację tychże koncepcji przejąć powinno liberalne mieszczaństwo jako spadkobierca kultury antycznej, humanizmu, oświecenia i zdobyczy rewolucji francuskiej³². Settembrini głosił kult praktycznej działalności życiowej, pracy na rzecz przyszłego społeczeństwa. Wierzył w postęp, ład, harmonię, jasność, umiarkowanie, ewolucję i Europę. Toczył werbalny bój z ułomnościami organizmu społecznego, z niedoskonałą naturą i z przesądami religijnymi, ale w realiach Davos najdobitniej brzmiały jego wystąpienia przeciwko dehumanizującej człowieka chorobie:

Choroba [...] nie jest niczym wytwornym ani tak godnym szacunku, żeby nie mogła iść w parze z głupotą, jest raczej poniżeniem [...] – jest z b o c z e n i e m i początkiem wszelkich dalszych zbroceń duchowych (I, 145, wyróż. S. B.).

Settembrini intronizował na władcę świata człowieka oderwanego od natury i wolnego od dylematów moralnych. Poznawczy optymizm Włocha, jego humanistyczne pasje i utopijne projekty raju na ziemi mogą budzić sympatię bądź nużyć pedagogicznym zadęciem. Nie wydają się szatańsko niebezpieczne. Castorpowi przypominać jednak mogły odrzucone już przezeń instrukcje życia na

³¹ W *Nocy Walpurgi* zauważyć można paralelę układów osobowych nawiązującą do tekstu Goetho. „Trójkąt Castorp-Settembrini-Kławdia jest symetryczny wobec trójkąta Faust-Mefisto-Małgorzata. Tyle że Mefisto stręczy Faustowi Małgorzatę, a w *Czarodziejskiej górze* jest odwrotnie: Settembrini uporczywie stara się odciągnąć Castorpa od Kławdi”. Zob. M. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 205.

³² Zob. m.in. J. Kępa, *op. cit.*, s. 61–63.

nizinie. Mefistofeles pojawił się w życiu Castorpa jako wytworny elegancją cudzoziemskiego muzyka erudyta, jako kataryniarz bezrefleksyjnie odczaruującą swą śpiewką uwodzicielsko nieprzeniknioną rzeczywistość.

Jałowość roztrząsań intelektualnych i dewaluacja podstawowych pojęć opisujących świat zostały w *Czarodziejskiej górze* wyeksponowane w momencie, gdy Settembrini zyskał równego sobie przeciwnika intelektualnego. Pojawienie się Naphty było odpowiedzią na zapotrzebowania duchowe Hansa Castorpa, narastające tęsknoty za mroczną irracjonalnością, wiedzą czarodziei, astrologów, wróżbiarzy i mnichów³³. Naphta głosił apoteozę tego, co nadprzyrodzone. Ten jezuicki anarchista, wróg postępu, fanatyczny asceta i rzecznik Państwa Bożego bezwzględnie negował ideę potęgi, niezależności ludzkiej natury i umysłu. Uważał, że w kondycję każdego człowieka jest wpisana choroba jako protest przeciwko deprecjonującej człowieczeństwo materii, a nawet jako znak geniuszu, wyraz dążeń do zjednoczenia z Bogiem. Prawdziwa godność jednostki tkwi bowiem w duchu, a nie w ciele. Choroba, cierpienie i ból dowodzą istnienia konfliktu człowieka z naturą. Ujarmianie radosnego witalizmu, dyscyplina i okrucieństwo uświęcone są przez nadrzędną ideę zbawienia. Naphta gardził ziemskim dorobkiem ludzkości, pragmatyczną krzątaninę wokół codziennych spraw uważał za niegodną, podobnie jak całą ludzką aktywność. Jezuita nie miał złudzeń: oświeceniowe poglądy odebrały człowiekowi należne mu miejsce we wszechświecie, zerwały jego więź z Bogiem, pozbawiły zdolności życia w bezpieczeństwa, mistycznej wspólnoty, dokonały zamachu na indywidualizm; „ten – zdaniem Naphty – jest w swoim żywiole jedynie w dziedzinie religijnej i mistycznej, w tak zwanym «moralnie nieuporządkowanym wszechbycie»” (II, 175). Świat to miejsce konfrontacji *sacrum* i *profanum*. Dialektyka, antyteza, nieprzewycięzalny dualizm wrogich mocy tworzą jego ducha. Spór myślicieli zrobił wrażenie na Castorpie:

Któremuż to diabłu robił ustępstwa! Temu od buntu, pracy i krytyki, czy tamtemu drugiemu? Sytuacja jest niebezpieczna, jeden diabeł z prawej, drugi z lewej, jakże z tego, do diabła, wybrnąć! (II, 174).

Nizinna rzeczywistość naukowych rozbiorów, analiz, wyodrębniania państw narodowych i reifikacji człowieka wykluczyła sakralną totalność przeżyć oraz doświadczenie wszechjedności, czyli to wszystko, co stanowiło podstawy kultury pierwotnej i misterium. Naphta wieszczył koniec dzielącej świat na atomy epoki mieszczańsko-liberalnej: „Katastrofa powinna i musi przyjść” (II, 57).

Castorp wyrzekł się życia na nizinie. Już dawno podpisał cyrograf³⁴. Pobierał nauki, które prowadziły nieuchronnie do kolejnego stopnia wtajemni-

³³ Zob. II, 41.

