

Dariusz Pakalski

Uniwersytet Mikołaja Kopernika
w Toruniu

Nicolaus Copernicus University
in Toruń

METAFIZYKA ARTURA SCHOPENHAUERA I CZARODZIEJSKA GÓRA TOMASZA MANNA

Arthur Schopenhauer's Metaphysics and Thomas Mann's *The Magic Mountain*

Słowa kluczowe: ciało, miłość płciowa, śmierć, wola, muzyka.

Key words: body, sexual love, death, will, music.

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest recepcja filozofii Schopenhauera w *Czarodziejskiej górze* – najbardziej znanej powieści Tomasza Manna. Wpływ Schopenhauera na twórczość Manna jest sprawą znaną i omawianą w różnych kontekstach przez historyków literatury niemieckiej. W tym przypadku relacja głównych protagonistów powieści, Hansa Castorpa i Kławdii Chauchat, zostaje przedstawiona jako literacka „ilustracja” doktryny filozofa. Tomasz Mann posługuje się „mystyką ciała” jako próbą doświadczenia Schopenhauerowskiej transcendencji. Analogiczną funkcję w oparciu o estetykę Schopenhauera wypełnia w powieści muzyka. *Czarodziejska góra* zostaje ukazana jako przykład koncepcji artystycznej wyrosłej z systemu filozofa, choć traktowany jest on raczej jako punkt wyjścia, a nie jako cel.

Abstract

The article focuses on the reception of Schopenhauer's philosophy in Thomas Mann's well known novel *The Magic Mountain*. While Schopenhauer's influence on Mann is widely recognized by the historians of German literature, in the present paper the relation between two protagonists of the novel, Hans Castorp and Clavdia Chauchat, is presented as a literary illustration of the philosopher's doctrine. Thomas Mann uses the "mysticism of body" as an attempt to experience Schopenhauer's transcendence. Music plays the analogous role in the novel – being understood in terms of Schopenhauer's aesthetics. *The Magic Mountain* is shown as an example of artistic conception rooted in a philosophical system, although the latter is treated as a starting point rather than a goal of the artistic creation.

Jak dochodzi do tego, że bohater *Czarodziejskiej góry* Hans Castorp, ten dobrze wypielęgnowany potomek hanzeatyckich kupców i przyszły inżynier, deklaruje swoje zainteresowanie człowiekiem? To wydarzenie nie jest zasługą pedagogicznych zabiegów jego dwóch wielkich interlokutorów, włoskiego humanisty Lodovico Settembriniego, entuzjasty piękna, rozumu i demokracji, ani Leona Napthy, podejrzanego jezuickiego ascety o komunistycznych poglądach. Dysputy prowadzone przez obu intelektualistów stanowią osobny, rozwlekły polityczno-filozoficzny traktat, dotyczący najbardziej wyniosłych rejonów ducha. Dla Castorpa punktem wyjścia do zainteresowania człowiekiem było ciało – niezbyt zdrowe, od strony wnętrza już trochę przez chorobę zepsute, ludzkie ciało Kławdii Chauchat, do którego zapałał miłością. Historia miłosna Hansa Castorpa i madame Chauchat spełnia funkcję fascynującej kompozycyjnej osi, wokół której zbudowane są pozostałe wątki *Czarodziejskiej góry*. Jednak nie jest to historia z gatunku tych, gdzie podstawowy dylemat dla umysłu stwarza pytanie, kiedy oni oboje – jakby to powiedzieć – wreszcie „się dostaną”. Czytelnicy mogą czuć się rozczarowani. Jedna jedyna miłosna noc w ciągu siedmiu lat spędzonych w Davos, i tak naprawdę nic o niej nie wiadomo poza informacją, że pożyczony ołówek wrócił na swoje miejsce oraz, że od następnego dnia na wykresie temperatury młodego hanzeaty zarysował się znaczny wzrost. Tomasz Mann daje do zrozumienia, że do cielesnego kontaktu Castorpa z panią Chauchat doszło, nie przejawia jednak zamiaru, aby choć w kilku słowach przedstawić bliższą relację na ten temat.

Spróbujmy przeanalizować podstawową warstwę znaczenia, jakie dla koncepcji *Czarodziejskiej góry* posiada ciało Kławdii Chauchat. Jeden z kluczowych fragmentów, które rzucają światło na osobę tej kobiety, stanowi scena, gdy Hans Castorp mógł się jej po raz pierwszy z bliska przyjrzeć. Było to na wykładzie doktora Krokowskiego, a Kławdia siedziała bezpośrednio przed nim. Zrelacjonujmy krótko te obserwacje. Uwagę Castorpa szybko zajmują miękko wygięte plecy, które miał przed oczami, a następnie ręka poprawiająca warkocz. Zawsze nienagannie utrzymany młodzieniec z zażenowaniem stwierdził, że ręka madame Chauchat zdradza wiele usterek uchylających pojęciu solidności, które wyniósł ze swego mieszczańskiego domu. Miał przed sobą szeroką dłoń z niedbale obciętymi paznokciami, wokół których skórka nosiła „niewątpliwe ślady obgryzania”¹. Oprócz tych gorszących śladów pojawiała się nieprzyjemne wrażenie, że końce palców są niezupełnie czyste. Ale nagle ręka ta zamieniała się w coś pięknego, w cudownie i „miękko ku tyłowi głowy wygięte ramię” [153]. Przyślonięte tylko cieniutkim kawałkiem przezroczystego materiału było ekscytują-

¹ T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk i J. Łukowski (W. Tatarkiewicz), Warszawa 2007, s. 153. Odtąd podaję strony tego jednotomowego wydania w nawiasach kwadratowych.

ce jak nigdy. Zaciekawiało chyba nawet bardziej, niż gdyby było całkiem nieosłonięte, zupełnie nagie. Objęcie tym ramieniem, delikatnie ponętnym i jednocześnie pełnym, oznaczałoby z pewnością doznanie, wobec którego o żadnym pojęciu mieszczańskiej solidności nie mogło już być mowy. W tym momencie Hans Castorp staje się autorem szerszej refleksji: „Jakżeż się te kobiety ubierają! Pokazują to i owo ze swego karku, ze swych piersi, opromieniają ramiona przezroczystą gazą... Tak czynią na całym świecie, aby budzić naszą tęsknotę, nasze pragnienie. [...] Rozumie się samo przez się, że tkwi w tym jakiś głębszy cel, dla którego wolno kobietom ubierać się bajecznie [...], chodzi tu o przyszłe pokolenie, o utrzymanie gatunku ludzkiego, naturalnie” [153n].

W powyższym fragmencie ciało pani Chauchat zostaje wykorzystane jako ilustracja systemu filozoficznego Artura Schopenhauera. Przytoczona refleksja Castorpa w niemal dosłownej formie zaczerpnięta została z jego głównego dzieła *Świat jako wola i przedstawienie*, a ściślej rzecz biorąc z ważnego rozdziału noszącego tytuł *Metafizyka miłości płciowej*. Filozof dowodzi tam – nie będąc w tym aspekcie bynajmniej reprezentantem romantycznej epoki, w której żył – że każda miłosna namietność pomiędzy mężczyzną a kobietą ma tylko jeden rzeczywisty cel: sprowadza się do konieczności zaistnienia „przyszłego płodu”².

Wpływ Artura Schopenhauera na twórczość Tomasza Manna jest dla historyków literatury niemieckiej sprawą znaną i wielokrotnie omawianą³. Pierwszą lekturę pism filozofa Mann miał za sobą już w latach 1895–1896 i na zawsze pozostała ona przeżyciem pozostawiającym trwałe ślad, decydującym o artystycznym obliczu jego pisarstwa⁴. W powstałych później esejach padają w kontekście filozofii Schopenhauera na wpół poetyckie i nie pozbawione przesadnej afektacji sformułowania o duchowym „wstrząsie” pierwszych lat dojrzałego życia⁵, uczuciu „upojenia”, czy też „szczęścia” artystycznej inspiracji⁶. Z kolei w eseju *Schopenhauer* pochodzącym z roku 1938 Mann retrospektywnie zdaje

² A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 2, Warszawa 1995, s. 768.

³ Najważniejsze prace poruszające tę kwestię to: B. Kristiansen, *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, Bonn 1986; M. Dierks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph-Tetralogie“*, Frankfurt/M 2003²; W. Frizen, *Zaubertrank der Metaphysik, Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns*, Frankfurt/M – Bern – Cirencester 1980; H. Lehnert, *Thomas Mann. Fiktion. Mythos. Religion*, Stuttgart 1965; H. Wysling, *Schopenhauer-Leser Thomas Mann*, „Schopenhauer-Jahrbuch“ 64, 1983, s. 61–79.

⁴ B. Kristiansen, *Thomas Mann und die Philosophie*, (w:) *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. v. H. Koopmann, Frankfurt/M 2005³, s. 276.

