

„Wiedział jeszcze więcej...”

O załamaniu się pierwotnej koncepcji Doktora Fausta Tomasza  
Manna pod wpływem Theodora W. Adorno

---

Karol Sauerland

Powojenna publiczność literacka spodziewała się po Tomaszu Mannie powieści-rozrachunku z losem Niemiec. Gdy w roku 1947<sup>1</sup> oczekiwane dzieło ukazało się drukiem – mniej więcej od 1945 wiadomo było w kręgach literackich, że Mann pisze powieść o Fauście – na ogół panowało przekonanie, że należy je interpretować właśnie w duchu rozrachunkowym. Ostatecznie można się było powoływać na samego autora, który w odczycie „Deutschland und die Deutschen” („O Niemcach i Niemcach”, 1945) wystąpił z tego rodzaju interpretacją. Mowa tam o „tajemnej więzi psychiki niemieckiej z pierwiastkiem demonicznym”<sup>2</sup> oraz diable jako „figurze bardzo niemieckiej”<sup>3</sup>; pada również zdanie tak często później cytowane: „Jeżeli Faust ma być reprezentantem duszy niemieckiej, powinien być muzykalny; gdyż stosunek Niemca do świata jest abstrakcyjny i mistyczny, to znaczy muzykalny – Niemiec odnosi się do świata jak natchniony przez demona profesor: nieporadnie, lecz zarazem z wzniosłym przeświadczeniem, że pod względem >głębić< świat go nie prześcignie”<sup>4</sup>. Wszystkie te wypowiedzi interpretują powieść, którą autor miał ukończyć dopiero dwa lata później. Oczywiście trafiają się również zdania tylko do pewnego stopnia dotyczące Leverkühna, na przykład: „Samotny myśliciel i badacz, teolog i filozof zamknięty w swojej celi, zaprzędający duszę diabłu z żądzy użycia i władzy nad światem – czyż to właściwa chwila, by w tym wizerunku objawiły się Niemcy, dziś, gdy dosłownie diabli je biorą?”<sup>5</sup>. Ale i to zdanie podsuwa sposób interpretacji *Doktora Faustusa*, jeśli zaakcentować w nim samotność, diabła i los niemiecki.

Przemówienie „Deutschland und die Deutschen” cytowane bywa w analizach *Faustusa* w myśl tego, co napisał o nim Hans Mayer w swej książce o Mannie z roku 1950: „Wypada je uznać za istotną

---

<sup>1</sup> W 1946 r. ukazały się w *Rundschau* zapowiedzi książki (zob. Thomas Mann, *Tagebücher 1944-1946*, Frankfurt am Main 1986, notatka z 28. 09. 1946, s. 297).

<sup>2</sup> Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, Berlin 1956, t. XII, s. 558.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 559.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

pomoc w deszyfracji powieści”<sup>6</sup>. Dopiero ostatnio zaznacza się tendencja, by pośrednie i bezpośrednie komentarze odautorskie oceniać bardziej krytycznie.<sup>7</sup>

Można by także cytować listy, w których Mann wspomina o pracy nad powieścią poświęconą losowi Niemiec. Na przykład w liście do Karola Kere’nyiego z dnia 3 grudnia 1945 roku stwierdza, że *Faustus* to zasadniczo powieść o Nietschem, w której jednak „chodzi istotnie o charakter i los niemiecki”<sup>8</sup>.

Paradoksalna może wydać się reakcja Manna po ukazaniu się powieści. Jak donosi Eryce w liście z 6 listopada 1947 roku, irytowało go to, że „wszyscy tak nieznośnie akcentują n-i-e-m-i-e-k-ą alegorię. Sam temu jestem winien. Zdaję sobie z tego sprawę”<sup>9</sup>.

Od początku pracy nad *Doktorem Faustusem* towarzyszy pisarzowi idea, że przekroczenie granic mieszczańskości (czy też humanizmu) w patologicznym upojeniu zawsze grozi triumfem sił faszystowskich. Wynika to bardzo wyraźnie z pierwszej notatki do *Doktora Faustusa*, sporządzonej w roku 1943: „Chodzi o chęć wyrwania się z tego, co mieszczańskie, umiarkowane, klasyczne, apolińskie, trzeźwe, pilne i wierne – i o tęsknotę za upojnym rozluźnieniem, za tym, co śmiałe, dionizyjskie, genialne, nadmieszczańskie, a nawet nadludzkie – przede wszystkim w odczuciu subiektywnym, jako przeżycie i nieprzytomne spotęgowanie samego siebie, bez względu na to, czy otoczenie zdolne jest w tym współuczestniczyć. Tak daleko idą – lub udają, że idą – tylko nieliczni miłośnicy i wyznawcy absolutnego ducha tudzież samotnej, anarchicznej jaźni (sprzeczność z tendencją kultową). Symbol przewyciężenia mieszczańskości i wyzwolenia się z jego więzów sposobem demoniczno-patologicznym, poprzez zatrucie płci i egzaltację mózgową, prowadzącą do zidiocenia. Spotęgowanie, którego przyczyną jest rozkład. Najwyższe natężenie pozornej siły, subiektywnie łączone z triumfalnym poczuciem boskości, wywołane intoksykacją, która prowadzi do duchowej śmierci. Z początku – utalentowana normalność, dźwigająca swą konstytucję i dzieło do sfer lodowato-genialnych, samotnych – pośród cierpień, znoszonych mniej więcej tak, jak Syrenka zносиła ból w swoich ludzkich nóżkach. Cierpienie traktowane jako bóle rodzenia Nowego, nowej epoki w rozwoju. Stąd najgłębsza nostalgia za utraconym >krajem rodzinnym<. Rozsadzanie mieszczańskości metodą patologiczno–infekcyjną, dezintegrującą – jednocześnie destrukcja polityczna. Faszyzm intelektualno–psychiczny: odrzucenie humanizmu, chwytanie się przemocy, krwiożerczość, irracjonalizm, okrucieństwo, dionizyjskie odstępstwo od prawdy i prawa, oddanie się instynktowi i rozwiązłemu >życiu<, które w rzeczywistości jest śmiercią, zaś jako życie – sztuczką diabelską zrodzoną z trucizny. Faszyzm jako wskazane przez diabła wyjście poza mieszczańską formę życia, które poprzez przygodę upojonego potęgowania siebie aż po nad-wielkość doprowadza do zapaści mózgowej i śmierci ducha, a rychło i do śmierci cielesnej – trzeba uregulować rachunek”<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Hans Mayer, *Thomas Mann. Werk und Entwicklung*, Berlin 1950, s. 335.