³⁴ W rozdziale *Wolność* Castorp pisze list do rodziny, informując, że na razie zostaje na górze: „Podpisał. To więc było załatwione” (I, 329) – tak rozpoczyna się kolejny akapit rozdziału. Na wy-

czenia, do kolejnego misteryjnego zstąpienia. Po bitewnym zgiełku dwu pedagogicznych armii nastął czas weryfikacji. Adept nie polubił zwycięskiego w sporach Naphty. Od doświadczeń granicznych nie był w stanie uchronić go sympatyczny fanfaron, Settembrini. Jego ostrzegawcze wołanie, podobnie jak w czasie karnawałowej nocy, Castorp zignorował. Dziecko cywilizacji złamało obowiązujące w sanatorium prawo i pomknęło na nartach w nieodkryte dotąd i zakazane przestrzenie górskie: w praciszę, w widmowe, zasnuwane bielą bezdroża. Hans Castorp znalazł się na granicy życia i śmierci. W samotni natury zakosztował „świętego lęku” (II, 196). Utratę orientacji potraktował jako wyzwanie; konieczne na pewnym etapie życia „wyzbycie się mądrej przezorności”, żywiołowe „niech tam” (II, 201). Do odurzonego i otoczonego białą próżnią odkrywcy wróciły reminiscencje rozmów Settembriniego z Naphtą. Zanurzony w „mglistej nicości” Castorp doświadczył wielkiej wizji. Meandry jego myśli nie prowadziły go już jednak ku jednostkowym, prywatnym wspomnieniom. Ten etap miał wszak bohater za sobą. Castorp ruszył w podróż w głąb pamięci ludzkości, do źródeł kultury europejskiej, na poszukiwanie utraconej jedni. Przeżył anamnezę:

W wakacyjnych podróżach ledwie zawadził o południe – morze znał tylko surowe i blade [...] natomiast do Morza Śródziemnego, do Neapolu, Sycylii czy Grecji nigdy nie dotarł. A jednak przypominał sobie to, co teraz widział. Tak, rzecz szczególna, cieszyło go właśnie rozpoznawanie czegoś znanego (II, 214–215, wyróżz. S. B.).

Bohater bezbłędnie rozpoznał wyłaniający się z jego podświadomości arkiadyjski krajobraz, utopijną krainę czystego piękna, niczym nie zmaconej ludzkiej godności oraz wzajemnego szacunku³⁵. Umiar, harmonia i moralny ład odpowiadają apollińskiej woli kultury; wiążą się zatem z rzeczywistością uporządkowanych form: religią, wiedzą i sztuką, tworzą sieć niosących ukojenie cywilizacyjnych osłon. Urok apollińskości polega na kontaminacji indywidualizmu i witalnej afirmacji istnienia, przejrzystych zasad i charakterystycznych dla sztuki urojeń, przede wszystkim jednak opiera się na świadomości kulturowych iluzji i zdolności do dystansu wobec nich. *Narodziny tragedii* uzasadniają apolliński świat pozoru kontekstem egzystencjalnym i epistemologicznym:

Apollo, jako bóstwo etyczne, wymaga od swoich miary i poznania siebie, aby zachować ją mogli. Równoległe więc z estetyczną koniecznością piękna biegnie żądanie: „Poznaj samego siebie” i „Nie za wiele” [...]³⁶.

eksponowanie słowa „podpisał” zwraca uwagę M. Łukasiewicz. To już nie konwencjonalny podpis na końcu listu, ale jakby „ratyfikacja dokumentu najwyższej wagi”. Zob. M. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 202.

³⁵ Zob. I, 215–218.

³⁶ F. Nietzsche, *op. cit.*, s. 28.

Nietzsche dostrzegał w micie i historii Greków zwierciadło zdarzeń powtarzalnych, które odbija „coś, czego w samym zwierciadle nie ma”³⁷, nie uległ zatem zatarciu „ów los okropny mądrego Edypa”³⁸, ani pierwotna nieufność wobec tytanicznych potęg przyrody. Poddanie się instyktom w działaniu oraz pamięć najmroczniejszych doświadczeń ludzkości są sojusznikami jednostki w poznaniu samego siebie. Senna wizja Castorpa ułożyła się symetrycznie w biegunowo różne obrazy, tworzące wszakże sensowną i spójną całość; zderzenie apollinijskiego snu z żywiołem dionizyjskim zyskało w *Czarodziejskiej górze* niezwykłą moc, w dużej mierze dzięki ułożonej na przecięciu dychotomicznych objawień postaci zagadkowego młodzieńca; postaci – jak sam Castorp – wiążącej pozorne sprzeczności:

Tuż pod miejscem, gdzie siedział, stał piękny chłopiec [...], nie smutny, nie hardy, ale obojętny. Ten spostrzegł obcego widza, podniósł ku niemu wzrok [...]. Aż nagle zaczął patrzeć poza niego, w dal, i z jego pięknej, surowo rzeźbionej, a na wpół dziecinniej twarzy znikł ów wszystkim im wspólny uśmiech uprzejmości, braterstwa i zrozumienia – i choć brwi jego się nie zasępiły, na obliczu jego odmalowała się powaga jakby kamienna, bez wyrazu, niezgłębiona, śmiertelnie zamknięta, tak że ledwie uspokojonego Hansa Castorpa napełnił lęk, bo niejasno zdał sobie sprawę z sensu tej powagi (II, 218, wyróżz. S. B.).

