

*Andrzej Pilipowicz\**

## **DIABEŁ W OPERZE. PAJAC TOMASZA MANNA W KONTEKŚCIE FAUSTA JOHANNA WOLFGANGA GOETHEGO**

Napisane w roku 1897 opowiadanie *Pajac (Der Bajazzo)* Tomasza Manna (1875–1955) porusza problem artysty, którego egzystencja stanowi punkt wyjścia do rozważań na temat związków sztuki z życiem. Bohaterem utworu jest młody człowiek, którego talent mimo upływu lat nie może się rozwinąć. Z jednej strony może być to spowodowane jego introwertyczną naturą, nie pozwalającą mu w pełni chłonąć świata jako istotnego dla aktu twórczego źródła bodźców, z drugiej strony natomiast sytuacja ta może być wynikiem rozdrobnienia jego talentu, rozpraszającego się pośród różnych dziedzin sztuki: muzyki, literatury i malarstwa. Ważną rolę w tekście Manna odgrywa scena, w której bohater, będący zarazem narratorem, udaje się na przedstawienie opery *Małgorzata (Margarethe)* Charlesa Gounoda (1818–1893), skomponowanej w 1859 roku do libretta Julesa Barbiera i Michela Carré, opartej na pisanej w latach 1797–1806 I części dramatu *Faust (Faust)* Johanna Wolfganga Goethego (1749–1832) – opery, której pierwotny tytuł brzmi *Faust (Faust)* por. Kański 2001, S. 150) i do której Mann wraca także w ostatnim rozdziale swojej powieści *Czarodziejska góra (Der Zauberberg)* (1924), por. Mann 1982, s. 369 i n., 393 i nn.)<sup>1</sup>. Jest to epizod mało zauważalny, ponieważ bohater w czasie spektaklu operowego wykazuje zainteresowanie wyłącznie Anną Rainer, młodą kobietą, spotkaną wcześniej na spacerze. Jest to też moment o tyle godny uwagi, że nie mogący się wykrystalizować talent artystyczny bohatera w kontekście pojawiającego się na scenie operowej diabła nie świadczy o jego z trudem dojrzewającym artyzmie, lecz nasuwa przypuszczenie o jego wciąż na nowo potwierdzającym się dyletantyzmie por. Kurzke 1997, s. 58). Tak jak Faust w dramacie Goethego spotyka się z diabłem i staje z nim twarzą w twarz, dzięki czemu pokonuje niemożność pełnego poznania świata,

---

\* Dr Andrzej Pilipowicz, Katedra Filologii Germańskiej, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, ul. Kurta Obitz 1, 10-725 Olsztyn.

<sup>1</sup> Także teksty krytyczno-literackie Manna, napisane w formie eseju, przemówienia i przedmowy, świadczą o jego zainteresowaniu twórczością Goethego (por. Mayer 1984, s. 234 i n.).

wymykającego się badaniom naukowym, tak bohater opowiadania Manna dzięki operze Gounoda pojawia się w pobliżu diabła, sugerującego spotkanie ze sobą dla przezwyciężenia niemocy twórczej. Z tej perspektywy wydaje się, że do ukonstytuowania się bohatera Manna jako artysty brakuje naprawdę niewiele: iskry bożej lub ,iskry' diabelskiej por. Rudwin 1999, S. 271). Utwór Goethego stanowi nie tylko eksplikację sytuacji bohatera Manna, lecz jest także jednym z dowodów inspiracji Manna twórczością tego pisarza, czemu daje wyraz zarówno powieść *Lotta w Weimarze* (*Lotte in Weimar*) (1939), w której Goethe staje się postacią literacką i spotyka się z Lottą (por. Mann 1983, s. 327f.), postacią literacką stworzoną przez siebie w *Cierpieniach młodego Wertera* (*Die Leiden des jungen Werther*) (1774), jak i powieść *Doktor Faustus* (*Doktor Faustus*) (1947), którą pod względem problematyki antycypuje opowiadanie Pajac. W tej powieści dochodzi do spotkania cierpiącego na impotencję twórczą artysty z diabłem i do zawarcia transakcji, na podstawie której dusza człowieka zostaje wymieniona na ducha artysty por. Mann 2004, s. 247).

Podejmowane przez bohatera próby wypowiedzi artystycznej są nie tylko liczne, lecz także odnoszą się do różnych dziedzin sztuki. Pisze wiersz, który matka przyjmuje z czułością i zrozumieniem, ponieważ rozpoznaje w pracy syna swój własny los – los pianistki, która kocha muzykę, ale nie potrafi swą grą wzbudzać tej miłości u innych, co skazuje ją na amatorskie muzykowanie w domowym zaciszu. Ojciec natomiast reaguje na wiersz śmiechem, który raczej nie jest wywołany komicznymi elementami odnalezionymi w utworze syna, lecz stanowi przejaw kpiny z jego artystycznych umiejętności. Wprawdzie ojciec zajmuje się handlem i nie jest znawcą sztuki, ale jako jednemu z jej odbiorców, traktującemu ją być może użytkowo, przysługuje mu prawo, poparte dotychczasowymi doświadczeniami w obcowaniu ze sztuką, do wydawania osądu na temat literackich dokonań syna (Łukasiewicz 2011, s. 33). Bohater próbuje także swoich sił jako kompozytor, ale z fortepianu nie wydobywa melodii, ponieważ patrzy na niego w malarski sposób. W oparciu o czarne klawisze – faworyzowane ze względu na ,ekskluzywną' czerń, odcinającą się od ,banalnej' bieli pozostałych klawiszy – tworzy konstrukcje dźwiękowe, charakteryzujące się chaotycznym brzmieniem o ,rozchodzącej' się linii melodycznej<sup>2</sup>. Tak jak konsternacja wywołana przez wiersz mogła być spowodowana myleniem przez bohatera muzycznych środków wyrazu z literackimi i skupianiem się na brzmieniu, a nie na znaczeniu słów, tak

---

<sup>2</sup> Wybierając sztukę jako swoją drogę życiową bohater oddala się od ojca, zajmującego się handlem, i przybliża do matki, z zamilowaniem oddającej się muzyce, grając ze szczególną pasją nokturny Chopina. Bawiąc się akordem Fis-dur, na którym opiera się jeden z tych nokturnów (op. 15, nr 2), oddala się jednak także od niej: Jego zbudowane tylko z czarnych klawiszy dodekafoniczne konstrukcje dźwiękowe zbliżają go do łamiącej zasady tonalności muzyki Ryszarda Wagnera (por. Kesting 1976, s. 31), a nawet nawiązują do atonalnej (wychodzącej poza system dur-moll) muzyki Arnolda Schönberga i nie mają nic wspólnego z tonalną (pozostającą w ramach systemu dur-moll) muzyką Fryderyka Chopina.

dysonansowe kompozycje bohatera są wynikiem zastosowania malarskich środków wyrazu w dziedzinie muzyki i kierowania się nie dźwiękiem wydawanym przez klawisze, ale ich barwą. Ta tendencja, polegająca na posługiwaniu się chybionymi środkami wyrazu artystycznego, dowodzi jego nieporadności na gruncie sztuki i zaznaczy się później równie wyraźnie na gruncie życia społecznego. Na tym tle widoczny jest również jego brak predyspozycji, które umożliwiłyby mu rozpoczęcie kariery pianistycznej, ponieważ jego interpretacja utworu Ryszarda Wagnera, dokonana „z wielkim nakładem tragicznej mimiki” (Mann 1987a, s. 13) nie wzbudza uznania. Przekształca się ona bowiem w parodię por. Windisch-Laubbe 1995, s. 328), która jednego ze słuchaczy skłania do krytycznego komentarza, zarzucającego jego muzykalności aktorską manieryczność. Potwierdza to amorfizm artystyczny bohatera, mylącego tym razem muzyczne i aktorskie środki wyrazu, przenoszącego dynamikę utworu na dynamikę własnego ciała. Wykonanie utworu Wagnera zdradza brak balansu między formą a treścią. Bohater nie uwalnia uczuć zamkniętych przez kompozytora w nutach, z których każdy wykonawca może je wydobyć, ‚wlewając’ w dźwięki własne uczucia, a kładzie bardzo duży nacisk na artykulację brzmienia, wzmacniając i przerysowując tym samym formę utworu. W proporcji treści do formy, wynoszącej jeden do jednego, brak zredukowanej do zera treści, tworzonej właśnie przez uczucia, zostaje zrekompensowany podwojeniem formy. Nadmierne przywiązanie bohatera do formy można także wywnioskować z jego wizyty na wystawie sztuki. Wyraźnie pod jej wpływem wykonuje rysunki, co wskazuje na to, że jego podstawowym bodźcem artystycznym jest forma. Zamiast pozwolić pojawiającej się w jego wnętrzu treści na dobór formy, przechwytuje najpierw formę od innych, a potem próbuje napęlić ją treścią, której dopiero w sobie szuka. Imitowanie zachowań nauczycieli, czemu bohater oddaje się z upodobaniem, także nie jest niczym innym jak kopiowaniem ich formy. W naśladowaniu gestów ludzi jako zewnętrznych przejawów ich wewnętrznego życia zaznacza się jego talent aktorski, który jednak nie jest twórczą rekonstrukcją, będącą istotą aktorstwa i polegającą na budowaniu formy poprzez uchwycenie kształtującej jej treści, ale biernym odtwarzaniem ich zachowań, dokonywanym w taki sposób, w jaki ‚martwe’ lustro odbija ‚żywy’ ruch osoby stojącej przed nim<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Poszukiwanie możliwości artystycznej samorealizacji w różnych dziedzinach sztuki przywodzi na myśl postać E.T.A. Hoffmanna, który zajmował się pisarstwem, komponowaniem, a także rysunkiem, uosabiając w ten sposób romantyczny ideał sztuki uniwersalnej (por. Jaroszewski 2006, s. 38, 86). O ile w utworach E.T.A. Hoffmanna dochodzi do integracji różnych, wzajemnie przenikających się dziedzin sztuki (malarstwa, muzyki i literatury) w tekście literackim (por. Woronow 2008, s. 143), o tyle u bohatera Manna granice między poszczególnymi formami sztuki zanikają w jego wnętrzu. Nie jest ono w stanie uchwycić żadnej myśli, która przy pomocy narzędzi danych artyście – pióra lub pędzla – mogłaby zostać wyprowadzona na zewnątrz w postaci dzieła sztuki. Podczas gdy bohater opowiadania Manna miesza malarstwo z muzyką, usiłując wydobyć piękno muzyki z piękna czarnych klawiszy, bohater (nieprzetłumaczonego na język polski) opowiadania *Signor*

