



Dariusz Pakalski

Uniwersytet Gdański

EROTYZM DUCHA I ŻYCIA W FILOZOFII KULTURY TOMASZA MANNA

ABSTRACT

The article concerns Thomas Mann's view on culture and on anthropology. The analyses of the works by the German writer point at the relations between his conception and Friedrich Schiller's conception of man as a sensuous and spritual being. Mann's works, such as *Death in Venice* or *The Magic Mountain* are the literary equivalent of the unfinished essay on aesthetics *On Spirit and Art*. The author stresses the important role of eroticism in the description of culture. Eroticism should be conceived in a wide sense, not only in relation to bodily desire, but as a basis of aesthetic experience. Seen from this angle, Mann's writings contain a series of reflections about culture and about man, reflections rooted in the modern conceptions presented by Kant and Schiller and later developed by contemporary psychoanalysis and the philosophy of existence.

Key words:

Thomas Mann, body, eroticism, aesthetics, philosophy of culture, Nietzsche

1. Wstęp

Przy analizie twórczości literackiej Tomasza Manna pytanie o orientację seksualną pisarze staje się zagadnieniem pierwszoplanowym, inaczej aniżeli przy badaniu dorobku większości innych twórców, gdzie może ono wystąpić tylko jako pytanie przyczynkarskie, a nawet plotkarskie. W odniesieniu do twórczości Manna kojarzy się ono przede wszystkim z nowelą *Śmierć w Wenecji*, na motywach której powstał wspaniały film Luchino Viscontiego o tym samym tytule. Nieprzygotowani do ogarnięcia całości tego dzieła filmowego widzowie z czasów PRL, pozostający ponadto pod wpływem wszechobecnej wówczas homofobii, po wyjściu z kina stwierdzali, że akcja filmu dotyczyła perypetii starego pederasty napastującego młodego chłopca.

Znany był też powszechnie fakt, że ponoć udało się odnaleźć starszego pana, który twierdził, iż to on przed laty był owym prawdziwym, obserwowanym przez Tomasza Manna, polskim chłopcem i że jakoby rodzina, przestraszona nadmiernym zainteresowaniem wielkiego pisarza postacią kilkunastoletniego młodzieńca, miała go nawet izolować.

W czasach PRL problem orientacji seksualnych, tolerancji w tym zakresie itp. stanowił temat tabu strzeżonej przez cenzurę. Prowadziło to czasem do bardzo interesującej interpretacji domniemanego homoseksualizmu Manna (niektórzy rozszerzali tę interpretację także na Viscontiego). Jej autorzy powoływali się na klasyczną tezę, że prawdziwy sąd estetyczny powinien być bezinteresowny, to znaczy pozbawiony innej celowości aniżeli ta, która wynika z czystego podziwu dla piękna.

Mann, czyniąc obiektem podziwu starego profesora Aschenbacha ciało pięknego chłopca, a nie dziewczyny, chciał wyobraźnię widza, któremu obce były biologiczne fascynacje homoseksualne, skierować na czysty fenomen piękna. Przy takiej interpretacji bohater *Śmierci w Wenecji*, Tadzio, był postacią piękną ponieważ w tym samym sensie, co na przykład marmurowy posąg Apollina. Mógł stać się obiektem fascynacji estetycznej, ale nie pożądania, bo tak jak nikt nie pożąda seksualnie marmuru, z którego stworzona jest postać pięknej osoby, tak też ktoś o orientacji heteroseksualnej, podziwiając piękno ciała osoby tej samej co on płci, przecież jej nie pożąda.

Z całą pewnością taki może być odbiór dzieł Manna i Viscontiego przez czytelników i widzów o orientacji heteroseksualnej. Gdy idzie o edukację w zakresie kultury seksualnej w ogóle, dzieła te mogą zatem spełnić doniosłą rolę. Zbytne zbliżenie się do cudzego współżycia seksualnego już gdy chodzi o oglądanie partnerów heteroseksualnych, może u również heteroseksualnego, choć przy-

padkowego widza, wywołać uczucie wstrętu. Cóż więc tu mówić o kontaktach homoseksualnych? Wychowanie w duchu kultury i tolerancji wymaga oczywiście, aby ten wstręt pokonać i nie mieszać się w cudze sprawy. Całe zagadnienie można jednak postawić jeszcze inaczej.

Może się zdarzyć, że ciało jakiegoś człowieka tej samej płci, które dla kogoś innego, lecz w żadnym wypadku nie dla mnie, stałoby się obiektem pożądania erotycznego, ja sam postrzegam jako fenomen czystego piękna. Wówczas być może lepiej zrozumieć również istotę fascynacji homoseksualnej, choć owo zrozumienie w żadnym wypadku nie oznacza możliwości współodczuwania. W tym miejscu pojawia się pytanie: w jaki sposób świat swych utworów postrzegał sam Tomasz Mann? Jego orientacja seksualna była przecież dość skomplikowana i dlatego postrzegał on ów świat z innej pozycji aniżeli przeciętny czytelnik heteroseksualista?

