

Kapłan czy błazen?

O metaforach Don Kichota u Manna i Kafki

Monika Sznajderman

Wszystko, co mówił, brzmiało tak, jak gdyby miało tajemniczy ukryty sens, którego odgadnięcie pozostawiał innym z jakby diabelską intencją wykraczającą daleko poza *habitus* ironii.¹

W zamieszczonym w numerze 3/4 (1992) „Kontekstów: polskiej Sztuki Ludowej” szkicu *Stary Gringo: Motyw Don Kichota w filmie i literaturze* pisałam o problemie „prawdy i kłamstwa w znaczeniu kulturowym” – tak, jak ów problem widzi James Clifford – w kontekście powieści Carlosa Fuentes’a i filmu Luisa Puenzo *Stary Gringo*. Nazwałam ów tekst podróżą Don Kichota (podróżą z Don Kichotem) – w przebraniu artysty, pisarza, wreszcie etnologa – we współczesność. Problem „prawdy i kłamstwa w znaczeniu kulturowym” pojawił się również w opisie dwóch innych symbolicznych podróży z Don Kichotem – podróży, odzwierciedlających dwudziestowieczne doświadczenie Tomasza Manna i Franza Kafki.

Zatrzymajmy się zatem jeszcze przez chwilę przy rozważaniach Clifforda. W kontekście refleksji nad względnością prawdy i kłamstwa szczególnie inspirujący jest Clifford wówczas, gdy zestawia ze sobą dwa dzieła Bronisława Malinowskiego: jego *Dziennik* i *Argonautów Zachodniego Pacyfiku*, uderzająco do siebie niepodobne. *Dziennik*, pisany głównie po polsku i nie przeznaczony do publikacji zbulwersował antropologiczną opinię. Z całą jaskrawością odsłaniał bowiem kulisy pracy etnologa w terenie, jego – łagodnie mówiąc – ambiwalentne odczucia w stosunku do tubylczych informatorów, jego lęki, fobie, erotyczne pokusy, wściekłość i zniecierpliwienie. Można zatem uznać *Dziennik*, pisze Clifford, za „nagą prawdę”, „nagą rzeczywistość”.

W zestawieniu z nim *Argonautci...* jawią się, dowodzi amerykański antropolog, jako „ocalająca fikcja” Malinowskiego, jego ocalające, zbawienne kłamstwo, które rodzi „zbyt wiarygodne opisy” etnograficznej rzeczywistości. I nie tylko rzeczywistości: *Argonautci...* „zarówno kreują kulturową fikcję, jak też ogłaszają pojawienie się postaci obdarzonej autorytetem: Bronisława Malinowskiego – antropologa w nowym stylu”². Buduje bowiem Malinowski w *Argonautach...* fikcję swojej własnej spójnej tożsamości, swego „ja” wyzwolonego wreszcie od widocznych w *Dzienniku* udręk etnograficznego rzemiosła, od depresji i rozczarowań, od erotycznych urojeń, hipochondrycznych lęków i nienawiści do krajowców, wśród których przyszło mu żyć. W miejsce uderzającego w *Dzienniku* gniewu i irytacji, manifestuje tutaj Malinowski życzliwość, rozumiejącą postawę wzorowego etnografa.

Na analogiczne – prawdziwe bądź pozorne – dysonanse ipeknięcia napotykamy również w twórczości Tomasza Manna. Bardzo podobna dysharmonia uderzyła mnie na przykład podczas lektury kluczowego dla naszych rozważań eseju – wspomnienia *Podróż przez ocean* z „Don Kichotem”. Na pierwszy rzut oka bowiem zupełnie do siebie nie przystają zawarte w nim wyznania Manna – szczerego miłośnika ładu i konwencji, i Manna – równie szczerego admiratora donkichotowskiego szaleństwa. A jednak ten właśnie dysonans – choć uderzający – jest, jak postaram się pokazać, najzupełniej pozorny i bardzo dobrze wyraża istotę Mannowskiej metafory błędnego rycerza. Prawdziwą dysharmonię dostrzec możemy dopiero pomiędzy tym esejem a innymi dziełami niemieckiego pisarza, na których tle opis transatlantyckiej podróży jawi się jako utwór wyjątkowy i pełniący – nieczym *Argonautci...* – w cało-