Obrazy żyjącego nad ciepłym morzem społeczeństwa ilustrowały zarówno marzenie Settembriniego o szczęśliwej ludzkości, jak i wymagania Naphty dotyczące metafizycznego wymiaru człowieczeństwa. Po stronie Apolla leży świadomość i kultura, wiedza, ale niekoniecznie życiowa mądrość³⁹. Młodzieniec z wizji Castorpa, a tym samym przecież i sam bohater, przeniknęli wzrokiem zasłonę dialektyki, wysublimowania i uroczego pozorów. Adept dotknął grozy i tragiczmu istnienia; rozpoznał dionizyjską podszewkę życia⁴⁰:

Dwie siwe kobiety, półnagie, z rozczochranymi włosami [...] wśród przejmującej ciszy rozrywały rękami nad misą małe dziecko [...] połykały je kawałkami [...] (II, 219).

Ukrytą stroną egzystencji włada Dionizos, kultura bowiem „potrzebuje okrutnego podłoża”⁴¹, krwawej uczyty; warstwy niegodziwej, ale i twórczej, przynależnej do instyktownego świata woli. Dopiero razem: myśl i namiętność, świat

³⁷ F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1909–1910, s. 130.

³⁸ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, s. 26.

³⁹ Dopiero dionizyjsko-apollinijska sztuka niesie z sobą prawdziwą mądrość, pełnię wykraczającą ponad racjonalne poznanie. Jednakże najgroźniejszym wrogiem mądrości jest według Nietzschego Sokrates jako twórca światopoglądu teoretycznego; racjonalista, który zanegował dionizyjską mądrość tragiczną oraz – związane z nią nierozdzielnie mocą metafizycznej konieczności – apollinijskie piękno pozorów. Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, s. 12 i nast.

⁴⁰ W kontekście: apollinijskość–dionizyjskość interpretuje rozdział „Śnieg” B. Kristiansen, *op. cit.*, s. 219.

⁴¹ R. Safranski, *op. cit.*, s. 69.

poзору i udręki tworzą prawdziwą jednię. Castorp zstąpił do otchłani i stanął oko w oko z rytuałem, który jest powtórzeniem boskiej ofiary. W świątynnej przestrzeni dokonywał się „ohydny proceder” rozszarpania małego dziecka na sztuki (*sparagmós*) i spożywania jego ciała (*omofagía*)⁴². Sakralny kanibalizm nie występował w europejskiej historii, ale pojawił się przecież w mitach, stanowił fantazmat odkrywający grozę, sens i tragizm ludzkiego życia. Najbardziej przejmująco opisuje to zdarzenie Eurypides w *Bachantkach*: opowiada o Dionizosie – bogu podobnym do człowieka, ale i o jego kuzynie Penteleusie, czyli królu za bardzo podobnym do boga; o misteryjnej ekstazie kobiet i rozszarpaniu Penteleusa przez własną matkę, wreszcie o przerażającym rozpoznaniu tragicznej prawdy: „Co dla boga, który jest nieśmiertelny – wyjaśnia Jan Kott – jest tylko przejściem przez mękę i śmierć, dla człowieka, który jest śmiertelny, jest nieodwołalne”⁴³. O ile rytualne zabójstwo króla-ojca bywa zwykle interpretowane w kontekście naturalnego przejścia tronu przez młodego władcę i tym samym zapewnienia pomyślności „odmłodzonej” krainie⁴⁴, o tyle charakterystyczne dla rytu dionizyjskiego zabicie boga-syna kojarzyć można z unicestwieniem *genesis*⁴⁵, z ostatecznym zamknięciem cyklu życia: w terminologii historiozoficznej pojmowanym jako koniec historii, natomiast w kategoriach metafizycznych – jako powrót do Chaosu i konieczny warunek ponownego tworzenia⁴⁶.

Hans Castorp w stanie rauszu i skrajnego zmęczenia zobaczył idealną formę życia: „ludzi słonecznych” oraz barbarzyński spektakl destrukcji: „krwawą ucztę”. Sformułował pytanie definiujące istotę ludzkiego bytu: „Czy ci słoneczni ludzie nie dlatego byli uprzejmi i czarujący, że pamiętali o tej ohydzie?” (II, 221). Optymistyczna, humanitarna wizja nie jest zatem w stanie przesłonić mroków, towarzyszących ludzkiej egzystencji: nie tylko odwiecznego i atawistycznego lęku przed śmiercią, ale przede wszystkim nierozzerwalnego, dialektycznego uwarunkowania życia przez śmierć. Każdą dziecką pokazuje tragiczną nadaremność wszelkiej formy w obliczu irracjonalnego misterium bytu. Forma bowiem zawsze będzie warunkowana lękiem przed tym, co niepojęte, przekraczające zdrowy rozsądek i poczucie obyczajności.

Rozerwanie Dionizosa przez tytanów dało początek cierpieniu, które wiązać należy z indywidualizacją, rozproszeniem fenomenów oraz istot. Częstki boga (*disiecta membra*) zostały jednak cudownie złączone. Ponowne narodziny Dionizosa zwiastują koniec rozszczepienia i zjednoczenie w pra-jedni irracjonalnej woli. Każda indywidualizacja – forma, kultura, cywilizacja, historia – oznacza

⁴² Zob. J. Kott, *Zjanie bogów i nowe eseje*, Kraków 1999, s. 193. Zauważmy, że mit dionizyjski wyraża dialektyczne powiązanie życia ze śmiercią. Rozproszone części bóstwa zostaną wszak cudownie złączone.