2. Orientacja seksualna jako postawa epistemologiczna

Przechodząc do sedna problemu, przytoczę fragment z rozprawy Mirosława Żelaznego *Filozofia i psychologia egzystencjalna*. Są osoby tak zanurzone w „się”, że zdają się nie posiadać w ogóle własnej osobowości, czyli własnego otwarcia na egzystencję. Ale to tylko pozory: gdyby tak było istotnie nie mogłyby przecież być osobami. Są inne, na przykład samotnicy w pustelniach, które tak oddaliły się od życia w świecie, że zdają się go wcale nie otwierać, ale to też pozory. Są wreszcie ludzie, których egzystencja pragnie otwierania świata innego niż ten, w którym przyszło im żyć.

W tym ostatnim aspekcie, moim zdaniem, dobry przykład stanowią ci, którzy czują, że ich ciało i dusza należą do odmiennych płci. Nieprzystosowanie klucza ich egzystencji do świata, które ich bycie tu oto (*Dasein*) musi otwierać, jest tak wielkie, że decydują się na zmianę płci. Czytałem kiedyś wywiad z takim panem, który stał się panią. Mówił (oczywiście nie językiem terminologii egzystencjalnej), że pragnienie znalezienia świata odpowiadającego kluczowi jego mentalności było tak wielkie, iż gotów był zapłacić koszmarną cenę: że po operacji w sensie fizycznym zawsze będzie kobietą ułomną oraz że stanie się ofiarą podłości homofobów.

Zwraca się uwagę, że osoby o orientacji homoseksualnej bardzo często przejawiają szczególnie predyspozycje twórcze i nadzwyczajną wrażliwość. Potwierdza to nawet statystyka. Zapewne jednym z czynników sprawczych może tu być fakt, że

muszą one wykazywać się dużą dzielnością, odrzucając powszechnie obowiązujący sposób otwierania świata i upadku w „się”¹.

Użyty przez Żelaznego termin „osoba o orientacji homoseksualnej” jest raczej terminem potocznym i nie bardzo przydatnym przy wnikliwej analizie. Sformułowania „geje” i „lesbijki” są o tyle nieprecyzyjne, że w obu tych rodzajach związków homoseksualnych spotyka się typy kojarzone z psychologicznymi funkcjami męskimi i żeńskimi. Istnieją też przykłady bardziej złożonych orientacji seksualnych, reprezentowanych na przykład przez osoby o ciele mężczyzny, zaś psychicznie lesbijki. Osoby takie uznaje się oczywiście za mężczyzn o orientacji heteroseksualnej i bardzo często okazują się one nadzwyczaj czułymi kochankami.

Mimo licznych śladów zawartych w napisanych utworach oraz bezpośrednich informacji, które odnajdujemy w zachowanych materiałach świadczących o tym, że seksualna orientacja Tomasza Manna była złożona i nietypowa, dokładne ustalenie jej charakteru nie jest możliwe, gdyż nikt w tym celu nie przeprowadził odnośnych badań psychologicznych.

Nie było to zresztą ani potrzebne, ani istotne. Problem orientacji, która legła u podstaw stosunku Manna do świata stworzonego w jego dziełach, nie jest bowiem problemem władzy pożądania, zmierzającej do zdobycia czyjegoś ciała, ale specyficznej fascynacji estetycznej, u której podłoża zawiera się element erotyczny. Fascynację taką może odczuwać na przykład stara kobieta w stosunku do młodego pięknego chłopca, jak to obrazowo opisał Mann w noweli *Oszukana*. Jej główna bohaterka, starsza niewiasta, jest przekonana, że fascynacja ciałem młodzieńca, w którym się zakochała, sprawiła, iż znów zaczęła mieć okres. Okazało się jednak, że krwawienie, które się u niej objawiło, było efektem raka macicy.

Bohaterka *Oszukanej*, podobnie jak profesor Aschenbach ze *Śmierci w Wenecji* nie oczekiwali przecież, że obiekty swych zachwytów posiadają w sensie fizycznym. Jeśli kochali, to platonicznie. Tu pojawiają się pytania: gdzie przebiegają granice pomiędzy fascynacją wyłącznie erotyczną, erotyczno-estetyczną, wreszcie czysto estetyczną? Granic tych nie da się tak naprawdę ściśle wytyczyć. A przecież opinia publiczna zachowuje się tak, jak gdyby były one wytyczone, i to faktycznie, a nie umownie. Odpowiednio do tego pewne typy zachowania uznaje się za właściwe, a inne za niewłaściwe.

Mann zdawał sobie sprawę, że skomplikowany charakter jego orientacji erotyczno-estetycznej, gdyby wyszedł na jaw, łatwo mógłby się spotkać z niezrozumieniem. Świat wykreowany w jego prozie stanowi w jakimś sensie próbę prewencyjnego wyjaśnienia tych nieporozumień.

¹ M. Żelazny, *Filozofia i psychologia egzystencjalna*, Toruń 2012, s. 291–292.