ści dzieła Malinowskiego – rolę zbawiennej, ocalającej fikcji. Ten drugi, prawdziwy już dysonans, rysując dla Mannowskiej egzegezy postaci Don Kichota szersze tło rzuca nań jeszcze jaśniejsze światło. Światło, które pozwala pokusić się o prawdziwe zrozumienie tej bardzo specyficznej interpretacji jaką, w oparciu o dzieło Cervantes’a, ale przede wszystkim o swe własne doświadczenie współczesnego świata buduje niemiecki pisarz. Pozwoli to nam zarazem od nowa zdefiniować i przewartościować tak, zdawałoby się jasne i stabilne, kategorie błazeństwa i kapłaństwa w XX-wiecznym kontekście historycznym, politycznym i filozoficznym. Mannowski Don Kichot nie będzie bowiem odosobniony w tej wędrówce przez dzisiejszą rzeczywistość. Obok niego wracają przecież do domu inni Don Kichotowie, a wśród nich jeden szczególnie dla naszych czasów charakterystyczny: Don Kichot jako bohater Kafki, Don Kichot jako mierniczy, Don Kichot jako myśliwy Grakchus, którego łódź, „dzięki chwili nieuwagi przewoźnika”³, skazana jest na wieczną wędrówkę... Don Kichot Tomasza Manna jawi się w tym kontekście jako sprzeciw, jako wyraźna riposta na Don Kichota Franza Kafki. Ci dwaj Don Kichotowie wyznaczają w pewnym sensie dwie przeciwległe granice doświadczenia współczesnego świata; sytuują się na dwu jego biegunach. Szaleństwu obnażającemu błazeńskie szaleństwo świata, będącemu jego doskonałym odzwierciedleniem, przeciwstawia się szaleństwo, będące w istocie przejściem na pozycję kapłańskie, szaleństwo stojące na straży dawnego porządku: utopijne szaleństwo Tomasza Manna i jego Don Kichota.

Drugą inspiracją dla napisania tego szkicu stał się esej Theodora W. Adorno *Glosa do portretu Tomasza Manna*. Adorno, omijając „co napisano w baedekerze”, stara się zrozumieć dwoistość natury niemieckiego pisarza i przeniknąć poza jego nakładane dla współczesnych i potomnych maski. Stara się, jak sam pisze, pokazać „jak bardzo różnił się od autoportretu, który sugeruje jego proza”⁴. Nie przypadkiem też chyba jedną z wielu możliwych masek, jakie się w tym kontekście pojawiają jest maska pierrot’a, Pierrot’a Luneaire...

Esej Adorno sytuuje się na pograniczu całej masy naukowych dysertacji na temat twórczości Manna i, jak pisze jego autor, celem było wywołanie „poczucia lekkiego dyskomfortu”. W doskonałym portrecie pisarza mnoży Adorno jego filozoficzne, artystyczne i czysto ludzkie tożsamości. Psychologizuje, ale nie do końca. Píše przecież: „Ja zaś sądzę, że z zawartością dzieła sztuki zaczynamy dopiero tam mieć do czynienia, gdzie ustaje intencja autorska; ona wygasa w zawartości.”⁵ Psychologia nakładanych przez pisarza masek przekształca się zatem, w rozważaniach Adorno, w projekt ciekawego szkicu na temat archetypu artysty w różnych epokach. Jak bowiem zauważa niemiecki filozof, motywy nakładania przez artystów masek od co najmniej końca XVIII wieku nie były natury osobistej; przeciwnie, były wyrazem społecznego raczej niż psychologicznego zapotrzebowania. „Okolo połowy XIX wieku obnoszono geniusz jak kostium. Głowa Rembrandta, aksamit i beret, krótko mówiąc archetyp artysty, przemienili się w zinterioryzowaną część jego ruchomości.”⁶ Marcel Proust, zauważa Adorno, grał rolę operetkowego dandysa z lasceczką

i w cylindrze, a Kafka – najzwyczajszego urzędnika ubezpieczeniowego. „Ten impuls żywy był również w Tomaszu Mannie: impuls niepozorności”⁷⁷ – pisze Adorno.