Kumulowanie w sobie i zderzanie ze sobą różnych form sztuki staje się widoczne podczas zabawy bohatera w operę<sup>4</sup>. W trakcie tych zabaw jest on jednocześnie dyrygentem, librecistą, kompozytorem, śpiewakiem, muzykiem, dyrektorem opery, a nawet zmienia się w poszczególne instrumenty. Także i w tym wypadku forma zastępuje treść. W dyrygenturze pociąga go bardziej możliwość koordynowania elementów przedstawienia, niż nadawania mu własnego interpretacyjnego piętna poprzez stymulowanie uczuć, jakimi muzycy „odrywają” dźwięki od nut. Jako autor librett napisanych na użytek tej zabawy sam przyznaje, że nie posiadają one treści: „[...] to były dziwne, napuszone wiersze, nastroszone wielkimi, śmiałymi słowami, które rymowały się czasem, rzadko jednak posiadały rozumną treść” (Mann 1987a, s. 8 i n.). Zabawa w teatr operowy, który odgrywa ważną rolę w życiu kulturalnym społeczeństwa i w którym zintegrowanych jest wiele dziedzin sztuki – literatura (libretto), muzyka (partytura), malarstwo (scenografia), a nawet taniec (ruch sceniczny i balet) por. Kamiński 2008, s. 503) – demaskuje bohatera jako osobę, która nadmiernie hołduje formie nie tylko na gruncie sztuki, lecz także na gruncie społecznym. Fakt, że bohater przedkłada „martwe” towarzystwo wyciętych przez siebie papierowych postaci, będących jedynie atrapami ludzi, nad „żywe” towarzystwo swoich rówieśników, świadczy o jego ucieczce od świata realnego, wspartej niezależnością finansową, uzyskaną dzięki spadkowi<sup>5</sup>. Przyjemność, jaką czerpie z obcowania z papierowymi postaciami, wskazuje również na

---

*Formica* (1821) E.T.A. Hoffmanna, Salvator Rosa, łączy obie te dziedziny sztuki, malując obraz na blacie szpinetu (por. Hoffmann 1978, s. 796) i w przeciwieństwie do bohatera Manna zdobywa uznanie jako malarz, pisarz, muzyk i aktor.

<sup>4</sup> Także w powieści *Buddenbrookowie* (*Buddenbrooks. Verfall einer Familie*) (1896–1900) zabawa w teatr staje się sposobem na „wyjście” ze świata rzeczywistego i „wejście” do świata sztuki (por. Rieck 1977, s. 100). Jej bohater, Hanno, otrzymuje w prezencie bożonarodzeniowym pudełko z teatrem marionetek (por. Mann 1988a, s. 105), przypominającym mu inscenizację opery *Fidelio* (*Fidelio*) (1805) Ludwiga van Beethovena – opery, która wywarła na nim silne wrażenie i okazała się tak ważna dla jego wrażliwości, jak opera *Malgorzata / Faust* dla duchowości bohatera opowiadania *Pajac*.

<sup>5</sup> Analogiczną funkcję do papierowych figur pełnią odziedziczone w spadku dwa portrety przodków, którzy poprzez utwalenie na obrazie zostają „wyjęci” z życia i „osadzeni” w sztuce, stając się w ten sposób dla bohatera towarzystwem bardziej „przystępnym”. Podobnie jest też z odziedziczonym fortepianem, przypominającym mu matkę, której obraz – „zaimpregnowany” w jego pamięci muzyką, graną przez nią na tym instrumencie – uzyskuje status bezpiecznego surogatu człowieka. Tak jak bohater dopuszcza do siebie ludzi „zaklętych” w formę sztuki, tak wychodzi on do nich także „uzbrojony” w formę. O ile naśladowanie zachowań ludzi w ramach zabawy – nie będącej wprawdzie formą sztuki, ale tworzącej „warstwę izolacyjną”, chroniącą przed działaniem świata zewnętrznego i w tym sensie stanowiącej obszar równie oddalony od rzeczywistości co obszar sztuki – daje bohaterowi satysfakcję, o tyle odarte z zabawy formy kontaktów międzyludzkich wyzwalają w nim negatywne emocje, którymi manifestuje wyższość szlachetnej sztuki nad pospolitym życiem (por. Rogalski 1975, s. 34): „Obracałem się, pogodny i lubiany, w kole mych znajomych i krewnych, byłem gładki i miły z uciechy, że udaję miłego, choć wszystkimi tymi ludźmi, którzy byli oschli i pozbawieni wyobraźni, zacząłem instynktownie pogardzać” (Mann 1987a, s. 9).

jego słabe, coraz bardziej zanikające więzi ze społeczeństwem. Nawet jeśli pod koniec XIX wieku utrzymywał się jeszcze duży dystans dzielący świat kobiet i świat mężczyzn, to brak kontaktu z jego najbliższym otoczeniem jest ewidentny: Nie utrzymuje żadnych emocjonalnych relacji z siostrami, także w okresie poprzedzającym ich zamążpójście, i nie przeżywa ani śmierci ojca, ani śmierci matki<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Na podstawie zachowania bohatera wobec swoich najbliższych i osób z otoczenia można dokonać próby określenia jego sytuacji egzystencjalnej, w oparciu o którą wykrystalizowuje się jego tożsamość jako postaci literackiej, niepodlegającej ściśle zasadom, regulującym życie w społeczeństwie. Formy społecznych zachowań stanowią fundament, na którym rozwijają się relacje międzyludzkie, wykluczające wzajemne „zazębianie” się osobowości i powstrzymujące agresję, jeśli oparte są na dystansie. W zależności od wartości i jakości tych relacji struktura formy, w jakiej zamknięty jest byt, jest „ścieśniana” lub „rozluźniana”. Negatywne emocje, do których należy nienawiść i pogarda, powodują „utwardzenie” formy bytu w kontaktach interpersonalnych. Natomiast pozytywne relacje, wśród których wymienić można miłość i szacunek, prowadzą do „rozmiękczenia” jego formy, dzięki czemu poszczególne osobowości łączą się, tworząc kilkusobowe konstrukcje. Za pogardą bohatera, która jako negatywne uczucie wzmacnia jego formę, kryje się poczucie niższości, wynikające z chęci ukrycia przed innymi swojego wnętrza, którego pustka uczuciowa wychodzi na jaw podczas wykonywania utworu Wagnera. Z drugiej strony pogarda jest rezultatem poczucia wyższości i silnie wiąże jego egzystencję z egzystencją postaci literackich, dla których forma jest wręcz konstytutywna, bo to w nią czytelnicy „wlewają” swoje emocje podczas lektury tekstów literackich. Negatywny stosunek bohatera do form regulujących życie społeczne spowodowany jest też ich zdolnością do fałszowania zawartych w nich treści: Forma nie musi odzwierciedlać treści w niej zawartej i może mieścić treść przeciwną do tej, na którą sobą wskazuje. O ile na gruncie społecznym kłamstwo, powstające w wyniku rozdźwięku między formą a treścią, w kontekście relacji między ludźmi nie zawsze jest szkodliwe, tak jak prawda, będąca wynikiem zbieżności formy z treścią, nie zawsze jest pożyteczna, o tyle na gruncie literackim nie może być mowy o kłamstwie, ponieważ czytelnik napelnia postać literacką swoimi uczuciami tak, jak ją odbiera i rozumie. To, że w kontekście kontaktów interpersonalnych forma i treść mogą się pokrywać, jest dla bohatera dowodem na to, że forma „zlewa” się z treścią, powodując jej zanik: „Nic nie wiązało mnie już z ludźmi, pośród których wyrosłem, których oczy patrzyły na mnie z coraz większą obcością i zdumieniem i których pogląd na świat był zbyt jednostronny, bym mógł go z nimi dzielić” (Mann 1987a, s. 12). W oczach bohatera społeczeństwo wypada źle, ponieważ przenosi on określającą go różnicę między pustą treścią a „skostniałą” formą na ludzi, gdzie objawia się mu ona jako różnica między pozytywnym gestem (formą) a negatywną myślą (treścią). Na gruncie społecznym piętnuje więc i niezgodność formy z treścią, ponieważ determinuje ona kłamstwo, i zgodność formy z treścią, ponieważ sprawdza ona egzystencję do jednego wymiaru. Odwrotnie jest w świecie postaci literackich, będącym czasem identycznym, czasem nieregularnym odwzorowaniem świata ludzi. Tu nie dochodzi do pokrycia formy z treścią, ponieważ pochodzą one z różnych źródeł: Formę „oferuje” utwór literacki, a treść nadaje jej czytelnik, „wlewając” do niej uczucia, zaczerpnięte ze swojego wnętrza. Tu nie dochodzi także do rozbieżności między formą a treścią, ponieważ ta sama forma może przyjąć tak różne treści, jak różny jest stosunek czytelników do spotykanej w tekście literackim postaci. Podczas gdy u ludzi zanika treść, ponieważ „schodzi” się ona z formą, bohater Manna podwaja swoją formę: Obracając się wśród ludzi, przyjmuje formy zachowań umożliwiających mu obcowanie z nimi, a jednocześnie neguje je jako formy nieautentyczne, konstytuujące kłamstwo. Pogarda dla ludzi, wypełniająca wnętrze bohatera, jest negatywną treścią, powstałą jako symetryczne odbicie form społecznych, obowiązujących w świecie zewnętrznym, stając się swojego rodzaju anty-formą. Ten negatywny sposób recepcji świata stanowi podstawę jego więzi z Schillingiem, z którym nie