⁵ T. Mann, *Szkic autobiograficzny*, przeł. W. Jedlicka, (w:) *O sobie. Wybór pism autobiograficznych*, Warszawa 1971, s. 39; idem, *Lubeka jako duchowa forma życia*, (w:) *Moje czasy. Eseje*, przeł. W. Kunicki, Poznań 2002, s. 172.

⁶ T. Mann, *Cierpienia i wielkość Ryszarda Wagnera*, (w:) *Moje czasy...*, s. 282.

sprawę ze stanu niemalże odurzenia, w jakie wprawił go – jak to określa – „czarodziejski napój metafizyki”: „Poświadczam – deklaruje pisarz – że organiczny wstrząs, jaki tu nastąpił, da się porównać jedynie z tym, który wytwarza w młodej duszy pierwszy kontakt z miłością i płcią – a to porównanie nie jest przypadkiem”⁷.

Przypomnijmy krótko: system Artura Schopenhauera był dziełem rozwiniętym przez człowieka bardzo młodego. Gdy w roku 1818 ukazało się pierwsze wydanie *Świata jako woli i przedstawienia* jego autor liczył sobie zaledwie trzydzieści lat. Jak wykazują biografowie Schopenhauera, źródeł tego systemu można i należy poszukiwać nawet dużo wcześniej, w doświadczeniach zebranych przez kilkunastoletniego młodzieńca⁸. Filozof bronił dzieła swej młodości do końca życia. Wszystko, co napisał i opublikował później, było tylko komentarzem, rozwinięciem i pogłębieniem jednej i tej samej myśli. Znakomicie fakt ten zanalizował Fryderyk Nietzsche, podkreślając, że każdy system filozoficzny w nieunikniony sposób jest produktem okresu życia twórcy, w jakim powstał, i że nauka Schopenhauera nigdy nie przestała być odzwierciedleniem „wrzącej” młodości⁹.

Co z tego metafizycznego systemu przeniósł na teren literatury i własnej estetyki Tomasz Mann? Nie to, co jego twórca przyjął za ostateczny rezultat, pisarza nie interesowała ascetyczno-buddyjska nauka, głosząca przewyżczenie siebie, potępienie i wyrzeczenie się zmysłowego świata. Moralność tej filozofii i jej naczelne postulaty, jak całkowite wstrzymanie się od działania w świecie przedmiotowym i negacja woli, podstawowej i wiecznie działającej ślepej siły, którą Schopenhauer odkrył i zdemaskował w człowieku jako popęd popychający go we wszystkim, co zdecyduje się uczynić, autor *Czarodziejskiej góry* uznał jedynie za dodatek do sedna systemu¹⁰, rzecz zasługującą na to, aby – chociażby tylko z czysto życiowego punktu widzenia – oceniać ją krytycznie. Dla twórcy literatury teoria oznaczająca skuteczne wyrzeczenie się świata nie mogła być interesującym tworzywem. Autor *Buddenbrooków* zaadaptował natomiast duchową organizację doktryny Schopenhauera, sam metafizyczny system, który cenił wysoko za cechę, bardzo rzadko obecną w filozoficznej metafizyce – za erotyzm.

Przypomnijmy krótko podstawowe założenia tego systemu. Świat „jako przedstawienie”, rzecz widziana przez „zasłone ułudy” i utworzona przez ludzki intelekt, który powołuje go do istnienia w ustanowionych przez siebie formach

⁷ T. Mann, *Schopenhauer*, (w:) *Moje czasy...*, s. 363.

⁸ Por. R. Safranski, *Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie*, Frankfurt/M, 2004, s. 79n i 105nn.

⁹ F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 2003, s. 97 (aforyzm 271); idem, *Z genealogii moralności*, przeł. L. Staff, Kraków 2003, (*Co znaczą ideały ascetyczne?*), s. 81 (aforyzm 6).

¹⁰ T. Mann, *Szkic autobiograficzny*, (w:) *O sobie...*, s. 40.

poznania (czas, przestrzeń, przyczynowość), jest tylko rodzajem iluzji i rzeczą wtórną. Mogę mimo to uzyskać świadomość innego, pierwotnego bieguna, który jest od świata intelektu krańcowo różny. W tym celu muszę odwołać się do łącznika, którym jestem *ja sam*. W tym przypadku owo „ja” nie oznacza świadomości danej przez intelekt, lecz przez cały organizm, przez całe ciało. Oczywiście mogę rozpatrywać swoje ciało jako jeden z wielu faktów empirycznych i uczynić je przedmiotem wiedzy pojęciowej, opartej na zasadzie przyczynowości. Mimo to zawsze pozostanie ono dla mnie czymś niepowtarzalnym i jedynym, tylko i wyłącznie **moim** ciałem, danym w sposób bezpośredni, czymś, co stanowi punkt wyjścia dla wszelkiego poznania, bo – jak przytomnie zauważa Schopenhauer – fakt posiadania ciała stanowi warunek umożliwiający pojawienie się myślenia.

Inni ludzie zawsze pozostaną dla mnie zewnętrznymi faktami empirycznymi, życie innych, ich szczęście czy nieszczęście, narodziny czy śmierć, to zjawiska pomiędzy innymi zjawiskami, należące do świata *jako mojego przedstawienia*. Nigdy – nawet w przypadku osób bardzo bliskich – ich wewnętrzna podmiotowość nie jest mi dana w taki sposób, jak dana mi jest moja własna. Własnej podmiotowości nie poznają tak jak inne, ja jej **chcę**. Przede wszystkim chcę ją zachować i to bez względu na wszystko, chce nią być, chcę, by omijało mnie wszelkie zło, dążę do subiektywnego szczęścia, nawet, gdy koszty tego szczęścia ponosić będą inni. To chcenie jest siłą wypływającą z mojego wnętrza i kierującą w każdej minucie moim życiem, to pracy nieustannie do życia i do zaistnienia „świat jako wola”. Jako jednostka jestem tylko obiektem tego wszechobecnego parcia do życia i środkiem jego urzeczywistnienia, wiem jednak, że objawia się ono nie tylko we mnie, obserwuję, jak kieruje działaniami innych, jest takie samo u wszystkich, nie tylko w świecie ludzkim, ale w całej przyrodzie. W systemie Schopenhauera metafizyczny byt to nieustające, powszechne i wieczne chcenie, rozczłonkowane na niezliczoną ilość „chceń” jednostkowych.

Ciało ludzkie występuje w roli łącznika pomiędzy dziedziną przedstawienia i dziedziną woli. Schopenhauer nazywa je w tej funkcji „przedmiotem bezpośrednim”¹¹, kluczem do zagadki świata, dzięki któremu możliwe jest poznanie metafizyczne. Przeczytajmy, co na ten temat pisze filozof: „Akt woli i czynność ciała nie są dwoma obiektywnie poznanymi różnymi stanami, które łączy więź przyczynowości, nie pozostają w stosunku przyczyny i skutku, lecz są jednym i tym samym, tylko danym na dwa zupełnie odmienne sposoby: raz całkiem bezpośrednio, drugi raz w naoczności dla intelektu”¹². Czynności ciała odzwierciedlają pojawiające się w świecie przedstawienia akty woli. Według Schopenhauera

¹¹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, Warszawa 1994, s. 54 i 174.

¹² *Ibidem*, s. 173.

zachodzi tu identyczność pomiędzy empirycznym przedmiotem a metafizycznym podmiotem, identyczność woli i ciała¹³, którą filozof nazywa fundamentalną prawdą filozoficzną¹⁴. Jakie podaje przykłady na poświadczenie tej prawdy?

Schopenhauer twierdzi, że wola działa ślepo i nieświadomie we wszystkich procesach życiowych i wegetatywnych ciała, w krwiobiegu, trawieniu, wydzielaniu, wzroście, reprodukcji, a jej ciągle odczuwalnym przejawem jest niezמודowane bicie serca. To ona stanowi metafizyczne podłoże siły poruszającej ten mięsień. Podobnie wola leży u podstaw ruchu krwi, która jako pierwotna ciecz organizmu wykształca w procesie rozwojowym embriona poszczególne organy ciała, a następnie je odżywia. Opierając się na badaniach ówczesnych biologów, m.in. na pracy Karla Röscha *Über die Bedeutung des Bluts (O znaczeniu krwi)*¹⁵ Schopenhauer nadaje krwi znaczenie substancji, która jako pierwsza uzyskuje życie i stanowi źródło istnienia i zachowania przy życiu wszystkich organów ciała¹⁶. Natomiast organy wewnętrzne tak samo jak zewnętrzne w sposób cząstkowy realizują poszczególne życiowe funkcje woli, na przykład mózg i narządy zmysłów realizują wolę poznania, płuca i żołądek – wolę oddychania i trawienia, nogi, podtrzymujące z każdym krokiem przed upadkiem – wolę chodzenia, a genitalia – wolę płodzenia¹⁷.