3. Natura życia i sfera ducha

Na fakt, że klasyfikacja orientacji seksualnych jednostek tylko w ogólnym zarysie jest klasyfikacją typu przyrodoznawczego, a wartościowanie moralne dotyczy jej jedynie w szczególnych sytuacjach, w olbrzymiej zaś mierze jeden i drugi czynnik jest kwestią relatywizmu kulturowego, na szeroką skalę zwróciła uwagę dopiero psychoanaliza. Zdaniem Freuda wypływający z wnętrza sfery *id* popęd erosa może przybierać najróżniejsze, często rzadko spotykane, formy, począwszy od tak odrażających, jak skłonność do morderstw na tle seksualnym, a skończywszy na tak subtelnych, jak podniecenie erotyczne wywołane przez burzę. To, jakie formy zachowań seksualnych są w ogóle przez jakąś kulturę zauważane i klasyfikowane, a jakie nie, oraz które z tych form uważa się za dopuszczalne, które za naganne, a które za patologię, stanowiło zawsze jeden z koronnych argumentów zwolenników relatywizmu kulturowego. Czasami kultura określa jako złe, a nawet patologiczne, pewne formy zachowania, gdy mają one miejsce w określonych okolicznościach, za dobre i naturalne uznaje zaś je, gdy wystąpią w innych. Klasycznym przykładem jest tu lęk przed nagością. Za standardowe dzieło podejmujące te problemy uznaje się *Kulturę jako źródło cierpień* Freuda, lecz poruszany tu problem stał się jednym z głównych problemów myśli psychoanalitycznej w ogóle.

Nic dziwnego, że dla Tomasa Manna psychoanaliza okazała się nieomal wybawieniem, i to co najmniej z dwóch powodów: osobistego i artystycznego. Z jednej strony dostarczyła mu naukowych dowodów na to, że jego własna niejednoznaczna orientacja seksualna jest czymś najzupełniej normalnym, a nawet kulturowo korzystnym, gdyż w jakimś sensie umożliwia mu pełniejsze widzenie świata. Z drugiej – dostarczyła narzędzi, które pozwoliły mu zaprezentować i zseksualizować jego własną koncepcję erotyki na polu twórczości artystycznej. Przy realizacji pomysłu *Czarodziejskiej góry*, który to pomysł zawierał odniesienie do obszaru pierwotnej seksualności, miało to decydujące znaczenie. Koncepcja erotyki zaprezentowana przez Manna jest bez wątpienia bardzo oryginalna i specyficzna, ale niestety trudna do zrelacjonowania. Wynika to już z niezwykłej pojemności wielu z użytych do jej przedstawienia pojęć. Ów brak ścisłości aparatu pojęciowego usprawiedliwia jednak fakt, że owa koncepcja nigdy nie miała przybrać charakteru ściśle filozoficznego, lecz raczej poetycko-literacki. Odwoływała się więc nie do logiki, co stanowi konieczny wymóg dla medycyny i scjencyjnej psychologii, lecz do sądów smaku. Wiemy, że u klasyków estetyki niemieckiej, między innymi Kanta i Schillera, których Mann, w pierwszym przypadku fragmentarycznie, w drugim szczegółowo, czytał i wysoko cenił, sądy

take dotyczyły tych cech przedmiotów, zwłaszcza dzieł sztuki, które mogły wprowadzić odbiorcę w określony stan psychiczny, oznaczający przeżycie wartości estetycznych². Oburzenie, jakiemu wielki pisarz dał wyraz wobec poglądów swego brata Henryka, wynikało, jak powszechnie wiadomo, stąd, że Henryk w sposób przyziemny i trywialny ograniczał temat przeżycia erotycznego, odwołując się do potrzeb ciała, zapominając zaś o możliwości spożytkowania drugiego bieguna ludzkiej umysłowości, a mianowicie rozumu³.

Według Tomasza źródłem prawdziwego, nieustającego i „przenikającego dreszczem” podniecenia erotycznego nie powinien być stosunek fizyczny, lecz inny, określany przez niego jako „sprawa ironiczna”, a rozgrywający się we wnętrzu człowieka jako istoty zmysłowo-duchowej. Identyfikacja owej „sprawy” (*Sache*) okazuje się bardzo skomplikowana.

„Zagadnienie erotyzmu, zagadnienie piękności tkwi dla mnie w pełnym napięciu stosunku życia i ducha” – pisał Mann w liście do Carla Marii Webera z 4 lipca 1920⁴. W tym samym czasie, po niemal czteroletniej przerwie, pisarz od roku pracował nad *Czarodziejską górą*. Wspomniana „erotyczna koncepcja ironii” w sposób pełniejszy została jednak przez niego zaprezentowana tylko w jednym miejscu, w powstałej właśnie podczas tej czteroletniej pauzy rozprawie, będącej obszerną spowiedzią Niemca, człowieka i artysty, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Rozważania człowieka apolitycznego*, 1918). Ku rozżaleniu Tomasza Manna pracy tej jego brat Henryk nigdy nie przeczytał.

W rozdziale *Ironie und Radikalismus*, w którym podejmując krytykę idei radykalnego postępu, autor odwołuje się do konserwatyizmu, czytamy:

Ironik jest konserwatystą. Konserwatyzm jest jednak tylko wtedy ironiczny, gdy nie oznacza głosu życia, które chce samego siebie, lecz głos ducha, który nie chce siebie, lecz życia. Tu wchodzi w grę eros. Określano go jako „afirmację człowieka niezależnie od jego wartości”. I nie jest to afirmacja tylko duchowa, ani tylko moralna, i nie jest ona afirmacją życia przez ducha. Jest ona ironiczna. Eros był zawsze ironikiem. A ironia jest erotyką. Stosunek życia i ducha jest nad wyraz delikatny, trudny, podniecający, pełen bólu, wypełniony ironią i erotyką⁵.