Papierowe postaci odgrywają o tyle ważną rolę, że sugerują one możliwość rozpatrywania egzystencji bohatera nie jako egzystencji artysty, lecz jako egzystencji postaci literackiej<sup>7</sup>. W postaciach z papieru, pozbawionych 'żywego' wnętrza i posiadających tylko wyznaczające formę kontury, można dostrzec czytelnika, który w trakcie czytania pochyla się nad tekstem i nieruchomieje, sygnalizując w ten sposób transfer uczuć z jednej formy (formy czytelnika, wyznaczonej granicami jego ciała) do drugiej (formy postaci literackiej, wyznaczonej granicą tekstu). Przelewając swoje wnętrze do wnętrza postaci literackiej, czytelnik ożywia ją, a sam zamiera. Papierowe postaci mogą stanowić również aluzję do życia bohatera. Izolując się od świata, obumiera w oczekiwaniu na to, że zostanie 'przeczytany' przez kogoś, kto swoimi uczuciami tchnie w niego część swojego życia, a tym samym przywróci światu jego 'odrywający' się od rzeczywistości i zapadający się w sobie byt na nowo. To tłumaczy, dlaczego bohater spisuje sam swoją historię i dlaczego nie ma imienia (por. Wydmuch 1979, s. 41): Nie może go mieć, ponieważ nie należy do żadnego tekstu literackiego, który dopiero sam pisze i w który sam się 'wpisuje', stając się jego głównym bohaterem<sup>8</sup>. Status jego

---

tylko razem pracuje w przedsiębiorstwie handlu drzewem, ale i razem kpi ze świata. W przeciwieństwie do Schillinga, dla którego kpina ze świata jest sposobem na jego 'okielzanie', a tym samym na polepszenie swojej sytuacji materialnej i osiągnięcie wyższej pozycji społecznej, bohater kpi ze świata tylko po to, aby wciąż na nowo utwierdzać się w przekonaniu o własnej wyższości, rodzącej coraz większy dystans między nim a rzeczywistością.

<sup>7</sup> Trudności bohatera w zostaniu artystą polegają na tym, że stroni on od życia, będącego podstawą inspiracji twórczej. Brak bezpośredniej styczności ze światem, z którego wywodzi się każda sztuka, pozbawia go 'pożywienia' artysty. Jeżdżąc po Europie, potrafi dostrzec najdrobniejsze szczegóły, kształtujące otaczający go świat i czerpać przyjemność z drobnych spraw, niesionych przez życie, ale za mało w nie wchodzi, nawet jeśli podczas podróży siłą rzeczy nie może dojść do nawiązania głębszej znajomości ze spotykanymi ludźmi. O wiele silniej niż 'żywy' kontakt ze światem działa na niego kontakt z nim przefiltrowany, tzn. przetworzony artystycznie, co tłumaczy jego zamiłowanie do czytania książek. Także kpina bohatera ze świata, która łączy go z Schillingiem, izoluje go od życia, ponieważ jest ona mniej 'sztukotwórcza' niż cierpienie nią spowodowane (por. Koopmann 1975, s. 147). Bohater sam ucieka od cierpienia jako elementu warunkującego proces twórczy (por. Reich-Ranicki 2002, s. 100), kiedy wypiera uczucie nieszczęścia, rodzące się w nim na skutek obcesowego potraktowania go przez Annę podczas wenty. Jego talent mógłby rozwinąć się nie w oparciu o wygodne, eleganckie życie, którego w części zaznaje dzięki szacunkowi, traktowanemu przez niego jako w pełni zasłużony dowód uznania, ale dzięki 'brudnemu', uciążliwemu życiu, na co wskazuje jego udział w wencie, na której pojawia się w starym ubraniu, spocony, z potarganymi włosami i w zabrudzonych butach. Wykonując wszystkie czynności mechanicznie i prowadząc niezwykle regularny tryb życia bohater dobrowolnie zrywa ze światem i hermetyzuje swój byt, którego forma w ten sposób coraz bardziej 'tężeje'.

<sup>8</sup> Opowiadanie *Pajac* nasuwa skojarzenie z powieścią *Kota Mruczysława poglądy na życie* (*Lebensansichten des Katers Murr*) (1819–1821) E.T.A. Hoffmanna, ponieważ w obu tekstach zdarzeni są artyści z dyletantami. W pierwszym utworze opozycja ta zaznacza się między Mannem (pisarzem), autorem opowiadania, a jego bohaterem (dyletantem), podejmującym nieudolne próby pisarskie. W drugim utworze natomiast kontrast ten uwidacznia się między Kreislerem (kompozytorem), mogącym także uosabiać Hoffmanna, a kotem Mruczysławem (dyletantem), próbującym

egzystencji jako postaci literackiej potwierdzają wyraźnie okoliczności, prowadzące do napisania tekstu o sobie.

Odrywany biologicznymi potrzebami swojego organizmu od zajęć związanych z kontemplowaniem i afirmowaniem sztuki, bohater wychodzi z pola literackiego i wchodzi na pole życia podczas spaceru, na którym po raz pierwszy widzi Annę. Jej widok otwiera mu ‚furtkę’ do życia, określającego się poprzez emocje, których uosobieniem staje się Anna: Nie tylko jako kobieta, nosząca w sobie większy potencjał emocjonalny niż mężczyzna, ale jako zakochana kobieta, której miłość do Alfreda, jej narzeczonego, ten potencjał zwiększa. Bohater absorbuje różne stany uczuciowe, których jednak nie może tak samo rozróżnić, jak nie mógł rozróżnić środków wyrazu, jakich od artysty domagają się poszczególne dziedziny sztuki<sup>9</sup>. Wśród uczuć radości, podziwu, bólu, zawiści i miłości dominuje uczucie samopogardy, które sygnalizuje bohaterowi, że zdradza niezwykły świat sztuki, przechodząc na stronę zwykłego życia<sup>10</sup>. Wypełniony uczuciami, które ściąga z całego obszaru życia, bohater nie może stać się postacią literacką, ponieważ charakter każdej postaci literackiej ‚tkany’ jest przez każdego czytelnika indywidualnie, a nie zbiorowo. Tylko poprzez wypełnienie uczuciami płynącymi za każdym razem z wnętrza jednego człowieka, bohater może stać się postacią literacką i zyskać pełny wymiar

---

swych sił na polu literackim. O ile w przypadku powieści Hoffmanna mamy do czynienia z tekstem w tekście – kot Mruczysław spisuje swoją autobiografię na kartkach, których odwrotna strona zawiera biografię Kreislera –, o tyle w przypadku opowiadania Manna widzimy autora w autorze: Przez to, że Mann przedstawia historię swojego bohatera, nie zajmując żadnego stanowiska do epizodów z jego życia, i udostępnia jedynie tekst spisany przez swojego bohatera, sam w swoim opowiadaniu zanika, nie tyle dając w ten sposób do zrozumienia, że w każdym artyście tkwi dyletant, co wskazując na to, że każde dzieło sztuki jest tworem organicznym, a więc zmiennym jakościowo w kontekście pracy tego samego twórcy (por. Hansen 1984, s. 52).

<sup>9</sup> Bohater wzbrania się przed wejściem na teren życia, ponieważ wywołane przez Annę uczucia, wśród których bohater rozpoznaje też miłość, są tłumione ze strachu przez ‚przedziurawieniem’ formy, budującej w głównej mierze jego byt. Bycie w życiu zakłada bowiem relacje z ludźmi oparte na uczuciach, które muszą ‚rozrzedzić’ strukturę formy bytu, aby mogły się przebić i wyjść naprzeciw drugiego człowieka.

<sup>10</sup> Kiedy artysta zbyt daleko wychyla się w kierunku społeczeństwa, zdradza sztukę, co jest jednoznaczne z jej znieważeniem, za które niepokorny artysta płaci swoim zdrowiem. Związek między chorobą artysty, rozwijającą się na gruncie życia, a jego talentem, rozkwitającym na gruncie sztuki, jest tematem wielu utworów Tomasza Manna (por. Hoffmann 1992, s. 23). Np. w opowiadaniu *Śmierć w Wenecji* (*Der Tod in Venedig*) (1912) mowa jest o zepsutych zębach Tadzia, który jako ‚wysłannik’ świata sztuki przybywa do świata rzeczywistego, wywołującego u bohatera swoim surowym ‚klimatem’ symptomy choroby (por. Mann 1988b, s. 38). Podobnie jest też w przypadku Spinella, bohatera opowiadania *Tristan* (*Tristan*) (1903), który zajmuje się pisarstwem (por. Mann 1992, s. 13). Jego spróchniałe zęby i zdeformowana sylwetka wydają się wynikiem niszczącego nacisku świata realnego na świat sztuki. Odwracając kolejność przyczyny i skutku, brak choroby bohatera w opowiadaniu *Pajac* mimo zetknięcia się z życiem w trakcie wenty można uznać za znak, potwierdzający jego brak talentu i dyletantyzm, który wyraża modernistyczny kryzys sztuki tradycyjnej, stanowiącego zaprzeczenie romantycznego ideału sztuki uniwersalnej, a także neoromantycznej koncepcji sztuki totalnej Ryszarda Wagnera.

człowieczeństwa. Dlatego strumień uczuć, płynący ze strony mijanego zaprzęgu konnego – bojaźliwie powożącej Anny, jej trwożącego się o nią ojca oraz złkniętego z powodu zbyt mocno ściągniętych cugli konia –, nie napęlni wnętrza bohatera i nie uczyni z niego postaci literackiej, nawet jeśli uczucia te intensyfikuje cechujący wszystkich strach, który jako stan emocjonalny towarzyszący śmierci powoduje ‚zagęszczenie’ ‚substancji’ życia. Obserwując Annę Rainer zarówno na spacerze, jak i w operze dostrzega u niej naturalność, będącą gwarancją autentyczności każdego dzieła sztuki, tworzonego przez artystę. Nie traktuje jej jednak jak muzy, pobudzającej wewnątrz artysty do aktu twórczego<sup>11</sup>, a zainteresowany jest tylko jej wnętrzem jako ‚materiałem’, z którego można by ‚skroić’ jego osobowość jako postaci literackiej. Taką ‚transfuzję’ uczuć z wnętrza Anny do wnętrza bohatera inicjuje transformacja płciowa Anny. Przejmując cugle od swojego ojca, Anna przyjmuje rolę mężczyzny wraz z wyznaczoną mu przez społeczeństwo patriarchalne hegemoniczną pozycją, dzięki czemu zbliża się do płci bohatera, która staje się istotnym czynnikiem identyfikacyjnym, stymulującym ‚transplantację’ uczuciowo pełnego wnętrza Anny do uczuciowo pustego wnętrza bohatera.