⁴³ *Ibidem*, s. 196.

⁴⁴ Zob. J. G. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, przedmowę napisał J. Lutyński, Warszawa 1996, s. 218–234.

⁴⁵ Zob. J. Kott, *op. cit.*, s. 202.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 202–203.

oderwanie od stanu pierwotnego, demonicznej bezforemności. Jest cierpieniem. W starciu między siłami Apollina a żywiołem Dionizosa rysuje się centralna idea Tomasza Manna. Rzeczywistość ludzką stygmatyzuje tragiczna sprzeczność: oto każdy byt w zjawiskowym świecie balansuje między apollinijskim pragnieniem formy a dionizyjskim przeczuciem ponownego zespolenia w misteryjną pra-jednię⁴⁷. Castorp wyśnił tę prawidłowość:

Ucieczka w śmierć dokonywa się w ramach życia, bez niej nie byłoby życia; a między nimi jest miejsce, które zajmuje *Homo Dei*, pośrodku między ucieczką a rozumem; także państwo jego jest pośrodku między mistyczną wspólnotą a wietrzną samoistością (II, 222).

Wizja bohatera poddaje się również czytelnej interpretacji w kontekście historycznym. Arkadyjski krajobraz współtworzy pielęgnowaną w ludzkiej świadomości od zarania dziejów utopię idealnego świata. Jednakże u schyłku *belle époque* i w obliczu Wielkiej Wojny przesycona nadziejami, urokliwie naiwna myśl nie nadążała już za coraz bardziej rozpędzoną historią, pozostała w kręgu przeszłości. Krwawa ofiara zatem symbolizować może wojenny chaos; ostateczne pożegnanie z Arkadią wieku XIX.

Castorp przeżył wtajemniczenie. Tym razem zejście w głąbie (*katodos*) było niebezpieczne, bohater otarł się o śmierć. Ale jego misteryjna podróż ugruntowała jedynie codzienne doświadczenia z Hadesu „Berghof”:

Rozum niemądrze wygląda wobec śmierci [...], śmierć natomiast jest wolnością, ucieczką, bezkształtem i rozkoszą [...]. Miłość przeciwstawia się śmierci, ona jedna, nie rozum; i jest mocniejsza od śmierci (II, 222–223).

Zstąpienie w otchłanie nie poprzedziło spektakularnego „wniebowstąpienia”, nie nastąpił tożsamy z odrodzeniem wzlot (*anodos*). Próby ujarznienia irracjonalności bytu i odnalezienia formy dla różnych sytuacji egzystencjalnych okazały się zawodne. Kolejny etap wtajemniczenia nie podważył destrukcji indywidualności Hansa Castorpa. Olśnienie bohatera: „Wiem wszystko o człowieku. Poznałem jego ciało i krew, chorej Kławdii oddałem ołówek Przybysława Hippego” (II, 221) – potwierdziło zasadę odindywidualizowania jednostek i odrealnienia świata. Castorp zanurzył się w „zawrotnej jednolitości” (II, 296), zgubił czas, a czas zgubił jego. Bohater zyskał status stałego rezydenta sanatorium, a przecież „zasiedziali [...] cenili dnie zawsze takie same, a każdy przypuszczał, że inni mają te same pragnienia, co on żywi” (II, 103). Zatarciu uległy wszelkie parametry. W rozdziale „Przechadzka po wybrzeżu” Hans konstatuje wszechmoc nieokreślonej wieczności, równocześnie – co wydaje się najistotniejsze – obrazowo definiuje fiasko swej misteryjnej przemiany:

⁴⁷ Por. B. Kristiansen, *op. cit.*, s. 224–230.

Idę, idę – jak długo już? Jak daleko? Nie wiadomo. Nic nie zmienia się, choć idę na przód, dal jest podobna do pobliza, to, co przeszło – do tego, co obecne i do tego, co nastąpi; w niezmiernym monotonii przestrzeni tonie czas, w jednostajności ruch przestaje być ruchem, a gdzie ruch przestał być ruchem, tam przestał też istnieć czas (II, 297, wyróż. S. B.).

Adept utonął w dionizyjskiej bezforemności. Wydaje się, że już tylko sam Dionizos poddał go mógł kolejnej próbie, wywołać „zaburzenia w duszy”.

Mynheer Peepkorn, „potężna indywidualność, choć niewyraźny człowiek” (II, 306), pojawił się w Davos razem z Kławdią i od razu znalazł się w centrum towarzystwa. Krucho, a zarazem emanująca witalnością osobistość zyskała rangę mistrza hedonistycznego ceremoniału. Charyzmatyczny Holender z Jawy w sposób oczywisty i zarazem bezwiedny zorganizował misteryjną wspólnotę – oszołomiony winem i owładnięty pragnieniem użycia orszak: „Stworzymy kółko! Będziemy grali, jedli, pili! Będziemy czuli, że – Absolutnie, młody człowieku!” (II, 318). Paradoksalnym sojuszem: „braterstwem w uczuciu”, związała Castorpa z Peepkornem ich rosyjska przyjaciółka-kochanka. Adept przyjął postawę partnera i sojusznika Holendra, świadomie rezygnując z rywalizacji, trubadurskich pów i trywialnej złośliwości. Przemówiły do niego rozmyte uczuciowością zwierzenia obu stron, splot gorczy i namiętności. Na argumenty dyskursywne był przecież Castorp dosyć odporny. Uznał moc magicznego determinizmu:

Jakżeby kobieta mogła przejść do porządku nad jego uczuciem, nad jego lękiem o uczucie, porzucić go, że tak powiem, w Getsemani... (II, 373).