Tak w skróty sposób przebiega droga do węzłowego punktu metafizyki Schopenhauera, do obszaru pierwotnej seksualności. Schopenhauer jako pierwszy w dziewiętnastym stuleciu był tym, który odkrył ciemną, popędowną stronę natury ludzkiej, obnażył człowieka jako mroczne kłębowisko instynktów i biologicznych pragnień. Tomasz Mann wskazał na znaczące podobieństwo, przyrównując Freudowskie jądro popędowej osobowości Id (*das Es*) do Schopenhauerowskiego świata woli¹⁸. To, co nazywamy potwierdzeniem się woli, jest dążeniem wypełniającym całe ludzkie życie, które w pełni realizuje się w działaniach mających na celu zachowanie jednostki i przedłużenie gatunku. Genitalia zostają przez filozofa mianowane właściwym ośrodkiem woli¹⁹, są najbardziej ze wszystkich części ciała podporządkowane jej metafizycznym interesom, ponieważ popęd płciowy jest siłą wykraczającą poza jednostkowe, indywidualne życie, jest wyrazem niezniszczalnego świata woli i jej wiecznego parcia do życia. Jako właściwe ognisko i ośrodek odpowiedzialny za akt płodzenia, geni-

¹³ Por. ibidem, s. 175.

¹⁴ Por. ibidem, s. 177.

¹⁵ K. Rösch, *Über die Bedeutung des Blutes im gesunden und kranken Leben und das Verhältnis des Nervensystems zu demselben* (1839).

¹⁶ Por. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, s. 366.

¹⁷ Por. ibidem, s. 373.

¹⁸ Por. T. Mann, *Freud und die Zukunft*, (w:) *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Frankfurt/M 1990, Bd. 9, s. 484.

¹⁹ Por. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, s. 504.

talia tworzą przeciwny biegun mózgu, odpowiedzialnego ze swej strony za akty poznania. Rozbijają sztuczną konstrukcję świata jako przedstawienia i znoszą fakt jednostkowego istnienia w czasie i przestrzeni, określony przez Schopenhauera mianem *principium individuationis*. W rozdziale zatytułowanym *Życie gatunku*, pochodzącym z drugiego tomu głównego dzieła, filozof nazywa człowieka „skonkretyzowanym popędem płciowym”²⁰, a jako najwyższy wyraz jego istnienia ustanawia akt kopulacji, bowiem to w nim się zrodził i do niego nieustannie zmierza. Gdy poprzez akt kopulacji transcendentny cel życia – przedłużenie istnienia gatunku – zostanie zrealizowany, jednostka staje się dla przyrody mniej wartościowa. W ten sposób gatunek podstępnie oszukuje jednostkę: celem małżeństwa nie jest prowadzenie inteligentnej rozmowy, lecz spółdzenie dzieci²¹, a korzenie każdego zakochania tkwią zawsze w szukającym ujścia popędzie płciowym. Ostatecznym rezultatem wszelkich zabiegów miłosnych, i w tym człowiek nie różni się zdaniem Schopenhauera od zwierzęcia, jest i będzie, jak był łaskaw zauważyć Hans Castorp, „skład następnego pokolenia”²².

W kulminacyjnym rozdziale *Czarodziejskiej góry*, w scenie miłosnej z *Nocy Walpurgi*, Castorp zachowuje się zgodnie z instrukcjami Schopenhauera. Pozycja, którą przyjął, była bardzo daleka od wyprostowanej postawy bohatera z pierwszego dnia pobytu w Davos, kiedy to dobiegające zza ściany przypominające „akt zwierzęcy” [53] odgłosy zabawy rosyjskiego małżeństwa odbierał z uczuciem wyższości i miną człowieka kulturalnego. Pamiętamy scenę, w której puszczając mimo uszu ostrzeżenia Settembriniego, rozpaczającego, że jego niemiecki wychowanek oto „już opuszcza się na przednie kończyny, a niezadługo zacznie chrząkać” [284] i jego wołanie: „Inżynierze! Co pan robi! Proszę zaczekać” [378], Castorp, rozplaszczony na czworakach z twarzą tuż nad dywanem, mamrotał po francusku do pani Chauchat coś o woni jej skóry pod kolanami. To zapach go przyciągnął, zapach ludzkiego organizmu. Leżąc wył z zachwyty przed ciałem pani Chauchat – tak, przed ciałem, bo przed czym?

Ciało, o którym mowa w *Czarodziejskiej górze*, posiada również inny zasadniczy rys pochodzący z metafizyki Schopenhauera. Jest ono toczone przez chorobę i jak prawie wszystkie ciała gości w uzdrowisku Davos nosi w sobie śmierć. Otumanienie Castorpa jest wynikiem erotycznej emanacji tego ciała, jego zakochanie odnosi się do ludzkiej formy istnienia i jest wyrazem miłości do cielesności w ogóle: „[...] do kolana pani Chauchat i do linii jej nogi, do jej pleców, do kręgow jej karku i górnej części ramion, które ścisnęły drobną pierś – słowem do jej ciała, do tego niedbałego ciała, które choroba akcentowała, niesłychanie podkreślała i raz jeszcze ciałem czyniła” [265]. Pocałunek złożony na tym

²⁰ Ibidem, t. 2, s. 733.

²¹ Por. ibidem, s. 779.

²² Ibidem, s. 763.

ciele byłyby źródłem dzikiej radości, uczyniłby Castorpa człowiekiem najszcześliwszym na ziemi. Rozpłynąłby się z rozkoszy, podobnie jak – niestety z odmiennych powodów – rozplywa się trup. Ciało ludzkie jest źródłem miłości, lecz w tym samym stopniu jest źródłem śmierci, nieuchronnie skrywa w sobie jej zarodki. W tej formie powraca w *Czarodziejskiej górze* zaakcentowane we wcześniejszych utworach Tomasza Manna (*Tristan*, *Śmierć w Wenecji*) zafascynowanie śmiercią.

Jak wiemy z retrospektywnego rozdziału powieści, Hans Castorp miał bliski kontakt ze śmiercią już od dziecka, bardzo wcześnie odumarli go oboje rodzice, potem niezatarty ślad w jego wspomnieniach pozostawiła śmierć dziadka. Człowieka umierającego po raz pierwszy w swym życiu zobaczył jednak dopiero w Davos: był to młody mężczyzna noszący nazwisko Reuter, którego bladą, woskową twarz i rozszerzone w ostatnim stadium życia źrenice spostrzegł przypadkowo z korytarza przez uchylone drzwi. Motyw śmierci równie ściśle związany jest z postacią Kławdii Chauchat jak motyw miłości. Castorp, im bardziej zaczyna zakochiwać się w Rosjance, tym mocniej zaczyna przypominać trupa. Pierwszy sygnał śmierci ze strony Kławdii Chauchat wysłany zostaje podczas pierwszego krótkiego spotkania, jeszcze zanim mógł przyjrzeć się jej nagim ramionom. Przejęty wstrząsającym widokiem umierającego Reutera, bezwiednie zrobił wówczas takie same „wielkie, wymowne i powolne oczy” [128]. Spojrzał na pożądaną kobietę oczami człowieka konającego. Na jej twarzy, gdy te jego oczy spostrzegła, pojawił się lekki uśmiech. Przelotne spotkanie dwojga przyszłych kochanków spełnia funkcję prologu do sceny miłosnej z *Nocy Walpurgi*. Gdy Castorp wreszcie zwrócił się do Kławdii z prośbą o ołówek, był „śmiertelnie blady” [379], opis jego twarzy ukazuje wygląd twarzy martwej: „[...] krew odpłynęła z tego młodego oblicza, a skóra na nim, blada i zimna, zapadła się, nos się zaostrzył, obwódki wokoło oczu nabrały barwy ołowianej jak u trupa” [379]. To zdanie podkreśla zespolenie motywu śmierci z motywem miłości płciowej. Klęczący przed ciałem pani Chauchat Castorp peroruje: „Ach, miłość, widzisz... ciało, miłość, śmierć – te rzeczy stanowią jedno. Bo ciało to choroba i rozkosz, i ono jest źródłem śmierci, tak, i miłość i śmierć, jedna i druga, są natury cielesnej, i stąd ich groza, i wielka ich magia” [395].

Nie jesteśmy zaskoczeni, również w filozofii Artura Schopenhauera, podobnie jak w *Czarodziejskiej górze*, znaczenie ciała i jego kluczowa rola nie zamykają się w funkcji płodzenia i rewolucyjnej tezie o „ogniskowej woli”. Obok metafizyki miłości drugim filarem tego systemu jest metafizyka śmierci, będąca konsekwentnym dopełnieniem zarysowanej koncepcji świata. Według wykładni Schopenhauera nieuchronny fakt śmierci człowieka należy rozumieć tylko jako unicestwienie pewnego obiektu istniejącego w formie przedstawienia, zniszczenie nigdy nie może dotyczyć tego, czym naprawdę jesteśmy, naszej najgłębszej istoty i zasady życia pochodzących z transcendentnego świata wiecznej woli.