<sup>11</sup> Anna staje się dla bohatera potencjalną muzą, której kobiecość może inicjować jego wejście na teren sztuki jako artysta. Na to, że sztuka jest związana z kobiecością (por. Detering 2005, s. 20), wskazują inne opowiadania Tomasza Manna. Padające w opowiadaniu *Tonio Kröger* (*Tonio Kröger*) (1903) pytanie „Czy artysta jest w ogóle mężczyzną?” (Mann 1987b, s. 45) poddaje w wątpliwość męskość artysty, a pojawiające się w opowiadaniu *Śmierć w Wenecji* stwierdzenie „(M)j, poeci, [...] jesteśmy jak kobiety” (Mann 1988b, s. 79) wyraźnie sugeruje jego androgyniczność. Ponieważ kobiecość odnosi się zarówno do muzy, jak i do kobiety, może być przez artystę mylona, czego dowodzą postaci z utworów E.T.A. Hoffmanna. Artysta kieruje swoją miłość do muzy, która przybiera postać kobiety, ale nie istnieje ona realnie, ponieważ wywodzi się z jego wyobraźni i egzystuje tylko w sferze jego ducha (por. Jaroszewski 2006, s. 28 i nn.). Stąd też za miłość do realnej kobiety artysta płaci swoim talentem (por. Jaroszewski 2006, s. 40). W powieści *Kota Mruczysława poglądy na życie* malarz Leonard Ettlinger, malując obraz matki księżniczki Jadwigi, zakochuje się w niej. Przystaje być artystą, a zmienia się w człowieka, któremu tylko w obłądziej, będącym karą za zdradę sztuki, wydaje się, że jest nim znów (por. Hoffmann 1958, s. 182). Ettlinger, który namalował portret księżnej „tak udanie, jak gdyby go wykradł ze zwierciadła” (Hoffmann 1958, s. 180), powraca do sztuki jako ‚wampir’, który nie maluje obrazów jak żywe, ale maluje je żywymi ludźmi, wskrzeszając w ten sposób martwego artystę w sobie (por. Hoffmann 1958, s. 182). Dla kompozytora Jana Kreislera muzą staje się Julia, przyjaciółka Jadwigi. Pod wpływem jej wizerunku, ujrzanego we śnie, wzbierają w nim siły twórcze, dzięki którym udaje mu się skomponować mszę do końca (por. Hoffmann 1958, s. 325). Także Reinhold, bohater opowiadania *Mistrz Martin, bednarz, i jego czeladnicy* (*Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen*) (1819), widzi w Róży, córce bednarza, muzę. Maluje jej portret, sam jednak nie wchodzi z nią w żaden związek uczuciowy (por. Hoffmann 1960, s. 365 i n.). To, że artysta broni się przed zaangażowaniem uczuciowym w stosunku do malowanej postaci, zauważa Franciszek, który jest w Róży zakochany i który nie tylko ożywia jej obraz swoim uczuciem, dopełniającym piękna dzieła sztuki, lecz także wydaje się dzięki temu uczuciu ‚wchodzić’ w jej portret i łączyć z ukochaną (por. Hoffmann 1960, s. 369). W opowiadaniu Manna natomiast zainteresowanie bohatera Anną implikuje miłość, ale nie jest nią zastępowane, co potwierdza przypuszczenie, że nie jest on ani artystą, ponieważ nie tworzy pod wpływem Anny żadnego dzieła, ani zwykłym człowiekiem, ponieważ nie zakochuje się ze względu na brak własnych uczuć niezbędnych do ‚scalenia’ dwóch osób, lecz postacią literacką, przyciągniętą do Anny bogactwem uczuciowym jej wnętrza.



Tak jak jeden z pary koni reaguje nerwowością i niepokojem na Annę, która zmienia się dzięki cugłom w woźnicę, porzucając tym samym świat kobiet i wkraczając w świat mężczyzn, tak Anna, tworząca parę ze swoim narzeczonym Alfredem, reaguje dezaprobatą i irytacją na bohatera, który nieporadnie nawiązuje z nią rozmowę podczas wenty, opuszczając w ten sposób świat sztuki i robiąc nieudolny krok na gruncie społecznym. Ze względu na brak ogłady towarzyskiej Anna nie traktuje go ani jak człowieka, będącego częścią społeczeństwa, ani jak postaci literackiej, ponieważ nie należy on do żadnego tekstu literackiego. Dlatego nie tylko nie może go ożywić poprzez ‚wczytanie’ w niego swoich uczuć, a tym bardziej nie może go ‚wtłoczyć’ na karty żadnego tekstu, mimo że przebrana za Włoszkę Anna wraz innymi uczestnikami wenty, mającymi na sobie różnorodne kostiumy, tworzy już zręby poszukiwanej przez niego literackiej scenerii<sup>12</sup>. Z drugiej strony wejścia na grunt społeczny wzbrania mu paradoksalnie jego ojciec, w którego ‚zmienia’ się Anna: Sprzedając napoje, Anna wykonuje czynność związaną z handlem, z którego utrzymuje się ojciec bohatera, co pozwala ujrzeć w niej mężczyznę, ponieważ zyskuje ona – odmawiane kobietom, a przyznane mężczyznom – prawo do zarabiania pieniędzy oraz związaną z nim niezależność finansową<sup>13</sup>. Odrącony przez Annę jako „obcy, nieuprawniony, nieprzynależny” (Mann 1987a, s. 25), bohater podejmuje decyzję o samobójstwie, która rodzi w nim myśl o napisaniu „c[zeg]oś beletrystycznego” (Mann 1987a, s. 25), a jednocześnie uświadamia mu, że jego droga jako postaci literackiej do sztuki jest błędna, bowiem nie wie ona przez życie, przez które prowadzi droga artysty do sztuki, ale przez artystę, w którego bohater próbuje się przekształcić, pisząc o sobie tekst<sup>14</sup>. To, że zamiar odebrania sobie życia przez zastrzelenie zostaje za-

---

<sup>12</sup> Podczas wenty Anna nie traktuje bohatera jak postaci literackiej, którą jest, ale jak człowieka, którym nie jest. Jej przebranie za Włoszkę sytuuje ją w kontekście literackim, dzięki czemu ‚transplantacja’ jej wnętrza do formy bohatera mogłaby mieć miejsce: Naprzeciw siebie stają postać literacka bez tła literackiego (bohater) i człowiek z tłem literackim (Anna), tworzonym przez poprzebieranych uczestników wenty. Przemieszczeniu wnętrza Anny z ‚formy’ jej ciała do ‚formy’ ciała bohatera sprzyja nie tylko jego odbyta wcześniej podróży do Włoch, dzięki której przebranie Anny jawi się mu jako element ‚swojski’, znoszący granice obcości i ośmielający go do podjęcia z nią rozmowy, lecz także kostium Anny jako element sztuki aktorskiej, dzięki któremu niwelowane są ‚wstrząsy’, powstające na styku świata sztuki i świata realnego. Z drugiej strony Anna jako Włoszka, sprzedająca podczas wenty napoje, schodzi do niższej warstwy społecznej, przez co staje się bohaterowi, niemającemu w społeczeństwie tak wysokiej pozycji jak ona jako córka radcy sprawiedliwości, bliższa.

<sup>13</sup> Na to, że ojciec bohatera blokuje jego wejście w życie, ‚podszywające’ się w trakcie wenty pod sztukę maskaradowymi strojami, wskazuje gest szyderstwa, ‚przeskakujący’ z jego ojca na Annę: W uśmiechu ojca bohatera, szydzącego z wiersza syna, odbija się spojrzenie Anny, szydzącej z niego podczas wenty. W ten sposób szyderstwo Anny i ‚odradzającego’ się w niej mentalnie ojca bohatera stanowi przeciwwagę dla kpiny, którą bohater określa swój stosunek do świata.

<sup>14</sup> Poprzez pisanie, będące formą obiektywizowania swojej egzystencji, świadomość bohatera ewoluuje. Pogląd, że człowiek jest taki, za jakiego sam się uważa (por. Mann 1987a, s. 18) zostaje wyparty przez przekonanie, że człowiek, jest taki, jakim go widzą inni (por. Mann 1987a,

stąpiony pomysłem spisania swojej historii na „martwym” papierze, wskazuje na ścisłą analogię między śmiercią a pisaniem jako aktami, „wyprowadzającymi” człowieka z rzeczywistości. Samobójstwo jako akt autodestrukcji i pisanie jako akt autokreacji stanowią „rewers” i „awers” tego samego zjawiska, powodującego translokację egzystencji z jednego świata do drugiego, co podkreślają też ślady, pozostawiane w wyniku obu aktów: W krwi można rozpoznać atrament, a proch po wystrzale może być wzięty za piasek do posypywania atramentu<sup>15</sup>.