Zazdrość zakłóciłaby edukację hierofanta. Zresztą Kławdia sama przyznała, że wróciła do Berghofu dla Castorpa i co najważniejsze – przywiozła mu wyjątkowego nauczyciela.

Z punktu widzenia Settembriniego Peepkorn był „bałwanem”, „zwyczajnym głupcem” i komediantem. Również Hans Castorp – co wyraźnie podkreśla narrator – byłby usprawiedliwiony, gdyby nazwał towarzysza Kławdii „bełkocącym pijakiem”. Jednakże „chytry chłopiec” (II, 375) poddał się wpływom Holendra. Słuchał przybysza uważnie, nie tylko podpatrywał go, ale również zaczął naśladować; uzupełniał sensem jego chaotyczny bełkot i ekspresję ciała⁴⁸. Raz chłonał jego nadludzką emocjonalność, to znów hipnotyzowało go mistyczne przenikanie się pierwiastka cielesnego z duchowym. Settembrini rejestrował jedynie maskę komedianta i pustą formę: „Widzi pan misterium tam, gdzie jest tylko mistyfikacja, jedna z tych złudnych, pustych form, którymi nas mami demon

⁴⁸ Edukacja Castorpa opierała się na powtarzaniu, a z czasem przyswajaniu „cudzych słów”. Taka strategia uczenia się kryje w sobie pewną pułapkę. Według Manna bowiem, podpowiada autorka *Rubryki pod różą*: „nie ma «powtarzania» bez «przedrzeźniania». Samo ponowne użycie wnosi do pierwotnej formuły, nawet jeśli pozostaje niezmienną, coś z małpiego grymasu”. M. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 210–211.

cielesności i fizjonomiki” (II, 352). I chyba obu bohaterom przyznać można po trosze rację.

Przybysz z Azji dał się poznać jako przeciwieństwo wszystkiego, co mechaniczne, intelektualne, wyrachowane, wstrzemięźliwe i utylitarne. Całym sobą głosił irracjonalność bytu⁴⁹. A jednak to Peeperkorn mający problemy ze sformułowaniem najprostszej myśli, zdegradował i ośmieszył szermierzy intelektu: Settembriniego i Naphtë. Castorp dosyć bezwzględnie objaśnił ów fenomen przyciągania włoskiemu humaniście:

[...] talent jest sam czymś, co wykracza poza głupotę i mądrość, jest sam wartością życiową. Mynheer Peeperkorn ma także talent, to nie ulega wątpliwości, i dlatego zapędza nas w kozi róg. Każę pan usiąść w jednym kącie sali Naphcie i skłoni go pan, żeby wygłosił nadzwyczaj pouczający wykład o Grzegorzku Wielkim i o Państwie Bożym – a w drugim stoi pan Peeperkorn ze swymi dziwnymi ustami i wysoko podniesionymi bruzdami czoła i nie mówi nic innego jak tylko swoje: „Owszem! Proszę pozwolić – Skończone!” Zobaczy pan, że ludzie skupią się wokół Peeperkorna, wszyscy dookoła niego, a Naphtha z całą swą mądrością i swym Państwem Bożym zostanie sam [...] (II, 353).

Pomieszanie majestatu z groteskowością, enigmatyczności z silnymi emocjami oraz nonsensownej zapalczowości z mądrą pobłażliwością fascynowało i niepokoiło rezydentów Berghofu. Peeperkorn proteuszowo zmieniał oblicze: raz ukazując „gotycki ból”, to znów „bujną radość” czy błysk czystego sybarytyzmu. Ubierał różne maski. Czyżby szukał formy? Czy uwiódł Hansa Castorpa, gdy objawił się jako synteza jego misteryjnych doświadczeń i poszukiwań, jako wcielenie tajemnych głębi podświadomości i pozornie beztroskich zaniechań, czy pozyskał go jako artysta, reżyserujący siebie na tle gotowej scenografii natury i po prostu utalentowany aktor? Z jednej strony bezwzględne okrucieństwo życia: krwawe szpony orła, z drugiej spektakl⁵⁰. Castorp podziwiał i Peeperkorna-Dionizosa, i Peeperkorna-artystę, wychwytyjąc nierozzerwalną spójność jego złożonej kondycji.

