

Teksty Drugie 2003, 5, s. 60-81



Tomasz Mann i cudze słowa

Małgorzata Łukasiewicz

Małgorzata ŁUKASIEWICZ

Tomasz Mann i cudze słowa

I. Z drugiej ręki

W przedmowie do *Rozważań człowieka apolitycznego* Tomasz Mann tłumaczy, że dzieło to nie jest dziełem artystycznym, a to między innymi z racji „niesamodzielności, potrzeby pomocy i wsparcia, nieskończonego cytowania i przywoływania potężnych sprzymierzeńców i autorytetów”. Rzeczywiście, w zebranych pod tym tytułem rozprawach stronami ciągną się cytaty, z podaniem źródła albo po prostu wplecione w tekst bez żadnego wyróżnienia. To chyba jedyny przypadek, kiedy Mann tłumaczy się z praktyki cytowania i traktuje ją jako ujmę dla artystycznego charakteru dzieła. Zresztą nie do końca, bo natychmiast zastrzega, że „cytowanie uznano tu za sztukę, podobną do sztuki wplatania dialogu w opowiadanie, i sięgano do niej dla osiągnięcia podobnego efektu rytmicznego...”¹. Hermann Kurzke w związku z tym nazywa Manna „dyrygentem cytatów”². Że w utworze o charakterze eseistycznym i polemicznym dużo się cytuje – przeciwników i sojuszników – to wydaje się oczywiste, tym dziwniejsze więc, że Mann uważał za stosowne o tym wspominać, a na dokładkę oświadczać: „Powinno się mieć prawo do cytatów”³. Być może opędzał się w ten sposób od ewentualnych pretensji. Pokażną część materiałów wykorzystanych w *Rozważaniach* zaczerpnął bowiem od Ernsta Bertrama, który pracował wówczas nad książką o Nietzschem, chętnie służył Mannowi zgro-

¹/ T. Mann *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt a. M. 1983, s. 11. Mogłam przestudiować literaturę przedmiotu dzięki stypendium udzielonemu mi przez Robert Bosch-Stiftung.

²/ H. Kurzke *Betrachtungen eines Unpolitischen*, w: H. Koopmann *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 1995 (dalej oznaczane jako TMH), s. 688.

³/ Tamże, s. 471.

madzonymi przez siebie archiwami i poradą, ale czasem najwyraźniej sądził, że ta współpraca posuwa się za daleko. W liście do przyjaciela skarżył się: „Wczoraj był tu Tom [...]. Obawiam się mocno, że użyje zbyt dużo wspólnych cytatów, zwłaszcza że swego czasu podesłałem mu już tyle innych (tyczących Lutra, Pasji wg św. Mateusza, Dürera etc.). W końcu, ponieważ książka Toma z pewnością ukaże się wcześniej, to ja wyjdę na kogoś, kto wszystkie te cytaty wyłuskał sobie z książki Toma”⁴.

Z kwestią autorskiej samodzielności Mann zmierzył się frontalnie już wcześniej, w rozprawce *Bilse i ja* (1906). Oswald Bilse – przypomnijmy – oskarżony został o to, że w swojej powieści przedstawił oszczerczo stosunki panujące w garnizonie, a oskarżyciel wymienił *Buddenbrooków* jako powieść tego samego oszczerczego rodzaju. W odpowiedzi Mann broni się, po pierwsze, przed zestawianiem *Buddenbrooków* z utworem Bilsego, po drugie, przed sprowadzaniem *Buddenbrooków* do poziomu powieści z kluczem, po trzecie – ogólnie – przed czynieniem zarzutu literaturze z tego powodu, że sięga po wzorce z rzeczywistości. Wielcy pisarze zawsze bowiem woleli „opierać się na czymś danym, najchętniej na otaczającej ich rzeczywistości”, natomiast „dar inwencji, jakkolwiek ma charakter literacki, bynajmniej nie może służyć za kryterium w ocenie pisarza. Mało tego, sądzę, że jest to dar całkiem podrzędny”. Mann wymienia innych autorów, którzy nie wymyślali sami, lecz czerpali z gotowych wzorów, podsuwanych przez otoczenie lub tradycję literacką. „Cóż w tym sensie samodzielnie wymyślił Schiller albo Wagner?”. Szekspir też „wolał przychodzić na gotowe niż zmyślać”. Korzystanie z gotowych wzorów nie świadczy o braku niezależności, lecz o zdrowej „pogardzie dla strony przedmiotowej”. Prawdziwym znamieniem artyzmu jest dopiero zdolność „uduchowienia tworzywa”. „Wszystko jedno, co autor napełnia swoim oddechem i swoją istotą – jakąś przejętą historię czy kawałek żywej rzeczywistości – dopiero wyposażenie danego motywu w duszę, przeniknięcie i napełnienie go tym, co należy do indywidualności pisarza, czyni ten motyw jego własnością”⁵. W tym polemicznym wywodzie, niezależnie od tego, co wnosi on do kwestii realizmu i intertekstualności, warto zwrócić uwagę, że Mann równorzędnie traktuje czerpanie ze źródeł historycznych, literackich i bezpośrednio z życia.

^{4/} List E. Bertrama do E. Glöcknera z 1.03.1918, cyt. za: I. i W. Jens, *Betrachtungen eines Unpolitischen: Thomas Mann und Friedrich Nietzsche*, w: *Das Altertum und jedes neue Gute. Festschrift für Wolfgang Schadewaldt*, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1970, s. 239. W listach do Glöcknera Bertram nieraz utyskuje na ignorancję Manna w sprawach literackich i muzycznych, traktowanych w *Rozważaniach*, por. komentarze I. Jens w: *Thomas Mann an Ernst Bertram 1910-1955*, Pfullingen 1960.

^{5/} T. Mann *Bilse i ja*, przeł. M. Żurowski, w: T. Mann *Eseje*, Warszawa 1964, s. 60 i n. O oszczerce lub ośmieszające przedstawienie mieli do Manna pretensje m.in. stryj Friedrich Mann – za *Buddenbrooków*, Gerhard Hauptmann, sportretowany jako Peeperkorn, Hans Reisiger, którego rysy nosi Rüdiger Schildknapp.

Szkice

2. „Proszę o szczegóły!”

W *Szkicu autobiograficznym* (1930) Mann pisze:

Można by sądzić, że w tej młodzieńczej noweli (chodzi o *Tonia Krögera* – MŁ) takie sceny, jak odwiedziny w bibliotece ludowej lub zajście z policjantem, zostały wymyślone dla podkreślenia idei lub dla dowcipu. Nic podobnego, wziąłem je po prostu z rzeczywistości. Podobnie w *Śmierci w Wenecji* nic nie zostało zmyślane: przechodzień spotkany koło Cmentarza Północnego w Monachium, ponury statek odpływający z Poli, sędziwy fircyk, podejrzany gondolier, Tazio i jego rodzina, wyjazd, który nie doszedł do skutku z powodu zamiany bagaży, cholera, ucziwy urzędnik biura podróży, złośliwy śpiewak uliczny i cokolwiek by jeszcze przytoczyć – wszystkie te szczegóły są prawdziwe, wystarczyło mi tylko włączyć je do narracji.⁶

W tej relacji Tomasz Mann nie szczeni się tym, że tak znaczna część jego dzieła ma za sobą gwarancje pozaliterackiej autentyczności. Szczeni się raczej tym, że niczego nie wymyślał „dla podkreślenia idei czy dla dowcipu”, lecz umiał to, co podsunęło życie, wpleść we własny zamysł artystyczny, oraz – że może zdołał zmylić czytelników.

W liście z 1902 r. Mann prosi Hildę Distel, by doniosła mu wszystko, co wie o dramatycznym wypadku, jaki miał miejsce niedawno temu w Dreźnie: nie-szczęśliwa miłość doprowadziła pewną damę do zabicia ukochanego, a zabójstwo odbyło się w tramwaju. Wiadomości te są mu potrzebne, bo ewentualnie mogłyby posłużyć jako fabularny szkielet historii miłosnej, którą kiedyś napisze. Ten list jest arcyciekawym dokumentem. Najpierw dlatego, że utrzymany w tonie namiętnej prośby – „proszę, proszę, proszę!”. Mann błaga, żebrze o szczegóły, przedstawia długą listę pytań, na które informatorka ma odpowiedzieć. Właściwie sam odpowiada na te pytania, uzupełnia niewiadome, dopowiada nieznanne elementy historii, a zarazem nalega, by adresatka doniosła mu, jak było naprawdę, ze wszystkimi szczegółami.

[...] właśnie szczegóły są dla mnie rzeczą najważniejszą. Są tak pobudzające! [...] Wszystko to mógłbym oczywiście doskonale sam wymyślić i jest bardzo prawdopodobne, że znając prawdziwe fakty, m i m o to wymyślę coś i n n e g o. Liczę tylko na inspirujące działanie faktów i na możliwość zużytkowania niektórych autentycznych szczegółów. Gdybym miał rzeczywiście coś z tej historii zrobić, trudno ją będzie zapewne potem poznać.⁷

Dokonane w tramwaju zabójstwo z miłości miało pierwotnie wejść do powieści *Die Geliebten*, którą Mann mniej więcej w tym czasie planował, i której ostatecznie nie napisał, natomiast zdarzenie zachował w pamięci i po latach wprowadził do

^{6/} T. Mann *Szkic autobiograficzny*, przeł. W. Jedlicka, w: T. Mann *O sobie*, Warszawa 1971, s. 52. W orygu. odnośny ustęp brzmi: *alles war gegeben* – „wszystko było dane” (*Lebensabriss, Gesammelte Werke in 12 Bänden*, Frankfurt a. M. 1960 (dalej oznaczane GW), t. XI, s. 125.

^{7/} T. Mann *Listy 1889-1936*, przeł. W. Jedlicka, Warszawa 1966, s. 58 i n.