Obok zatem „ducha ciężenia, pokrewnego melancholii, skłonnego do przemyślenia, zatapiania się w sobie”⁷⁸ dostrzega Adorno w Mannie także duszę mieszczańską, ukrytą pod maską chłodnego i wyniosłego syna senatora z Lubeki. „Klisa dekadenta komplementarna jest z kliszą mieszczańską”⁷⁹ – pisze w końcowej części swego studium. A w innym miejscu: „Przy całej sile jego Ja jego tożsamość wcale nie miała ostatniego słowa: nie darmo pisał dwa w najwyższym stopniu odbiegające od siebie rękopisy, które potem znów stapiały się w jedno.”⁸⁰

Znowu wracamy do Clifforda. Nie sposób oddzielać od siebie masek, tak samo, jak nie sposób oddzielać rękopisów, choćby jeden z nich całkowicie negował drugi. Dopiero bowiem wzięte razem składają się one na całość dzieła. Do takich właśnie wniosków doszedł, w kontekście twórczości Malinowskiego, James Clifford. Kłamstwo, ocalające kulturowe kłamstwo jest równorzędnym wyrazem rzeczywistości, co tzw. naga prawda. Dzieło, by było pełne, powinno być polifoniczne; powinno zawierać w sobie wiele różnych dyskursów. Dzieło Tomasza Manna, za którym skrywa się jego osoba, jest właśnie takie. W mieszczańskiej duszy przegląda się cygan; w duszy kapłana – błazen.

Swymi maskami grał Mann nieustannie z całym światem, z towarzystwem w salonie, z czytelnikami i ze śmiercią. To, że śmierć była przedmiotem fascynacji w wielu jego utworach tłumaczy Adorno pewną, powiedzmy nawet ludową, chytrą i przebiegłością, służącą temu, by „ciągle przywoływaną i nakłanianą właśnie przez to trzymać z daleka i zażegnawać”⁸¹. Zmieniał maski jedną po drugiej tak, by nawet śmierć go nie poznała. Przywołując ją maską dekadenta, zażegnawał zarazem magicznie. Kto wie, może w ludzko bezpiecznym stroju mieszczańskim był jej, paradoksalnie, bliższy?

„Jego oczy były niebieskie lub szaroniebieskie, w chwilach jednakże, kiedy stawał się świadomy siebie, rozbliskiwały czarno i z brazylijską, jak gdyby w głębokim pograżeniu tliło się coś, co tylko czekało, aby wybuchnąć płomieniem; jak gdyby pod brzemieniem zbierało się tworzywo, które oto pochwylił, by w zwarcu z nim mierzyć swe siły.”⁸² Tę właśnie niezmierzoną mimetyczność, zabarwioną swoistą kokieterią zmienianie masek, nieustanne, ironiczne mierzenie się ze światem wyraził w swoich refleksjach Adorno znamiennej metaforą: „W obrazie odtwarzanym we wspomnieniu jego własna twarz przyjmuje coś z pierrot”⁸³.

A więc Tomasz Mann pierrot? Mieszczański i Cygan jednocześnie, miłośnik ładu i szaleństwa w jednej postaci? Błazen, którego maskarada obejmuje także i maski kapłańskie? A może raczej kapłan w zwodniczej, przewrotnej masce błazna? Trudno o jednoznaczną odpowiedź. Zapytajmy zatem inaczej: kim dzisiaj trzeba być, kapłanem czy błaznem? Strażnikiem przeszłości czy współuczestnikiem teraźniejszości? I kim jest niemiecki pisarz w świetle tylu różnych jego tożsamości? Gdzie w jego twórczości szukać prawdy, a gdzie ucieczki? I, wreszcie, kim jest dla niego Don Kichot – staroświecką, bezpieczną przystanią czy ucieleśnieniem współczesności?