Uprawniona wydaje się interpretacja postaci Peeperkorna w kontekście nietzscheańskiej antropologii dynamiki kultury i osobowości heroicznej. Sztuka dionizyjska, według Fryderyka Nietzschego, wywodzi się z ducha uczestnictwa. Sam człowiek zatem stać się może dziełem sztuki, przede wszystkim jako aktor-prestidigitator i tancerz. Za pomocą ekspresyjnej mowy ciała dokonuje sublimacji natury, zachwyca się jej groźnym ogromem. Artysta dionizyjski rozpoznaje tragizm rzeczywistości. Można zaryzykować twierdzenie, że jako sztukmistrz

⁴⁹ Por. O. Seidlin, *Das hohe Spiel der Zahlen: die Peeperkorn-Episode in Thomas Mann „Zauberberg [w:] idem, Klassische und moderne Klassiker. Goethe – Brentano – Eichendorff – Gerhard Hauptmann – Thomas Mann*, Göttingen 1972, s. 103–119.

⁵⁰ Ciekawy trop interpretacyjny wyznacza Łukasiewicz, eksponując operową teatralność sceny nad wodospadem: „Gesamtkunstwerk, pod dyrekcją autokratycznego mistrza Wagnera?” *Eadem, op. cit.*, s. 138.

Peeperkorn staje się figurą egzystencji niezaspokojonej, wiecznie dążącej, wolnej i twórczej; konkretyzuje ideę *unio mystica* z dionizyjskością bytu w świecie formy i cierpienia⁵¹. W powieści osobowość heroiczna nie zwycięża, nie dochodzi do zjednoczenia pierwiastka dionizyjskiego z apollinijskim. Złudna zjawiskowość świata form potwierdza, że mistyczną jedność z dionizyjskością bytu gwarantuje tylko śmierć. Samobójstwo Peeperkorna dobitnie określiła Kławdia: *une abdication*. Owa abdykacja stanowi dowód, że wszystko, co mityczne, jest poza ludzkim zasięgiem. Król Peeperkorn jednak zdążył przekazać po sobie schedę i – jak się wydaje – również dokonał namaszczenia artysty. Przy boku Kławdii – pewnie tylko na krótki czas – zostało puste miejsce. Kławdia wypełniła však swą rolę i jako Persefona, i jako Hermes Psychopompos⁵².

Po „abdykacji” Peeperkorna Castorp zstąpił (*katodos*) do królestwa asemantycznej muzyki. Przygoda z Nietzscheańskim aktorem zarówno go uśpiła, jak i zaktywizowała, wciągnęła w coraz bardziej odrealniony kołowrót zdarzeń, uczyniła „muzykiem” w świecie złudnych form. W *Narodzinach tragedii* Nietzsche konstatuje, że poprzez muzykę i wytwarzane przez nią nastroje czynnik dionizyjski wyraża „duszę” natury, cierpienie ponadjednostkowej woli leżącej u podstaw bytu⁵³. Muzyka, będąc źródłem tragedii, jest swoistą prasztuką, niemimetyczną, niekonwencjonalną, wieloznaczną, zdolną dotrzeć do rdzenia rzeczy. W Berghofie to Hans Castorp stał się „szafarzem rozkoszy muzycznych” (II, 437), czyli dysponentem śpiewającej „trumienki”, jak nazywano tam gramofon. Splot nowoczesności i mechanicznej martwoty, rozbijającej naiwności i przypisywanego kulturze niemieckiej urzeczona śmiercią sytuuje Castorpa w dialektycznej i nierozstrzygalnej sytuacji: między prawdą a pozorem, powagą a bufonadą.

Muzyka sankcjonowała jego bierność, być może ułatwiała mu autoanalizę: *Aida*, *Carmen*, *Preludium do popołudnia fauna*, *Modlitwa Walentego z Fausta*. Castorp popadł w stan letargu, doświadczył błogiego zapomnienia-samouniżenia:

Hans Castorp słuchał i marzył. Leżał na wznak na łące zalanej słońcem, pokrytej różnobarwnymi kwiatami, jedną nogę podciągnąwszy w górę, a drugą założywszy na tamtą. Ale były to nogi koźle. Dla własnej tylko przyjemności – bo na łące był zupełnie sam – przebierał palcami po trzymanym w ustach klarncie czy fujarce, z którego wydobywał spokojne nosowe dźwięki [...]. Młody faun na letniej łące czuł się niezmiernie szczęśliwy. Nikt tu nie wołał „Wytłumacz się”, nie było odpowiedzialności ani sądu duchownego nad kimś, kto wyzbył się czci i opuścił szeregi. Panowało tu zapomnienie, błogosławiony spokój, niewinność beczasowości, z adnym niepokojem sumienia nie zakłócone lenistwo [...] (II, 444, wyróż. S. B.).

⁵¹ Zob. O. Seidlin, *op. cit.*

⁵² Zob. przypis 30.

⁵³ Zarówno Nietzsche, jak i Wagner, odwoływali się do Schopenhauerowskiego rozumienia muzyki jako odbicia samej woli. Zob. M. Moryń, *Wola mocy i myśl. Spotkania z filozofią Fryderyka Nietzschego*, Poznań 1997, s. 169–174.