Kiedy bohater zauważa, że jego tekst przypomina bardziej kartotekowy życiorys niż literacką autobiografię i jest równie hermetyczny jak jego byt, porzuca piśmiennictwo (por. Diersen 1975, s. 18). Wstręt, jaki bohater odczuwa patrząc na swój rozłożony na „martwych” literach tekstu byt, wydaje się być tym samym wstrętem, jaki może budzić widok rozkładającego się ciała martwego człowieka. Historia pisana przez siebie, o sobie i dla siebie nie przenosi bohatera do świata literackiego, ale prowadzi go do samego siebie, przez co bohater odnosi wrażenie, że jest „pogrzebany” we własnym tekście<sup>16</sup>. W tym kontekście wszystkie książki,

---

s. 26). O prawdziwości tej zasady upewnia się podczas spotkania z Schillingiem, z którym przed laty łączyła go silna więź, oparta wprawdzie na negatywnym stosunku do świata, ale potrafiąca na tyle przełamać formę sztywnych konwenansów, że ich byty mogły wzajemnie się na siebie otwierać. Dzięki interferencji ich osobowości Schilling jest w stanie wyczuć rozdźwięk między formą (udawanym przez bohatera szczęściem) a treścią (przeżywanym przez niego nieszczęściem, spowodowanym szyderczym spojrzeniem Anny) – rozdźwięk, który bohater bardzo krytykował w kontekście relacji międzyludzkich. Bezpośrednio po tym spotkaniu bohater rezygnuje z pisania, ponieważ uświadamia sobie, że intymna więź między ludźmi musi być budowana na prawdzie, która zakłada zbieżność formy i treści i która zawsze cechuje intymną więź, łączącą pisarza z postacią literacką oraz postacią literacką z czytelnikiem: Pisarz może kreować postaci inne, niż jest, ponieważ uczciwie kreuje świat literacki, będący wytworem jego ducha. Postać literacka natomiast nigdy nie traci prawdziwości, bo jest taka, jaką widzi ją czytelnik, i nigdy – w przeciwieństwie do bohatera – nie narzuca mu sposobu, w jaki ma być przez niego odbierana: „Z rozpaczliwym wysiłkiem starałem zachować miejsce, które w jego oczach zajmowałem, wydawać się jak przedtem na wyżynie, wydawać się szczęśliwym i z siebie zadowolonym – na próżno!” (Mann 1987a, s. 26).

<sup>15</sup> Zarówno w dramacie Goethego (por. Goethe 1999, s. 33 i n.), jak i w operze Gounoda *Faust* (por. Gounod 2010, dysk 1: 00:11:10–00:13:55) próbuje popełnić samobójstwo, wypijając kielich z trucizną: Nie mogąc poznać świata, czemu poświęcił całe swoje życie, myśli o śmierci jako o wydarzeniu, które umożliwi mu wejście w jego najgłębiej skrywane tajemnice. Dzięki diabłu czasowość egzystencji Fausta zostaje złamana: Widzi życie od strony śmierci, czego dowodem jest jego odmłodzenie. W opowiadaniu Manna egzystencja bohatera nabiera charakteru transcendentnego nie w oparciu o przeciwstawne wymiary egzystencji – przedśmiertny i pośmiertny – lecz w oparciu o przeciwstawne obszary rzeczywistości – sztukę i życie.

<sup>16</sup> Wrażenie bohatera pogrzebanego we własnym tekście potęguje analogia między jego bytem, wyznaczonym „ramą” ciała i uszczelnionym przed wpływami z zewnątrz, a kartką, przypominającą kształtem nagrobną płytę i zawierającą jego historię, której „sucha” treść brzmi jak poszerzone epitafium, na co wskazują umieszczone w nim cyfry: Nie oznaczają one wprawdzie dat narodzin i śmierci w sensie biologicznym, ale określają wiek bohatera w kontekście znaczących dla jego egzystencji wydarzeń. Przez to, że bohater w swoim tekście przedstawia siebie jako osobę szczęśliwą, nieprzeżywającą tragedii i niedręczoną chorobami, nie wpuszcza do niego czytelnika. W odróżnieniu od

które bohater czyta w ogromnych ilościach, stanowią dowód jego walki o życie – o istnienie nie w świecie rzeczywistym, od którego się izoluje, lecz w świecie literackim, do którego usiłuje się przedostać. Dlatego silnie przeżywa fabuły rozmaitych powieści, przywłaszczając sobie w ‚wampiryczny’ sposób osobowości postaci literackich w nich odnalezionych. Jego szczególnie zainteresowanie nowymi powieściami wskazuje na poszukiwanie w nich ‚drzwi’, których nie otworzyły mu dotychczas przeczytane powieści ze względu na ich zawsze zamkniętą, tworzącą skończoną całość strukturę. Tak jest w przypadku nowowydanej francuskiej powieści, która kusi go swoją sporą, liczącą trzysta stron objętością i którą czyta z zapalem w nadziei na znalezienie na jej kartach miejsca dla siebie. Pótleżąca pozycja, jaką bohater przyjmuje po lekturze tej powieści, nasuwa skojarzenie z osobą ‚rozdartą’ między światem żywych a światem umarłych. Stan ‚religijnej żarliwości’ (Mann 1987a, s. 17)<sup>17</sup>, którym bohater charakteryzuje swój nastrój po lekturze powieści i który podkreślają złożone jak do modlitwy ręce, pozwala na odniesienie sytuacji bohatera do sytuacji Chrystusa. Śmierć Chrystusa na ziemi i jego zmartwychwstanie w Niebie stanowi paralelę do obumierania bohatera w świecie rzeczywistym, po którym błąka się jako ‚bezdomna’ postać literacka, i jego odrodzenia się w świecie literackim<sup>18</sup>. Taką transcendencję sugeruje też język powieści – francuski, będący w stosunku do języka niemieckiego jako rodzimego języka bohatera językiem ‚transcendentalnym’. Przejście od życia do sztuki, mające status aktu religijnego w kontekście czytanej powieści, ujawnia też niezdolność bohatera do aktu twórczego. Ból, który bohater odczuwa, jest bólem tworzenia, który można uśmierzyć poprzez akt twórczy. Bohater nie jest w stanie dokonać takiego aktu, ponieważ niezbędna dla niego jest pozycja Boga jako [S]Twórcy, a nie pozycja Chrystusa, realizującego wolę Boga w podobny sposób, w jaki postać literacka realizuje zamiysł pisarza. Słowa bohatera, wypowiedziane

---

szczenia, rodzącego uczucie pełni, nieszczęście daje poczucie pustki, która w drodze empatii może być zapełniana uczuciami czytelnika, odwołującego się do własnych doświadczeń. ‚Wypełniając’ szczerze swój tekst wyłącznie sobą, bohater nie pozwala mu się nawet wcisnąć do swojego świata i pozbawia go oferowanej przez literaturę możliwości spojrzenia na siebie z innej, nieznanego dotąd perspektywy. Patrząc na tekst bohatera pod innym kątem, można ujrzeć w bohaterze kogoś, kto próbuje ‚wydrążyć’ nim ‚przejść’ do świata sztuki. Naniesionymi na kartkę literami, składającymi się na jego historię i ‚deponującymi’ jego tożsamość, usiłuje ‚przebić’ ją i przedostać się na jej drugą stronę, gdzie zamiast świata rzeczywistego zastałby świat literacki.

<sup>17</sup> Kontekst religijny, jaki pojawia się w związku ze sztuką, może wyjaśniać wyjątkowo silną determinację bohatera do napisania tekstu o sobie. Tak jak człowiek w wyniku dosięgającej go śmierci zostaje złożony do grobu, skąd za sprawą wiary dociera do świata pozaziemskiego, dającego mu nowe życie, tak bohater w wyniku spisanej historii o sobie zostaje ‚złożony’ do tekstu, aby móc trafić do wyobraźni czytelnika, która przeniesie go w rejony świata literackiego, dającego mu nowe życie.

<sup>18</sup> Ponieważ Chrystus reprezentuje zarówno formę (ciało), jak i treść (ducha), umiera na ziemi i zmartwychwstaje w Niebie. Natomiast bohater reprezentuje tylko formę, dlatego ‚umiera’ i w społeczeństwie, i w – niedokończonym i nieczytany przez nikogo – tekście.

po lekturze francuskiej powieści – „A gdybym naprawdę był artystą, zdolnym wypowiedzieć się dźwiękiem, słowem lub obrazem – najchętniej, mówiąc szczerze, tym wszystkim jednocześnie?” (Mann 1987a, s. 17)<sup>19</sup> – wyrażają tęsknotę za możliwością tworzenia na podobieństwo Boga: Bycia wszech-artystą, posiadającym nieograniczone możliwości tworzenia. Lektura francuskiej powieści przekonuje bohatera, że pod wpływem cudzego tekstu mógłby napisać tylko utwór identyczny z przeczytanym, przez co powieliłby jego ducha i oddaliłby się od stworzenia prawdziwego dzieła, które – podobnie jak stworzony przez Boga świat – może