² Por. M. Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia estetyka*, Toruń 1994, s. 35.

³ Zgodnie z klasyfikacją Kantowską, w której umysł (*Gemüth*) oznacza szerszą sferę życia umysłowego aniżeli rozum, czyli myślenie przy użyciu kategorii, pojęć i idei.

⁴ T. Mann, *Listy 1889–1936*, Warszawa 1966, s. 241.

⁵ T. Mann, *Gesammelte Werke*, Berlin 1955, Bd. XII, s. 568.

Kierując się dalszym tekstem rozprawy, fragment ten można interpretować w sposób następujący: w estetycznej koncepcji Manna samo „życie” czy sam „duch” nie są terminami mogącymi określić ludzką istotę, gdyż zarówno „życie bez ducha”, jak i sam „duch bez życia” byłyby czymś nieludzkim. W obszarze bycia człowiekiem między obu tymi czynnikami rozgrywa się swoista gra, polegająca – jak to określa twórca – na ich wzajemnej tęsknocie i przyciąganiu. Ich wzajemny stosunek można więc porównać do stosunku erotycznego. Można wnioskować, że to, co Mann nazywa duchem, a co jest czymś więcej aniżeli tylko intelektualną potencją, próbuje pozyskać dla siebie życie, które kocha za jego prostotę i naturalność, a przede wszystkim cielesność, mogącą przybrać tak piękne ludzkie kształty. Zabiegi ducha mają więc charakter „ubiegania się”. Stara się on życie uwieść, imponując mu swoją lotnością, dowcipem i bystrością, samemu stając się przy tym jeszcze bardziej pomysłowym i bogatym. Wszystko to, by dalej używać wprowadzonej powyżej alegorii, dzieje się dla potrzeb owego fascynującego flirtu.

Życie to dla ducha przede wszystkim piękno. Mimo to jego zalotne zabiegi charakteryzuje specyficzny dystans. Grecki Eros czy rzymski Amor to młodzi chłopcy zawsze wyposażeni w strzały i łuk, niechwytający od razu za ciało, lecz trafiający i dotykający swej „ofiary” z daleka. Prawdziwy duch nie jest więc nigdy ani fanatyczny, ani patetyczny, lecz wyłącznie ironiczny. Im bardziej jest zaś ironiczny, tym bardziej staje się wzniosły, dla życia zaś – jak powiedzielibyśmy dziś – bardziej seksowny. Na podobnej zasadzie oddziałuje życie. Spogląda ono na ducha z pozycji czegoś przyziemnego i mało lotnego. Bystrość i mądrość ducha pociągają go. Zaczyna go więc kokietować i zabiegać o jego względy. Chce zyskać dla siebie coś z jego duchowego piękna i samo stać się dzięki niemu i pełniejsze, i piękniejsze.

Nietrudno zauważyć, że stworzona przez Tomasza Manna koncepcja erotyki nosi charakter swoistej artystycznej antropologii. Można nawet posunąć się do metafory, że jest ona próbą ustanowienia swoistej poetyckiej „definicji człowieka” i próbą rozwikłania tajemnicy, jaką kryje dychotomia biologicznego życia i duchowości. W tworzeniu takich artystycznych „koncepcji” autor *Buddenbrooków* upatrywał podstawowe zadanie sztuki jako jedyne narzędzia posiadającego środki pozwalające na dotarcie do obu wyszczególnionych powyżej biegunów ludzkiego istnienia. Sztukę tworzy się po to, głosił on, aby wyraźnie określić oraz uszlachetnić obie części naszego ducha, zarówno zmysłowość, jak i duchowość. Uszlachetnić znaczy w tym wypadku: rozwinąć ich zakres, ulepszać jakość, ostatecznie zaś stworzyć lepszego człowieka. Ciągłe budować. Wielki pisarz zdawał sobie oczywiście sprawę, że jest to wyzwanie niezwykle trudne. Pisał z poczuciem, że *Czarodziejskiej góry* nie skończy chyba nigdy.

Teraz dłużej znów przy mojej powieści – żali się w jednym z listów – ale w dzisiejszych czasach tworzyć sztukę to wielka sztuka⁶.

W końcu jednak udało mu się na cierpliwym papierze „wydłubać” osobowość Hansa Castorpa. Zwróćmy uwagę: jakież to zawód posiada ten młody człowiek? Jedynie pan Settembrini utrzymywał przez całą powieść, że był on inżynierem i uporczywie próbował go w ten „inżynierski garniturek” wcisnąć. Sam Castorp twierdził o sobie coś innego. Zacytujmy fragment jego rozmowy z doktorem Behrensem:

– Czyż pana zajmuje fizjologia?

– Bardzo! Zawsze mnie to w najwyższym stopniu zajmowało. Interesowałem się zawsze żywo ludzkim ciałem i nieraz zapytywałem siebie, czy nie powinienem być zostać lekarzem. Zdaje mi się, że w pewnym sensie nie byłbym zrobił źle! Bo kogo zajmuje ciało, tego zajmuje również i choroba, nawet specjalnie go ona zajmuje; czyż nie tak? Zresztą, co tam o tym mówić; mogłem i czym innym przecież zostać, na przykład duchownym!