Doktora Faustusa – tak kończy się nieszczęśliwa miłość Inez Institoris do Rudiego Schwerdtfegera. „Okolo pięćdziesięciu lat nosilem w sobie wizję tych «zimnych płomieni», zanim umieściłem ją w tym późnym dziele”⁸. Trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy tu do czynienia z nader skrzętnym gospodarzem, u którego nic się zmarnuje.

Hans Wysling, wieloletni dyrektor zuryskiego Archiwum Tomasza Manna, w gruntownym studium poświęconym stosunkowi Manna do źródeł, omawia materiały wykorzystane przy pracy nad *Wybrańcem*. Zestawia wypisane lub zakreślone przez Manna ustępy z odnośnych tekstów (średniowiecznych eposów, opracowań historycznych i encyklopedycznych), a także materiały ilustracyjne (w tym fotografia młodego człowieka, wycięta z amerykańskiego pisma, którą Mann opatrzył adnotacją „Grigors”) z tekstem powieści i wskazuje pojedyncze słowa oraz sekwencje słów zaczerpnięte bez zmian z podkładek: imiona własne, nazewnictwo związane z obyczajowością epoki, opisy. W niektórych partiach tekstu udział tych ukrytych cytatów sięga siedemdziesięciu procent⁹.

W *Rachunku paryskim* (1926), oganiając się przed opinią, że *Czarodziejska góra* przeładowana jest szczegółami, Mann powiada, że „pociąg do ścisłości jest czymś zrozumiałym u pisarza, który przeszedł przez szkołę naturalizmu”¹⁰. Naturalistyczne wpływy są we wczesnej twórczości Manna wyraźnie widoczne, trudno jednak zadowolić się tym wyjaśnieniem. Przede wszystkim żadną miarą nie da się jego dzieła zamknąć w opłotkach programu naturalistycznego. Ponadto kult szczegółu u Manna wykracza daleko poza idee naturalizmu. Wreszcie naturalizm szukał oparcia w rzeczywistości i jej dokumentach – nie w tradycji literackiej.

Wysling podsuwa dalsze możliwe wyjaśnienia owego kultu szczegółu: 1) „głód rzeczywistości”, o którym mówi Axel Martini w *Królewskiej wysokości* i który dręczy wielu bohaterów Manna; 2) Nietzscheańska idea dzieła sztuki jako pozoru, który przez nasycenie realiami uzyskuje prawdopodobieństwo; 3) podstawowy dla Manna schemat wyobcowania i tęsknoty, który w kolejnych dziełach szuka dla siebie coraz to innego kostiumu; 4) obawa przed jałowością (taki zarzut stawiał mu Henryk Mann w eseju o Zoli) i chęć tworzenia wielkich dzieł, o rozmachu dorównującym Schillerowi, Tołstojowi i innym podziwianym autorom¹¹. Te cztery uzasadnienia oparte są na podobnym modelu kompensacji: punktem wyjścia jest stan niedosytu, braku, który domaga się zaspokojenia. Jednakże niektóre wypowiedzi Manna, ton tych wypowiedzi, a także sposób wtapiania „szcze-gółów” w tkankę utworu każą spojrzeć na to jeszcze od innej strony. Po pierwsze – rola szczegółów nie wyczerpuje się chyba na urządzaniu świata przedstawionego. Po drugie, wiele

^{8/} T. Mann *Jak powstał „Doktor Faustus”*, przeł. M. Kurecka, w: T. Mann *O sobie*, s. 284.

^{9/} H. Wysling *Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen am „Erwählten”*, *Thomas-Mann-Studien I*, Bern 1967, s. 264-278.

^{10/} T. Mann *Pariser Rechenschaft* (1926), *GW*, t. XI, s. 74.

^{11/} H. Wysling *Thomas Manns...*, s. 302.

przemawia za tym, że zręczne przeplatanie prawdziwego i wymyślnego dostarcza Mannowi szczególniejszej uciechy.

3. Pod hasłem montażu

Cytaty, którymi autor posiłkuje się dla przedstawienia toku myśli w eseju to rzecz zwyczajna. Szukanie w otoczeniu wzorców dla fikcyjnego świata powieści to również zwykła praktyka pisarska, podobnie jak wyszukiwanie specjalistycznych wiadomości, które mają wymościć i uszczelnić powieściowy świat, podobnie jak zapożyczanie się u kompetentnych autorytetów i tekstów źródłowych w książkach z innych sfer czasowych i kulturowych. Wreszcie, dla kogoś, kto jak Tomasz Mann mierzy się w swojej twórczości z tyłoma i takimi zagadnieniami, roztrząsa współczesne idee i ideologie, dyskutuje problemy sztuki, wdaje się w dylematy specyficzne dla kultury niemieckiej – cytat lub aluzja, jedną formułą ewokujące cały kompleks spraw, jest wygodną drogą na skróty. O tym, że być może chodzi tu o fenomen odbiegający od zwyczajnych praktyk, świadczy rozmiar owych zapożyczeń i sposób włączania ich w dzieło, a także sposób, w jaki autor komentuje te swoje praktyki i wreszcie – fakt, że te praktyki same stają się tematem dzieł.

W literaturze przedmiotu pogląd o wyjątkowej erudycji i rozległej a gruntownej uczoności Tomasza Manna ustąpił stopniowo miejsca przeświadczeniu o jego wyjątkowej chłonności i zdolności chwytania wiedzy z powietrza. Znaczną rolę odegrało przy tym założenie w 1956 r. zuryskiego archiwum, dającego wgląd w materiały źródłowe i prace przygotowawcze pisarza.

Ogólnie nie podtrzymuje się już założenia gruntownej znajomości i pogłębionej adaptacji przekazanego tradycją dorobku myślowego. Nie na ostatku dzięki badaniom źródłowym, prowadzonym w ciągu ostatnich dwudziestu lat, stosunek Manna do tradycji określa się raczej jako bardzo osobisty, niekiedy podejrzany układ z przeszłością; miejsce suwerennej perspektywy właściwej *poetae docti* zajęło pojęcie umyślnego montażu.¹²

Sam Mann zresztą niekiedy wprost odżegnywał się od etykiety *ponderous philosopher*¹³. Niezależnie od nowszych osiągnięć mannologii, taki zwrot odzwierciedla też zmiany ogólnego klimatu literaturoznawstwa – odejście od tradycji *Geistesgeschichte*, zainteresowanie technikami produkcji tekstu, badania nad zjawiskami *collage'u* i intertekstualnością¹⁴.

Wysling opisuje przygotowawcze prace Manna, podkreślając, że poczyna on sobie przy tym zgola nie jak uczony erudyta lub człowiek żądny wiedzy¹⁵. W poszu-

^{12/} T.J. Reed *Literarische Tradition*, TMH, s. 119; por. też H. Wysling *25 Jahre im TM-A*, Thomas-Mann-Studien VII, Bern 1987, s. 370-380.

^{13/} Por. np. list do córki Eryki z 6 listopada 1952 w: T. Mann *Listy 1948-1955*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1973, s. 72 i n.

^{14/} Okoliczności, w jakich literaturoznawstwo zaczęło interesować się cytatem, przedstawia W. Bolecki *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1998, s. 9 i n.

^{15/} H. Wysling *Thomas Manns...*, s. 272.

kiwaniu szczegółów zagląda najpierw do tego, co ma pod ręką we własnej bibliotece. Nie podejmuje systematycznych studiów, nie sięga do literatury przedmiotu. Woli zwracać się o konkretne informacje do specjalistów. Dopiero w trzeciej kolejności sprowadza potrzebne książki. Traktuje te lektury czysto instrumentalnie: czyta szybko i wynotowuje to, co potrzebne.

W liście do J. Angella Mann wyznaje:

[...] taką już mam osobliwą właściwość umysłu, że dziwnie prędko zapominam o materiałach pomocniczych, a nawet o samych wiadomościach, które z nich czerpałem. Gdy spełniły już swoją rolę, zostały włączone w moją pracę, wchłonięte przez nią i przetrawione, tracą je z myśli i z oczu, i wydaje się niemal, że nie chcę już o nich nic wiedzieć, że usuwam je z pamięci.¹⁶

Taki instrumentalny stosunek do wiedzy demonstruje Mann w osobie Feliksa Krulla. Oto Feliks Krull oddaje się gorliwie studiowaniu podręcznika medycyny, ale „podobnie jak okręt balastu, tak talent domaga się koniecznie wiadomości specjalnych, równie jednak pewne jest, że jedynie takie wiadomości przyswajamy sobie prawdziwie, co więcej, że tylko do takich mamy prawo, jakich nasz talent żąda w pałacej, konkretnej potrzebie”¹⁷. Feliks Krull, jak pamiętamy, skutecznie wykorzystał zdobytą w ten sposób wiedzę do jednej ze swych brawurowych symulacji.

W liście do Angella mowa jest o materiałach pomocniczych, które zostają „włączone”, „wchłonięte”, „przetrawione”. Nieco później pojawia się termin „montaż”, użyty w liście do Adorna z 31 grudnia 1945¹⁸. Mowa jest, rzecz jasna, o *Doktorze Faustusie*.

Tym, co przede wszystkim miałbym ochotę skomentować jest zasada montażu, która w sposób osobliwy i może dość rażący przewija się przez całą książkę – zupełnie otwarcie, nie kryjąc się bynajmniej [...]. Motyw przekazany przez historię i dobrze znany wklejам i zacieram kontury, wtapiam go w kompozycję jako mityczny, wyjęty spod prawa temat, będący własnością wszystkich.

Nieco dalej Mann dodaje, że już dawno, przy *Buddenbrookach*, zaczął „ćwiczyć się w sztuce «wyższego» odpisywania” (przepisując „bez żenady” artykuł z leksykonu do rozdziału o chorobie Hanna). W liście do syna Michaela z 31 stycznia 1948, w odpowiedzi na recenzję tegoż z *Doktora Faustusa*:

^{16/} T. Mann *Listy 1937-1947*, przeł. W. Jedlicka, T. Jętkiewicz, Warszawa 1970, s. 29 i n.