Z tej perspektywy troska o życie czy lęk przed jego utratą, budowanie uczucia tragiczności polegającego na strachu przed śmiercią jest dla Schopenhauera działaniem pozbawionym przejawów rozsądku. Człowiek przemija jako zjawisko, jako jedna z wielu obiektywizacji woli, której tymczasową formą istnienia na krótką chwilę staje się przestrzeń i czas, pozostając jednak w gruncie rzeczy niezmiennie tym, czym był już przed swoim narodzeniem i czym na powrót stanie się po śmierci. Metafizycznie rzecz ujmując – dowodzi Schopenhauer – „Ja zawsze byłem »ja«”²³, jestem istotą niezniszczalną – tak jak przede mną wszyscy byli już „mną”, tak pozostaną „mną” wszyscy po mnie. Jako wola należymy do wieczności, a nasze ciało jest tylko chwilową formą jej istnienia jako empirycznego obiektu zmysłów, formą indywidualizacji woli – *principium individuationis*.

W pierwszej wielkiej powieści Tomasza Manna, w historii rodu hanzeatyckich kupców, lektura podejmującego ten wątek tekstu filozofa posłużyła Tomaszowi Buddenbrookowi za przejmujące przygotowanie do śmierci: „Gdzież będę, gdy umrę? – pyta Tomasz Buddenbrook. – Ależ to tak olśniewająco jasne, tak zniewalająco proste! Będę w tych wszystkich, którzy kiedykolwiek mówili Ja; mówili, mówią i mówić będą...”²⁴.

W biologicznej metafizyce Schopenhauera płodzenie i umieranie są nieodłącznymi korelatami życia, stanowią istotę nieśmiertelnego życia natury. Prawdę tę lepiej od mężczyzny rozumie natura kobiety, leżąca bliżej tajemnicy życia, które pochodzi z jej ciała. Uśmiech, który pojawił się na twarzy Kławdii Chauchat, gdy pierwszy raz spostrzegła wpatrzona w siebie zakochane i konające oczy Castorpa, nie był wyrazem zalotności, lecz wyższości. Tak samo było wówczas, gdy spoglądając na nią swymi ołowianymi oczodołami, zagadnął ją w scenie miłosnej o ołówek. Powitała go mierząc wzrokiem jego postać od stóp do głowy „z uśmiechem, w którym nie było ani cienia litości lub zaniepokojenia” [379]. Tomasz Mann nigdy nie relacjonuje nam myśli Kławdii Chauchat. Gdyby to zrobił, zapewne w tym fragmencie moglibyśmy przeczytać: „Jesteś? No to chodź, zobaczymy, kto jest silniejszy, czy oprzesz się naturze!” Kobieta nie zna niepokoju wobec „grozy namiętności” [379] i nigdy nie wita mężczyzny na swoim terenie bez poczucia wyższości.

Wyznawca Schopenhauera Tomasz Mann, kierując popęd Castorpa na ciało pani Chauchat, neutralizuje jednocześnie jego jednokierunkową, erotyczną emanację przez atrybuty śmierci. Castorp zafascynowany jest nie tylko pięknem jej ciała, nie tylko tym, co można określić jako widoczną zawartość jej bluzki, ale cielesnością w ogóle z całą jej zawartością, również z tym, co kryje ona w środ-

²³ Ibidem, s. 666.

²⁴ T. Mann, *Buddenbrookowie*, przeł. E. Librowiczowa, Warszawa 1956, s. 598. Wpływ tej samej myśli na Wagnera odnajdziemy w partii Tristana: „Jam był – gdzie z dawna jam przebywał, gdzie znów odejdę wnet” (przeł. Z. Jachimecki). R. Wagner, *Gesammelte Schriften*, t. 5, *Dichtungen III: Tristan bis Parsifal*, Leipzig [1914], s. 63.

ku. Od środka zawartość tej bluzki trawiona jest przez grzylicę. Choroba jest synonimem rozkładu prowadzącego do śmierci. I prowadzonego po śmierci, gdyż moment biologicznej śmierci jest w procesie rozkładu właściwie niezauważalnym epizodem.

Powróćmy w tym kontekście do systemu Schopenhauera. Jak wspomnieliśmy, w doktrynie filozofa poczucie i śmierć nie są punktami ostatecznymi, określającymi czas trwania pewnego zjawiska, jakim jest życie ludzkie, lecz tylko momentami, w których ulega zmianie forma istnienia zjawiska. Jako to a nie inne indywiduum, będące jednostkowym spełnieniem woli życia, posiadam określoną formę, której właściwościami są czas, przestrzeń i przyczynowość. Jako indywiduum mam także zdolność posługiwania się intelektem, aby uzyskać poznanie. Ale nie przestaję jednocześnie należeć do powszechnego podłoża istnienia całej przyrody, przyrody, która nieustannie ginie i rodzi się na nowo. Procesy te nieprzerwanie zachodzą również w każdej chwili istnienia ciała ludzkiego, różnią się tylko stopniem intensywności od krańcowych momentów narodzin i śmierci. Schopenhauerowska definicja życia nie jest formułą nazbyt skomplikowaną, w *Świecie jako woli i przedstawieniu* zdefiniowane ono zostaje jako nieustanna przemiana materii przy zachowaniu określonej formy²⁵. Filozof dobitnie podkreśla fakt, że nieustanne odżywianie i odnawianie komórek organizmu różni się tylko stopniem od aktu płodzenia, natomiast na przeciwnym biegunie wydalanie, wydychanie i odrzucanie zużytej materii jest tylko innym stopniem i inną formą umierania. Wola działa w naszym ciele bez ustanku, realizując swój niezmienny bieg życia i śmierci.

W tej sytuacji pytanie o cel świata staje się pytaniem bezprzedmiotowym. Chcenie nie ma ostatecznego celu ani zamiaru, celem jest samo chcenie, a nie jego zaspokojenie. To ostatnie – nawet gdy się pojawia – jest stanem chwilowym; osiągnięcie *tego* celu sprawia tylko, że chcenie porzuca go i wolne, natychmiast poszukuje *innego* przedstawienia, upatrując w nim *inny* cel i czyniąc życie bezustannym „oszustwem”²⁶. Parcie nie zna spoczynku, świat przyrody jest bezustanną walką, w której „chceni” jednostkowe wydzierają sobie potrzebną do życia materię, a każde z nich ma jej tylko tyle, ile zdoła zabrać drugiemu. Każde istnienie odczuwa ciągły brak i ciągły opór w realizacji własnego chcenia, powodujący cierpienie. Schopenhauerowska definicja świata nie jest, podobnie jak definicja życia, skomplikowana, ale jest wstrząsająca. Świat to arena istot przerażonych i udręczonych, utrzymujących życie tylko dlatego, że jedna pożera drugą: tu każda z istot jest „żywym grobem” tysięcy pozostałych, a powstanie życia jest niemożliwe bez łańcucha męczeńskich śmierci²⁷. Jak filozof pod-

²⁵ Por. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, s. 424.

²⁶ Ibidem, t. 2, s. 819.

²⁷ Ibidem, s. 831.

kreśla, stopień cierpienia zależy od stopnia organizacji jednostki, im doskonalszy przejaw woli, im lepiej rozwinięty system nerwowy i zdolność percepcji bodźców, tym wyższe cierpienie. Człowiek jest gatunkiem, któremu przypada w udziale największy ból. Cierpienie ma źródło w niezaspokojonym dążeniu woli, które jest manifestacją naszego wnętrza, nie wynika z jakiegoś zrzędzenia, które spada na nas z zewnątrz za sprawą nieszczęśliwego losu, lecz jest wewnętrznym, nieusuwalnym warunkiem życia. Historia każdego życia jest niczym innym jak „historią cierpienia”²⁸. W tym kontekście XVIII-wieczny oświeceniowy optymizm woła o pomstę do nieba; jak powiada Schopenhauer – to „krzyżujący absurd”²⁹. Świat chciano nam zademonstrować jako najlepszy z możliwych, tymczasem żyjemy na świecie z możliwych najgorszym, czymś gorszym być on już nie może³⁰, a gdyby był, wówczas musiałby ostatecznie przepaść i zniknąć. Pozycję człowieka określa zwierzęca popędowość i szybkie unieczwienienie, w ostatecznym rozrachunku zawsze przegrywa on z kretelem z bezrozumną naturą. Jedynym szczerym stanowiskiem wobec życia jest pesymizm. Tomasz Mann napisze później o filozofii Schopenhauera: „Była to w osobliwy sposób ocena **pesymistyczna**; i zaprawdę każdy podręcznik informuje o tym, że Schopenhauer był po pierwsze filozofem woli, a po drugie filozofem pesymizmu. Ale nie jest to jakieś »po pierwsze« i »po drugie«, ale jedno i to samo, i był tym »po pierwsze« za sprawą i za przyczyną owego »po drugie« – był jako filozof i psycholog woli z konieczności pesymistą. Wola, przeciwieństwo statycznej wystarczalności, jest sama w sobie fundamentalnym przeciwieństwem błogości; jest niepokojem, dążeniem **ku** czemuś, potrzebą, pragnieniem, żądzą, namiętnością, cierpieniem, a świat woli nie może być niczym innym jak tylko światem cierpienia”³¹.