Na tak właśnie postawione pytanie zdaje się Mann odpowiadać całą swoją twórczością, a zwłaszcza zawartą w eseju *Podróż przez ocean z „Don Kichotem”* egzegezą dzieła Cervantesa. Zadziwiające jest przy tym i to, że właśnie do Don Kichota porównał ojca syn Tomasz Manna, Klaus: „Ojcowskie oblicze, zapamiętane z tej epoki, nie ma w sobie ani dobroci, ani ironii, przynależnych wszak substancjalnie do jego charakteru. Twarz, która wyłania się przede mną, jest pełna napięcia i surowa. Wrażliwe, nerwowe czoło z delikatnymi skroniami, zamglone spojrzenie, nos, mocno zarysowany i wydatny przy zapadniętych policzkach. Dziwne, ale jest to twarz brodatą, długą, zgnębną owal, okoloną twardą, kołącą brodą (...). Ojciec czasu wojny jest brodaty. W rysach, jednocześnie dumnych i umęczonych, przypomina hiszpańskiego rycerza i marzyciela, Don Kichota.”⁸⁴

* * *

W swym eseju – wspomnieniu, a właściwie podróżniczym dzienniku, niemiecki pisarz przeciwstawia otwarty, nieograniczony świat wypraw Don Kichota, symbolizowany tutaj przez żywioł oceanu, światu na wskroś nowoczesnemu, zorganizowanemu wokół utartych i bezpiecznych szlaków komunikacyjnych, które dbałością otaczają rozmaite towarzystwa podróżnicze. To świat turystyki, naukowych i artystycznych pielgrzymek do świętej ziemi, ale też świat uchodźców wojennych i wszelkich pozbawionych ojczyzny wygnańców. Pamiętnikarski esej Manna z całą pewnością potraktować można jako wypowiedź, rządzącą się regułami tekstu mitycznego. Zmetaforyzowaniu uległy tutaj pojęcia przygody i podróży. „Don Kichot, arcydzieło literatury światowej – pisze Mann – jest akurat czymś odpowiednim w czasie podróży przez taki szmat świata. Napisanie tego arcydzieła było wielką przygodą twórczą i odbiorczą przygodą, jaką jest jego przeczytanie, ma w tej sytuacji taką samą wielkość.”⁸⁵

Zmetaforyzowanie to nie jest rzeczą przypadkową i pozbawioną znaczenia, bowiem we współczesnym języku pojęcia przygody i wędrówki zyskały w dużej mierze wymiar symbolu i doświadczane są na takiej właśnie płaszczyźnie – zwłaszcza w opisie doświadczania artystycznego. „Struktura przygody jest identyczna ze strukturą dzieła sztuki”⁸⁶ – pisał w swoich esejach Bolesław Miciński, omawiając zbieżności pomiędzy człowiekiem przygody i artystą. A Gaston Bachelard, analizując swoją własną egzegezę *Opowieści Artura Gordona Pyma z Nantucket* pisze tak: „Zrozumiałem wówczas, że ta przygoda, która pozornie rozgrywa się na dwu oceanach, w rzeczywistości jest przygodą podświadomości, która dokonuje się w zakamarkach duszy.”⁸⁷

Kategorie podróży, przygody, wędrówki – zinterioryzowane i zmetaforyzowane – są zatem tymi kategoriami, które pozwalają Mannowi przybliżyć się do doświadczenia *Don Kichota* – arcydzieła literatury i postaci. Nie bez kulturowego znaczenia pozostaje fakt, że podróż Manna jest podróżą morską – woda nadaje jej wymiar najgłębszy i ostateczny. Mitologia wody z dawien dawna kojarzyła jej materię ze śmiercią, i – z drugiej strony – wiązała ze śmiercią motyw podróży. „Schodziwszy ziemię, przeszedłszy przez ogień, dusza powędruje na brzeg wody – pisał Bachelard. – Wyobraźnia głębinna, wyobraźnia materialna domaga się, aby w o d a miała swój udział w śmierci; potrzebuje wody, dzięki której śmierć zachowałaby charakter podróży.”⁸⁸ Na pokład barki Charona wstępuje Tomasz Mann, by pożeglować ku Tamtemu Brzegowi. On jednak nadal wierzy w sterowność swej łodzi i nieomyślność przewoźnika...