<sup>19</sup> Zdanie to nawiązuje wprost do romantycznej idei sztuki uniwersalnej, problematyzowanej w utworach E.T.A. Hoffmanna. Religijny nastrój, w jaki wpada bohater Manna po lekturze francuskiej powieści, może wskazywać na powieść *W drodze (En Route)* (1895) Jorisa-Karla Huysmansa, w której Durtal, jej bohater, szuka kontaktu z Bogiem poprzez sztukę sakralną (por. Huysmans 1960, s. 64). Tak jak Durtal w modlitewnej atmosferze klasztorów poddaje swój byt spirytualizacji w oparciu o bliskość Boga, tak bohater Manna pod wpływem francuskiej powieści myśli o tworzeniu, odwołując się do Boga jako Artysty, Twórcy świata. Kontemplując dzieła literackie, malarskie oraz muzyczne, które stanowią zapis uczuć kierowanych do Boga (por. Bednarek 1960, s. 8), Durtal próbuje uaktywnić swój potencjał uczuciowy, którego źródło dla bohatera opowiadania Manna może stanowić również Bóg. Na to, że bohater Manna może czytać tę powieść, wskazuje czas jej powstania. Ukazała się ona bowiem w 1895 roku, mieszczącym się w przedziale czasowym, określonym w opowiadaniu Manna, tj. między rokiem 1861, w którym odbyła się prapremiera opery *Małgorzata / Faust* Gounoda w Niemczech (15 lutego 1861 roku w Darmstadt) (por. Krause 1981, s. 153), dokąd bohater wraca po licznych podróżach, a rokiem 1897, w którym opowiadanie Manna zostało napisane. Pozostając w kręgu twórczości Jorisa-Karla Huysmansa, można zauważyć podobieństwo między bohaterem Manna a Janem des Esseintesem, bohaterem Huysmansa z powieści *Na wspak (À rebours)* (1884). Gardząc światem, des Esseintes po śmierci rodziców izoluje się od niego i spędza czas na czytaniu książek, służących mu jako punkt wyjścia do rozmyślań na temat literatury, muzyki, malarstwa oraz religii (por. Huysmans 1976a, s. 126). Podobnie jak bohater Manna des Esseintes neguje rzeczywistość, ponieważ jest ona zdominowana przez naturę, którą chce zastąpić sztuką (por. Huysmans 1976a, s. 70). Rozwijając spekulacje dotyczące czytanej przez bohatera Manna nie określonej bliżej francuskiej powieści można też wskazać na Dorsenne'a, bohatera powieści *Kosmopolis (Cosmopolis)* (1982) Pawła Bourgeta (por. Schröter 1989, s. 37). Jest to o tyle uzasadnione, że bohater Manna, niemogący się wyzwolić ze swojego dyletantyzmu, mógłby ujrzeć w Dorsenne'ie, nie potrafiącym wynieść się ponad swój dyletantyzm, swoje lustrzane odbicie. Dzięki identyfikacji z Dorsenne'm bohater Manna dokonuje metaforycznego przejścia na drugą stronę lustra, która jako przestrzeń równoległa wobec przestrzeni świata rzeczywistego, znajdującego się przed lustrem, reprezentuje świat literacki. W ten sposób pogłębia się też analogia między przeżywanym religijnie uniesieniem bohaterem Manna a Chrystusem: Przekroczenie wyznaczonej przez lustro granicy dzielącej świat rzeczywisty i świat literacki, przypomina przekroczenie wyznaczonej przez śmierć granicy między światem doczesnym a światem pozaziemskim, tożsamym z Niebem. Ból, który daje o sobie znać pod wpływem tej powieści i w którym odbija się ból ukrzyżowanego Chrystusa, może być rozumiany jako ból spowodowany naporem 'ciężkiej' rzeczywistości na bohatera, oddającego się stanowi 'nieważkości', cechującemu postacie literackie. Przez to, że w powieści Bourgeta dyletantyzm zostaje określony jako jeden „z występków umysłowych” (Bourget 1893, s. 32) i jawi się jako stan ducha, niemieszczący się ani w granicach umysłu zwykłego człowieka, ani w granicach umysłu artysty, zajmuje on miejsce 'pomiędzy', tak jak choroba sytuuje człowieka pomiędzy jego zdrowiem a jego śmiercią.

istnieć tylko w jednym egzemplarzu<sup>20</sup>. Cytowana wypowiedź bohatera odnosi się nie tylko do romantycznej idei jedności sztuk, lecz nawiązuje także do – wyrastającej również z romantycznego ducha – polemiki z Bogiem. W jego pragnieniu zostania wszech–artystą pobrzmiewa bluźniercza chęć posiadania takiej władzy, jaką ma Bóg, dzięki czemu mógłby zyskać zdolność do zacierania zarówno (wewnętrznych) granic między poszczególnymi dziedzinami sztuki, jak i do znoszenia (zewnętrznych) granic między sztuką a rzeczywistością. Taka koncepcja artysty nie tylko stawia bohatera na równi z diabłem jako siłą konkurencyjną wobec Boga, lecz także nadaje jego bytowi właściwości transcendentalnych, które umożliwiłyby mu wejście do świata literackiego, rozciągającego się za kartką z zapisanym na niej tekstem.

Cechy bohatera – nie jako artysty, ale jako postaci literackiej – uwidaczniają się szczególnie wyraźnie podczas przedstawienia opery *Małgorzata / Faust* Gounoda. Na pozycję bohatera, zawieszoną między światem literackim a światem rzeczywistym, wskazuje zajmowane przez niego miejsce w teatrze. Siedząc na parterze, usytuowany jest między reprezentującą sztukę sceną, gdzie rozgrywa się zaadaptowana do opery akcja dramatu *Faust* Goethego, a reprezentującymi wytworne życie łożami, gdzie zasiadają Anna, jej ojciec i dosiadający się do nich po przerwie Alfred. W czasie przedstawienia bohater nie obserwuje postaci na scenie, ale postaci w łoży, przyjmując w ten sposób pozycję frontową w stosunku do widowni, jaką zajmują też śpiewacy, kreujący poszczególne role w spektaklu operowym. Z perspektywy bohatera rozbrzmiewająca muzyka Gounoda ilustruje bardziej osoby siedzące w łoży niż osoby wcielające się na scenie w postaci z dramatu Goethego<sup>21</sup>. Tak jak widzowie nie uczestniczą aktywnie w tym, co się dzieje na scenie, tak bohater nie uczestniczy aktywnie w życiu, wnoszonym do teatru operowego przez widzów. Bohater wpatruje się w nich w oczekiwaniu, że obejmą oni swoimi uczuciami, uwalnianymi dzięki ariom operowym, również jego i włączą go jako integralną część oglądanej opery do wydarzeń rozgrywających się na scenie, skąd wraz z opadającą po przedstawieniu i zamykającą się za nim kurtyną trafi do fabuły dramatu *Faust*. Taką możliwość sugeruje także konstelacja osób, znajdujących się na scenie i w łoży, przedzielonych ramą sceny w taki sposób, w jaki rama lustra oddziela osobę stojącą przed nim od jej odbicia. W Annie można rozpoznać Małgorzatę, o czym świadczy nie tylko ta sama płęć, młody wiek czy naturalność usposobienia, lecz także zamiłowanie do muzyki: Obraz Anny

<sup>20</sup> Bohater przestaje spisywać swoją historię, ponieważ zdaje sobie sprawę z tego, że jego egzystencja ma charakter immanentny. Jego byt, osadzony w sferze sztuki, nigdy nie przekroczy swoich własnych granic i nie wyjdzie ku światu zwykłych ludzi: Autor, postać literacka i czytelnik tworzą w nim jedność w podobny sposób, w jaki jedność – pozostającą zawsze w kręgu sacrum i nigdy nie „osuwającą” się do sfery profanum – stanowią Bóg, Chrystus i Duch Święty.

<sup>21</sup> Interferencja postaci literackich i postaci rzeczywistych odbywa się dzięki transgresyjno-sublimacyjnym właściwościom muzyki: Tak jak pod wpływem dźwięków nokturnów Chopina, „białe postaci bóstw na tapetach zdawały się plastycznie występować z niebieskiego tła” (Mann 1987a, s. 6), tak muzyka Gounoda umożliwia nakładanie się postaci rzeczywistych (bohatera, Anny, jej ojca i Alfreda) na postaci z dramatu Goethego, kreowane przez śpiewaków operowych.

zasłuchanej w muzykę operową koresponduje z obrazem Małgorzaty śpiewającej piosenkę przed snem w dramacie Goethego (por. Goethe 1999, s. 119 i n.). Ojciec Anny stanowi postać odpowiadającą matce Małgorzaty, jeśli uwzględni się rozszadę płciową, mającą miejsce podczas przejażdżki powozem: Zajmując „męskie” miejsce woźnicy, Anna „degradowuje” ojca do roli kobiety. W przeciwieństwie do tekstu Goethego, gdzie matka Małgorzaty wprawdzie nie pojawia się jako osoba dramatu, ale żyje i dopiero potem – dla ułatwienia kontaktu Fausta z jej córką – zostaje otruta, w operze Gounoda mowa jest o matce Małgorzaty jako osobie zmarłej na długo przed spotkaniem z Faustem (por. Gounod 2010, dysk 1: 01:22:44–01:22:50). Dlatego ojcu Anny przypada rola Marty, otaczająca Małgorzatę równie troskliwą opieką, jaką nad Anną roztacza jej ojciec. Alfred natomiast uosabia dwie postaci – Fausta i diabła –, co można wywnioskować z dwóch przez niego przyjmowanych póz. W pierwszej z póz Alfred obserwuje swoje wąsy, kierując swoją uwagę wyłącznie na samego siebie. Leżąca na jego kolanach lornetka nasuwa skojarzenie z oczami, które zostają „odłożone”, ponieważ są one potrzebne w kontaktach ze światem zewnętrznym, a nie w penetrowaniu swojego wnętrza. W Alfredzie można zatem rozpoznać Fausta, którego badania naukowe odrywają od świata w podobnym stopniu, w jakim pisarz odsuwa się od niego, aby móc artystycznie przetworzyć zebrane ze świata i przechowywane w swoim wnętrzu wrażenia i zwrócić je światu w postaci tekstu literackiego. W drugiej pozie Alfred unosi głowę w górę i uśmiecha się do Anny, przez co nie tylko czyni zadość patriarchalnej formie społeczeństwa, zakładającego dominację mężczyzn nad kobietami, lecz także manifestuje swoją wszechogarniającą perspektywę patrzenia na świat, która cechuje też Boga i diabła w prologu dramatu Goethego (por. Goethe 1999, s. 13 i nn.). Alfred upodabnia się do diabła także w kontekście blizn, widocznych na jego twarzy i otrzymanych w wyniku pojedynków. Właśnie te blizny powodują, że zza jego introwertycznego obrazu, typowego dla naukowca bądź artysty, wyłania się obraz ekstrawertyczny, dowodzący nie tylko jego ekspansywnej, „wrzynającej” się w życie osobowości, ale i jego złych intencji. Blizny przywodzą bowiem na myśl również blizny, pokrywające twarze jego rywali i stanowiące ślady bólu jako przejawu zła, którego inkarnacją jest diabeł<sup>22</sup>. To, że bohater gardzi wszystkimi ludźmi oprócz Alfreda, zasiadającego podobnie jak bohater na początku opery na parterze widowni, wskazuje na ich „nieziemskie”

<sup>22</sup> W bliznach Alfreda odbijają się blizny Walentego, brata Małgorzaty. Wprawdzie Walenty – aby walczyć o honor swojej siostry – wyzywa na pojedynek Fausta, ale jego „tnące” powietrze ciosy mogą dosięgać diabła, przyjmującego niewidzialną dla innych postaci i wspierającego Fausta w walce, i zaznaczyć się na jego twarzy w formie blizn po przyjęciu przez niego widzialnej formy człowieka – Alfreda (por. Goethe 1999, s. 163 i nn.). Postać Alfreda, stojącego „z czterema palcami każdej ręki w bocznych kieszeniach surduta” (Mann 1987a, s. 24), wpisuje się także w obiegowy obraz diabła, przywołany również przez Goethego w jego dramacie (por. Goethe 1999, s. 107, 179, 182): Połączone palce każdej dłoni Alfreda formują bowiem twór, przypominający końskie kopyta, po których przybierający postać ludzką diabeł mógł zostać rozpoznany.