W rozdziale *Taniec szkieletów* Hans Castorp jest wyrazicielem należnego szacunku dla ludzkiego cierpienia. W świetle tego aspektu filozofii Schopenhauera człowiek jest istotą cierpiącą na nieuleczalną chorobę: jego chorobą jest przynależność do świata natury. W *Czarodziejskiej górze* problem choroby posiada również ten wymiar Schopenhauerowskiego biologizmu. Podczas pierwszego po przybyciu do sanatorium spotkania z doktorem Krokowskim, postacią wyrażającą w dużej części charakter doktryny filozofa, Castorp uważa się za zupełnie zdrowego. Dowiaduje się jednak, że to niemożliwe, jego rozmówcy „się nie zdarzyło jeszcze spotkać zupełnie zdrowego człowieka” [24n]. Społeczność sanatorium jest obrazem istot bolejących: lekarz naczelny, doktor Behrens – wybitny specjalista od spraw ciała – pracuje tu „w służbie cierpiącej ludzkości” [478], a prowadzony przez niego luksusowy zakład leczniczy porównany jest z „przybytkiem cierpienia” [339]. Choroba redukuje człowieka do poziomu życia orga-

²⁸ Ibidem, t. 1, s. 492.

²⁹ Ibidem, t. 2, s. 831.

³⁰ Por. ibidem, s. 835.

³¹ T. Mann, *Schopenhauer...*, s. 343.

nicznego, do natury, pozostawia z niego „samo ciało”, jednak – a przykładów na to w *Czarodziejskiej górze* aż nadto – spotęgowanie cielesności powoduje tym samym podrażnienie sfery popędów. Tym aktywniej szukają one ujścia, jakby zwierzęcy instynkt kazał im jeszcze przed śmiercią zaistnieć. Nietzsche, podążając śladami Schopenhauera, pisał o człowieku jako o „chorym zwierzęciu”³².

W swym wielkim eseju *Rozważania człowieka apolitycznego* Tomasz Mann odwołuje się w tym kontekście do innej notatki Nietzschego³³, która określa miejsce Schopenhauera w historii europejskiej umysłowości. Zatytułowana jest ona *Trzy stulecia*. Nietzsche zestawia w niej wiek XVII, który określa jako panowanie rozumu, wiek XVIII jako wiek uczucia, oraz wiek XIX, który posiada cechy następujące: „**Animalizm** Schopenhauer, panowanie **żądzy**, świadectwo królowania **zwierzęcości** (szczery, ale mroczny)”³⁴. W przeciwieństwie do wieku XVIII, który według analizy Nietzschego był „zakłamy”³⁵, „marzycielski”, „płaski i o duchu na usługach życzeń” choć „jasny”, wiek XIX był „**bardziej zwierzęcy**, bardziej podziemny, **szpetniejszy**, bardziej realistyczny, plebejski i dlatego właśnie »lepszy«, »uczciwszy«, bardziej uległy wobec »rzeczywistości« wszelkiego rodzaju, **prawdziwszy**...”³⁶.

W rozdziale *Taniec szkieletów* wyrazem uległej, szczerzej postawy Castorpa wobec „rzeczywistości” jest wypełniony pokorą i miłosierdziem szacunek, który wraz z kuzynem manifestuje wobec konających: „Zli pełnym trwożnej czci, podanym naprzód i kołyszącym się krokiem, nie stąpając na obcasach...” [334]. Przy łożu śmierci młodzietkiej Leili Gerngross, prześlicznego jasnowłosego stworzenia, niewiele brakowało, a Hans Castorp „byłby ukląkł na jedno kolano” [344]. To odwrócony motyw ukłknięcia przed Kławdią Chauchat. Istota ludzka jest nośnikiem praw natury, ale jest też w świecie natury żałośnie biedna, krucha i bezbronna. Chociażby dlatego zasługuje, aby na jej widok przyklęknąć w milczeniu i pochylić głowę.

W jednym z listów napisał Tomasz Mann, że *Czarodziejska góra* jest kompozycją, która „ani na chwilę nie traci z oka mistyki ciała”³⁷. Jak zwraca uwagę Manfred Dierks, „organiczna mistyka” [754] *Czarodziejskiej góry* stanowi próbę doświadczenia transcendencji, ale nie za pomocą „czystego ducha, lecz przez ciało”³⁸. Bierze ona za punkt wyjścia biologiczną materię, poruszając się szlakiem prze-

³² F. Nietzsche, *Z genealogii...*, s. 94 (aforyzm 13).

³³ T. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, (w:) *Gesammelte Werke in 13 Bänden...*, Bd. 12, s. 22.

³⁴ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1876–1889*, wyb. i przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 216.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem, s. 217.

³⁷ T. Mann, *Listy 1889–1936*, przeł. W. Jedlicka, Warszawa 1966, s. 312 (do Juliusa Baba, 22.02.1925).

³⁸ M. Dierks, *Doktor Krokowski und die Seinen*, (w:) *Das „Zauberberg“ – Symposium 1994 in Davos*, hrsg. v. T. Sprecher, Frankfurt/M 2008², s. 192.

tartym przez filozofię Schopenhauera. W tym kontekście kolejny znakomity przykład stanowi scena rozmowy u Behrensa.

Rozmowa sprowokowana została przez Castorpa, który dowiedział się o podejrzanych seansach malarskich, w których Kławdia Chauchat stanowiła model dla posiadającego artystyczną żyłkę doktora. Ta wiadomość spowodowała niekontrolowany wzrost jego temperatury. Castorp niezwłocznie wprosił się z kuchynem do Behrensa i po chwili udawanego podziwu dla innych jego produktów malarskich, dopadł do portretu Kławdii, po czym zdjął go ze ściany. „Nigdy nie widziałem tak świetnie namalowanej skóry. Widzi się wprost pory” [296] – zachwycał się i przesuwając ręką po doskonale zaznaczonym na tym portrecie dekolcie. Dekolt pani Chauchat był bezsprzecznie najlepszym osiągnięciem artystycznym doktora Behrensa. Posiadał godne uwagi zalety. Przyciągała białość biustu, jego delikatność została dobrze oddana, lecz mimo to nie sprawiał wrażenia chudego. Przykryty był zaledwie cienką gazą, a spojrzenie widza – podobnie jak w czasie wykładu Krokowskiego – łatwo wyobrażało sobie jego zupełną nagość, wzbudzającą zmysłowy dreszcz. Mimo jawnego dyletantstwa bijącego z pozostałych obrazów, Behrens akurat w tym przypadku potrafił umiejętnie wykorzystać chropowatość płótna, tak aby czyniła pozór rzeczywistej nierówności skóry, pomiędzy wypukłościami piersi zdawała się nawet przeświecać siatka naczyń krwionośnych. Wpatrzony w portret Castorp odniósł wrażenie, że można wyczuć oddech i ciepły opar żywego organizmu, i gdyby przywarł do niego ustami, nie poczułby wcale farby, lecz zapach i smak ciała ludzkiego. Zgodnie z zasadą, że w erotyce nie należy być dosłownym, Tomasz Mann „podsunął” Castorpowi zamalowany kawałek płótna.

Behrens nie był wielkim artystą; był lekarzem, obraz pani Chauchat stanowił ilustrację jego fizjologicznej i anatomicznej wiedzy. Fachowo objaśniał Castorpa: „Tu widzi pan nie tylko żywe i zrogowaciałe części naskórka, ale może się też pan domyślać skóry właściwej, z jej gruczołami łojowymi i potowymi, naczyniami krwionośnymi, brodawkami, a głębiej jeszcze warstwy tłuszczowej, podściółki... rozumie pan, która za pomocą wielkiej ilości komórek tłuszczowych wytwarza owe rozkoszne formy kobiecego ciała” [297]. To wystarczyło, aby podniecić jeszcze bardziej wyobraźnię Hansa Castorpa, który w tej samej chwili bezwiednie wziął do ręki młynek, część zastawy, w której zaserwowano kawę, będącej indyjskiego albo perskiego, w każdym razie *wschodniego* pochodzenia. Gdy uświadomił sobie znaczenie ornamentyki zdobiącej tę zastawę, zarumienił się po uszy, trzymał bowiem „przyrząd odpowiedni dla samotnych panów” [300]. Tomasz Mann nie przedstawia nam – przynajmniej do tego punktu powieści – żadnej relacji o lekturach Hansa Castorpa, nie przeszkadza to jednak, aby ten popisał się w tej chwili niestandardową wiedzą: „Podobno przecież starożytni umieszczali czasem tego rodzaju rysunki na trumnach, sprośność i świętość były dla nich poniekąd jednym i tym samym” [301].