<sup>7</sup> Por. Herbert H. Lehnert, *Hundert Jahre Thomas Mann I*, w: *Orbis Litterarum* 2/1977 i Hansjörg Dörr, *Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entsehung des „Doktor Faustus“*, w: *Literarwissenschaftliches Jahrbuch*, im Auftrag der Görregesellschaft, red. H. Kunisch, 1970, s. 289.

<sup>8</sup> Thomas Mann, *Listy 1937-47*, przeł. Wanda Jedlicka, Teresa Jętkiewicz, Warszawa 1970, s. 592.

<sup>9</sup> Thomas Mann, *Listy 1948-1955*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, Warszawa 1973, s. 72.

Irracjonalizm Nietzschego, jego kult dionizyjskości i gotowość przedłożenia kłamstwa nad prawdę, jeżeli tylko będzie to służyło życiu, Nietzscheańską odwagę ryzyka intelektualnego<sup>11</sup> oraz jego tak zwany immoralizm łączył Mann – podobnie zresztą, jak to czynił podówczas Luk’acs – z myśleniem faszystowskim, faszystowskim niepohamowaniem i skłonnością do upojeń. Oczywiście tylko z dużymi zastrzeżeniami można przystać na tę analogię: Nietzsche był umysłem zbyt krytycznym, by nie wychłostać szyderstwem każdego systemu opartego na idei faszystowskiej, rasistowskiej czy też ich pochodnych. W takim czy podobnym równaniu w miejsce Nietzschego należałoby raczej postawić Wagnera, co zresztą uczynił sam Tomasz Mann w eseju „Bruder Hitler” („Nasz brat Hitler”). Lecz artysta taki jak Wagner powinien być w powieści człowiekiem sukcesu – zwodniczą moc jego sztuki można ukazać tylko w jej oddziaływaniu na publiczność, jak uczynił to Henryk Mann w *Poddanym*. Tymczasem Tomasz Mann pragnął – o czym nie wolno na zapominać – przedstawić artystę cierpiącego, którego potencjał twórczy mobilizuje choroba, i który ostatecznie popada w szaleństwo. Taki artysta obywatel się w zasadzie bez pomocy diabła – ten ostatni zwykł przecież wprowadzać klienta w świat doczesny, dając mu użyć wszelkich ziemskich rozkoszy. Pewną rację więc mają ci komentatorzy, którzy podkreślają, że rozmowa z diabłem nie jest w powieści czymś bezwarunkowo koniecznym. Nie popycha akcji w nowym kierunku, Leverkühn nie rozwija się po niej inaczej niż przedtem, potwierdza się jedynie to, co zapowiadało się wcześniej. Funkcja diabła wydaje się raczej symboliczna: ucieleśnia się w nim zasada zła, które wtargnęło do historii<sup>12</sup>. Wprowadzając go Mann chciał przede wszystkim ewokować równanie, „Leverkühn = los niemiecki”, jako że zarówno Leverkühn jak też Niemcy stają się łupem diabła. Na problematyczność takiego postępowania często zwracano uwagę w interpretacjach<sup>13</sup>.

Z notatek Tomasza Manna do *Doktora Faustusa* wynika jednoznacznie, że pisarz wprawdzie dość szybko opracował szkic akcji, natomiast stosunkowo późno sprecyzował swój pogląd na rozwój Adriana jako artysty oraz na świat jego idei. Inaczej mówiąc, nie od razu wpadł na pomysł tego, co stanowi istotę powieści, co jeszcze i do dziś w niej intryguje.

<sup>10</sup> Za: Lieselotte Voss, *Thomas Manns „Doktor Faustus“*, dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten, Tübingen 1975, s. 16.

<sup>11</sup> Por. Hanspeter Brode, *Musik und Zeitgeschichte im Roman. Thomas Mann „Doktor Faustus“*, w: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Stuttgart 1974, s. 457.

<sup>12</sup> Barbara Könnecker uważa, że w książce popularnej o doktorze Faustusie i w powieści o Fauście Tomasza Manna „to właśnie diabeł jest inicjatorem wszelkiego działania”. Diabeł od samego początku opętał Fausta i „nie Faust był tym, który zgodnie z przysięgą zmuszał diabła do służby, lecz na odwrót – to diabeł z początku niezauważalnie, a potem z przemocą nie znoszącą sprzeciwu podporządkowywał sobie Fausta, aż ten całkowicie poddał się jego czarom”. W obu opowieściach faustycznych przedstawione jest błędne koło. „To jest ich centralny temat, tyle że Tomasz Mann ukazuje go w wielkim świecie, książka popularna eksponuje natomiast los jednostki”. (zob. Barbara Könnecker, *Der Teufelskreis im Faustbuch von 1587 und in Thomas Mann „Doktor Faustus“*, w: *Osmania German Annual*, 1/1966, s. 5 i n.).

<sup>13</sup> Tak tłumaczy to Jörg Drews: „[...] uważać niemiecki upadek w faszyzm za pakt z diabłem, to wyraz myślenia religijno-mistycznego, u którego podstaw leży potrójne założenie: wiary w Boga i szatana, w niemiecki charakter narodowy oraz narodową duszę. Rzecz by: Niemcy oddali duszę, w momencie gdy się rzucili Hitlerowi w ramiona – to jest po prostu teologia historyczna i mistyka ludowa”. (w: „Süddeutsche Zeitung”, 27./28 .02. 1971).

Tę najistotniejszą warstwę powieści zawdzięcza filozofowi muzyki i krytykowi muzyki Theodorowi W. Adorno. Wszelako pod jego wpływem szansa na to, by wspomniane wyżej równanie – do czego Tomasz Mann zawsze dążył – stała się mniejsza niż kiedykolwiek.

Jak wiadomo Mann zainteresował się Adornem poszukując specjalisty, który pomógłby mu w wiarygodnym przedstawieniu Leverkühna jako kompozytora. Zanotował oto w dzienniku 5.7.1943: „Jeszcze zmęczony i nerwowy – pierwsze wzruszenie bardzo intymnym przedsięwzięciem. Troska w obliczu trudności. Studia techniczne i muzyczne przerażają mnie i nudzą”<sup>14</sup>. Poszukiwał zatem pomocy. W eseju „Jak powstał *Doktor Faustus*” pisał: „Czułem wyraźnie, że potrzebna mi jest w tym celu pomoc z zewnątrz, jakiś fachowy doradca, świadomy jednocześnie celów oraz zadań mojej pracy pisarskiej i rozumnie własną wyobraźnią mnie wspierający instruktor, a tym bardziej gotów byłem przyjąć taką pomoc, że muzyka, o ile powieść o niej mówi, stanowi jedynie pierwszy plan, reprezentację, przykład spraw bardziej ogólnych, jedynie środek dla wyrażenia całej w ogóle sytuacji sztuki, kultury, a także człowieka i umysłu w naszej na wskroś krytycznej epoce. Powieść muzyczna? Tak. Ale pomyślana była ona jako powieść o kulturze, o całej epoce, dlatego też nie miałem najmniejszych skrupułów szukając pomocy w ścisłej realizacji pierwszego planu, środka dla osiągnięcia celu i wydawało mi się to rzeczą najbardziej pod słońcem zrozumiałą”<sup>15</sup>.