– Czyżby?

– Ależ tak; miałem już takie chwile, w których zdawało mi się, że jako duchowny byłbym naprawdę w swoim żywiole⁷.

Pierwszą podstawową cechą antropologiczno-estetycznej koncepcji Manna jest homoerotyzm. Na kartach wspomnianych *Rozważań...* pisarz podkreśla, że jakkolwiek oba światy, życie i duch, przyciąga do siebie relacja erotyczna, to żadnego z nich nie można określić jako pierwiastka męskiego albo żeńskiego. Zachodzi tu więc stosunek, w którym nie występuje przeciwieństwo płci⁸. Z tego powodu pomiędzy głównymi aktorami całej gry nigdy nie dochodzi do pełnego połączenia, czyli „zbliżenia”.

Z tej perspektywy widzimy, jak trudny byłby opis instrumentalnego wykorzystania ciała pani Chauchat jako po prostu ciała kobiety, skoro w estetyce Manna nie zachodzi przeciwieństwo płci. Jak zauważa, co prawda w nieco innym kontekście, autor biografii pisarza Hermann Kurzke: „Homoerotyka jest czysta, ponieważ reprodukcja nie jest jej celem”⁹. W jednej ze scen powieści Hans Castorp chciał się

⁶ T. Mann, *Listy*, op.cit., s. 167.

⁷ T. Mann, *Czarodziejska góra*, Warszawa 2007, s. 301.

⁸ T. Mann, *Gesammelte Werke*, Bd. XII, s. 569 oraz T. Mann, *Listy*, op.cit., s. 242.

⁹ H. Kurzke, *Tomasz Mann. Życie jako dzieło sztuki*, Warszawa 2005, s. 301.

dowiedzieć, czy madame Chauchat ma dzieci. Dzieci? „Cóż by taka kobieta jak ona miała robić z dziećmi?” – odpowiada jego sąsiadka przy stole, panna Engelhart¹⁰. I rzeczywiście, madame Chauchat sprawia wrażenie osoby, w stosunku do której określenie „madame” staje się tylko wynikającym z konwensu gestem.

W dziedzinie sztuki można przeżyć tylko chwilową iluzję złączenia i porozumienia obu rozważanych przez nas pierwiastków. Iluzja ta szybko przemija, ale mimo to ma wielką wartość, gdyż jest iluzją wiecznie stymulującą zarówno świat życia, jak i ducha, poprzez stwarzanie pomiędzy nimi stanu ustawicznego, nieznajdującego ostatecznie rozwiązania napięcia.

Moja idea erotyzmu – pisze Mann w liście do Webera – moje przeżycie erotyzmu znajdują tutaj pełny wyraz. I niech pan powie, czy można się bardziej „zdradzić”¹¹.

W tym samym liście nazywa swą teorię tłumaczeniem na język prozaiczno-krytyczny „najpiękniejszego w świecie wiersza miłosnego”¹². Cytuje z niego zaledwie jedną linijkę, nie podając tytułu. Chodzi mu jednak o utwór znany i łatwy do identyfikacji, o poruszający wiersz Hölderlina *Sokrates i Alcybiades*. Przytoczmy go w pełnej wersji:

Dlaczego wielbisz, boski Sokratesie,
Tego młodzieńca? Czy nic godniejszego
Nie znasz? Czemu na niego twe oko
Spogląda z taką miłością, jak na bogów?

Kto myślą sięgnął głębi, kocha bujne życie,
Rozumie wzniosłą cnotę, kto wejrzał
W sprawy świata, i u końca drogi
Mędracy często skłaniają się do piękna¹³.

Gdy mówimy o przenikającej *Czarodziejską górę* idei erotyzmu, kwestię poezji jako środka wyrazu swoistej koncepcji antropologiczno-filozoficznej musimy potraktować z należąca uwagą. Tekst Manna zawiera również króciutki kurs teorii estetyki, mający przyczynić się bodaj w części do wyjaśnienia filozoficznej specy-

¹⁰ T. Mann, *Czarodziejska góra*, op.cit., s. 241.

¹¹ T. Mann, *Listy*, op.cit., s. 242.

¹² Ibidem.

¹³ F. Hölderlin, *Poezje wybrane*, Warszawa 1964, s. 26.