Ameryka jawi się niemieckiemu pisarzowi jako przerażająca, barbarzyńska „ziemia wygnania”. „Przedem mną debiut w podróży transatlantycznej – pisze na pokładzie statku Mann – pierwsze spotkanie i znajomość z morzem oddzielającym stary świat od nowego, a tam, po drugiej stronie krzywizny ziemskiej, wypełnionej bezmiarem wód, oczekuje nas Nowy Amsterdam, miasto – gigant. Jest takich czterech czy pięć i tworzą one osobną, monstrualną odmianę miejscowości, w przesadnym stylu, przy czym wykraczają także poza klasę wielkich miast, podobnie jak w świecie przyrody i pejzażu kategoria tworów pierwotnych i elementarnych, pustynie, szczyty górskie i morza, jest wyodrębniona od reszty w sposób potworny.”⁸⁹ I, w opozycji do tej infernalnej wizji: „Ja wychowałem się nad Bałtykiem, nad morzem prowincjonalnym, w tradycji ukształtowanej przez miasta stare i średnich rozmiarów, w cywilizacji umiarkowanej, w której ironiczna wyobraźnia czuje wobec żywiołu lek połączony z ciężką – oraz ironiczny opór.”⁹⁰ U kresu zaś podróży pisze Mann: „Przedem mną z porannej mgły wolno wynurzają się drapacze chmur Manhattanu, fantastyczny pejzaż kolonialny, spiętrzone miasto gigantów.”⁹¹ Zaiste, demoniczna to wizja! Zauważmy na marginesie, że, podobnie, jako przestrzeń „obezwładnioną przez upadek wiary religijnej”, widzi Amerykę inną przybylszy ze Starego Świata, Czesław Miłosz. „Jest to przestrzeń nie poddająca się woli – pisze on –, bezużyteczna, bezsensowna, a więc przede wszystkim jałowizna wielkich miast, śmietniki, place pokryte odpadkami, zarosłe pokrzywą, rodzaj otchłani, którą niegdyś miały zamieszkiwać dusze nie znające dobra m. zła.”⁹²

Nic zatem dziwnego, wzięwszy pod uwagę piekielny charakter powszechnie związanych z Nowym Światem wyobrażeń, iż bohater *Ameryki* Kafki, mały Karl Rossman uważa, że „Pierwsze dni Europejczyków w Ameryce można by porównać do narodzin i gdyby się nawet ktoś tutaj, niechże się tylko Karl niepotrzebnie nie obawia, przyzwyczaił wcześniej, niż jakby przyszedł z innego świata, to musi jednak mieć na uwadze, że pierwszy sąd oparty jest zawsze na niepewnych podstawach.”²³ Wśród wielu świadectw, przemawiających za całkowitą innością, wręcz infernalnością Nowego Świata i zmytowanym, idyllicznym charakterem Starego, tylko nieliczne starają się ten wizerunek odmityzować, lecz pełnią one raczej rolę potwierdzających regułę wyjątków. Bo też tylko taki piewca zwyczajnej codzienności, jak Miron Białoszewski, mógł powiedzieć: „ale w Ameryce /prędko zwyczajnie/ wszystko”; mógł napisać: „Jak w Przasnyszu”, „A więc swojsko”, „jak w Warszawie na Nalewkach”²⁴.

Infernalny charakter amerykańskiej wizji Miłosza i Manna zbudowany został na opozycji do zmytowanego wizerunku Starego Kraju i Europy. Jej symbolem i zarazem ostatnim szansem staje się stary statek, którego powolność i ociężałość są dla Manna wyrazem tego, co najnaturalniejsze i najzdrowsze w przeciwieństwie do „rozdygotanej żądz rekordów”²⁵. Europejski jest kelner w białych rękawiczkach i nieskazitelnie białej marynarce podczas najsroźszej burzy, europejska jest sala koncertowa i etykieta przy stole. Podobnie, jak w opowiadaniu *Wąż morski* Carlosa Fuentes, gdzie okrętowe salony także były w rzeczywistości „tylko transpozycją brytyjskiego pojęcia wygody, a home away from home”²⁶.