^{17/} T. Mann *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla*, przeł. A. Rybicki, Łódź 1987, s. 86 i n.

^{18/} T. Mann *Listy 1937-1947...*, s. 603; o technice montażu wspomina Mann również w liście do E. Preetoriusa, tamże, s. 738. H. Wysling (*Thomas Manns...*, s. 296) sądzi, że określenie „montaż” Mann mógł przejąć z *Erbschaft dieser Zeit* Ernsta Blocha (1935). Kategoria ta służy tam do scharakteryzowania – i nieprzychylniej oceny – pewnych cech współczesnej sztuki (zob. E. Bloch *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a. M. 1985, s. 221 i n.).

Szkice

Uderzyło mnie na przykład wielokrotnie użyte słowo „montaż”, sam bowiem stosuję je chętnie do mojej książki i idea taka rzeczywiście od początku odgrywała pewną rolę, już w samej koncepcji powieści. Byłem zdecydowany na każdy rodzaj „montażu”, gdyż to, co obaj tak nazywamy, wiąże się wszak bezpośrednio ze swoistym wykraczaniem książki poza ramy literatury, „wyzbywaniem się pozorów sztuki”, jej realnością.¹⁹

Wreszcie w *Jak powstał „Doktor Faustus”* Mann pisze o właściwej tej powieści

p r a d z i w o ś c i, która z jednej strony jest chwytem artystycznym, nieustanną niejako grą zmierzającą ku osiągnięciu pełnej, niekiedy aż nieznośnej realizacji fikcji, tj. biografii, i ukazaniu postaci Leverkühna, z drugiej jednak strony dotąd mi nie znaną fantastyczną mechaniką, zdumiewającą swą bezwzględnością, techniką montowania faktów realnych, historycznych, osobistych, a nawet literackich w ten sposób, że – niemal jak w owych „panoramach”, które pokazywano mi w czasach dzieciństwa – z trudem można rozpoznać, gdzie namacalnie realne rzeczy przechodzą w iluzoryczność i perspektywiczne malowidło. Ta stale mnie zaskakująca, a nawet budząca we mnie zastrzeżenia technika montażu łączy się ściśle z koncepcją, z samym „zamysłem” książki.²⁰

Na to, że w rezultacie nie można odróżnić, co zostało skądś wzięte, a co wymyślone, Mann kładzie szczególny nacisk. W *Lotcie* Goethe rozmyśla o „opętanej sympatii, która cię wtajemnicza w miłośćią ogarniany świat, tak że swobodnie i z łatwością zaczynasz mówić jego mową i nikt nie będzie mógł odróżnić wyuczonego detalu od czegoś charakterystycznego, co sam wynalazłeś”²¹.

Jeszcze dalej posuwa się Feliks Krull. Sfalszował podpis ojca i pyszni się: „[...] sam sprawca moich dni musiałby uznać moje osiągnięcia za twory swej własnej ręki”²². „Sprawca moich dni” odnosi się niby do starego Krulla, ale wiele wskazuje na to, że hochsztapler-artysta kieruje to zuchwałe wyzwanie wprost do Stwórcy świata.

Wprawdzie technikę montażu łączy Mann *explicito* z *Doktorem Faustusem*, ale wzmianka w liście do Adorna o „wyższym” odpisywaniu dowodzi, że świadomie stosował ją już znacznie wcześniej. Nowsze badania źródeł i analizy poszczególnych utworów dostarczają coraz więcej wiadomości o rozmiarach tego zjawiska. Mann odpisywał – z własnego życia, z życia otoczenia, z gazet, z prac naukowych i, przede wszystkim, z cudzych dzieł literackich²³. Sama formuła – „wyższe” odpisy-

^{19/} T. Mann *Listy 1948-1955...*, s. 19 i n.

^{20/} T. Mann *Jak powstał „Doktor...”*, s. 167.

^{21/} T. Mann *Lotta w Weimarze*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1958, s. 310.

^{22/} T. Mann *Wyznania hochsztaplera...*, s. 35.

^{23/} Z ważniejszych prac, poświęconych cytatom i odniesieniom literackim u Manna, należy tu wymienić, prócz przytaczanych już studiów T.H. Reeda i H. Wyslinga: H. Meyer *Thomas Manns „Der Zauberberg” und „Lotte in Weimar”*, w: tenże, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961; G. Bergsten *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*,

wanie (*höheres Abschreiben*) – w sposób poniekąd arcy-Mannowski spaja szkolny żargon i wyższość, której Mann w żadnej sprawie nie mógł sobie odmówić. Używa w tym kontekście jeszcze innych określeń z dolnego rejestru: „zwódzony fragment”, „przemycenie” (w liście do Adorna), „ściągnięte” (w liście do syna), jakby z lubością wyznaczając sobie miejsce pośród swawolnych psotników.

4. Cytaty różnie rozumiane

Nad całą sprawą unosi się pewne zamieszanie terminologiczne. Sam Mann skłonny jest wrzucać do jednego worka zapożyczenia z życia i z literatury oraz jedno i drugie nazywając „cytatem”²⁴. Wydaje się, że istotne znaczenie ma dlań jedynie różnica między tym, co „prawdziwe” („dane”, „gotowe”), a tym, co „wymyślone”. W tym samym worku umieszcza też cytaty empiryczne, aluzje, zapożyczone motywy, naśladowanie, stylizację, parodię²⁵. Również badacze i interpretatorzy chętnie rozpatrują łącznie wszystkie rodzaje odniesień literackich u Manna.

Wysling traktuje cytat jako kategorię zbiorczą dla wszelkich zapożyczeń z dziedziny ducha, tj. takich, które czytelnik ma rozpoznać i które sprawiają, że w pojedynczym dziele odzywa się znacznie szerszy kontekst kultury. Chodzi o to, by świat, który ma się ukształtować w dziele „uzyskał prawdopodobieństwo i by językowe dzieło, za pomocą cytatów ze wszystkich czasów i języków, zawarło w sobie całą ludzkość”. Gra z tradycją „wydaje się przeznaczeniem generacji, która – obciążona przeszłością – może sprostać własnej sytuacji tylko zapożyczając od tego, co już dane jest w ukształtowanej postaci”. Zapożyczenia są czymś naturalnym i niezbędnym w epoce kryzysu Ja, które samo, bez podporók nie może ani wy-

Stockholm 1963; H. Lehnert *Vorstudien zur Josephstetralogie*, „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft” 7, 1963; T.J. Reed *Thomas Mann. The Uses of Tradition*, Oxford 1974; R. Vaget *Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984 (w artykule *Erzählungen* (TMH, s. 539) Vaget podsumowuje swoje dociekania zwięzłą formułą: „W całym jego dziele narracyjnym znajdują się tylko nieliczne teksty, w których nie dałoby się wykazać obecności jednego czy wielu takich pre-tekstów; w późnych powieściach odbywają się wręcz orgie tej procedury”); E. Heftrich *Zauberberg. Über Thomas Mann* (I), Frankfurt a. M. 1975; tenże *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann* (II), Frankfurt a. M. 1982; tenże *Geträumte Taten. Über Thomas Mann* (III), Frankfurt a. M. 1993; M. Maar *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*, München Wien 1995.

^{24/} Por. np. T. Mann *Jak powstał „Doktor...”*, s. 167 i n. W eseju o Freudzie Mann uwydatnia związek między zjawiskami cytatu, rytualnego powtórzenia, teatru i gry, używa też zwrotu *zitahaftes Leben* w sensie odtwarzania we własnym życiu mitycznego wzorca (T. Mann *Freud und die Zukunft*, GW, t. IX, s. 493 i n.).

^{25/} Por. np. przytoczony niżej ustęp z *Doktora Faustusa*; w liście do J. Pontena z 1919 r.: „styl mojej noweli jest nieco p a r o d y s t y c z n y. Chodzi tam o pewien rodzaj mimikry, którą lubię i mimo woli stosuję”; w liście do E. Fischera z 25 maja 1926: „parodystyczny konserwatyzm, dzięki któremu moja sztuka unosi się między dwiema epokami” (*Listy 1889-1936*); por. też list do H. Mayera z 23 czerwca 1950 (*Listy 1948-1955*).

Szkice

powiadać się lirycznie, ani opowiadać. „Tomasz Mann sądzi, że zdoła uniknąć skutków destrukcji Ja i świata, trzymając się kurczowo tradycji, podpierając życie i twórczość minionymi wzorcami”²⁶. Także tutaj, według Wyslinga, punktem wyjścia jest kryzys, niedostatek, kompensowany przez zręczne uruchomienie możliwości, które stwarza wielka tradycja.

Inaczej interpretuje cytaty u Manna Hermann Meyer. Są to dla niego przede wszystkim cytaty empiryczne i wyraźne aluzje literackie. Odsyłając do innych dzieł i klimatów, cytat rozbudowuje pole rezonansu dzieła, wskutek czego konkretna sytuacja, postać, scena zatracą charakter indywidualnego „tu i teraz”, nabierając waloru uniwersalnego. „Użycie cytatów okazuje się ważnym środkiem wyjścia poza płaszczyznę realistyczną w stronę symbolizmu”²⁷.

Również Børge Kristiansen widzi w cytatach środek „odrealnienia” i „odindywidualizowania” świata powieści. Aluzje do tradycji literackiej stwarzają sytuację zawieszenia między różnymi porządkami i tym samym demaskują fikcyjną rzeczywistość jako pozór. Kristiansen wiąże to z wpływem, jaki na Manna wywarł Schopenhauer²⁸.