Sformułowania umniejszające znaczenie muzyki (pierwszy plan, środek dla osiągnięcia celu) po trzykroć użyte słowo „tylko” (w oryginale „tylko pierwszy plan, tylko środek, tylko paradygmat”), wreszcie gest obronny przeciw bynajmniej nie bezpodstawnej tezie o powieści „muzycznej” (notabene „nie o muzyku”) nakazują czujność. Mann jest na tyle szczery, by przyznać, że jego powieść jest także powieścią muzyczną, zaraz jednak dorzuca słowa ważkie i do tej pory często cytowane, że obmyślił tę książkę jako „powieść o kulturze i epoce”.

Siódmego lipca 1943 roku, kiedy pracował nad czwartym rozdziałem powieści<sup>16</sup>, Tomasz Mann otrzymał *Filozofię nowej muzyki* Adorna, wówczas jeszcze nie zawierającą polemiki ze Strawińskim<sup>17</sup>. Studiował tę rozprawę wnikliwie. W *Jak powstał Doktor Faustus* przytacza następujący passus z *Dzienników* „Czytałem rozprawę Adorna. Czytałem rękopis Adorna dokładnie... Wieczorem dalej nad tą rozprawą muzyczną, która informuje mnie o wielu sprawach, ukazując mi jednocześnie cały trud podjętego zadania... Skończyłem lekturę rozprawy Adorna. Chwila jasnego zrozumienia sytuacji Adriana. Trudności muszą się najpierw całkowicie rozwinąć, nim będzie je można pokonać. Rozpaczliwa sytuacja sztuki: najistotniejszy moment. Nie zatracić głównej myśli: inspiracji, okupionej tak wysoką ceną, o czym artysta w upojeniu twórczym zapomina...”<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Thomas Mann, *Tagebücher 1940-1943*, red. P. de Menedelssohn, Frankfurt am Main 1982, s. 596 i n. Mann zapoznawał się wówczas z różnymi pracami dotyczącymi muzyki, np. *Das moderne Orchester* Volbacha, historią muzyki Beckera, *Wege zur Musik* Wetzlera. Podczas spotkań z Adornem uświadomił sobie zapewne, że wyjaśnienia filozofa ułatwią mu poznawanie problematyki muzycznej.

<sup>15</sup> Thomas Mann, *Jak powstał „Doktor Faustus”*, przeł. Maria Kurecka, Warszawa 1960, s. 37.

<sup>16</sup> We wspomnieniach pisarz mylnie notuje, że pracował wówczas nad siódmym rozdziałem. Ten jednak rozpoczął dopiero dwanaście dni później.

<sup>17</sup> Maszynopis znajduje się w Thomas-Mann-Archiv w Zurychu.

<sup>18</sup> T. Mann, *Jak powstał..*, s. 31 i n. Pierwsze zdanie tego tekstu pochodzi z zapisu pamiętnika z dnia 02.07., – kolejne – z 25.07., a ostatnie – z 26. 07.1943 r. Tam jest inne sformułowanie: Nie: „Chwila jasnego zrozumienia

W zapiskach z *Dzienników*, zapowiada się już zmiana koncepcji powieści. Wprawdzie autor wciąż jeszcze podkreśla element upojenia, ale jego rozważania zaczynają się koncentrować wokół „rozpaczliwego położenia sztuki”, a więc głównego wątku filozofii sztuki Adorna. Pierwotna koncepcja nie zmieniła się jeszcze na tyle, by pisarz mógł myśleć o negacji sztuki humanistycznej, którą w powieści symbolizuje *IX Symfonia*. Dopiero pod koniec 1945 i na początku 1946, gdy współpraca z Adornem stała się bardziej intensywna – w tym okresie powstawała „Apokalipsa” i „Lament”<sup>19</sup> – pojawia się pomysł „odwołania” *IX Symfonii*. Mógł go powziąć tylko ktoś, kto jak Adorno pod koniec lat trzydziestych między światem a piekłem stawiał jakby znak równości. Nie dziwi tedy, że do utożsamienia chóru aniołów z chichotem piekielnym doszło z inspiracji Adorna. Aczkolwiek Tomasz Mann nie chciał się później do tego przyznać, to przecież w nie opublikowanej notatce do eseju *Jak powstał Doktor Faustus* czytamy: „Najbardziej pomysłowa i trafna wskazówka, jakiej mi [Adorno] udzielił, to substancjalna identyczność chórów anielskich z chichotem piekiel”[...]”<sup>20</sup>. Zwerbowany do współpracy Adorno – Tomasz Mann daje mu nawet do wglądu „wszystkie napisane dotychczas i znajdujące się już w maszynopisie części *Faustusa*” – okazuje się Mefistofelesem, który raz po raz upomina Faustusa, że na świat należy patrzeć jak na piekło czy nawet karykaturę piekła, zaś to, co inne i nietożsame, jest poznawalne tylko w negatywie. Ten, kto wie o beznadziejności świata, nawet dźwięki tęskne i urocze musi odbierać jako przewrotność piekła, jako spotęgowanie diabelskiego chichotu – „das Teufelsgelächter noch einmal”, jak brzmi odnośnie, jakże „adornowskie” sformułowanie w powieści. Adorno zażądał również, by „Lament Faustusa” nie pozostał tylko fragmentem<sup>21</sup>. Wiadomo, że Tomasz Mann spełnił to żądanie, przy czym w gruncie rzeczy najistotniejsze partie tekstu powstawały pod dyktando Adorna. W niepublikowanym fragmencie eseju *Jak powstał Doktor Faustus* Mann zdaje sprawę ze współpracy nad przedostatnim rozdziałem powieści: „Jego [to jest Adorna] zasługi dla tych dziewięciu stron XLVI rozdziału traktujących o wielkim lamencie są nie mniejsze niż dla szczegółowego opracowania „Apokalipsy”. To on – już samo to świadczy, jak jest inteligentny – wynalazł w starym tekście dwunastosylabowe zdanie o dobrym i złym chrześcijaninie i poradził, żeby uczynić je głównym tematem dzieła wariacyjnego i jego ‘pierścieni’; jego autorstwa jest też metafora koncentrycznych kręgów, rozchodzących się coraz dalej wokół rzuconego w wodę kamienia, a przecież ciągle tych samych. Za jego sprawą zasada >ani jednej nuty dowolnej< bez reszty zapanowała w „Lamencie”, powodując, że >całkiem pochłania go temat<. Jakże by to wyglądało: zstąpienie nieszczęsnego Faustusa do piekieł ilustrowane muzyką baletową i tanecznym *furioso*! Ja na to: dobrze,

sytuacji Adriana”, lecz: „Chwila zbliżenia się do pomysłu, jak ma być nakreślona postać Adriana”. Oraz nie: „Rozpaczliwa sytuacja sztuki: najistotniejszy moment”, lecz „istotny moment”. (Thomas Mann, *Tagebücher 1940–1943*, *ibidem*, s. 603 i 605).