– diabelskie bądź artystyczne – pochodzenie oraz na ich duchowe pokrewieństwo: Kiedy Anna na wencie szydzi z bohatera, obaj milczą, tworząc jakby jeden organizm. Z dwóch osobowości, reprezentowanych przez Alfreda – Fausta jako stroniącego od świata naukowca i diabła jako siły niosącej zło – do bohatera przystaje nie tyle rola Fausta<sup>23</sup>, bardziej odpowiadająca ojcu Anny ze względu na łączące go z Faustem wykształcenie prawnicze (Mann 1987a, s. 23; Goethe 1999, s. 21), co rola Małgorzaty z uwagi na nieustające zainteresowanie bohatera Anną. W przeciwieństwie do Fausta, zauroczonego urodą Małgorzaty<sup>24</sup>, bohater nie dostrzega w twarzy Anny piękna, co świadczy o tym, że realnie odbiera rzeczywistość i nie idealizuje osób tylko dlatego, że ma do nich pozytywny stosunek emocjonalny. Wie, że świat rzeczywisty w konfrontacji ze światem sztuki zawsze wypada gorzej i „brzydziej”. Niedoskonała uroda Anny oddala ją od płci pięknej i przybliża do płci „brzydkiej” – męskiej płci bohatera, której aspekt fizjonomiczny (nieregularność rysów twarzy jako specyfika męskiego typu urody) zaznacza się równie silnie jak jej aspekt społeczny (cugle jako symbol władzy patriarchalnej, asymilującej ją z płcią swojego ojca) i aspekt ekonomiczny (sprzedaż napojów jako namiastka zawodu handlowca, asymilująca ją z płcią ojca bohatera). Interferencja płci, zachodząca w Annie, „prowokuje” interferencję osób, odbywającej się

<sup>23</sup> Dzięki temu, że przez Fausta Goethego „prześwituje” Faust jako jarmarczna kukielka (por. Pomorski 1999, s. 531), zaznacza się wyraźniej pokrewieństwo między bohaterem dramatu Goethego a bohaterem opowiadania Manna. Wprawdzie bohater Manna spotyka Annę jesienią, ale na skutek hermetyzacji swojego bytu osiąga on stan ducha odpowiadający przeżywaniu wiosny (por. Mann 1987a, s. 19), na którą w *Fauście* Goethego wskazuje dźwięk dzwonów wielkanocnych (por. Goethe 1999, s. 34), poprzedzających spotkanie Fausta z diabłem. Tak jak Faust zostaje omdłodzony o trzydzieści lat (por. Goethe 1999, s. 100), tak bohater Manna młodnieje o tyle samo lat, pisząc jako trzydziestoletni mężczyzna tekst i „rozkładając” w nim swoją egzystencję. Odnosząc się do kwestii młodnienia w sensie metaforycznym, można wspomnieć opowiadanie *Elegia Marienbadzka* (*Die Marienbader Elegie*) (1927) Stefana Zweiga, którego bohaterem jest siedemdziesięcioletni Goethe, młodniejący nie tylko za sprawą uczucia do dziewiętnastoletniej Ulriki von Levetzow, lecz także dzięki głosom młodszych mężczyzn – nie tyle sześćdziesięcioletniego Zeltera, co trzydziestojednoletniego Eckermanna –, którym Goethe daje do przeczytania wydobyty wcześniej ze swojego wnętrza i zapisany na kartce wiersz (por. Zweig 1939, s. 37).

<sup>24</sup> Faust idealizuje Małgorzatę, ponieważ po spotkaniu z diabłem widzi wszystko z perspektywy śmierci, której bezwzględność potrafi z każdego elementu życia wydobyć ukryte w nim piękno (por. Szyrocki 1987, s. 283): „Śliczne stworzenie, wielkie nieba! / Nigdy takiego nie spotkałem. / Skromna, cnotliwa, ile trzeba, / A z kpiną w oczach, z czymś zuchwałym. / Tych ust czerwonych, białej cery, / Nigdy, jak żyje, nie zapomnę. / Po prostu zachwyt bierze szczerzy! / A jak powieki spuściła skromne! / Jako wyniosła zaś osoba / Bardziej mi się jeszcze podoba (Goethe 1999, s. 112 i n.). Bohater Manna natomiast dostrzega mankamenty urody Anny, które w żadnym razie nie dezawuuują emocji zawartych w jej wnętrzu, co dowodzi, że „brzydkie” życie nie ma do zaoferowania „pięknej” sztuce nic poza uczuciami, ożywiającymi „martwe” kontury postaci literackich: „W owalnej, kształtnej twarzy, którą smągła cerę ranne powietrze okryło świeżym rumieńcem, najbardziej pociągały mnie oczy [...]. Nos był może nieco za długi, a usta [...] mogły być węższe. Ale w tej chwili dodawały ustom uroku lśniącobiałe i nieco rozstawione zęby [...] Byłoby fałszem twierdzić, że była to twarz uderzającej, podziwu godnej piękności” (Mann 1987a, s. 20).

w teatrze i zachodzącej między postaciami rzeczywistymi a postaciami z dramatu Goethego, dzięki czemu wejście bohatera do dramatu Goethego, „katalizowane” muzyką operową Gounoda i jego wcielenie się w Małgorzatę staje się coraz bardziej możliwe i jest tym bardziej realne, że nie wszedłby do utworu Goethego jako dodatkowa postać, ale jako jedna z postaci tam się już znajdujących. Wcielenie się w Małgorzatę, do którego nie dochodzi ze względu na silną polaryzację kobiecości Anny i męskości Alfreda w małej przestrzeni łoża, jest o tyle uzasadnione, że Małgorzata wydaje się być postacią najtragiczniejszą w dramacie Goethego: Ma ona swój – zaznaczony w dramacie Goethego, a nieujęty w operze Gounoda – udział w śmierci matki, przyczynia się do śmierci brata, a także dopuszcza się zabójstwa swojego nowonarodzonego dziecka. Te tragedie sprawiają, że w porównaniu z innymi postaciami dramatu Goethego wchodzi ona w życie najgłębiej i najbardziej je odczuwa, przez co bohater, uciekający od realnego życia, ma szansę wreszcie go zaznać, nawet jeśli kontakt z brutalnym życiem zostałby zbalansowany asekuracyjnym działaniem sztuki.

Wprowadzając do swojego opowiadania *Pajac* operę *Małgorzata / Faust* Gounoda, Mann nawiązuje do *Fausta* Goethego, którego twórczość stanowi dla niego źródło inspiracji, co potwierdzają także jego inne utwory. Opera Gounoda, dzięki której diabeł pojawiający się na scenie i bohater siedzący na widowni zbliżają się do siebie, eksplikuje sytuację bohatera, który bez powodzenia próbuje swoich sił jako artysta. W ten sposób opowiadanie Manna staje się także antycypacją powieści *Doktor Faustus*, napisanej przez Manna kilka lat później i podejmującej problem artysty, rozumianego jako człowieka „wyposażonego” w nadludzkiego ducha (por. Hamburger 1975, s. 396). W *Pajacu* diabeł nie wykorzystuje swojej mocy, ale już ją zaznacza. Kiedy bohater widzi Annę na spacerze, diabeł próbuje uczynić z niego artystę. Anna intryguje bohatera, co pozawala przypuszczać, że widzi on w niej swoją potencjalną mużę. W chwili, kiedy Anna przejmuje lejce od siedzącego obok niej w powozie ojca i „zmienia” swoją kobiecą płęć na męską, niszczy swój wizerunek muzy, czemu wydaje się sprzeciwić diabeł, którego obecność zdradza jeden z płoszących się koni i którego zachowanie jest odpowiedzią na wołanie bohatera o pomoc w znalezieniu inspiracji<sup>25</sup>. W operze ukrywający się w osobie Alfreda diabeł stwarza bohaterowi możliwość wejścia do dramatu Goethego jako postać literacka dzięki muzyce, przerzucającej

<sup>25</sup> Może się wydawać, że przyczyną niemocy twórczej bohatera jest „zużycie” się tradycyjnych środków wyrazu, jakimi posługuje się sztuka. Na to, że sztuka sprzężona jest z czasem i wymusza na artyście środki wyrazu artystycznego adekwatne do uwarunkowanego czasem rozwoju ludzkości, wskazuje dialog pochodzący z napisanego przez Manna między rokiem 1952 a 1953 opowiadania *Oszukana (Die Betrogene)*, prowadzony między Różą von Tümmler a jej córką Anną, zajmującą się malarstwem (por. Mann 1958, s. 253 i n.). Niemoc tworzenia bohatera opowiadania *Pajac* może sygnalizować konieczność sięgnięcia po nowe formy w sztuce. Reprezentowany przez bohatera modernistyczny kryzys sztuki tradycyjnej jest zaprzeczeniem romantycznego ideału sztuki uniwersalnej, który znalazł swoje odbicie w neoromantycznej koncepcji sztuki totalnej Ryszarda Wagnera – koncepcji integrującej wiele dziedzin sztuki nie w jednym artyście, lecz w jednym dziele.



most nad przepaścią dzielącą świat literacki od świata rzeczywistego, łącząc postaci znajdujące się na scenie z postaciami zasiadającymi na widowni. Podczas wenty natomiast utożsamiany również z Alfredem diabeł usiłuje zmienić bohatera w zwykłego obywatela, zachęcając go do wejścia w świat zwykłych ludzi tym, że ze zrozumieniem przyjmuje jego brak ogłady towarzyskiej<sup>26</sup>. Wprawdzie sztuczki diabła stoją w opozycji do ‚boskiej’ sztuki, ale są też odpowiednikiem zabawy bohatera w teatrze. Bawiąc się sztuką, łączy w sobie artystę, postać literacką i zwykłego człowieka.