Eckhard Heftrich w swojej monografii *Czarodziejskiej góry* analizuje poszczególne sceny powieści i zestawia je z odpowiednimi podkładkami. Bierze pod uwagę nie tylko dzieła literackie, lecz także utwory muzyczne. Akcentuje przede wszystkim odniesienia do wielkich tekstów kultury niemieckiej – do Goethego, Nietzschego, Platena, Novalisa, Wagnera. *Czarodziejska góra* to, według Heftricha, walna dyskusja Manna z niemiecką tradycją, zwłaszcza z niemieckim romantyzmem.

Kilka lat temu Michael Maar opublikował kapitalną pracę, dowodzącą, że głównym, choć starannie ukrywanym układem odniesień dla Manna są *Baśnie* Anderse-na. Maar wskazuje analogie postaci i motywów oraz niemal dosłownie przytaczane partie tekstu i na tej podstawie buduje bardzo ciekawą interpretację *Czarodziejskiej góry*. Przy okazji eksponuje cały obszar zagadnień związanych z kamuflażem w literaturze²⁹.

5. Erudyci i hochsztaplerzy

Wspomniałam już, że praktyka sięgania po gotowy materiał niejednokrotnie wnika do wnętrza utworów Manna, organizuje wokół siebie akcję i staje się samodzielnym składnikiem treści. Innymi słowy, nawet jeśli ta praktyka jest pierwotnie środkiem ułatwiającym wprowadzenie do utworu określonych zespołów treści czy poszerzenie pola możliwych interpretacji, to – zwyczajem środków – czasem wy-

²⁶ H. Wysling *Thomas Manns...*, s. 318 i n.

²⁷ H. Meyer *Thomas Manns „Der Zauberberg” und ...*, s. 227.

²⁸ B. Kristiansen *Das Problem des Realismus*, TMH, s. 832, por. tenże, *Thomas Manns „Zauberberg” und Schopenhauers Metaphysik*, Bonn 1986.

²⁹ M. Maar *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus ...* (por. moje omówienie *Nowe wiadomości z Czarodziejskiej Góry*, „Literatura na Świecie” 1996, 5-6).

rażnie się autonomizuje. Obok konkretnej treści przytoczenia, odsyłającej do źródła i wzbogacającej ideowy oraz retoryczny potencjał dzieła, na plan pierwszy wysuwa się wówczas sam akt przytaczania³⁰, towarzysząca mu intencja oraz, zazwyczaj niejawne, założenia dotyczące mechanizmów przekazu literackiego i, szerzej, tradycji kultury. Chciałabym poniżej przedstawić kilka takich przypadków. Interesować nas będą przede wszystkim zjawiska cytatu empirycznego, a także różne sposoby używania cudzych słów, wiernego ich powtarzania i przekręcania.

Otóż, na przykład, spotykamy u Manna parę postaci z upodobaniem ubarwiających swoje kwestie rozmaitymi zapożyczeniami. Klasycznym okazem cytatora – jeśli wolno za Białoszewskim użyć tego słowa – jest oczywiście Settembrini. Przy pierwszym spotkaniu na spacerze strzela w kuzynów cytatem z Carducciiego, z arii z *Zaczarowanego fletu*, z Wergiliusza, a na koniec jeszcze cytuje „Bóg wie kogo”³¹. I tak dzieje się za każdym jego wystąpieniem. Settembrini, zgodnie z przyklejoną mu etykietką, cytuje jak typowy humanista, spadkobierca wielkiej tradycji, erudyta, mający pod ręką całą skarbnicę kultury i świetnie się w niej orientujący. Wie, kogo kiedy i dlaczego przytacza. W jego ustach każdy cytat jest niejako pochwalną pieśnią na cześć dotychczasowych osiągnięć ludzkiego ducha i wyznaniem wiary w jego przyszłe możliwości.

Radca Behrens bodaj nie może się odezwać, by nie uciec się do jakiegoś skrzydlatego słowa, retorycznego zwrotu, utartej peryfrazji: gdy pierwszy raz wkracza na powieściową scenę, w jego ustach pojawia się „syn Marsa”, „Myrmidon”, gładko wracona sentencja Goethego o złotym drzewie życia, które jest wiecznie zielone. Te powiedzonka, sypiące się bez miary, nie są cytatami w ścisłym sensie, bo dawno już oderwały się od pierwotnego autora i kontekstu, zleksykalizowały, stały się pospolitymi ozdobnikami, które można dowolnie kombinować i mnożyć. Ewokują już nie uprawny ogród kultury literackiej, ale raczej retoryczny śmietnik; Nietzsche zaliczyłby to do kultury filisterskiej. Tą swadą Behrens buduje wokół siebie pewną osłonę, bezosobisty dystans, psychologicznie zapewne niezbędny komuś, kto jako dyrektor sanatorium dla gruźlików ma wciąż do czynienia z ludzkim nieszczęściem. W płaszczyźnie symbolicznej, w zestawieniu z pozycją Behrensa jako Radamantysa, sędziego dusz, można to odczytać jeszcze inaczej: potok gotowych formulek niezdarne osłania to, co najważniejsze w wypowiedziach Behrensa, czyli – ile komu jeszcze pozostało życia.

Do klubu cytatników należy też Adrian Leverkühn: „miał w ogóle wyraźne zamiłowanie do cytatów, do słownych aluzji, przypominających coś lub kogoś”. W związku z listem, w którym Leverkühn opisuje swoją brzemienne w skutki wizytę w burdelu, Zeitblom zauważa: jego „staroświecki styl jest oczywiście parodią i aluzją do dziwacznich przeżyć w Halle, do językowych upodobań Ehrenfrieda Kumpfa – zarazem jednak indywidualną autostylizacją, wyrazem własnej we-

^{30/} Na to rozróżnienie i jego konsekwencje zwraca uwagę W. Bolecki *Pre-teksty...*, s. 21 i n.

^{31/} T. Mann *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, W. Tatariewicz, Warszawa 1998, t. 1, s. 91 i n.

wewnętrznej formy i skłonności do posługiwania się w sposób znamieny parodią dla ukrycia się za nią i wypełnienia treścią”. Stylizacja, zdaniem Zeitbloma, pozwala opowiedzieć całą przygodę i wypowiedzieć prośbę o modlitwę. Jako wytrawny filolog Zeitblom stwierdza, że nie potrafiłby „znaleźć lepszego przykładu przytoczenia cytatu jako osłony, parodii jako pretekstu”³². Sama przygoda jest zresztą cytatem w szerokim sensie, jako że przejęta została z biografii Nietzschego.

W każdym z tych trzech przypadków upodobanie do cytatów i cudzej mowy jest elementem charakterystyki postaci³³. Ale jego znaczenie na tym się nie wyczerpuje. Przy Settembrinim jest bezpośrednim holdem dla literackiego dziedzictwa i wyrazem przekonania o ciągłości kultury. U Behrensa całe to dziedzictwo sprowadza się do szermowania frazesami i wykazuje zupełną bezradność w obliczu takich spraw jak śmierć. U Leverkühna z jednej strony zatrąca o mechanizmy psychologicznego kamuflażu, z drugiej wiąże się ze ściśle artystycznymi problemami, zaprzatającymi na równi autora i bohatera *Doktora Faustusa*: stosunku do tradycji, epigoństwa i innowacji w sztuce.

W *Lotcie w Weimarze*, co rozumiałe, roi się od dosłownych lub lekko trawestowanych cytatów z Goethego i z dokumentów epoki. Nie są wyróżnione jako cytaty, stanowią integralny składnik wypowiedzi i myśli poety lub jego akolitów. Ten proceder ma za sobą wszystkie prawa powieści na motywach z życia postaci historycznej. Cytaty pełnią wówczas raczej funkcję historycznych realiów, „szczegółów”, które mają potęgować efekt historycznej prawdy. Tyle że Mann tu i ówdzie dość ostentacyjnie sprzeniewierza się takiej dokumentarnej intencji³⁴. Goethe przy porannym myciu mruczy słowami z tzw. *Klasycznej nocy Walpurgi*, znacznie później od czasu akcji powieści. Dosłownie przytoczony fragment z pamiętnika Boisseréego o wieczorach z Willemerem, Goethem i Marianną zawiera dopisane zdanie, skutkiem czego przygoda z Lottą i przygoda z Marianną nakładają się anachronicznie na siebie. W wynurzeniach Riemera wreszcie pojawiają się własne sformułowania Manna, używane w esejach o Goethem. Hermann Meyer, który analizuje powyższe przykłady w swoim studium, pokazuje, jak ta gra cytatami oddala *Lottę* od modelu realistycznej biografii i uwydatnia główny temat powieści, temat bardzo Goetheański i zarazem Mannowski: trwanie i zmianę w czasie, tożsamość i metamorfozę³⁵.

^{32/} T. Mann *Doktor Faustus*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1962, s. 181 i n.

^{33/} O tym, że Mann często charakteryzuje swoje postaci przez wskazanie znamienego dla nich sposobu mówienia, pisze m.in. H.M. Gauger w skądinąd bardzo ciekawym studium „*Der Zauberberg*” – *ein linguistischer Roman*, w: tenże, *Der Autor und sein Stil*, Stuttgart 1988, s. 170-215.

^{34/} W liście do J. Klatzki Mann pisze: „To, co mówi Goethe w mojej powieści jest po części cytatem, po części wolnym przytoczeniem, po części zaś zmyśleniem utrzymanym w jego duchu”, (*Listy 1937-1947...*, s. 444).

^{35/} Por. H. Meyer *Das Zitat in der Erzählkunst...*, s. 229-245.