Mniej chodzi mi o ślady lektur Hansa Castorpa, bardziej – o lektury Tomasa Manna. W tym fragmencie bardzo widoczna pozostaje nić łącząca autora *Czarodziejskiej góry* z Schopenhauerem. Filozof, który preferował odwołania do filozofii Wschodu, ujął podobną myśl w sposób następujący: „Mitologia hinduska, najmądrzejsza ze wszystkich, wyraża to w ten sposób, że właśnie temu bogu, który symbolizuje zniszczenie, śmierć [...], właśnie Śiwie równocześnie z łańcuchem trupich czaszek na szyi daje jako atrybut lingam [członek – przyp. tł.], symbol płodzenia, które występuje tu zatem jako równoważnik śmierci, zaznaczając przez to, że płodzenie i śmierć są istotnie korelatami, które się neutralizują i znoszą”³⁹.

W scenie z obrazem, jak w wielu sytuacjach składających się na fabułę *Czarodziejskiej góry*, pożądlivość Hansa Castorpa jest przekazem treści Schopenhauerskiej filozofii woli. Nie rozstając się z portretem Kławdii, rozpalony Castorp rzuca pytanie o ciało, czym jest ciało, z czego składa się organizm ludzki? – Z wody, substancje suche to zaledwie dwadzieścia pięć procent, z czego ogromną część stanowi zwykle białko kurze, czyli proteiny. W plazmie mięśni znajduje się jeszcze inna ciekawa substancja – uprzejmie służy dalszymi wyjaśnieniami Behrens – miozynogen, która po śmierci ścina się i wywołuje pośmiertne stężenie. Ostatecznie człowiek się rozplywa – taka ilość wody – a pozostałe składniki rozkładają się wskutek gnicia. Gnicie jest niczym innym jak spalaniem, łączeniem się z tlenem, utlenianiem. „– A życie? – Także, także młodzieńcze! – odpowiada Behrens. – Także łączenie się z tlenem. Życie to także po prostu spalanie się białka komórek. [...] Taak, taak... życie to śmierć – nie ma co wiele upiększać” [305]⁴⁰.

„»Ten, kto interesuje się życiem – powie później o *Czarodziejskiej górze* Tomasz Mann – interesuje się tym samym śmiercią«. To jest głęboko – trwale, na całe życie – odcisnięty ślad Schopenhauera”⁴¹. Ten fragment pochodzący ze wspomnianego już eseju *Schopenhauer* poświadcza znaczenie koncepcji filozofa dla interpretacji rozmowy u Behrensa. Słowa, które zacytował tu Mann, padają podczas tego spotkania w prawie dosłownej wersji ze strony Castorpa:

³⁹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, s. 422n.

⁴⁰ Zdanie w podobnej formie znajduje się u Schopenhauera (ibidem, s. 473–474): „[...] życie rozpatrywane tylko od strony czysto formalnej jest nieustannym obsuwaniem się terażniejszości w martwą przeszłość, nieustannym umieraniem. Ale jeśli przyjrzymy mu się także od strony fizycznej, to oczywiście jest, że tak jak wiadomo, że nasz chód jest tylko stale hamowanym upadkiem, tak życie naszego ciała jest tylko stale hamowanym umieraniem, stale odsuwaną śmiercią” oraz u Nietzschego: „Wystrzegajmy się też mówić, że śmierć jest przeciwna życiu. Co żyje jest tylko rodzajem tego, co martwe i to rodzajem bardzo rzadkim”, F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Kraków 2003, s. 102 (aforyzm 109). Także Mann pisał wcześniej (*Betrachtungen...*, Bd. 12, s. 191): „Śmierć jest przyrodzona życiu, samo życie jest umieraniem, tak samo jak jest wzrastaniem”.

⁴¹ T. Mann, *Schopenhauer*, (w:) *Moje czasy...*, s. 360.

„A jeżeli życie nas interesuje – powiedział Hans Castorp – to właściwie interesuje nas śmierć. Czy nie tak?” [305]. W tym fragmencie rozmowy naczelny lekarz sanatorium zaoponował; nie zgadza się z Castorpem, próbuje przywołać młodego pacjenta do porządku. Istnieje wszakże pewna różnica – stwierdza. Życie od śmierci różni się mianowicie tym, że „pomimo ciągłej zmiany zostaje zachowana ta sama forma” [305]. To, jak wiemy, słowa, które wypowiedział również Schopenhauer. Młody Castorp zdecydowanie oburza się na to: „A po co zachowywać formę? [...] – Forma to bujda” [305]. To także w dwóch tomach swego systemu powiedział Schopenhauer.

W scenie „fizjologicznej” rozmowy z doktorem Behrensem Castorp zdecydowanie opowiada się po stronie ciała pani Chauchat, po stronie podszytej lubieżnością i śmiercią metafizyki Schopenhauera, po ciemnej stronie bytu. Deklaruje się jako rzecznik woli, bezrozumnego, bezforemnego, ślepego i animalistycznego popędu. Dla Settembriniego taka deklaracja nie różni się niczym od chrząkania wieprza.

Deklaracja Castorpa po stronie ciała Chauchat wyraża deklarację po stronie erotycznego popędu, który jest tylko odwrotnością śmierci i rozkładu. To już wiadomo, ale trzeba uwzględnić jeszcze jeden aspekt: oddanie się we władanie woli oznacza jednocześnie odrzucenie świata jako „przedstawienia”, świata jako „formy”, jest to rezygnacja z drugiego bieguna, na którym opiera się istnienie ludzkie i który jako jedyny odróżnia je od istnienia zwierzęcia, to rezygnacja z kruchej i niedoskonałej światelki intelektu. Stanowisko Tomasza Manna ulega w tym miejscu istotnej modyfikacji. Jest zafascynowany metafizyką woli Schopenhauera, przede wszystkim ze względu na szerokie możliwości, jakie otwiera ona przed artystą, ale nie patrzy na nią bezkrytycznie. Mann odbierał tę filozofię w sposób artystyczny, była dla niego filozofią sztuki, lecz nie filozofią człowieka. Aby tym bardziej uwiarygodnić swe stanowisko, autor powieści przedstawia je nie słowami Settembriniego, który jak wiadomo chodzi po Davos z przyklejoną do czoła etykietą humanisty, lecz na którego tyrady na cześć rozumu zaślepiony instynktem Castorp po prostu „gwizdże”, ale słowami „władcy ciała” [497] doktora Behrensa, dla którego – szczególnie w chwili tej rozmowy jako dla „sprawcy” portretu pani Chauchat – hanzeata odczuwał skryty podziw. Poirytowany lekarz naczelny po prostu zrugął zafascynowanego rozkładem Castorpa: „Ależ panie, to, co pan tu mówi, nie jest ani trochę humanistyczne” [305]. Trzeba przyznać, że w zachowaniu Castorpa u Behrensa „humanizm” oznacza jego brak. Jednak słowa Behrensa stanowią pierwszy sygnał w tekście *Czarodziejskiej góry*, że dla literackiej koncepcji wyrosłej z Schopenhauerowskiego świata woli pojawił się na scenie powieści poważny rywal. Romantyczna „sympatia ze śmiercią”, „miłość do pustych oczodołów”⁴², zmuszona będzie

⁴² T. Mann, *O niemieckiej republice*, (w:) ibidem, s. 165 (sformułowanie przytoczone za Flaubertem).

bronie swej pozycji przed humanizmem, przed miłością do życia takiego, jakim ono jest, mimo wszystko.

Drugi aspekt łączący metafizykę Schopenhauera i *Czarodziejską górę* to muzyczność. Obaj, pisarz i filozof, bardzo dobrze rozumieli muzykę i bez tego kontekstu trudno zrozumieć podłoże ich twórczości. Dla Tomasza Manna wyrazem muzyczności była również metoda pisania; trudniąc się piórem stosował warsztat kompozytora. Jak sam zadeklarował, forma pracy nad powieścią, ta, do której zawsze dążył, podobna była do pracy nad dziełem symfonicznym, gdzie główne idee powieści zostają splecione i wypracowane tak, jak motywy muzyczne. Sztukę słowa, jaką jest literatura, starał się tak bardzo, jak to tylko możliwe, zbliżyć i upodobnić do faktury muzyki. W tym kontekście wyodrębnić musimy dwie kwestie. Pierwsza to struktura motywów przewodnich – struktura leitmotywu – na którą często zwracają uwagę badacze twórczości Manna⁴³.