Hans Castorp jako dwudziestotrzylatek z niecierpliwością neofity zaryzykował: rzucił się w objęcia choroby i śmierci. Rozpoczął dziwaczny tan, najpierw pod okiem mistrzów ceremonii, by z czasem, pozostawiony już w spokoju jak uczeń, o którym wiadomo, że „zostanie na drugi rok” (II, 532), sam mógł wyznaczać rytm swej egzystencji. Bez kalendarzy, bez zegarów, bez kontaktu ze światem na nizinie. Wbrew naukom Settembriniego i wbrew woli Joachima Zimssena. Obaj pobyt w sanatorium bezbłędnie utożsamili ze śmiercią. Tyle że albo postrzeganie śmierci przez samego Castorpa przeszło ewolucję, albo śmierć zaczęła zmieniać swoje oblicze. Pod koniec powieści motyw śmierci, konotując perspektywę przemiany, zostaje poddany dialektycznemu zdynamizowaniu i usensowieniu:

Warto umrzeć za tę czarowną pieśń! Ale kto za nią umiera, ten właściwie już umiera nie za nią i staje się bohaterem, bo umiera w gruncie rzeczy za nowe słowo miłości i przyszłości, zrodzone w jego sercu (II, 454, wyróżz. S. B.).

Lipa Szuberta okazała się swoistą kołysanką do śmierci Hansa Castorpa. W czasie swej hermetyczno-pedagogicznej kariery i wielkiego królowania hierofant poddawał się złym skłonnościom i doznał orgiastycznego poczucia wolności. Ale równocześnie podjął aktywność w ramach świata, do którego przynależność wybrał. Był powiernikiem, pełnoprawnym dyskutantem, aktorem i odpowiedzialnym posiadaczem wiedzy tajemnej o istocie człowieczeństwa, głębinach duszy, niedoskonałościach ciała. Królował w przedsionku krainy umarłych, w którym kłębiły się popędy, pokusy, pasje, gesty i rytuały, potwierdzające jedynie absurd bytu⁵⁴. Można odnieść wrażenie, że im bardziej Castorp angażował się w życie Berghofu, tym bardziej milkły głosy dysput, a zaczarowany świat paradoksalnie pustoszał. Taneczny wir misterium gwałtownie przyspieszył, pełnokrwiste osobowości stawały się zamazanymi smugami, widmami. Uczeń poddał się ostatniej próbie. Seans spirytystyczny, w którym Castorp wziął udział, nie emanował ani mistycyzmem, ani podniosłością. W jarmarcznej scenografii – hałaśliwej i niesmacznej – dokonała się jednak rzecz wyjątkowa. Z królestwa śmierci przybył Joachim Zimssen. Kuzyn Castorpa wyglądał tak, jakby właśnie wrócił z pola bitwy i jakby zawsze już miał być towarzyszem „chytrego chłopca”. Pojawienie się zjawy Joachima zdaje się mieć kluczowe znaczenie dla interpretacji losów Castorpa – symbolizuje powracającą pamięć przeszłości oraz antycypuje przyszłe wydarzenia, a przede wszystkim boleśnie budzi „śpiocha” z letargu:

Pochylony naprzód, z głową spuszczoną nieledwie na kolana, wpatrywał się przez czerwony mrok w przybysza siedzącego w fotelu. Przez chwilę zdawało mu się, że serce podchodzi mu do gardła. Dławiło go w gardle, cztery czy pięć razy wstrząsnęło nim głębokie, kurczowe łkanie. „Przebacz!” szeptał bezdźwięcznie, a potem oczy zaszyły mu mgłą, tak że nie widział już nic (II, 494, wyróżz. S. B.).

⁵⁴ Zob. np. rozdział *Wielkie otępienie*.

Być może Castorp przeproszał Zimssena za sprzeniewierzenie ostatnich lat swojego życia, za grzech zaniechania, za rezygnację ze zdroworozsądkowego poddania się zdobyczom cywilizacji. A może – jak podpowiada Małgorzata Łukasiewicz – prośba o przebaczenie była „ekspiacją artysty, który poczuwa się do winy wobec rzeczywistości”⁵⁵. Castorp jednak zdradził tę „odczarowaną” – jasną, racjonalną, optymistyczną i utylitarną – sferę życia, by dotrzeć do tajemnic jego głębi. Czy był artystą? Twórczość podążającego nietzscheańskimi tropami Tomasza Manna koresponduje z przekonaniem autora *Wiedzy radosnej* o radykalizmie sztuki, jej skrajnych fascynacjach śmiercią i autonomicznej godności. Pisarz ostrzegał jednak przed niebezpiecznymi związkami estetyzmu i barbarzyństwa, doskonale bowiem zdawał sobie sprawę z różnic dzielących sztukę od moralności i polityki, a przede wszystkim przywiązywał szczególną wagę do idei złotego środka, harmonijnego godzenia różnych sfer wartości. Jak celnie konstataje Rüdiger Safranski:

Wyznawca Dionizosa musi najpierw otrzeźwieć, zanim wstąpi na grunt polityki. Tomasz Mann trzymał się tej zasady: estetycznie pił wino, politycznie głosił wodę. Mógł się tutaj powołać nawet na wczesną ideę Nietzschego o systemie dwukomorowym kultury, gdzie w jednej komorze rozpala się pasjami geniusza, a w drugiej ochładza dla zachowania życia⁵⁶.