Do tych przykładów warto dorzucić jeszcze jeden, pominięty przez Meyera. Cytat z *Fausta* najpierw pojawia się w ustach postaci, po której najmniej można by się tego spodziewać. Oto na pierwszej stronie powieści kelner Mager przygląda się damie wysiadającej z powozu i, nim jeszcze z wpisu na hotelowej tablicy dowie się, z kim ma do czynienia, atakuje ją słowami Mefistofelesa: „Ustawy wszelkie, wszelkie uprawnienia, rzec by tu można, jak smutny spadek chorobowych skaz, dziedniczą się”. Radczyni w odpowiedzi nazywa go człowiekiem „bardzo czytany i umiejącym cytować”. Zaraz potem, już wiedząc, z kim ma do czynienia, Mager serwuje cytat z *Boga i bajadery*, nazywając radczynię osobistością „w ognistych ramionach uniesioną ku niebu wiecznej chwały”³⁶. Kelner-erudyta nie należy do uczonej elity Weimaru. Ma „serowatą, rudawymi bokobrodami okoloną twarz”, co upodobnia go do owych dziwnych osobników, którzy coraz to pojawiają się na drodze Aschenbacha w *Śmierci w Wenecji*. Ukazuje się trochę jak sługa, trochę jak rajfur, trochę jak zręczny pośrednik między odległymi sferami, bez którego nie obejdzie się żadne przedsięwzięcie. Dołącza do grona tych licznych u Tomasz Manna tricksterów, dwuznacznych postaci, którym patronuje Hermes. Gdy radczyni nazywa go „Ganimedem z bokobrodami”, uświęca niejako funkcje służebne Magera, być może przydaje im jakąś bliżej nieokreśloną aurę erotyczną. W konstrukcji powieści jest kimś w rodzaju konferansjera, mistrza ceremonii. Pierwszy cytat pochodzi ze sceny, gdy Mefisto podszywając się pod Fausta jako uczonego rozmawia z uczniem. Przypomnienie akurat tej sceny zaraz na początku wprowadza motyw maskarady, perfidnej psoty, hochsztaplerki. Wszystko, co następnie powiedziano w tej powieści o zacieraniu się granic – między rzeczywistością a literaturą, prawdą a pozorem, teraźniejszością a przeszłością – podbite jest nutką szatańskiego chichotu.

6. Zabawa w chowanego

Osobna sprawa to cytaty ukryte, w żaden sposób nie sygnalizowane, nie opatrzone metryką źródła i podane w tekście tak, jak gdyby były własną wypowiedzią narratora lub postaci.

W *Czarodziejskiej górze* niejaki Gänser, narzekając na swoją dolę pacjenta, mówi: „Żaden pies nie chciałby już dłużej żyć w ten lub w podobny sposób”³⁷. To skarga Fausta z monologu w scenie *Noc*, z dodatkiem zabawnie pedantycznego wrętu „lub w podobny...”. Gänser, przedtem wspomniany tylko jako pacjent „o wywinionych ustach”, wydaje się znieacka wywołany na scenę jak gdyby tylko po to, by przemówić słowami Fausta. Skarga Fausta na pieskie życie zapowiada gotowość do zawarcia paktu z diabłem. Gänser wypowiada tę kwestię na początku rozdziału zatytułowanego *Wolność*, zaraz potem Castorp wdaje się w dyskusję z Settembrinim na temat godności choroby oraz pisze list do domu, informując, że na razie zostaje na górze, prosi o dostanie mu niezbędnych rzeczy oraz regularne przekazywanie

³⁶ *Lotta w Weimarze...*, s. 14 i n.

³⁷ *Czarodziejska góra...*, t. 1, s. 322 i n.

pieniędzy. List ów Castorp następnie „podpisał” i to słowo, wyeksponowane u początku akapitu, zdaje się nabierać niezwykłego znaczenia, jak gdyby chodziło o coś więcej niż konwencjonalny podpis u końca listu, lecz o ratyfikację dokumentu najwyższej wagi. Faktycznie Castorp tym listem zrywa z życiem na nizinach i decyduje się rozpocząć swoją wielką przygodę. Buntownicza skarga i zaraz potem ceremonialnie wyeksponowany podpis rysują się jako wyraźne wskazówki, że przepadki Castorpa trzeba widzieć w ścisłym związku z historią Fausta.

Autor wprowadza te cytaty bez żadnego dodatkowego sygnału. Za każdym razem da się je odczytać jako „naturalną” – i stosunkowo błahą – wypowiedź w danym kontekście. Jeśli jednak wziąć pod uwagę ich obce pochodzenie i włączyć do lektury pierwowzór, efekt jest iście bombowy: zmienia się radykalnie całe pole możliwych odczytań powieści. Ale okoliczność, że cytaty te wpływają na odczytanie historii Castorpa, że nawet są niezbędne, aby podsunąć interpretację zamierzoną przez autora, nie załatwia jeszcze całej sprawy. Bo dlaczego cytuje się tu Goethego chyłkiem, w ukryciu, w sposób tak ostentacyjnie „nierudycyjny”?

Michael Maar wykazuje, że rozdział *Sprawy najbardziej zagadkowe w Czarodziejskiej górze* zahacza kilkoma nieznacznymi motywami o scenę wskrzeszenia Łazarza i o to, co w ewangelii św. Jana powiedziane jest o stwórczym słowie³⁸. Uznanie paraleli między Castorpem, wywołującym Joachima z grobu, a Jezusem musiałoby, rzecz jasna, niezwykle mocno wpłynąć na interpretację postaci bohatera i całej powieści. Ci, co zawsze widzieli w *Czarodziejskiej górze* powieść o młodym człowieku, który przez siedem lat przygotowuje się do wielkiego twórczego czynu (czyli powieść o artyście), mogą się z tego tylko szczerze cieszyć.

W rozdziale *Snieg* w opisie zamarłego zimowego krajobrazu pojawia się zdanie „Żadnego tchnienia wiatru, choćby najlżej dotykającego drzew, żadnego szumu ani głosu”³⁹, będące trawestacją *Nocnej pieśni wędrowca* Goethego. W tym miejscu, jak się zdaje, wprowadzenie cytatu w niczym nie wzbogaca znaczeń tekstu. I bez tego obraz ciszy i bezruchu był dostatecznie przekonujący. I bez akcentu, jaki wnosi cytat z Goethego, wiemy, że w tym rozdziale nasz bohater niebezpiecznie blisko dotyka śmierci. Dlaczego więc Mann koniecznie chciał tu ten cytat przemycić? W dodatku, kiedy już rozpoznamy cytat, korci wyobrażenie, że cały poprzedzający opis to zabiegi wstępne, mimikryczne przygotowania, niejako moszczenie gniazdzka, w którym następnie można wygodnie złożyć cytat – tak, by nie odstawał od reszty tekstu, brzmiał naturalnie i niczym nie zdradzał, że ciągnie za sobą ogon obcego pochodzenia.

Na pytanie: „dlaczego po kryjomu?” pierwsza nasuwająca się odpowiedź brzmi: żeby aluzje do wielkich tekstów nie zdominowały pracy interpretacyjnej, żeby broń Boże nie przykroili powieści do modelu erudycyjnego pastiszu. Inna możliwa odpowiedź: aby uwydatnić stały przepływ między literaturą a życiem, pokazać, że słowa odrywają się od autorów i źródłowych kontekstów, że ludzie po prostu tak

^{38/} M. Maar *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus...*, s. 216 i n., s. 255 i n.

^{39/} *Czarodziejska góra...*, t. 2, s. 184.

mówią⁴⁰. Taka jest też zasada mitu – wzorcowej historii, która zatracza wymiar indywidualny i daje się odczytać jako uniwersalny los człowieka. Trzecia odpowiedź, niesprzeczna z poprzednimi: aby się zabawić. Każde użycie cudzych słów po kryjomu, jak gdyby nigdy nic, stwarza moment upajającej niepewności: czy naprawdę jestem sobą, czy tamtym, cytowanym autorem. Ukrywając cytat, wciągamy w tę grę publiczność: czy zobaczy w nas oryginalnego autora, czy autora cytującego, i co właściwie bardziej by nam dogadzało⁴¹. W aspekcie zabawy mniej ważny jest komunikat przytoczonego tekstu. Ważniejszy staje się sam akt sięgnięcia po cudze sformułowanie i ukrycie go we własnej wypowiedzi. Mann lubił to mimikryczne kamuflowanie – przypomnijmy odnośnie sformułowania z *Jak powstał „Doktor Faustus”* („z trudem można rozpoznać”) i z listu do Adorna („wklejam i zacieram kontury, wtapiam”). Konsekwencje zabawy są nieprzewidywalne i ostatecznie prowadzić mogą do destrukcji utworu jako zamkniętej całości. Czytelnik bowiem, rozpoznawszy ukryty przemyślnie cytat i rozochocony tym odkryciem, gotów jest na każdym kroku węszyć możliwe dalsze intertekstualne odniesienia. W rezultacie znikają ramy tekstu, nakazujące traktować go jako zamknięte, ograniczone pole interpretacyjnych wskazówek.

7. Manipulatorzy

Przedstawmy teraz jeszcze inny rodzaj zabawy. W trakcie karnawałowego wieczoru ma miejsce dialog:

– M i a r k u j d o k ł a d n i e, kto ona – usłyszał Hans Castorp, jak gdyby z daleka, głos Settembriniego [...] – T o L i l i t h.

– K t o? – zapytał Hans Castorp. Literat ucieszył się i rzekł:

– A d a m a p i e r w s z a ż o n a, m i e j s i ę n a s t r a ż y...⁴²

Ten dialog odtwarza rozmowę Fausta i Mefista z *Nocy Walpurgi*. Zresztą uwaga, że słowa Settembriniego słychać „jak gdyby z daleka”, pięknie obrazuje to nawiązanie. W ustach Settembriniego te słowa brzmią naturalnie i doskonale współbrzmia z całą jego polityką edukacyjną wobec Castorpa. Mentor zestawia sanatoryjny wieczorek z sabatem czarownic i w ten sposób daje wyraz swemu potę-

^{40/} Idea naczyń połączonych twórczości artystycznej i anonimowej ludowej była bliska romantikom. Czy Mann jej przyświadcza, czy raczej z nią polemizuje? Gdy Castorp w lesie napotkał dwóch brodaczy i usłyszał, jak jeden mówi do drugiego „A więc żegnaj. I dzięki ci”, był wzruszony i długo jeszcze wspominał: „Ale jakże tutaj lud mówi [...] z taką godnością i tak uroczyście; brzmi to czasem jak poezja” (*Czarodziejska góra...*, t. 1, s. 277). I tu nie obeszło się zresztą bez ukrytej aluzji, bo w słowach brodacza słychać trawestację *Pieśni ziemi* Mahlera, nb. późniejszej od czasu akcji powieści.