## BIBLIOGRAFIA

- Bednarek H. (1960), *Słowo wstępne*. W: J.-K. Huysmans, *W drodze*, Warszawa, s. 5–21.
- Bourget P. (1893), *Kosmopolis*, Warszawa.
- Detering H. (2005), „*Juden, Frauen, Litteratten*“. *Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann*, Frankfurt/Main.
- Diersen I. (1975), *Thomas Mann. Episches Werk. Weltanschauung. Leben*, Berlin / Weimar.
- Goethe J.W. (1999), *Faust*, Warszawa.
- Gounod Ch. (2010), *Faust* (DVD / Royal Opera House; Faust: R. Alagna; Mephistopheles: B. Telfel; Marguerite: A. Gheorghiu; Wagner: M. Rose; Valentin: S. Keenlyside; Siebel: S. Koch; Marthe Schwertlein: D. Jones; dyrygent: A. Pappano; reżyseria: D. McVicar).

---

<sup>26</sup> Być może pierwszy kontakt z diabłem bohater Manna nawiązuje przed spotkaniem z Anną, czytając francuską powieść, w kontekście której splata ręce w modlitewnym geście i wpada w religijny nastrój. Taką reakcją mogłaby wywołać (nieprzetłumaczona na język polski) powieść *Lá-bas* (1890) Jorisa-Karla Huysmansa, której tematem jest diabeł i oddawany mu kult w postaci czarnych mszy. Jak przyznaje sam autor w przedmowie do powieści *Na wspan, Lá-bas* zwraca uwagę na diabła, „któremu udało się wmówić ludziom, że nie istnieje” (Huysmans 1976b, s. 35). Hipoteza, że bohater Manna sięga właśnie po tę powieść, opiera się nie tylko na ‚przystawalności’ tekstu Huysmansa i Goethego ze względu na silnie eksponowaną w obu utworach postać diabła, lecz przede wszystkim na zbieżności losów bohatera Manna i bohatera Huysmansa – Durtala, który kilka lat później pojawi się także w jego powieści *W drodze*. Prowadząc swoje życie na obrzeżach społeczeństwa, bohater Huysmansa, podobnie jak bohater Manna, ratuje się przed samobójstwem ucieczką w tekst literacki (por. Huysmans 1963, s. 209). Przez to, że pragnienie bohatera Manna o zostaniu artystą mogło zostać wypowiedziane na głos właśnie pod wpływem tej powieści Huysmansa, wydaje się ono wołaniem skierowanym do diabła o pomoc w jego spełnieniu – tym bardziej, że słowo ‚diabeł’, występujące dwukrotnie u Manna w zwrocie „do diabła” (Mann 1987a, s. 24, 26), służy wzmocnieniu wypowiedzi, mającemu na celu wymuszenie realizacji idei w niej zawartej. Przenosząc ilość stron na ilość lat, trzysztustronicowa powieść francuska, oddalająca bohatera od rzeczywistości, może wskazywać na przeszłość, oddalającą go o trzysta lat od teraźniejszości i prowadzącą go do roku 1587, w którym powstał utwór *Historia o doktorze Johannie Fauście* (*Historia von D. Johann Fausten*) Johanna Spiesza. Jest on literackim prototypem *Fausta* Goethego i może być uznana za formę pierwszego kontaktu bohatera Manna z diabłem – kontaktu tym bardziej prawdopodobnego, że Mann podkreśla duże odczytanie swojej postaci. Oddalanie się od rzeczywistości i zagłębianie się w przeszłość sugeruje sam bohater, który opowiada o swoim życiu z perspektywy trzydziestoletniego mężczyzny, przez co liczba stron określająca francuską powieść koresponduje z liczbą lat określającą jego wiek. Stanowi ona bowiem jej wielokrotność, łączącą go z diabłem.

- Hamburger K. (1975), *Anachronistische Symbolik: Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman*. W: H. Koopmann (red.), *Thomas Mann*, Darmstadt, s. 384–413.
- Hansen V. (1984), *Thomas Mann*, Stuttgart.
- Hoffmann E.T.A. (1958), *Kota Mruczyślawa poglądy na życie*, Warszawa.
- Hoffmann E.T.A. (1960), *Mistrz Martin, bednarz, i jego czeladnicy*. W: E.T.A. Hoffmann, *Bracia Serafińscy*, Warszawa, s. 299–379.
- Hoffmann E.T.A. (1978), *Signor Formica*. W: E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, Darmstadt, s. 766–840.
- Hoffmann F. (1992), *Thomas Mann und seine Welt*, Hildesheim/Zürich/New York.
- Huysmans J.-K. (1960), *W drodze*, Warszawa.
- Huysmans J.-K. (1963), *Lá-bas*, Paryż.
- Huysmans J.-K. (1976a), *Na wspanak*, Warszawa.
- Huysmans J.-K. (1976b), *Przedmowa napisana po dwudziestu latach*. W: J.-K. Huysmans, *Na wspanak*, Warszawa, s. 25–45.
- Jaroszewski M. (2006), *Życie i twórczość E.T.A. Hoffmanna, 1776–1822*, Gdańsk.
- Kamiński P. (2008), *Tysiąc i jedna opera*, t. 1: A–M, Kraków.
- Kański J. (2001), *Przewodnik operowy*, Kraków.
- Kesting H. (1976), *Krankheit zum Tode. Musik und Ideologie*. W: H. L. Arnold (red.), *text+kritik (Thomas Mann)*, München, s. 27–44.
- Koopmann H. (1975), *Thomas Mann. Konstanten seines literarischen Werks*, Göttingen.
- Krause E. (1981), *Oper A–Z. Ein Opernführer*, Leipzig.
- Kurzke H. (1997), *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München.
- Łukasiewicz M. (2011), *Jak być artystą? Na przykładzie Thomasa Manna*, Warszawa.
- Mann T. (1958), *Oszukana*. W: T. Mann, *Ostatnie nowele*, Warszawa, s. 247–354.
- Mann T. (1982), *Czarodziejska góra*, t. 2, Warszawa.
- Mann T. (1983), *Lotta w Weimarze*, Warszawa.
- Mann T. (1987a), *Pajac*. W: T. Mann, *Tonio Kröger i inne opowiadania*, Warszawa, s. 5–27.
- Mann T. (1987b), *Tonio Kröger*. W: T. Mann, *Tonio Kröger i inne opowiadania*, Warszawa, s. 8–72.
- Mann T. (1988a), *Buddenbrookowie. Dzieje upadku rodziny*, t. 2, Warszawa.
- Mann T. (1988b), *Śmierć w Wenecji*, Warszawa.
- Mann T. (1992), *Tristan*. W: T. Mann, *Tristan*, Warszawa, s. 7–47.
- Mann T. (2004), *Doktor Faustus. Żywoć niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna opowiedziany przez jego przyjaciela*, Wrocław.
- Mayer H. (1984), *Thomas Mann*, Frankfurt/M.
- Pomorski A. (1999), *Ten bardzo poważny żart*. W: J. W. Goethe *Faust*, Warszawa, s. 507–572.
- Reich–Ranicki M. (2002), *Thomas Mann und die Seinen*, Frankfurt/M.
- Rieck W. (1977), *Epochenverständnis und zeitgeschichtliche Bilanz – ein Aspekt der Goetherezeption Thomas Manns*, W: „Germanica Wratislaviensia“ (*Thomas-Mann-Heft*), nr 29, Warszawa/Wrocław, s. 97–108.
- Rogalski A. (1975), *Tomasz Mann. Dzieje rozwoju osobowości twórczej*, Warszawa.
- Rudwin M. (1999), *Diabeł w legendzie i literaturze*, Kraków.
- Schröter K. (1989), *Thomas Mann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg.
- Szyrocki M. (1987), *Johann Wolfgang Goethe*, Warszawa.
- Windisch-Laube W. (1995), *Thomas Mann und die Musik*. W: H. Koopmann (red.), *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart, s. 327–342.
- Woronow I. (2008), *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire*, Norwid, Kraków.
- Wydmuch M. (1979), *Tomasz Mann*, Warszawa.
- Zweig S. (1939), *Elegia Marienbadzka*. W: S. Zweig, *Gwiazdy ludzkości*, Warszawa, s. 29–39.

*Andrzej Pilipowicz*

**THE DEVIL IN THE OPERA: *THE CLOWN* BY THOMAS MANN  
IN THE CONTEXT OF *FAUST* BY JOHANN WOLFGANG GOETHE**  
(Summary)

The protagonist of Thomas Mann's short story *The Clown (Der Bajazzo)* cannot become an artist because he hasn't got enough talent. He is also unable to live among people as an ordinary citizen because his social competencies haven't been completely developed. That is why he can be regarded as a literary figure who tries to leave the real world and to penetrate the literary world. The devil who appears in Charles Gounod's opera *Faust* based on Johann Wolfgang Goethe's drama *Faust* and who is watching the protagonist from the stage during the opera performance seems to be the only person who can help him to find his existential space.

**Key words:** German Literature, French Opera, Mann, Goethe, Gounod.