<sup>19</sup> Wieczorem 5. grudnia 1945 r. Mann poszedł do Adorna, któremu „przekazał manuskrypt powieści, aby poddać się „muzycznie-inspirującym radom”, po tym jak „przejął idealistyczne nastawienie” (*Tagebücher 1944–1946*, *ibidem*, s. 282). Wiadomość z 28. grudnia: „Adorno przeczytał manuskrypt i przygotował notatki do omówienia dzieła” (s. 296). Ostatecznie 6. stycznia 1946 r. Mann „udał się do Adorna z notatnikiem” (s. 296), 22. lutego 1946 r. napisał: „Po południu u Adorna w celu przejścia muzycznych inspiracji-propozycji do oratorium”. (s. 309).

<sup>20</sup> L. Voss., *ibidem*, s. 188.

<sup>21</sup> Koncepcję *Lamentu* sformułował Mann jeszcze zanim opracował zarys postaci i akcji powieści. W dzienniku (13.04.1943) zanotował: „Ukazanie lamentu Faustusa i kpiny ducha (pomyślane jako symfonia)”. *Tagebücher 1940–1943*, *ibidem*, s. 563.



i zapisuję, jak radzi. Bardzo mu zależało – dla poparcia idei przełamania konstrukcji przez ekspresję – na podsumowaniu wszystkich muzycznych nośników wyrazu, na świadomym dysponowaniu wszelkimi odmianami ekspresji, jakie kiedykolwiek istniały w dziejach muzyki, na oddestylowaniu z nich zasadniczych typów znaczeń emocjonalnych. Jak to – doskonale, to cały Adrian. Serenus będzie miał o tym jeszcze więcej do powiedzenia. Coś jeszcze? – W i e d z i a ł j e s z c z e w i ę c e j...<sup>22</sup> [podkr. K.S.]

Doszło wreszcie do spisania ostatnich wierszy XLVI rozdziału, gdzie „odwołaniu” miała towarzyszyć „nadzieja mimo wszystko”. Adorno nie był zadowolony z takiego zakończenia. Okazałem się zbyt wielkim optymistą, zbyt dobrodusznym i bezpośrednim, zapaliłem zbyt wiele świateł i zbyt grubo nałożyłem warstwę pociechy” – pisze Mann w *Jak powstał Doktor Faustus*<sup>23</sup>. Pierwotna relacja brzmi następująco: „Nie, nie – powiedział – po co ta ugodowość! Nie wolno panu tak spoufalać się z rozpaczą, to nie może brzmieć jakby arcygrzesznik miał automatycznie zapewnioną łaskę! Zaklinam pana, niech pan użyje całej swojej sztuki i powie to delikatniej, mniej zdecydowanie, ciszej, bardziej wątpiaco, niech pan wydobędzie z tego paradoks... – A to kłopot! Pisałem już wówczas kolejny rozdział, ten ze zgromadzeniem, chciałem pisać dalej, do końca... Ale zaraz nazajutrz rano zasiadłem do zasadniczej przeróbki tej półtora czy dwóch stron”<sup>24</sup>. Dopiero teraz, wyznaje Mann w ostatecznej wersji eseju o *Faustusie*, udaje mu się znaleźć zwroty „o >transcendentalności rozpaczy< o >cudzie, co wiarę przerastać<, oraz cytowaną niemal przy każdym omówieniu książki podobną do wiersza kadencję końcową, odwracającą sens wygasającej żałoby słowami o >świecie pośród nocy<”<sup>25</sup>. Nic dziwnego, że do sformułowania tych zwrotów doszło dopiero po energicznej interwencji Adorna – sam Tomasz Mann, w głębi duszy zawsze optymistą, pewnie by ich bez cudzej inspiracji nie wymyślił<sup>26</sup>.

Dzięki wpływowi Adorna powieść nabrała wymowy bardziej uniwersalnej<sup>27</sup> niż to było pierwotnym zamiarem twórcy, przy czym element narodowy, ów rozrachunek z losem niemieckim, zszedł na plan dalszy. Leverkühn reprezentuje jako kompozytor nie tyle duszę niemiecką, co raczej pewne stadium rozwoju sztuki europejskiej. Po krótkotrwałych studiach teologicznych i fatalnym spotkaniu z Esmeraldą jego myśli i poczynania skupiają się na twórczości kompozytorskiej, która stała się przedsięwzięciem prawie niemożliwym, samo zaś dzieło jako twór zamknięty w sobie, jako piękny pozór, „stało się k ł a m s t w e m” w obliczu „całkowitej niepewności, problematyczności i braku harmonii naszych stosunków społecznych”<sup>28</sup>. Zdawałoby się, że istnieje jeszcze jedno wyjście:

<sup>22</sup> L. Voss, *ibidem*, s. 179 i n. Por. fragment z powieści *Doktor Faustus*: „Oto cały Adrian Leverkühn. I oto cała muzyka, którą on reprezentuje, a głęboki sens tej zgodności wznosi wyrachowanie na wyżyny tajemnicy. I tak oto boleśnie napiętnowana przyjaźń nauczyła mnie widzieć muzykę, choć w prostocie własnej swojej natury chętnie, być może, dostrzegalbym w niej coś innego”. (T. Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Warszawa 1962, s. 435.) Lepiej stosunku Thomasa Manna do Adorna i jego koncepcji muzycznej nie można scharakteryzować, choć Zeitblom ma tu na myśli Adriana Leverkühna.

<sup>23</sup> T. Mann, *Jak powstał...*, *ibidem*, s. 174.

<sup>24</sup> L. Voss, *ibidem*, s. 198.

<sup>25</sup> T. Mann, *Jak powstał...*, *ibidem*, s. 180.

<sup>26</sup> Por. H. Dörr, *ibidem*, s. 303.

<sup>27</sup> Günter Blöcker uważa: „Analizy i prognozy książki z punktu widzenia filozofii muzyki i sztuki okazały się *pieces de resistance*[...] Jego [Manna] nie interesowała czyjokolwiek pomoc przy pracy nad książką, gdyż *obcy materiał udało się wcielić niemal całkowicie*”. (w: „Süddeutsche Zeitung”, 27./28.02.1971.)