^{41/} Na to, że wszelkie odniesienia do innych tekstów literackich są nieodłącznie związane z intencją ludyczną, zwraca uwagę G. Genette, por. tenże *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, s. 556 i n.

^{42/} *Czarodziejska góra...*, t. 1, s. 473.

pieniu dla – wiadomo, czego nie lubi Settembrini – „wstrętnej dzikości, igrania ze stosunkami pierwotnymi, obrzydliwego igrania, którego nie znoszę, bo zwraca się w gruncie rzeczy przeciwko cywilizacji i dojrzałemu człowieczeństwu”⁴³. W tym rozdziale *Faust*, niejako zza kulis, otwiera drzwi do najciekawszych spraw w *Czarodziejskiej górze*. Przytoczony dialog, będący powtórzeniem dialogu Mefista i Fausta, z jednej strony uwydatnia paralełę układów osobowych, z drugiej strony ją zakłóca. Trójkąt Castorp – Settembrini – Kławdia jest symetryczny wobec trójkąta Faust – Mefisto – Małgorzata. Tyle że Mefisto stręczy Faustowi Małgorzatę, a w *Czarodziejskiej górze* jest odwrotnie: Settembrini uporczywie stara się odciągnąć Castorpa od Kławdii. Settembrini, któremu jako towarzyszewi i przewodnikowi Castorpa przypadłaby rola Mefista, ostrzega go przed kobietą i – w tym miejscu – wprost mieni ją diablicą. Jeżeli będziemy cytat uważać za powtórzenie w dobrej wierze, odwołujące się do podziału ról pierwowzoru, wypadnie Settembriniego uznać za szatana (który pod płaszczykiem humanizmu głosi oświecenie, czyli wiarę już tylko w człowieka). Jeżeli przyjąć, że cytat zastosowany jest przewrotnie, Settembrini okazuje się dobrym opiekunem, chroniącym podopiecznego od niebezpieczeństwa – ale czemu wobec tego Mann wkłada mu w usta słowa diabła? Niepewność co do intencji użycia cytatu znakomicie potęguje wątpliwości, po której stronie właściwie czai się zguba, a po której zbawienie. (Cudowne wątpliwości, które nie opuszczają nas ani na chwilę w trakcie lektury tej czarodziejskiej książki i zbiegają się w postawionym na końcu przez autora znaku zapytania).

Jakby mało było tego zamieszania, przytoczony dialog kryje w sobie jeszcze jeden żart. Otóż Settembrini cytuje Goethego świadomie, w ramach swoich kompetencji erudyty i intencji mentora. Hans Castorp, rzucając swoje „Kto?” – recytuje dalszy ciąg wiersza, tj. mówi dokładnie to, co w odnośnym miejscu wypowiedział Faust, ale o tym nie wie (świadczy o tym dalszy przebieg rozmowy). Nie wie, że cytuje. Nie zna, a w każdym razie nie rozpoznaje poprzednich słów Settembriniego jako cytatu, sprowadza wypowiedź Settembriniego na płaszczyznę aktualnej sytuacji i reaguje naturalnym w tych okolicznościach pytaniem „kto?”. Podąża w ślady Fausta – nieświadomie. Czy to z tego tak się „ucieszył” Settembrini? Czy z własnej udanej sztuczki, z tego, że uczeń tak gładko dal się wpuścić w rolę, którą mentor mu wyznaczył?

Podobny figiel mamy w *Doktorze Faustusie*: Leverkühn posyła Rudiego Schwerdtfegera, by ten w jego imieniu oświadczył się pannie Godeau, i posługuje się przy tej okazji cytatami z Szekspira. Następnie, skarżąc się przed Zeitblomem na fatalny wynik misji, mówi słowami z *Dwóch panów z Werony* i słowami Benedykta z *Wiele hałasu o nic*, a Zeitblom odpowiada mu w przybliżeniu tak, jak Don Pedro odpowiada Benedyktowi. Cały ten zawiły splot cytatów jest dodatkowo skomplikowany, ponieważ pod spodem kryje się jeszcze odniesienie do analogicznych epizodów z życia Nietzschego. Mann objaśnia to w *Jak powstał „Doktor Faustus”*. I specjalnie podkreśla, że Zeitblom cytuje „nieświadomie”. „Adrian zaś znajduje

^{43/} Tamże, s. 474.

gorzką przyjemność w tym, aby wobec Zeitbloma, który na równi z czytelnikami nie zauważa tego, włączać wprost do rozmowy cytaty z owych sztuk”⁴⁴.

8. Duch opowieści i cudza mowa

Obok cytatów mamy u Manna ciekawe przypadki posługiwania się cudzą mową. Najciekawszy w tym względzie jest bodaj duch opowieści, wcielony w mnicha Klemensa i powołany na narratora *Wybrańca*. Nie jest cytatnikiem w ścisłym sensie, ale przecież korzysta z licznych pierwowzorów. Sam wyznaje, że nie opowiada, lecz „raczej odświeża pewną historię”, która już była opowiadana, i to nieraz⁴⁵. Odświeża – czyli napełnia duchem, a więc spełnia właściwy akt artystyczny, tak jak Mann wyłożył to w rozprawce *Bilse i ja*. Narrator z jednej strony reprezentuje mniśią, benedyktyńską uczoność, skrupulatność i szacunek wobec przekazów. Z drugiej strony z całą otwartością ujawnia absolutną ignorancję w sprawach, o których będzie opowiadał: „Cóż ja wiem o rycerstwie i łowiectwie. Jestem mnichem, w gruncie rzeczy nieświadomym i nieco lękającym się tego wszystkiego [...] Udamę tylko, że potrafię należycie opowiedzieć, jak wychowywano młodego Willigisa, i paradowę słowa. [...] Ale wcielany przeze mnie duch opowieści ma już to do siebie, iż na pozór we wszystkim, o czym prawi, wielce jest doświadczony i czuje się jak w domu”⁴⁶. Narrator Klemens napomyka też, że nim został zakonnikiem, nosił imię Morhold (Marchońt). Oblekając się w szaty zakonne, odrzucił wprawdzie ciało Marchońta i opowiada jako duch, jednakże duchowi niezbędne jest oparcie w ciele. Jakiś udział w całym przedsięwzięciu ma więc też Marchońt, znany typ przedrzeźniacza i prześmiewcy. Dowiadujemy się tu po raz kolejny, że orientacja w sprawach, o których się opowiada, nie musi być własnym, wewnętrznym duchowym bogactwem narratora, lecz może być przejętym z zewnątrz rekwizytem, używanym nie bez przymieszki błazeństwa. Przede wszystkim zaś dowiadujemy się, że opowiadanie nie jest możliwe bez udawania, „paradowania”⁴⁷. Przybieranie innej tożsamości, podchwytywanie cudzej mowy lokuje się w samym centrum aktu twórczego. Dodatkowo ten fragment nasuwa domniemanie, że zaczerpnięte ze źródeł „szczegóły” nie służą wyłącznie należytemu umeblowaniu przedstawionego świata. Wszystkie te piękne giewie, rycerskie zabawy, puszczanie sokoła, suknie z assajańskiego aksamitu to także przybrany językowy kostium samego narratora, niezbędny, aby ten mógł rozwijać swoją opowieść.

Cudza mowa może być też dosłownie obcym językiem. Hans Castorp w czasie karnawałowej nocy wybiera język francuski, by wyznać miłość Kławdii: „Jak widzisz, w ogóle nie umiem po francusku. Ale w rozmowie z tobą przenoszę ten język

^{44/} *Jak powstał „Doktor...”*, s. 168 i n.

^{45/} T. Mann *Wybrańiec*, przeł. A.M. Linke, Warszawa 1974, s. 12.

^{46/} Tamże s. 28 i n.

^{47/} W oryginale mamy w tym miejscu czasownik *vorwenden* (*ich wende Worte vor*), „przytaczać, przedkładać, wysuwać”, dziś przestarzały, przetrwała natomiast forma rzeczownikowa *Vorwand* – „pretekst, to, co ktoś przytacza na swoje usprawiedliwienie”.

Szkice

nad swój ojczysty, gdyż dla mnie mówić po francusku to poniekąd mówić nie mówiąc – bez odpowiedzialności lub też tak, jak mówimy we śnie”⁴⁸. W wykładzie dla studentów amerykańskich Mann komentuje:

To, że uwagi moje muszą wypowiadać w języku angielskim, wyjątkowo nie sprawia mi żadnych trudności, przeciwnie, nawet ułatwia zadanie. Myślę przy tym o bohaterze mojej powieści, młodym inżynierze Hansie Castorpie, który przy końcu pierwszego tomu składa skośnoookiej pani Chauchat niezwykle wyznanie miłosne, przybrane w zwiewną szatę obcych, francuskich słów. Odpowiada to jego wstydlivosti i dodaje odwagi do powiedzenia rzeczy, które po niemiecku nie przeszłyby mu przez usta. [...] Tak samo skrupowanie, jakie odczuwa autor, kiedy ma mówić o własnej księżce, zostaje złagodzone dzięki pośrednictwu obcego języka.⁴⁹

Francuszczyzna pojawia się w powieści także w innych okolicznościach. Na długo przed karnawałową nocą Castorp po francusku składał przecież kondolencje pani Tous-les-deux. Odnośny rozdział nosi tytuł *Hans Castorp próbuje swych sił we francuskiej konwersacji*. Rozmawiając o śmierci Castorp przygotowywał się więc niejako do tamtej przyszłej rozmowy o miłości.