Młody mieszczanin porzucił wyrachowany sposób myślenia i przekroczył granice racjonalności. Swym wyborem zaś niejako zdefiniował różnicę między wyrastającą z głębi tragiczno-dionizyjskiego ducha muzyki kulturą a ułatwiającą zacne życie cywilizacją. W zamkniętym świecie kwestionującym zasadność istnienia ziemskich rygorów i form hierofant wykazał się i „małpiarskimi zdolnościami” aktora i orfejską odwagą poszukiwacza sensu miłosnych czarów. Castorp, wbrew instynktowi samozachowawczemu, zstąpił do Hadesu nie tylko po to, aby poznać podszewkę rzeczywistości i doznać pełni tego, co ludzkie, ale najprawdopodobniej także po to, by niczym bohater mitu rezurekcyjnego powrócić w końcu do świata żywych. Misteryjne zejście w głębie jest zaledwie pierwszym etapem inicjacyjnej przemiany, poprzedzającym etap kolejny: wzlot, odrodzenie, reintegrację, iluminację pełnego poznania. Pojawienie się ducha Joachima Zimssena wywołało u Castorpa wstrząs, bohater podjął szybką decyzję:

kilkoma krokami podszedł do stopni przy drzwiach wejściowych i krótkim ruchem ręki włączył białe światło elektryczne (II, 495).

Hans Castorp zakończył spektakl spraw zagadkowych⁵⁷, być może postanowił przerwać swój stan zawieszenia: „wszystko jest jasne, ale też wszystko jest

⁵⁵ M. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 61.

⁵⁶ R. Safranski, *op. cit.*, s. 377.

⁵⁷ Zob. M. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 61.

skończone”⁵⁸. Byłby to dobry moment w powieści, by wysłać hierofanta w podróż powrotną, aby poskładał w sensowną całość dychotomiczne doświadczenia z dwu światów: nastawionego na doczesność „odczarowanego” i zanurzonego w tragicznej świadomości „zaczarowanego”. Wszak pozostawienie adepta na poziomie *katodos* oznaczałoby inicjację negatywną⁵⁹.

Jak wiadomo, Castorp nie opuścił Berghofu z własnej inicjatywy, tylko został wezwany przez Historię: „grom” Wielkiej Wojny „rozbił czarodziejską górę i poza jej bramy wyrzucił niepoprawnego śpiocha” (II, 535). Teoretycznie przebudzenie z misteryjnego letargu i uwolnienie od chorobliwych eksperymentów powinno być równoznaczne z „ozdrowieniem”, z powrotem w realia czynu i obowiązku w świecie uporządkowanych, obyczajnych i utrwalonych przez tradycję form. Tymczasem nurt zdarzeń płynął poza wolą Hansa Castorpa, na teren dotąd niedostępny, tak broniony przez włoskiego humanistę, wdarła się bezforemność, jej znakiem stał się quasi-rosyjski pocałunek pożegnania między Settembrinim a Castorpem. Czyżby Dionizos zawładnął całą ziemią?

Wojna w powieści *Manna* nie jest wydarzeniem tylko historycznym, a raczej symbolem metafizycznego, piekielnego żywiołu. W świecie pozbawionym parametrów, przemieniającym ludzi w anonimowe, bezbarwne „mary”, a całe armie w „jedno ciało” trudno odnaleźć jakiegokolwiek centrum sensu. Czy dionizyjskie misterium osiągnęło moment kulminacyjny w momencie, gdy hierofant rzucił się w przepaść (*katodos*)? Śmierć wśród piekielnego „wycia”, błysków ognia i „fontann ziemi” nie jest po prostu brakiem woli życia, lecz ofiarą, która być może otworzy niespodziankę odrodzonego świata (*anodos*)⁶⁰. W ostatniej scenie *Czarodziejskiej góry* bohater „śpiewa nieprzytomnie” swoją kołysankę do śmierci, tym samym być może dokonuje się symboliczne złożenie do grobu dawnego świata wieku XIX:

I tak w zgiełku, w deszczu, w zmierzchu znika nam z oczu (II, 544).

⁵⁸ Zob. uwagi E. Bertrama o Nietzschem. Na ten temat: R. Safranski, *op. cit.*, s. 386.

⁵⁹ Zob. W. Gutowski, *Wesele, czyli zaćmienie mitu* [w:] Stanisław Wyspiański. *W labiryncie świata, myśli i sztuki*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, Kraków 2009, s. 135.

⁶⁰ Wszak mit dionizyjski bezpośrednio wiąże się z motywem życiodajnych podziemi. Zob. przypis 42.

Sabina Brzozowska

MYTH AND EXISTENCE: THOMAS MANN'S *THE MAGIC MOUNTAIN*
AS AN ANTI-INITIATION NOVEL?

Summary

This article presents one of the many possible interpretations of Thomas Mann's *The Magic Mountain* without drawing a definitive conclusion. Hans Castorp's experiences at Davos are explored in the context of the ritual of initiation and regeneration featured in Friedrich Nietzsche's *The Birth of Tragedy*. In Mann's novel Castorp's encounter with the death-tainted sanatorium routine carries a suggestion of an absorption into a community performing its rituals. However, unlike the Nietzschean mysteries these rituals pull its participants into a unregenerative circle of formlessness. In the initiation ritual the descent (*kathodos*) should be followed by an ascent (*anodos*). In the Hades of the Berghof Hans Castorp can be seen to dive into the recesses of his own memory, the primeval memory of mankind, the secrets of the human body and the depths of the subconscious. However, his dip does not issue in an ascent. His grip on reality remains at best enigmatic; he is not able to break out of the narrow compass of the sanatorium. When he returns to the plains, to historical time, it is a descent to the hell of war. To sum up, whereas the Dionysian myth is associated with the motif of a fertile underworld, Castorp is not likely to experience regeneration.