Z ciałem pani Chauchat wiążą się w *Czarodziejskiej górze* przewodnie motywy, działające tak, jak motywy muzyki: jednocześnie i w przód, i wstecz, w sposób pozaczasowy, zawieszając czas, aby – zgodnie z podstawową zasadą poetyki Manna – rozpatrywać ciało nie tylko w kontekście empirycznego i jednostkowego działania popędu i rozkładu, lecz jako niezależną metafizyczną kompozycję. W formie przykładu przytoczymy kilka z nich: jeśli chodzi o wygląd zewnętrzny, motywami wielokrotnie powtarzającymi się są rudawoblond włosy [93, 248], niezbyt dobrze wypielęgnowane ręce [94, 153, 263], szerokie kości policzkowe i wąskie, niemal skośne oczy [94, 104, 169, 173, 239, 277, 295, 332, 379]. Gdy mowa o cechach zachowania, wiele razy opisany zostaje jej sposób chodzenia, przypominający miękkie skradanie się z wyciągniętą i pochyloną wprzód głową [93, 128, 132, 155, 161, 172, 239, 242], lub siedzenia – siedzi ona często „skulona” z przechyloną głową [149, 171], natomiast gdy się odzywa, zwraca uwagę jej głos, podobny do głosu Przybysława Hippe: „zachrypnięty” i znany Castorpowi „od dawna” [138, 245]. Za pomocą tych powtarzanych motywów opis ciała pani Chauchat przypomina refren, tworzy fakturę muzyki.

W systemie filozoficznym Schopenhauera muzyka pełni ważną metafizyczną funkcję. Jak pamiętamy, metafizyka woli odrzuca możliwość realizacji ludzkiej egzystencji w sferze świata przedmiotowego. Jakakolwiek próba przeforsowania subiektywnych celów, nasycenia instynktów woli i zaspokojenia chcenia nie może być w ostatecznym rozrachunku skuteczna, życie zawsze kończy się porażką. W milionach organizmów metafizyczna wola dąży do obiektywizacji, do zaistnienia, tocząc na płaszczyźnie świata przedmiotowego nieustannie walkę sama z sobą, porzuca jedne formy i przybiera następne, zamieniając ten świat w padół płaczu i cierpienia. Lecz istnieje droga uwolnienia od cierpień. W myśl propozycji Schopenhauera droga ta nie prowadzi poprzez formy percepcji, jaki-

⁴³ Por. H. Kurzke, *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1997³, s. 196n.

mi posługujemy się w przedmiotowości, dla osiągnięcia poznania i realizacji subiektywnych celów, lecz przeciwnie, odwołuje się do takich form percepcji, które są w stanie od takich celów nas uwolnić i sprawić, że staną się one bezprzedmiotowe. Namiastkę poznania oderwanego od woli oferuje dziedzina sztuki. Już z założenia nie jest ona rzeczywistością, lecz światem pozornym, czyniącym każdą próbę ingerencji rzeczą bezsensowną.

W samym obrębie sztuki przeprowadza Schopenhauer decydujące rozróżnienie. W przeciwieństwie do sztuk plastycznych, odwołujących się – przynajmniej w jego czasach – do form percepcji zmysłowej, skierowanej na obiekty rzeczywiste, należące do sfery przedmiotowej i w przeciwieństwie do literatury, w której słowo bardzo często powiązane jest z określonymi przedstawieniami obiektów istniejących w czasie i przestrzeni, dziedziną sztuki w sposób najbardziej doskonały uwalniającą od sfery przedmiotowej jest muzyka. Percepcja muzyki powoduje „przejrzenie” budowy świata, odwrócenie kierunku poznania od przedstawienia i skierowanie go na metafizyczny świat woli. „Muzyka – pisze Schopenhauer w tej kwestii – jest zupełnie niezależna od zjawiskowego świata, ignoruje go po prostu i mogłaby do pewnego stopnia istnieć, gdyby nawet nie było w ogóle świata, czego nie można bynajmniej powiedzieć o innych sztukach. Muzyka jest [...] **bezpośrednim** uprzedmiotowieniem i odbiciem **woli** w całości, [...] dlatego właśnie oddziaływanie muzyki jest o tyle silniejsze i dociera głębiej niż oddziaływanie innych sztuk; te bowiem mówią tylko o cieniu, ta zaś o istocie”⁴⁴.

W perspektywie interpretacji *Czarodziejskiej góry* kluczowa jest uwaga, że muzyka oferuje na gruncie metafizyki Schopenhauera podobną możliwość bezpośredniego uprzedmiotowienia (poznania) woli jak ludzkie ciało. W estetyce Schopenhauera został dla niej stworzony analogiczny kontekst jak w teorii poznania dla ciała. A Hans Castorp był człowiekiem równie wrażliwym na uroki ciała, jak na uroki muzyki.

Bohatera powieści poznajemy w momencie jego przyjazdu do Davos. Natomiast wskazówki dotyczące jego – jeśli można tak w tym kontekście to określić – „wrodzonych” predyspozycji otrzymujemy w drugim, retrospektywnym rozdziale, w jego części zatytułowanej *O pobycie u Tienapplów i obliczu duchowym Hansa Castorpa*, przedstawiającym młodość spędzoną w Hamburgu. Jakie „duchowe oblicze” reprezentował młody Hans Castorp? Najpierw słów kilka o jego obliczu cielesnym. W dzieciństwie nie było ze zdrowiem naszego bohatera najlepiej. Jak czytamy, był „od samego początku trochę anemiczny” [40], dlatego lekarz domowy doktor Heidekind kazał mu podawać co dzień dużą szklanekę porteru, napoju, który, jak utrzymywał, posiada „krwiotwórcze własności” [40]. Terapia piwem jako środkiem wzmacniającym nie była wówczas czymś odkrywczym, jej tradycja zapoczątkowana została już w średniowieczu. Jak można się

⁴⁴ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, s. 398.

domyślać, z ciecżą spożywaną obecnie ówczesne piwo miało niewiele wspólnego, posiadało konsystencję zawieszistą i lepka. Kurację pod taką postacią młodzieniec odbywał bez stanowczego protestu. Przeczytajmy nawiązujący do niej fragment: „[...] trunek ten mile oddziaływał na umysł chłopca i sprzyjał jego skłonności do »zagapiania się«, jak to nazywał wuj Tienappel; Hans Castorp zwykł był mianowicie, z ustami na w pół otwartymi i nie trzymając się żadnego określonego wątku, zamyślać się o niebieskich migdałach. Poza tym jednak był zdrów i do rzeczy, nieźle grał w tenisa i wiosłował, chociaż wołał zamiast napręzać mięśnie, siadywać w letnie wieczory na tarasie przystani u Uhlenhorsta, przy muzyce i jakimś dobrym napoju, i spoglądać na oświetlone łodzie i na łąbędzie, sunące pomiędzy nimi po lśniącej różnymi kolorami wodzie” [40].

Obecność muzyki, podobnie jak obecność pewnej ilości alkoholu w organizmie, sprawiała Castorpowi niekłamana przyjemność, również podczas pierwszych chwil jego pobytu w Davos mamy możliwość zaobserwować to bardzo dokładnie. Gdy tylko po raz pierwszy wszedł do pokoju numer 34, w którym na siedem lat miał zamieszkać, dowiadujemy się, że drzwi balkonowe były otwarte i z doliny „dochodziły dźwięki muzyki tanecznej” [18]. Castorp padł wprawdzie zaraz ze zmęczenia na łóżko, wyczerpany dwudniową podróżą, lecz gdy tylko następnego dnia obudził się w nowym miejscu, spostrzegł, że: „Skądciś dolatywały dźwięki porannej muzyki, prawdopodobnie z tego samego hotelu, w którym i wczoraj wieczór odbywał się koncert. Po przytłumionych akordach chóralu nastąpiła pauza, po czym zagrano marsza i Hans Castorp, który bardzo lubił muzykę, bo działała na niego podobnie jak porter do śniadania: uspokajała go, oszałamiała i skłaniała do zagapiania się – słuchał zadowolony, z głową pochyloną na bok, z otwartymi ustami i trochę zaczerwienionymi oczami” [51].