9. Powtarzanie i przedrzeźnianie

„Cóż ja wiem o rycerstwie i łowiectwie” – wyznaje duch opowieści. To wyznanie brzmi jak echo pewnej sceny z *Czarodziejskiej góry*:

– Pan Settembrini jest literatem – objaśnił Joachim trochę zażenowany. – Napisał do pism niemieckich wspomnienie o Carduccim, wiesz, Carducci – i zmieszal się jeszcze bardziej, bo kuzyn patrzył na niego zdziwiony, jak gdyby chciał powiedzieć: Cóż ty wiesz o Carduccim? Przypuszczam, że nie więcej ode mnie.⁵⁰

Joachim czuje się przyłapany na nadużyciu – użył cudzego języka, języka wykształconego humanisty tak, jak gdyby był to język doskonale mu znany. *Czarodziejska góra* to powieść między innymi o edukacji. Droga edukacji zaczyna się od tego, że się powtarza za kimś, powtarza się cudze słowa, nie znając jeszcze do końca ich znaczenia. Przypomnijmy kapitalny początek *Królewskiej Wysokości*. Książę Albrecht domaga się od lekarza wyjaśnień w związku z ułomnością nowo narodzonego potomka. Doktor Sammet tłumaczy. Książę słucha, nie rozumie, terminy medyczne nic mu nie mówią, nie potrafi ich nawet dobrze powtórzyć, co chwila przerywa pytaniami. I natychmiast potem, na następnej stronie, w rozmowie z ministrem Knobelsdorfem umie poskarżyć się jak z nut, że dziecko „oto przychodzi na świat z atrofią, z potworkowatością mechaniczną, spowodowaną amniotycznymi

^{48/} *Czarodziejska góra...*, s. 501 (Castorp mówi po francusku, cytuję z przekładu podanego w przypisie wydawcy).

^{49/} T. Mann *Wstęp do „Czarodziejskiej góry”*, przeł. I. i E. Naganowscy, w: *Eseje*, s. 382 i n.

^{50/} *Czarodziejska góra...*, t. 1, s. 90.

sznurami”⁵¹. Feliks Krull zaś, wysłuchawszy wykładu profesora Kuckuck o ewolucji gatunków, z całą swobodą peroruje potem o tych sprawach na królewskim dworze. Ten popis ma już wyraźnie charakter hochsztaplerskiego plagiatu⁵².

Castorp, przyłapawszy kuzyna na nadużyciu, sam też raźnie bierze się do dzieła. Przy pierwszym spotkaniu z Settembrinim nie wie, jak określić sposób mówienia humanisty i ten podsuwa mu słowo „plastyczny”. Następnym razem Hans potrafi już sam sformułować komplement: „Słucha się pana z wielką przyjemnością. Zdaje mi się, że nie można... że nie można tego plastyczniej wyrazić”⁵³. Postępując w edukacji Castorp stopniowo przyswaja sobie coraz więcej nowych słówek, pojęć i argumentów. Najpierw z pewną nieśmiałością powtarza za mentorem, potem przyswaja je sobie rzeczywiście. Posługuje się nimi suwerennie, wypróbuje je w nowych kontekstach. Mentor nie zawsze jest z tego zadowolony. Okazuje się, że w nowych kontekstach formuły – wiernie przytoczone, z powołaniem się na mentora – nabierają całkiem innego znaczenia, czasem krytycznego wobec pierwotnych intencji, czasem wręcz z nimi sprzecznego. Całą drogę edukacji w *Czarodziejskiej górze* przedstawić można jako losy pewnego cytatu. Początkom przyświeca przecież zasada *placet experiri*, „słuszna zasada”, maksyma zaczerpnięta od Petrarcki, ukochanego autora, którą Settembrini zachęca Castorpa do próbowania swoich sił w myśleniu⁵⁴. Potem Castorp nieraz używa jej dla usankcjonowania rozmaitych swoich poczynań. Pod koniec zaś godzi wprost w nauczyciela – gdy Settembrini raz jeszcze stara się odwieść go od idiotycznych rozrywek i skierować jego uwagę ku poważnym sprawom:

Hans Castorp czuł, że w głębokim smutku spoczywają na nim ciemne oczy, wzrok mądry i dobry; wykladał jednak jeszcze przez chwilę karty, a potem oparł policzek na dloni i spojrzał na stojącego przed nim mentora z fałszywą, niewinność udającą miną krnąbrnego dziecka.

– Oczy pana – rzekł ów – na próżno starają się ukryć, że wie pan dobrze, co się z panem dzieje.

– *Placet experiri* – odparł bezczelnie Hans Castorp.⁵⁵

Proces edukacji, przekazywania dorobku kultury adeptowi, tak jak przedstawia go Mann w *Czarodziejskiej górze*, okazuje się procesem dotykającym i ucznia, i treści, które uczeń sobie przyswaja. Zaczyna się od powtarzania, ale powtórzona formuła ma już inny sens. Kolejne fazy edukacji wiodą od mechanicznego powtórzenia przez przyswojenie, swobodne użycie aż po użycie krytyczne i parodystyczne. Treści kultury w toku przekazu nie pozostają nienaruszone: podważa się je, podda-

^{51/} T. Mann *Królewska Wysokość*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1989, s. 19 i n.

^{52/} Por. *Wyznania hochsztaplera*, s. 266, 336.

^{53/} *Czarodziejska góra...*, t. 1, s. 148 i n.

^{54/} Tamże, s. 147.

^{55/} Tamże, t. 2, s. 405 i n.

je krytyce, wypacza, fałszuje. Przekaz, zapewniający kulturze trwanie, oznacza, że kultura będzie się zmieniać⁵⁶.

Była mowa o tym, że Mann w jednym szeregu umieszcza cytaty i parodię. Rzeczywiście, powyższe przykłady mogą świadczyć, że zdaniem Manna nie ma „powtarzania” bez „przedrzeźniania”. Samo ponowne użycie wnosi do pierwotnej formuły, nawet jeśli pozostaje niezmienną, coś z małpiego grymasu. „Kultura jest parodią – miłością i parodią...” – mówi sam do siebie Goethe w *Lotcie*⁵⁷.

10. Rewolucja niekulturalna

W tym miejscu dobitnie rozlega się głos pani Stöhr. Pani Stöhr jest osobą niekulturalną – dowiadujemy się o tym, gdy pojawia się po raz pierwszy na powieściowej scenie, i ten przymiotnik, jako stały epitet, towarzyszy uparcie wszystkim jej kolejnym występom. Właściwie to pani Stöhr jest za pan brat z kulturą, interesuje się wieloma sprawami, ma w głowie pełno „zbędnych dat i rzeczy”⁵⁸, ma bogate słownictwo, lubi też rozmaite efektowne powiedzonka. Tylko że poruszając się tak bezceremonialnie w obszarze kultury, ciągle się potyka. Przekręca słowa, którymi człowiek wykształcony powinien móc swobodnie i bezbłędnie operować. Lista jej lapsusów jest długa: „*tournee*” zamiast „turnus”, „kosmiczny” zamiast „kosmetyczny”, „insolwencja” zamiast „nasłonecznienie” (insolacja), „katalepsja” zamiast „katastrofa”, „tempus” zamiast „temperatura”, „magnes” zamiast „magnat”. Myli Tantalą z Syzyfem, zamiast „pięta Achillesa” mówi „pierścień Polikratesa”, twierdzi, że czyta właśnie „Benedetta Cenelli w przekładzie Schillera” i uważa, że na pogrzebie Joachima powinno się odegrać „*Erotice*” Beethovena. Pani Stöhr nic nie umie powtórzyć jak należy. Jest ignorantką z pretensjami do kultury, jest do niemożliwości irytująca, jest „okropna”. Tę jej okropność i niekulturalność Mann podtyka nam pod nos do znudzenia, tak natrętnie, że wypadnie albo uznać go za nieudolnego pisarza⁵⁹ albo dopatrzeć się w tym jakiejś wskazów-

^{56/} Mann kontynuuje tu na swój sposób myśl Nietzschego, wyłożoną w eseju *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*. Można się też zastanowić, czy i jak owo „powtarzanie inaczej” wiąże się z całą muzyczną stroną pisarstwa Manna, w tym z postacią małego Nepomuka – Echa – i z funkcją echa w ostatnim utworze Leverkühna, por. T. Mann *Doktor Faustus...*, s. 636.

^{57/} *Lotta w Weimarze...*, s. 269. W późnych latach do uwag Manna o cytacie, powtarzaniu i parodii wkłada się inny ton. W liście do H. Mayera z 23 czerwca 1950 pisze: „Cała literatura europejska, z moją włącznie, przybrała charakter podsumowania, retrospekcji, cytatu, powtórki «jeszcze raz od początku». Bez wątplenia ta r e k a p i t u l a c j a oznacza u p a d e k, pożegnanie, kres”; w liście do T. W. Adorna z 30 października 1952: „Nasza literatura, ta wyższego lotu, sprawia na mnie wrażenie gorączkowej powtórki i p a r o d y s t y c z n e j rekapitulacji mitu zachodniego, podejmowanej w pośpiechu, zanim zapadnie noc” (*Listy 1948-1955...*).

^{58/} *Czarodziejska góra...*, t. 2, s. 99.