<sup>28</sup> T. Mann, *Doktor Faustus*, *ibidem*, s. 238.

parodiowanie zużytych środków wyrazu, na przykład w formie cytatu<sup>29</sup>. Sam Tomasz Mann często korzystał z tego środka w swojej epice. Jednakże parodia, igranie z konwencjami, postulowane niegdyś przez Nietzschego, nie jest wyjściem prawdziwym, nie wyprowadza bowiem ze starego systemu zużytych pojęć; w takim sposobie komponowania jest coś nieautentycznego. Trzeba było odrzucić zarówno piękny pozór, oznaczający między innymi kłajstrowanie rys i pęknięć, jak też ironiczną zabawę formą. Na to posunięcie zdobył się zdaniem Adorna Schönberg. W jego utworach „pozostawało nic z konwencji, gwarantujących swobodę gry”. Wobec gry i wobec pozorów przyjmuje Schönberg postawę „równie polemiczną”. Adorno wyciąga stąd doniosły wniosek: „Negując pozór i grę muzyka zaczyna dążyć ku poznaniu”<sup>30</sup>. Tę samą myśl, podobnie sformułowaną, wkłada Mann w usta Adriana: „Sumienie sztuki sprzeciwia się już dzisiaj grze i pozorom. Sztuka chce przestać być pozorem i grą, chce stać się poznaniem”<sup>31</sup>. Następne zdania nie brzmią jednak jak u Adorna: „Tym co poznaje radykalna muzyka, jest nieidealizowane cierpienie człowieka. Jego bezsilność stała się tak wielka, że nie zezwala już na pozór ani na grę”. Tę myśl w sformułowaniu nieco mniej dobitnym odnajdujemy dopiero pod koniec rozdziału XXII, gdzie Adrian objaśnia swój nowy system. Gdy ożywiona rozmowa nagle się urywa, Zeitblom komentuje to następująco: „Nie odpowiadałem już wiedząc, że cierpi. Zresztą wszystko, co mówił, było jakby nacechowane cierpieniem, naznaczone nim, choć tak uduchowione i godne zastanowienia”. Narrator zastanawia się też po cichu nad tym, że cierpienie być może nadaje charakter myślom, lecz nie odbiera im wartości”<sup>32</sup>. Adrian to personifikacja cierpienia, przy czym mimo Zeitblomowych „przemyśliwań po cichu” pozostaje sprawą czytelnika, czy zechce utożsamiać cierpienie bohatera z powszechnym cierpieniem ludzkości. Zapewne czytelnik raczej się zawaha przed przeprowadzeniem takiej identyfikacji. Dokona jej skwapliwie dopiero po śmierci Echa i słynnym „To być nie może” Adriana. „To co dobre i szlachetne, to, co nazywa się ludzkim [...] o co ludzie walczyli, w imię czego szturmowali bastylie, co, z uniesieniem zapowiadali natchnieni duchem, to być nie może”<sup>33</sup>. Z kolei następuje „odwołanie IX Symfonii w Lamencie Faustusa”. Wreszcie, w ostatniej swojej przemowie Adrian stwierdza: „Nie jest to czas, w którym praktykować można te sprawy nabożnie a cnotliwie, nic takim sposobem nie konam”<sup>34</sup>.

Mimo to coś nie zgadza się w równaniu, jakie miało zachodzić między cierpieniem Adriana a cierpieniem ludzkości. Nie wiadomo przecież, czy Adrian świadomie wziął siebie „winę tego czasu”. Jego własna wypowiedź na ten temat nie jest wystarczająco jednoznaczna: „Tak to druhowie mili, że sztuka na martwym utkwiała punkcie, że zbyt ociężała, że sama z siebie szydzi, że wszystko ponad miarę trudne się stało, a człek biedne stworzenie boskie, drogi ni wyjścia żadnego ucisku nie znajduje, toć niechybnie wina czasu. Gdy jednak który szatana zaprosi w gościnę, aby przewyciężyć i przełamać oną mitręgę, onże naraża duszę swoje, a brzemię win naszego czasu na własny kark bierze, aby wieki był potępiony. Napisane jest bowiem: >Trzeźwi bądźcie, a czuwajcie!< Nie każdy jednak żyje wedle słowa

<sup>29</sup> Zob. Bode Heimann, *Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die Musikphilosophie Adornos*, DVJS 38, z. 2 1964, s. 264 i n.

<sup>30</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1972, s. 43.

<sup>31</sup> T. Mann, *Doktor Faustus ibidem*, s. 239.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 256.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 626.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 654.

tego, lecz miast mądrze zabiegać o to, co potrzeba na ziemi, aby lepiej się na niej dziać zaczęło, a roztropnie przyczynić się do tego, aby pomiędzy ludźmi ład znowu nastał taki, który głębię stosowną i tło rzetelne dać zdoła pięknemu dziełu, niejedyn człek porzuca ławę i ucieka w szatańskie upojenie: a tak traci duszę swoją i na śmietniku będzie porzucony<sup>35</sup>.

Można z tego wywnioskować, że artysta ma wprawdzie los nielekki, nie musi jednak zadawać się z diabłem jako reprezentantem zła, jeżeli potrafi wyrwać zło z korzeniami i wziąć udział w budowaniu nowego porządku. To zwątpienie, estetyczne napawanie się barbarzyństwem i upojeniem stwarza podstawę do zawarcia paktu z diabłem. W tym duchu interpretują *Fausta* Luk'acks i Hans Mayer. Taka wykładnia grzeszy jednostronnością, aczkolwiek Tomasz Mann sam ją podsuwa w ostatnim rozdziale. Nie można jednak interpretować całej powieści w odwołaniu do tego tylko rozdziału, tym bardziej, że wszystko co go poprzedza, zdaje się przemawiać za inną intuicją<sup>36</sup>. Aż do przedostatniego rozdziału czytelnik jest przekonany, że talent Leverküna nie mógł rozwijać się inaczej. Opis tego rozwoju aż do skomponowania „Lamentu Faustusa” tchnie autentyzmem, gdyż przedstawia zarazem dzieje muzyki współczesnej. Leverkün nie odkrył muzyki atonalnej przypadkowo – uczynił tylko krok, który ktoś musiał uczynić. Tak chciały prawa rządzące dynamiką materiału muzycznego, o czym mowa w dialogu z diabłem, który jest w tej powieści rzecznikiem Adorna. Dzieło zamknięte w sobie, gra i pozór estetyczny stały się czymś nie do przyjęcia. Podsumowując można powiedzieć, że aż do rozdziału XLVI droga artystyczna Adriana odpowiada w znacznej mierze drodze rozwoju współczesnej muzyki. Jest to, jak się zdaje, jedyne równanie, które w przybliżeniu się zgadza.