We fragmentach tych pojawiają się kolejne lejtmotywy. Motyw „zagapiania się” jest przejawem zamknięcia się na świat przedmiotowy, braku zainteresowania obiektywną rzeczywistością, czynnikiem sprzyjającym wycofaniu się z aktywności w sferze przedstawienia i rezygnacji z podejmowania działań. Oprócz „zagapiania się”, czyli wyłączenia aktywności zmysłów koniecznej dla orientacji w czasie i przestrzeni, Castorp zamyślał się bez „żadnego określonego wątku”, czyli zawieszał konieczny dla prawidłowego przebiegu myślenia związek przyczynowo-skutkowy. Warunki niezbędne do ukonstytuowania „świata jako przedstawienia” przestają wówczas istnieć, pojawia się „uspokojenie” powiązane z zaprzestaniem realizacji celów w świecie zewnętrznym. „Otwarte usta” są elementem otwarcia na wewnątrz, ułatwiającego dostęp do sfery woli⁴⁵. Motywy te powiązane zostają z konsumpcją alkoholu, powodującą podobnie jak muzyka „oszołomienie” i stanowiącą wstęp do utraty indywidualności i identyfikacji

⁴⁵ Na ten motyw zwraca uwagę B. Kristiansen, *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, s. 20.

z powszechnością świata woli. Można to sformułować także tak, że pod wpływem alkoholu zawieszamy zwykle bycie pojedynczym człowiekiem, a zaczynamy bycie gatunkiem. Nie trzeba w tym kontekście przypominać o wiecznie „zaczzerwienionych oczach” Castorpa, zjawisku powszechnym po nadmiernej konsumpcji alkoholu, tak samo powszechnym w takiej sytuacji, jak uaktywnienie się sfery popędów. Fakt ten niesie z sobą znane już znaczenia. Zacytowana powyżej scena, scena percepcji muzyki, konsekwentnie zostaje przez Tomasza Manna dopełniona poprzez wprowadzenie motywów miłości płciowej i śmierci.

W momencie, gdy Castorpa dobiegły dźwięki orkiestrowego koncertu, dokonywał on właśnie „kulturalnych zabiegów” porannej toalety. Przywabiony muzyką wyszedł na balkon tak jak stał, z rącznikiem w ręku, w kalesonach i porannych pantoflach. Wtedy coś jednocześnie zobaczył i usłyszał. W ogrodzie ujrzał kobietę ubraną całkiem na czarno, o czarnych, trochę szpakowatych włosach owiniętych czarnym woalem, spod którego „nieruchomo patrzyły czarne jak węgiel oczy” [52]. Widok tej „czarnej” i jednocześnie „bladej” kobiety, był widokiem żywej śmierci. Chwilę później Castorp dowiedział się od swego kuzyna Joachima, że kobietę nazywano w sanatorium Teuslesdeux – czyli „obydwaj”. Ciągłe powtarzała to francuskie słowo, jedno z nielicznych, jakie знаła w tym języku, nie mogąc tu z nikim porozumieć się w ojczystym hiszpańskim. Była matką dwóch ślicznych chłopców, z których jeden właśnie czekał w sanatorium na nieuchronny koniec, drugi natomiast przyjechał do Davos, chcąc starszego brata jeszcze przed śmiercią zobaczyć, lecz po przyjeździe także zachorował (w powieści umrze trochę później). Obserwując kobietę, Hans Castorp w tym samym momencie posłyszał odgłosy dochodzące z sąsiedniego pokoju, które sprawiały wrażenie „czegoś lepkiego i brudnego” [52]. Odgłosy te nasiliły się i niedwuznacznie przybrały charakter nieobyčajny. Stosownie do sensu czynności, jakie przed chwilą wykonywał, starał się zrobić minę człowieka ucylizowanego, jednak wyszło z tego coś pomiędzy wstydlivością a „mistycznym lękiem i religijnością”, co w rezultacie przyniosło „godne zasępienie się jego oblicza” [52]. „Z taką miną cofnął się do pokoju, żeby nie podsłuchiwać dłużej czynności, które, chociaż towarzyszyły im chichoty, wydawały mu się poważne, a nawet wstrząsające. Ale w pokoju było słycać jeszcze wyraźniej, co się działo za ścianą. Było to jakby uganianie się dokoła mebli, przewróciło się jakieś krzesło, potem ktoś kogoś schwycił, rozległo się klepanie i pocałunki, a do tego wszystkiego dołączyły się teraz dźwięki walca, ograne melodie znanego szlagiera, i stworzyła muzyczne tło dla niewidocznej sceny” [53]. W tym momencie oblicze Hansa Castorpa zaczerwieniło się, to znaczy zaczerwieniło się jeszcze bardziej, bo i tak było już czerwone po goleniu. Jasno zdał sobie sprawę, że wstrząsający proceder, którego był mimowolnym świadkiem, zamienił się w „akt zwierzęcy” [53], że odsłonił się rąbek tajemnicy o człowieku. W ten sposób rozpoczęło dzień pewne rosyjskie małżeństwo, bo o tym, że tacy właśnie

goście mieszkają w sąsiednim pokoju, Castorp wiedział już od kuzyna. Tak samo zakończyło ono zresztą dzień poprzedni, Castorp przypomniał sobie, że odgłosy słyszał już minionego wieczora, ale był zbyt zmęczony, by zwrócić na nie uwagę. Po tym przeżyciu zaczerwienienie, czy raczej „uczucie palenia twarzy” [53] – erotyczny motyw – utrzymało się u Castorpa na dłużej.

Madame Touslesdeux – wątek śmierci oraz wyczyny rosyjskiego małżeństwa – temat kopulacji płciowej występują niemal w tym samym momencie na tle muzyki. Towarzystwo, w jakim Castorp spędzał ten poranek, należy do świata woli Schopenhauera, w którym zakotwiczył go Tomasz Mann. Wola pojawia się w tym fragmencie na dwóch płaszczyznach – estetycznej (muzyka) i metafizycznej (miłość płciowa i śmierć, scalający popęd i rozkład).

Zastosowanie muzyki w koncepcji *Czarodziejskiej góry* posiada – jak prawie wszystko, co dotyczy tej powieści – charakter podwójny. Gdy pojawia się ona w powyższej scenie jako tło, jest to muzyka jako pierwsza ze sztuk w estetyce Schopenhauera, stanowiąca bezpośrednie „odbicie woli”, sztuka dająca możliwość odwrócenia poznania uwikłanego w świat przedmiotowy, zawieszenia czasu i otwarcia na treści metafizyczne. W tej funkcji zaprezentowana została w kilku kluczowych momentach powieści, stwarzając podłoże rozgrywających się wydarzeń i podkreślając ich wagę. W drugim aspekcie, również występującym w powyższej scenie, muzyka nie stanowi podłoża wydarzeń, lecz jest ich formą. To pisarska technika lejtmotywu, o której mówiliśmy, zastosowana przy konstrukcji utworu i tworząca misterną sieć przewijających się przez całą powieść gestów, słów, czynności, ukrytych cytatów, cech zewnętrznych, sytuacji i rekwizytów, tworzących namiastkę znanych już czytelnikowi – jak powiedział Tomasz Mann – „melodii”. Melodii powtarzanych jak refren, stwarzających wrażenie wstrzymania czasu.

W powyższej scenie pojawiają się podstawowe motywy miłości płciowej i śmierci. W tej perspektywie dwuwarstwowy charakter muzyki okazuje się w sensie ontycznym czymś jednorodnym. Pod tym względem *Czarodziejska góra* zamierza być dziełem kompletnym – na papierze jest partyturą, ale partyturą *jednocześnie wykonywaną*, czytając można „usłyszeć” tkaninę tematów wykonywaną przez poszczególne „instrumenty”, nie zatracając brzmienia całej orkiestry. Przy drugim z wymienionych aspektów – technice lejtmotywu – Tomasz Mann również wskazał na źródło inspiracji. Tym razem pochodzi ona nie od autora metafizyki, lecz od kompozytora – autora muzyki. *Czarodziejska góra* napisana została techniką, która po raz pierwszy zastosowana została w operowych kompozycjach Ryszarda Wagnera i została na teren literatury przez Manna przeniesiona⁴⁶.

⁴⁶ Por. T. Mann, Wstęp do *Czarodziejskiej góry*, przeł. I. i E. Naganowscy, (w:) *Eseje*, Warszawa 1964, s. 392.

Przywołajmy jeszcze jeden przykład nakładania się na siebie obu płaszczyzn poznania woli – estetycznej i metafizycznej – wyrażony odszyfrowanymi już symbolami: pobudzającą sferę popędowości konsumpcją alkoholu i paleniem jako zamianą w popiół i rozkład⁴⁷. Mowa o pewnej niedzieli, kiedy to na tarasie sanatorium odbywał się koncert: „Kuzyni usiedli przy oddzielnym stoliku, w pewnym oddaleniu od reszty towarzystwa, bo Hans Castorp palił, popijając ciemne piwo, które sobie wyniósł z sali jadalnej. [...] cygaro sprawiało mu pewną przyjemność. Lekko oszołomiony piwem i muzyką, która jak zwykle, tak i teraz sprawiała, że miał wpółotwarte usta i na bok pochyloną głowę, zaczerwienionymi oczami przyglądał się beztroskiemu życiu dokoła” [133]. Gdy zjawił się na tarasie Lodovico Settembrini, rzekł do Castorpa: „Piwo, tytoń i muzyka! [...] Jesteśmy więc w pańskiej ojczyźnie! [...] Ciesz się mnie, że jest pan w swoim żywiole” [134].

⁴⁷ O paleniu jako jednym z lejtmotywów: N. Heckner, M. Walter, *Thomas Mann. Der Zauberberg. Königs Erläuterungen und Materialien*, Hollfeld 2006, s. 81.