^{59/} Albo jeszcze gorzej: Martin Walser uznał to za niedopuszczalne natrząsanie się pięknoducho z braku oglady mniej uprzywilejowanych warstw społecznych (M. Walser

ki. To pierwsze nie wchodzi w rachubę, z łatwością natomiast można uznać okropne odezwania pani Stöhr za swoiste glosy umieszczone na marginesie i w sposób skrótowy wprowadzające do tekstu niezbędne komentarze, pointy, korekty lub uzupełnienia. Eckhard Heftrich stwierdza, że niekiedy lapsusy pani Stöhr mają, niczym dzwonek ostrzegawczy, zwracać uwagę na głębiej ukryty sens danej sceny (także na zawarte w niej aluzje literackie) albo w charakterze „trawestującego głosu towarzyszącego” sygnalizować związek między pozornie odległymi sprawami⁶⁰. Dodajmy, że glosy te często przybierają postać znanych gier słownych – paronomazji, kalamburu, figury etymologicznej. Turnus i *tournée* łączy idea cykliczności, regularnego powtórzenia, tyle że raz w odniesieniu do czasu, a raz do przestrzeni. Ale czas i przestrzeń przekładają się przeciwzajem na siebie, przynajmniej w tej powieści, i lapsus pani Stöhr świetnie uwydatnia odnośne spostrzeżenia Castorpa zaraz po przybyciu do Davos. Doskonale współbrzmi z tym wszystkim, co Mann w rozważaniach i dysputach poważnych protagonistów wyprawia, by zatrzeć ostre granice różnych pojęć i zmusić nas – którzy razem z Castorpem wступujemy na drogę edukacji – do borykania się z chaosem świata od nowa. „Kosmetyka” i „kosmos” mają wspólny źródłosłów, a nadanie kosmetyce – zabiegom upiększającym – wymiaru kosmicznego to echo estetyzmu, o którym w powieści rozprawiają Settembrini i Naphta, i echo własnej rozprawy Manna z estetyzmem w duchu Nietzscheańskim. „Tempus” i „temperatura” zbliżyły się do siebie już wtedy, gdy Castorp po raz pierwszy użył termometru i zarazem wniknął w istotę upływu czasu, co stanowi punkt wyjścia dla jednego z głównych motywów powieści i wiedzie bohatera do zrozumienia tajemnicy życia. Wielki kawał roboty rewelatorskiej odwała pani Stöhr oczywiście wtedy, gdy zamiast „Eroica” mówi „Erotica”. Żeby pod powłoką ludzkich poczynań, w tym czynów heroiczych, dopatrzeć się pobudek libidinalnych, trzeba było Freuda, i lapsus pani Stöhr celnie aktualizuje to odniesienie. Ale dlaczego Mann posługuje się w tak poważnej sprawie akurat głosem okropnej pani Stöhr? Tym bardziej, że psychoanaliza ma w powieści przedstawiciela w osobie dra Krokowskiego? Może uważa, że w wielkich przemianach światopoglądowych, intelektualnych i obyczajowych obok kapłana musi uczestniczyć błazen. Zresztą także Freud doceniał potencjał poznawczy przejęzyczeń⁶¹. Niekulturalna pani Stöhr przekraczając słowa wypowiada to, czego w obrębie przyjętych norm i konwencji nie da się wypowiedzieć. Jej pomyłki ukazują rzeczy od strony, która do tej pory była niewidoczna. Pełnią podobną funkcję jak niezdarności i paralogizmy rozmaitych sowizdrzałów. I faktycznie pani Stöhr w swojej szkockiej błuzce zdaje się należeć do rodu błaznów, sowizdrzałów, łotrzyków. Zadaniem takich postaci było zawsze dokonywanie wyłomu w zastanym systemie norm, odmienianie znaczeń i sposobów widzenia. „To pięknie, że użycza pani tro-

Ironie als höchstes Lebensmittel oder: Lebensmittel der Höchsten, w: H. Saueressig (red.), *Besichtigung des Zauberbergs*, Biberach a. d. R. 1974, s. 187.

^{60/} E. Heftrich *Zauberberg. Über...*, s. 154.

^{61/} Por. *Freud und die Zukunft...*, s. 489.

chę odmiany biednemu Tantalowi” – komentuje jej lapsus Settembrini⁶². Karolina Stöhr jest mistrzem odmiany, nie darmo przecież szczyci się, że umie przyrządzać rybę na 28 sposobów – co dzień inaczej. Aby zaznaczyć, że te odmiany i przewroty nie są może całkiem niewinną sprawą, wokół pani Stöhr też unosi się lekka aura diabelstwa: nazywa Behrensa „starym” – jak Mefisto Boga w *Prologu w niebie* – a uskarżając się, że „stary” znowu przedłużył jej pobyt w sanatorium, trawestuje słowa Mefista z *Nocy Walpurgi*⁶³.

I I. Próba podsumowania i lament tłumacza

Spróbujmy podsumować. Tomasz Mann chętnie posługuje się cytatami empirycznymi, kryptocytatami, cudzą mową i „szczegółami” zaczerpniętymi z rzeczywistości pozaliterackiej. Często nie umieszcza w tekście żadnych sygnałów, które by o tym informowały. Często za to inscenizuje sytuacje i ciągi zdarzeń, których osią jest wprowadzenie cytatu, ukrycie cytatu, podchwycenie cudzej mowy, użycie polemiczne lub przekręcenie, czyli sam akt cytowania, ewentualnie trawestowania i parodiowania cytowanych słów lub używania ich w innej intencji. Poza aktualizowaniem treści, do których cytat lub cudza mowa bezpośrednio odsyła, Mann załatwia w ten sposób jeszcze inne ważne sprawy. Gra z cudzą mową jest niezbędna do tego, by samemu przemówić. Gra – ponieważ uczestniczą w niej sprzeczne siły. Ocalające powtarzanie ściera się z destrukcją, ekspresja z kamuflażem, nabożny szacunek z grymasem parodii i przedrzeźniania. Można wyodrębnić ją jako osobną płaszczyznę, na której w sposób modelowy przedstawiono mechanizmy trwania i zmiany w kulturze oraz mechanizmy kreacji artystycznej – dwie sprawy żywo Tomasza Manna obchodzące.

Na koniec uderzmy w lament. Jak ma sobie z tym poradzić tłumacz? Powinien przenieść w medium innego języka komplet sensów zawartych w oryginale, więc także te, które zostały wprowadzone za pośrednictwem ukrytych obcych wtrętów. Ale jaki komplet? Jeżeli rozpoznaliśmy u Manna tysiąc ukrytych cytatów, to nic nie stoi na przeszkodzie domniemaniu, że jest tam drugi tysiąc takich, których nie rozpoznaliśmy. Przekład będzie więc zawsze (w najlepszym razie) na poziomie danego stanu badań i interpretacji. W dodatku może nieumyślnie owe nierozpoznane cytaty i aluzje zepchnąć w ukrycie jeszcze głębiej.

Założmy jednak (teoretycznie), że dzięki ogólnemu wykształceniu i specjalistycznym studiom przed przystąpieniem do pracy tłumacz umie znaczną część ukrytych obcych wtrętów rozpoznać i zlokalizować ich źródło. Jeżeli te źródła są przetłumaczone, wystarczy stosowny fragmencik przepisać. I co? Liczyć na to, że czytelnik w polskim przekładzie *Czarodziejskiej góry* rozpozna urywek polskiego przekładu *Fausta*? Na to liczyć można tylko w przypadku nielicznych, najbardziej skrzydlatych fragmentów – a od tych akurat Mann stroni. Czy dać przypis, infor-

62/ *Czarodziejska góra...*, t. 1, s. 223.

63/ Tamże, s. 234, J.W. Goethe *Faust*, cz. I, 4117.

mujący, z czego to cytat i w jakim polskim przekładzie go przytaczamy? Kawę na lawę?

Feliks Konopka, tłumacz *Fausta* i, wśród innych utworów Goethego, także *Boga i bajadery*, przełożył potem *Lottę w Weimarze*. W przekładzie wypowiedzi Magera zacytował odnośny ustęp swego przekładu *Fausta*. Ale już urywek z *Boga i bajadery* przybrał zupełnie inny kształt niż w przekładzie wiersza. Czy tłumacz wybrał takie rozwiązanie świadomie? Może na użytek wypowiedzi Magera chciał uwolnić cytat od „poetyzmów” obecnych w przekładzie wiersza? W każdym razie czytelnik jest tu pozbawiony nawet tej wątej podpórki, jaką stwarza wierne przepisanie z istniejącego przekładu.

Mann, nawet gdy chytrze ukrywał cytaty i aluzje, robił to z myślą o niemieckiej publiczności, dla której *Faust* (i inne wielkie dzieła kultury niemieckiej) jest oczywistym układem odniesienia, znanym i rozpowszechnionym przez tysięczne wtórne użycia. W żadnym innym obszarze kulturowym *Faust* (i w ogóle obce, choćby największe dzieło) nie będzie miało aż tak uprzywilejowanego statusu, niezależnie bodaj od znakomitości przekładów.

W polskich wydaniach *Czarodziejskiej góry* w rozdziale *Noc Walpurgi* cytaty z *Fausta*, wmontowane w wypowiedzi protagonistów, na ogół wyróżnia się graficznie i u dołu strony podaje stosowne objaśnienie. Dyskretniej postąpił redaktor wydania „Świata Książki” (z tego wydania tu korzystam), który objaśnienia zamieścił osobno na końcu tomów. Objaśnienia takie są pewnie potrzebne, ale dla tłumacza to już kapitulacja, bolesne rozstanie z nadzieją, że w przekładzie zdołamy oddać wszystko, cośmy sami przeczytali w oryginale. A w dodatku objaśnienia właściwie niszczą cały efekt, psują zabawę i autorowi, i czytelnikowi. Nie po to przecież Mann tak się chowa i maskuje, żeby w wydaniu przeznaczonym dla obcego czytelnika wszystko od razu ujawniać. I czytelnikowi o ileż przyjemniej, gdy mu bez uprzedzenia, przy lekturze, nagle zadźwięczy w uchu coś znajomego i gdy sam odkryje, że to przecież z *Fausta*. Albo się lepiej bawić – albo się więcej dowiedzieć. Tomaszowi Mannowi ta dysjunkcja bardzo by się nie podobała.