fiki prezentowanego stanowiska. Pisarz przyjmuje założenie, że pierwotna grecka sztuka była wyłącznie „czczeniem i hołdowaniem życia”, jego naturalnego piękna i czynów bohaterskich herosów¹⁴. Dawała życiu „lustro”, w którym dostrzegało ono swój przefiltrowany i oczyszczony obraz. Owa sztuka była więc prostym, nieproblematicznym, wabiącym ku życiu stymulatorem. W miarę upływu czasu pojawiła się na jej obszarze krytyka życia. Dostrzeżono jego niedoskonały i wymagający poprawy charakter. Od tego przełomowego momentu sztuka starała się złączyć zmysłowo-twórczą afirmację z duchem krytyki, który miał spełniać przede wszystkim posłanie moralne. Poezja przestała być „naiwna”, a stała się „sentymentalna”, czyli w dzisiejszym rozumieniu tego słowa refleksyjna i zintelektualizowana. Mówiąc obrazowo, chodziło tu o to, aby opiewany przez poetę heros, zanim nadzieje kogoś na włóczęgę, zastanowił się nad tym, co robi. W szerokiej skali uobecniło się dążenie do uduchowienia życia, zwłaszcza zaś do podniesienia jego wartości moralnej. Nie wyrzekano się jednak przy tym jego wyrazu bezpośredniego i pozytywnego. W konsekwencji sztuka zajęła miejsce „środką”, wypełniając zadanie tworzenia „zapośredniczenia” pomiędzy duchem a życiem¹⁵.

Ta skondensowana historia sztuki to niestety jedyna pozostałość po planowanej na wielką skalę estetycznej rozprawie Tomasza Manna, mającej nosić tytuł *O duchu i sztuce*. Wielki pisarz nie potrafił w satysfakcjonujący sposób doprowadzić swej pracy w tym zakresie do końca. Uwikłał się w piętrowe konstrukcje przeciwieństw, ostatecznie zaś, podobnie jak kilka innych swych niezrealizowanych projektów, odstąpił jej autorstwo swemu *alter ego* Gustavowi von Aschenbachowi. Z charakterystyki bohatera przytoczonej na początku *Śmierci w Wenecji* dowiadujemy się, że był on też twórcą „namiętnej rozprawy *O duchu i sztuce*, której porządkująca siła i antytetyczna wymowa skłoniły poważnych sędziów do postawienia jej bezpośrednio obok rozprawy Schillera o naiwnej i sentymentalnej poezji”¹⁶. Można domniemywać, że również sam Mann nie miałby nic przeciwko temu, aby jego ostatecznie niespisana do końca teoria estetyczna znalazła się w podręcznikach obok tej stworzonej przez Schillera.

Teorię tę, a przynajmniej jej podstawowy zarys, autor *Buddenbrooków* starał się natomiast praktycznie wcielić w życie, realizując koncepcję *Czarodziejskiej góry*. Zanim do tego doszło, powstały *Rozważania człowieka apolitycznego*. Zadanie, o którym wspomnieliśmy wyżej, moralne ulepszanie życia, budzenie, jak powiedział pisarz, „sumienia” w życiu, przyrównał on nie tylko do zadania etycznego czy

¹⁴ T. Mann, *Gesammelte Werke*, Bd. XII, op.cit., s. 569.

¹⁵ Ibidem, s. 571.

¹⁶ T. Mann, *Nowele*, Warszawa 1956, s. 246.

artystycznego, lecz nazwał je wręcz czynem mającym charakter „religijny”¹⁷. Gdy tajemnice „życia” i tajemnica „ducha” mogą zostać złączone w jedno, pokazane czy opowiedziane, ogólnie zaś mówiąc ujęte w mit, dzieło sztuki staje się aktem religijnym, niezależnie od tego, czy można je umieścić w obszarze jakichś wierzeń religijnych, czy też nie. Podstawowe zadanie religii, jeśliby nawiązać do łacińskiego *religio* – „złączyć”, „wiązać” – polega na „dotknięciu” naszej cielesności przez duchowość „zapłodnienia” wydającego owoc w postaci ulepszenia i poprawy.

Można odnieść wrażenie, że na zaledwie kilku stronach niniejszego tekstu *Czarodziejska góra* bardzo szybko przebyła drogę od powieści erotycznej do powieści religijnej. Tekst ten jest jednak tylko wstępnym szkicem ustanawiającym cele dalszej interpretacji. Tę interesującą drogę w przyszłości powinno się oczywiście zrekonstruować dokładniej. Na razie powróćmy do punktu wyjścia, czyli do pięknego, miękkiego, pełnego powabu i budzącego dreszcz emocji ludzkiego ciała. W tym kontekście zwróćmy jeszcze uwagę na inspirację Manna wczesną filozofią Nietzschego.

Jak wiadomo, Nietzsche piszący swą pierwszą głośną rozprawę *Narodziny tragedii z ducha muzyki* pozostawał jeszcze pod wpływem Schopenhauera. Największa myśl metafizyki Schopenhauera, interpretacja świata jako „woli i przedstawienia”, pojawia się w tej pracy pod postacią teorii estetycznej, w której ramach dochodzi do rozróżnienia dwóch podstawowych żywiołów: dionizyjskiego i apollinińskiego. Nietzsche nie do końca podąża jednak śladem swego ówczesnego mistrza. Podobnie jak dla Schopenhauera, muzyka jest dla niego wyrazem najgłębszej podstawy istnienia, prajedni, w której człowiek nie istnieje jako indywiduum, lecz jako gatunek, czyli czysta natura, która może dochodzić do głosu w pierwotnych okrzykach radości i bólu, w dźwięku bębnów i piszczałek, dzikim śpiewie i tańcu. Jeśli jednak jest muzyką stworzoną przez artystę, może być już owego pierwotnego doświadczenia tylko naśladownictwem, albo wręcz imitacją.