Równanie to nie pokrywa się oczywiście z pierwotną koncepcją powieści. Tomasz Mann nigdy go sobie nie przyswoił, czego dowodzi między innymi ostatni rozdział. Podobnie jak większość czytelników<sup>37</sup>, nie potrafił należycie ocenić warstwy utworu odnoszącej się do historii muzyki i w ogóle sztuki, nie czuł też, jak dalece pod wpływem Adorna sylwetka kompozytorska Leverküna upodobniła się do sylwetki

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Faktu, iż Adrian wyznaje pogląd o „sztuce bez cierpienia, sztuce z ludzkością na ty i ty”, nie można uznać za poważny kontrargument. Również Serenus podaje go w wątpliwość: to do niego nie pasuje.

<sup>37</sup> W wyczerpujący sposób wypowiedział się odnośnie do tego zagadnienia Blöcker, opisując wrażenia z pierwszej lektury powieści: „Czytaliśmy *Faustusa* jako dokumentację naszego duchowego stanu, który wymagał interpretacji, żeby nie powiedzieć – zbawienia. Rozgłos, jaki wówczas książka zyskała, należy tłumaczyć tym właśnie stanem. Uderzyła ona w duchową próżnię, w której na podobieństwo upiorów pojawiało się, żądając wyjaśnień, poczucie winy i pragnienie usprawiedliwienia, i wiedziała, jak ją zapełnić, a mianowicie w sposób, który był tak alegoryczno–oderwany od rzeczywistości, tak mrocznie–wzniosły, że w gruncie rzeczy nikogo poważnie nie mógł urazić, a jeszcze dla kogoś wzburzonego i chętnego do sprzeciwu, po cichu, musiał być pochlebny. No bo skoro cały naród zszedł na złą drogę, to czy poeta nie mógł tego bardziej spektakularnie (wprawdzie też niezobowiązująco) usprawiedliwić, niż mieszając w to samego diabła? To znów były nasze cechy, te wielokrotnie nazywane faustycznymi, które kazały nam iść złą drogą i zawrzeć pakt z diabłem. I to jeszcze nie wszystko. Faustus tym razem nie był powszechnie znanym mołem książkowym, lecz artystą, a nawet prawdziwym muzykiem, i w związku z tym przeznaczony został nie do wybryków wybaczalnych, lecz – poniekąd do gatunkowo osobliwych. Polityczny, socjalny i psychologiczny stan rzeczy, który właśnie w tamtym czasie wymagał najbardziej rzeczowej analizy i określenia, został przeniesiony na taki poziom upoetycznienia, że nawet jeśli miał źródło w odczuciach negatywnych, zbliżał się do radości. Jak miała się nam ta książka nie podobać, skoro sami byliśmy wówczas przygnębieni, rozstrojeni, w niezgodzie sami ze sobą? Każda alegoria, która tworzyła dystans i jednocześnie odciążała, była pomocna i mile widziana, i jeszcze o ile bardziej taka, która nas czyniła tak diabolicznie wielkimi. Dziś – przy ponownym czytaniu – okazują mi się obie alegorie – i diabelska, i artyści – nieodpowiednie, a nawet – niedozwolone. One niczego nie tłumaczą, tylko idealizują, uwznioślają”. G. Blöcker, *ibidem*.



Schönberga. To tłumaczy, dlaczego Mann nie rozumiał reakcji Schönberga, który jego zdaniem odebrał powieść zbyt osobiście. Po prostu sam autor nie zdawał sobie dobrze sprawy z tego, co napisał pod dyktando Adorna<sup>38</sup>. Nie dostrzegał też skutków, jakie miała dla powieści stylizacja Leverküna na kompozytora w typie Schönberga – oczywiście w sferze twórczości, a nie biografii osobistej. Stylizacja ta przeszkodziła urzeczywistnieniu idei od dawna bliskiej pisarzowi, że mianowicie „muzyczność”, pojmowana jako pierwiastek muzyczno-romantyczny jest ucieleśnieniem niemieckości. Przypomnijmy słowa Tomasza Manna wypowiedziane na „koncercie ku czci Nietzschego” w roku 1925: wprawdzie autor *Zaratustry* „prawie utożsamiał muzyczność z niemieckością”, ale jego „los, jego bohaterskie posłannictwo” kazało mu sprawdzać siebie w zmaganiach z „potęgą duchową, źródłem najwyższego czaru – z tym, co muzycznie romantyczne, czy też romantycznie muzyczne, a więc nieomal z samą n i e m i e c k o ś c i ą”<sup>39</sup>. W tym wystąpieniu Mann opowiada się jeszcze bez reszty po stronie Nietzschego, natomiast jego ocena Wagnera wypada krytycznie. Obu uważa za późnych synów romantyzmu, ale Wagner to tylko „potężny i szczęśliwy piewca i stwórca własnej doskonałości”, Nietzsche natomiast to „rewolucjonista przewyciężający samego siebie”; dlatego Wagner „pozostał tylko ostatnim piewcą pewnej epoki, którą nieustannie oczarowując, doprowadził do pełni”<sup>40</sup>, podczas gdy Nietzsche „stał się wieszczem i przewodnikiem ku nowej przyszłości człowieka”. Filozof ten, zdaniem Manna, „uczył nas przewyciężyć w sobie to wszystko, co sprzeciwia się życiu i przyszłości, to znaczy romantyzm. Bowiem romantyzm to pieśń tęsknoty za przeszłością, to czarodziejska pieśń śmierci, zaś fenomen Wagnera, który Nietzsche tak nieskończenie ukochał, choć jego władczy duch musiał go przewyciężyć, to nic innego, jak tylko paradoksalny i wiecznie intrygujący fenomen upojenia śmiercią, które podbija świat”<sup>41</sup>.

Również Leverkün miał po nietzscheańsku „przewycięzać”. Nie tworzy przecież muzyki romantycznej, lecz raczej jej przeciwieństwo, i pod tym względem można uznać *Faustusa* za powieść antywagnerowską. Dowiódł tego Steven Paul Scher w artykule „Twórczość jako przewyciężenie samego siebie; permanentny kryzys wagnerowski u Tomasza Manna”, uwzględniając wyniki badań wcześniejszych. *Doktor Faustus* jest więc „milcząco ześrodkowany wokół fenomenu kulturowego, jakim był Ryszard Wagner, i przeciw niemu się zwraca”; „konsekwentnie, chociaż pośrednio i na zasadzie