W ten sposób Nietzsche przesuwając muzykę ze sfery metafizyki do świata mitu – mitu dionizyjskiego, w ramach którego poprzez dokonujące się zatracenie indywidualności dochodzi do popadnięcia w stan upojenia, wreszcie „samozapomnienia”. Przywrócona zostaje pierwotna więź człowieka z człowiekiem, co oznacza powrót do najprawdziwszej ludzkiej natury. Sam w sobie mit ten wyjaśnia nam jednak niewiele i nie nadaje istnieniu żadnej wartości. Cóż on bowiem oznacza? Roztopienie się i kres. Te zaś potwierdzają tylko fakt przynależności ludzkiej istoty do świata przyrody, gdzie istota ta, jak wszystkie żywe organizmy, podlega żelaznym prawom

¹⁷ T. Mann, *Gesammelte...*, op.cit., s. 571.

natury, co oznacza przede wszystkim, że po przeżyciu często pełnego cierpienia żywota będzie musiała umrzeć.

Chcąc nadać ludzkiemu istnieniu przekraczający jego czysto biologiczny wyraz sens, musimy przejść od mitu dionizyjskiego do apollinijskiego, a więc poniekąd od życia do ducha. Dla wczesnego Nietzschego charakter dzieła sztuki budującego ów nowy mit polega właśnie na ujednoczeniu obu żywiołów, dionizyjskiego i apollinijskiego, złączeniu muzyki i słowa. Charakter prawdziwej kultury wyznacza tu zaś kultura opery, oczywiście przede wszystkim tej tworzonej przez Ryszarda Wagnera. W *Narodzinach tragedii* czytamy:

Do tych prawdziwych muzyków kieruje pytanie, czy potrafią sobie wyobrazić człowieka, który zdołałby przyswoić sobie trzeci akt *Tristana i Izoldy* bez żadnej pomocy słowa i obrazu jako wyłącznie ogromny utwór symfoniczny i nie stracić tchu pod konwulsyjnym rozpostarciem wszystkich skrzydeł duszy. Czyż człowieka, która tak jak tutaj przyłożył niejako ucho do komory sercowej woli świata, który czuje, jak we wszystkie żyły świata wlewa się stąd gwałtowne pożądanie istnienia jako huczący strumień lub jako najwęższy potoczek w obłoku wodnego pyłu, czyż takiego człowieka nie spotkałby gwałtowny kres¹⁸.

Myśl i słowo będące objawieniem popędu apollinijskiego nieuchronnie ubierają doświadczenie kresu w kostium przynoszący spokój budującej ułudy. Nie widzimy już umierającego Tristana, lecz słyszymy jego śpiew: „Tęsknić! Tęsknić! Tęsknić umierając, tak tęsknić, by aż nie móc umrzeć!”¹⁹.

4. Podsumowanie

Twórczość Tomasza Manna niewątpliwie nieomal w całości można uznać za prozę psychologiczną, analogicznie jak na przykład twórczość Prousta, Tołstoja, Joyce'a czy Conrada. Psychologia scjentystyczna, używając języka naukowego nawet, gdy chce zilustrować swe wnioski przykładami konkretnych osobowości i zachowań, traktuje badaną przez siebie psychikę jak przedmiot istniejący pomiędzy innymi przedmiotami. Proza psychologiczna jest zaś w stanie sięgać swym opisem do bezpośredniego odczucia przez ludzką jednostkę wewnętrznego poczucia bycia

¹⁸ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyka albo Grecy i pesymizm*, Kraków 1994, s. 153.

¹⁹ R. Wagner, *Gesammelte Schriften*, Leipzig b.r.w., Bd 5, s. 67.

sobą, określanego w języku filozofii egzystencji mianem *Dasein*. W tym sensie dzieła takiej prozy można po prostu uznać za dzieła psychologii filozoficznej.

Twórczość, a także orientacja erotyczna Tomasza Manna, znana nam właśnie za pośrednictwem tej twórczości, stanowiąca więc fakt ofiarowany kulturze ogólnoludzkiej, stanowi tu świetny przykład. Freud odróżniał jednoznacznie pojęcia „seksualizmu” i „erotyzmu”. Seksualizm polega na chęci zaspokojenia popędu poprzez bezpośredni kontakt fizyczny. Postawę taką Tomasz Mann przypisuje, jak mówi tradycja, swemu bardzo pobudliwemu w tej sferze bratu Henrykowi. Nie wyczerpuje to jednak całego problemu psychologicznego portretu Henryka, dla którego problem miłości też przecież nie sprowadzał się wyłącznie do sfery biologicznej. Przypomnijmy powieść *Błękitny anioł* i powstały na jej bazie znany film z Marleną Dietrich w roli tytułowej. W tradycji wywodzącej się od Freuda, a na pewno mocno ugruntowanej w tradycji wcześniejszej, erotyzm oznacza popęd, który niekoniecznie musi być skierowany ku innemu ciału, a nawet dającym się doświadczyć empirycznie przedmiotowi lub zjawisku. Zachowania erotyczne często odznaczają się tą specyfiką, że charakteryzuje je popęd ku osobie, której cieleśnie wcale nie chciałoby się posiąść. I nie dotyczy to tylko sytuacji, w których obcowanie fizyczne byłoby czynem zakazanym przez kulturę (na przykład fascynacja starego nauczyciela młodzieńką uczennicą).