<sup>38</sup> Dlatego Mann tak był zaskoczony gwałtowną reakcją Schönberga na książkę. Por. wyczerpujący artykuł *Zu Theodor W. Adornos Rolle im Mann/Schönberg-Streit*, Jan Maergaard, w: *Text & Kontext (Thomas-Mann-Sonderheft)*, Kopenhaga 1975. Na zakończenie analizy Maergaard pisze: „Mann nigdy nie w pełni zrozumiał oburzenia Schönberga powieścią. Tak jak niejeden czytelnik polemiki odbierał reakcję Schönberga jako przesadnie uczuciową i niesprawiedliwą. Wydaje się także, że zerwanie pokoju w styczniu 1950 roku było dla niego pełnym zaskoczeniem. Cała sprawa staje się zrozumiała, jeśli sobie uświadomić, że Schönberg całkowicie odrzucił *Filozofię nowej muzyki* Adorna, i jeśli się wie, jak wyglądała współpraca Manna i Adorna. Wobec tego, że Mann nie znał zupełnie muzyki Schönberga i był zdany wyłącznie na wiedzę Adorna, można sobie łatwo wyobrazić, że Adorno w ferworze zachwytu nad mistrzem znacznie więcej przekazał z osoby Schönberga w postaci i twórczość Adriana Leverkühna, niż Mann przeczuwał, niż to było zgodne z jego intencją. Adorno jest zatem odpowiedzialny za silniejszy związek Schönberga z Leverkühnem, niż to było w powieści założone. Cała zatem kłótnia Schönberga i Manna wynikała z tego, że Mann zbyt mało wiedział o muzyce Schönberga, Adorno zaś – zbyt wiele”. (s. 221). W tej publikacji również Jürgen Mainka zajął stanowisko wobec relacji Manna i Adorna.

<sup>39</sup>T. Mann, *Gesammelte Werke...*, tom XI, s. 347 [podkr. K.S].

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

kontrastu rozprawia się z jego przemożnym wpływem na potomnych<sup>42</sup>. Scher prześledził dokładnie pośrednie i bezpośrednie aluzje do Wagnera. Już na początku powieści, gdy Zeitblom opisuje ojca Adriana, obecny jest „fluid wagnerowski”. Z kolei Adrian, charakteryzując trzecią uwerturę do „Leonory”, odróżnia wielkość Beethovena od wielkości Wagnera, nie wymienia jednak tego ostatniego nazwiska, mówi tylko o wyrafinowanej, lecz zarazem familiarniej wielkości. Ale najciekawszy motyw wagnerowski wiąże się, jak wykazał Hans Mayer, z „szyfrem dźwiękowym h e a e es, to jest hetaera esmeralda”. „Ten kto wystuka ten ciąg dźwięków na pianinie, zatrzyma się zdumiony i zmieszany. Istotnie, motyw nosi piętno szczególnej melancholii. Jeśli nawet nie został przejęty wiernie co do nuty, to przecież źródło, skąd pochodzi, narzuca się nieodparcie. W motywie hetaery esmeraldy pobrzmiewa >dawna melancholia<, melancholijne solo różka angielskiego z uwertury do trzeciego aktu Tristana. Przywołuje ona natychmiast wyobrażenia związane z Tristanem: samotny, śmiertelnie ranny rycerz cieżnie na łożu boleści, udręczony na ciele i duszy, wyrwany z wszelkiej styczności z ludzką sympatią<sup>43</sup>.

Taką samą śmiercią umiera Adrian. Mimo woli nasuwa się pytanie, czy ten bohater od początku nie miał być bohaterem wagnerowskim – nie typem nietzscheańskim, przewyżającym siebie. Odpowiedź nie będzie łatwa, po pierwsze dlatego, że trzeba rozróżnić między życiem i dziełem Leverküna, po drugie – ponieważ Mannowski obraz Nietzschego zmienił się w latach czterdziestych.

Osobisty los Leverküna niewątpliwie przypomina losy bohaterów wagnerowskich, natomiast jego twórczość muzyczna przewyższa późnoromantyczną twórczość Wagnera. Jako kompozytor Adrian przewyższa samego siebie, jak Nietzsche według koncepcji Manna z lat dwudziestych. Ta koncepcja nie jest wszakże aktualna w okresie powstawania *Faustusa*. W eseju *Nietzches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (Filozofia Nietzschego w świetle naszych doświadczeń<sup>44</sup>) z roku 1947 Tomasz Mann nie tylko nadaje filozofowi rysy Adriana; charakteryzuje go też podobnie, jak niegdyś Wagnera. Nietzsche to dla niego ktoś nadmiernie obciążony swą misją, „powołany, ale nie urodzony do wiedzy, co sprawia, że załamuje się jak Hamlet. Jego dusza delikatna i subtelna, spragniona miłości i szlachetnej przyjaźni, nie była stworzona do znoszenia samotności – lecz właśnie, na najgłębszą, najzimniejszą samotność została skazana. Jego duchowość, zrazu z głębi przesiąkniętą pietyzmem, nastrojoną do oddawania czci, osadzoną w pobożnej tradycji, los gwałtem przerobił na dziki i nieprzytomny profetyzm, wyzuty z pietyzmu, szalony, przeciwny jego własnej naturze, profetyzm barbarzyńsko rozbuchanej siły, zatwardziałości sumienia, zła”<sup>44</sup>. Pod koniec eseju czytamy: [Nietzsche] „przez całe życie wyklinał >człowieka

<sup>42</sup> W: *Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland. Internationale Forschung zur deutschen Literatur*, red. D. Papenfuss und J. Söring, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976, s. 169. Zachwytu dla Wagnera Mann wówczas nawet nie ukrywał. Gdy we wrześniu 1944 roku przeczytał pismo Adorna o Wagnerze zanotował: „Trójdźwięk z *Pierścienia* to w gruncie rzeczy moja muzyczna ojczyzna. Akord tristanowski wykonywany tylko na fortepianie mi nie wystarcza.” (*Tagebücher 1944–1946, ibidem*, s. 106). Także słuchanie utworów Wagnera prowokowało go do pytań: „Czy to, co wywiedzione z germańskiego, lepsze jest niż babilońsko–hebrajskie?” (29.11.1944, s. 129). Cztery lata później wyznał wobec protestu Schönberga: „Położyłem wieczorem płytę *Światło wieczoru błyszczący* i byłem poruszony prawie do łez śpiewem cór Renu *Jak błogo i bezpiecznie jest tylko w głębinie*. Za ten fragment oddałbym całą muzykę Schönberga, Berga, Kreneka i Leverkühna”. (22. 02. 1948, s. 227).

<sup>43</sup> H. Mayer, *ibidem*, s. 360. Poza tym podkreślona jest pierwsza część cytatu w egzemplarzu, który poeta zadedykował Mannowi, co mogłem ustalić w archiwum w Zurychu.