Stosunek Petrarcki do Laury, wyrażony w słynnych *Sonetach*, ma charakter typowo erotyczny, mimo że ciało zmarłej ukochanej poeta opisuje z detalami. Laura z *Sonetów* Petrarcki jest równie nierzeczywista, jak Dulcynea z marzeń Don Kichota²⁰. Wymarzona Dulcynea miała się nijak do swego faktycznego pierwowzoru, którym była pewna gruba i ograniczona baba.

W twórczości Manna również znajdujemy przykład tego typu konfliktu apollińskiego ideału z jego przedmiotowym motywem. Bohater nowelki *Tristan*, zakochany platonicznie w pewnej kobiecie, usłyszawszy, że kobieta ta jako młoda dziewczyna prowadziła kiedyś rozmowę w kręgu przyjaciółek, wyobraża sobie, że musiała to być rozmowa o sprawach wzniosłych. Wściekły mąż sprowadza fantastę na ziemię, wykrzykując, że faktycznie rozmawiały one o przepisie na sałatkę kartoflaną. Apollińska erotyka Tomasza Manna może przypominać zachwyty nad ślicznym ciałem wyrzeźbionej w marmurze postaci. Jest to zachwyty o naturze erotycznej, a nie seksualnej, bo trudno przecież pożądać seksualnie marmur.

Cała sprawa ma jednak jeszcze głębszy wymiar. Otóż Mann zauważa, że tym, co staje się przedmiotem naszych uczuć, bywa nie tylko ciało kochanej osoby, które jawi się naszym zmysłom, ale jej życie, które postrzega nasz duch. Poprzez życie

²⁰ Por. M. Żelazny, *Filozofia i psychologia egzystencjalna*, Toruń 2011, s. 465 i nast.

nie rozumie się tu historii bycia żywym, tylko sam dynamiczny proces odbierany przez nasze zmysły i wyobrażnię. To, czym jest ciało, można spostrzec, zmierzyć i sprowadzić do liczb. Życie zaś to na przykład sposób spojrzenia, wykonywania ruchów, mówienia itp. Zdaniem Kanta tak pojmowane życie nie może być obiektem poznania przedmiotowego i nie da się go opisać w języku nauk. Dokonać może tego tylko sztuka, na przykład literatura. Tworzy ona symbol, który może wywołać u odbiorcy odczucia podobne do tych, jakie miał autor.

W twórczości, a także w przeżyciach osobistych Tomasza Manna dostrzegamy fascynację różnymi osobami, tylko że te osoby, tu należy wrócić do terminologii Nietzschego, to tylko bohaterowie snu apollińskiego.

Czytając *Tristana*, nikt nie podnosi kwestii, że bohater tej nowelki, zakochany platonicznie w kobiecie, jest osobą o orientacji heteroseksualnej, bo oczywiste jest, że wcale nie dąży on do tego, by odbyć stosunek płciowy. Analogicznie, w przypadku *Śmierci w Wenecji* złożone staje się pytanie, czy profesor Aschenbach był homoseksualistą, bo nic nam nie wiadomo o tym, by cel jego erotycznej fascynacji miał się stać ostatecznie celem seksualnym.

Erotyczna fascynacja czyimś życiem często w ogóle nie musi być fascynacją ciałem, które w takim wypadku może wręcz być mało atrakcyjne albo stawać się tylko symbolem. Cóż wspólnego z seksualnością ma bowiem zafascynowanie głównego bohatera *Czarodziejskiej Góry* zdjęciem rentgenowskim, przedstawiającym układ kostny ukochanej kobiety?

W interpretacji hermeneutycznej należałoby odpowiedzieć, że jest to pewien symbol, taki sam, jak na przykład wstążka, którą nosiła, albo okno domu, w którym mieszkała. Ale widok jej układu kostnego oddziałuje w tym wypadku znacznie silniej, choć sądzę, że musi tu być spełniony jeden warunek. To musi być rentgenowskie zdjęcie kości żywej postaci, a nie widziane gołym okiem kości zmarłej.

LITERATURA:

- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, Warszawa 1995.
Hölderlin F., *Poezje wybrane*, Warszawa 1964.
Kant I., *Krytyka władzy sądzienia*, Warszawa 1986.
Kurzke H., *Tomasz Mann. Życie jako dzieło sztuki*, Warszawa 2005.
Mann T., *Czarodziejska góra*, Warszawa 2007.
Mann T., *Gesammelte Werke*, Berlin 1955, Bd. XII.
Mann T., *Listy 1889–1936*, Warszawa 1966.

Mann T., *Nowele*, Warszawa 1956.

Nietzsche F., *Narodziny tragedii z ducha muzyka albo Grecy i pesymizm*, Kraków 1994.

Schiller F., *Kallias czyli o pięknie*, Kęty 2007.

Wagner R., *Gesammelte Schriften*, Leipzig b.r.w., Bd V.

Żelazny M., *Filozofia i psychologia egzystencjalna*, Toruń 2012.

Żelazny M., *Źródłowy sens pojęcia estetyka*, Toruń 1994.