<sup>44</sup> T. Mann, *ibidem*, tom X, s. 637.

teoretycznego<, sam jednak jest człowiekiem teoretycznym par excellence i bez żadnych domieszek, jego myśl jest absolutnie genialna, skrajnie niepragmatyczna, bez żadnej odpowiedzialności pedagogicznej, głęboko apolityczna, w istocie bez odniesienia do życia, tak przezeń kochanego bronionego, wynoszonego nad wszystko. Nie zmąciła tej myśli najmniejsza troska o to, jak głoszone przez nią nauki wyglądałyby w praktycznej, politycznej rzeczywistości<sup>45</sup>. Po czym autor dodaje: „Nie troszczyło się o to również dziesięć tysięcy docentów irracjonalizmu, wyrosłych w jego cieniu jak grzyby po deszczu w całych Niemczech. Nic dziwnego! Gdyż w gruncie rzeczy nic tak nie odpowiada skłonnościom niemieckim jak estetyczna teoretyczność Nietzschego. Wprawdzie i na Niemców, tych niszczycieli historii europejskiej padały siarczyste gromy jego krytyki, aż nie zostało na nich suchej nitki – ale w końcu któż był Niemcem bardziej niż on, kto zademonstrował Niemcom raz jeszcze to wszystko, co uczyniło ich plagą i postrachem świata, ich samych pogrążając w upadku: romantyczną namiętność, pęd do wiecznego rozwijania swej jaźni aż do zatraty wszelkich granic i wszelkiej uchwytnej przedmiotowości, wolę, która jest wolna, gdyż nie ma celu i dąży w nieskończoność<sup>46</sup>”.

Romantyczną namiętność i pęd do wiecznego rozwijania swej jaźni zarzucał Mann poprzednio Wagnerowi. Teraz i Nietzsche stał się dla niego swoistym typem romantyka, a zarazem kimś, kto bez względu na innych dąży do potęgowania swojego ja, kto z nadmiaru intelektu pragnie upojeń. W odniesieniu do bohatera powieści taka charakterystyka jest bardzo jednostronna. Z wieloma zastrzeżeniami można ją odnieść do losów osobistych Adriana, w żadnym jednak razie do jego muzyki, zupełnie pozbawionej upojności, z założenia wolnej od wszelkiej egzaltacji. Nie zachował się w niej ów pierwiastek romantycznie muzyczny, to znaczy niemiecki – choć taki był może pierwotny zamiar autora.

Obawiam się jednak, że Tomasz Mann skłonny byłby raczej dołączyć do Lukácsa i Hansa Mayera, oskarżających sztukę „formalistyczną i dekadencją” o to, że demobilizuje w intelektualistach siłę oporu. Według Mayera „samotny, oderwany od społeczeństwa artyzm” Leverkühna umożliwia jakby na przeciwnym biegunie „straszną >niemieckość<, bowiem to >dobrzy< Niemcy pozwalali rządzić szatanowi<sup>47</sup>”. Podstawą tego rodzaju ocen jest hipostaza społecznej roli artystów i myślicieli. Z punktu widzenia polityki społecznej takie błędne oceny mogą być niebezpieczne, obarczają bowiem artystów i filozofów odpowiedzialnością za wypadki zwinione przez inne zgoła siły. Niemniej jednak podczas drugiej wojny światowej zarówno postępową inteligencją niemiecką, jak i inteligencją europejską w ogóle przekonane były o tym, że Niemiecki irracjonalizm i apolityczność wybitnych intelektualistów niemieckich zaważyły na biernej postawie większości Niemców; *Die Zerstörung der Vernunft* Lukácsa to tylko jeden z wielu, skrajny przykład tego przekonania. Znajomość takich opinii pozwalała zrozumieć, czemu większość krytyków gotowych było utożsamić Leverkühna z losem niemieckim lub przynajmniej dostrzegać między nimi ścisłą zależność. Dziś fascynuje nas raczej kunszt kompozytorski Adriana, fakt, że najnowsze dzieje muzyki zdają się przyznawać mu rację. Wiele jego kompozycji przypomina nie tylko utwory Schönberga i jego uczniów, lecz także rozwiązania późniejsze choćby Pendereckiego. Trudno

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 670 i n.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 671.

<sup>47</sup> H. Mayer, *ibidem*, s. 396.

dzisiaj jak Zeitblom żywić uczucia „serdecznej obrony”, „lęku” czy „nieśmiałej i zatroskanej bezradności” „wobec tego szalejącego przez pięćdziesiąt taktów, rozpoczynającego się parsknięciem pojedynczego głosu, szybko potem narastającego, ogarniającego chór i orkiestrę wśród rytmicznych załamań i synkopujących przekształceń, aż po fortissime tutti niesamowicie nabrzmiewającego, rozpasanego, sardonicznego Gaudium Gehennae, wobec przeraźliwej mieszaniny wrzasków, szczęknięć, wizgów pobekiwań, rżężeń, wycia i rzenia, wybuchającego w szydyczko-triumfalnej salwie piekielnego chichotu”. Trudno też nie ulegać fascynacji czytając taki na przykład opis: „Internalny ów chichot bowiem pod koniec pierwszej części ma swój odpowiednik w na wskroś cudownym chórze dziecięcym, który przy akompaniamencie ugrupowania orkiestralnego zaraz potem otwiera część drugą – jest to kosmiczna muzyka sfer, lodowata, czysta, przejrzysta jak szkło, twardo wprawdzie dysonująca, lecz przy tym o słodkości brzmienia, rzecz chciałbym: niedostępnie niezemskiej i obcej, napęniającej serce tęsknotą bez nadziei”<sup>48</sup>.

To muzyka absolutnie nowoczesna, w swym odniesieniu do rzeczywistości wykraczającej daleko poza „pytanie o los niemiecki”. Mowa w niej o cierpieniu ogólnoludzkim, nie tylko krzywdzie wyrządzonej ludzkości, a także sobie samym przez Niemców. Można by dodać, że Adorno „wiedział więcej” również dlatego, że cierpienie, którego szczytem był dla niego (jak stale podkreślał) Oświęcim, to w jego oczach fenomen dziejów powszechnych. W takim ujęciu utrwalonym w kompozycjach Leverkühna, problemy niemieckie okazują się czymś partykularnym. Wobec jego utworów chciałoby się błagać nie o zmiłowanie dla Niemiec – ojczyzny Serenusa Zeitbloma, lecz dla całej ludzkości. Stąd też potrzeba „Posłowie”, dopisku narratora, który ma nam przypomnieć o losie Niemiec. To „Posłowie” nie dorównuje jednak rozdziałowi XLVI, pozostaje rzeczywiście tylko dopiskiem. Zeitblom przemienia tam „światło wśród nocy” w „światło nadziei”, w cud, zdolny być może ocalić Niemcy od wiecznego potępienia. Czy na tym polegał problem Leverkühna? Chyba jednak nie. Ale w końcu mamy przed sobą opowieść niemieckiego narratora.

Przełożyły Anna Wołkowicz i Maria Stolarzewicz

<sup>48</sup> T. Mann, *ibidem*, tom VI, s. 513.