Pomiędzy Europą i Ameryką, pomiędzy brzegiem życia i brzegiem śmierci przepływa ocean. Mann, ten, jak sam się określał – „spadkobierca wypraw Kolumba” – bał się oceanicznego żywiołu. „Przestronność oceanu ma w sobie coś kosmicznego – pisał – statki giną w nim jak gwiazdy w otchłaniach niebieskich i przypadek rzadko pozwala spotkać się jednemu z drugim.”²⁷ Uznawał jedynie morze – swojski Bałtyk, przetrzeźni „uczłowieczoną”, okoloną znajomymi, bezpiecznymi brzegami, nad którym leżało tyle dobrych, starych kupieckich miast: Lubeka, Brema, Hamburg, Rostok... Morze – symbol szaleństwa okiełznanego i w swoim zamknięciu oswojonego. W tym esej o transoceanicznej podróży, oceanowi poświęcone są nieliczne tylko fragmenty. „Teraz wszystko zostaje oczarowane, co się chyba tłumaczy zredukowaniem żywiołu do trasy komunikacyjnej, do gościnca, wskutek czego morze nie jest już kontemplowanym kształtem, wizją, ideą, spojrzeniem ducha sondującego wieczność, lecz jedynie tłem.”²⁸

Możemy zatem słusznie podejrzewać, że esej niemieckiego pisarza nie tyle o podróży traktuje, ile o pozostaniu; nie tyle o wolnej, otwartej przestrzeni wędrowki, ile o zamknięciu. Opisowi zacisznych zakamarków statku poświęcono tu wiele miejsca. Labirynt schodów, schodków, pokładów, „rozkołysana elegancja salonu”, wysycelane kanapy w barze, „prztylnym jak muszla” i fotel, będący „transpozycją wspaniałego leżaka Hansa Castorpa” – to wszystko przeciwstawione zostało bezmiarowi wód. „Okręt może być szyfrem odjazdu; jednak głębiej jest szyfrem zamknięcia – pisał w eseju „*Nautilus*” i *Statek Pijany* Roland Barthes. – Zamiłowanie do statków oznacza zawsze radość doskonałego zamknięcia, posiadania pod ręką możliwie dużej ilości przedmiotów, dysponowania przestrzenią absolutnie skończoną. Kto kocha statki, kocha nie tyle dalekie, tajemnicze odjazdy, ile raczej jakiś naddom, dom nieodwołalnie zamknięty; statek jest najpierw miejscem zamieszkania, później dopiero środkiem lokomocji.”²⁹

Z takiej perspektywy nawet wodny żywioł zdawać się musi bezpieczny, przyjazny i doskonale oswojony. „Dość bowiem uznać statek za miejsce zamieszkania człowieka – pisze dalej Barthes – by ten poczuł się natychmiast rozkoszować krągłym, gładkim światem, jaki wokół siebie stwarza: cała żeglarska moralność widzi w człowieku boga, pana i właściciela owego świata (‘pierwszy po Bogu’ itp.).”³⁰ „Uspokajająco działa myśl – pisał jakby w odpowiedzi na te refleksje Tomasz Mann – że nasze spotkanie z dziką naturą przeżyjemy w sojuszu z cywilizacją i pod jej osłoną na tym solidnym statku, którego pokłady,

lakierowane korytarze prowadzące do kabin, salony i pokryte dywanami schody obrzuciliśmy przed chwilą pierwszym spojrzeniem i którego dzielni oficerowie oraz podległa im załoga nie uczyla się niczego innego, oprócz panowania nad żywiołem.”³¹ Przeciwnieństwem statku-zamknięcia, statku-symbolu przewagi człowieka nad naturą, statku Julesa Verne’a jest przywoływany przez Barthesa *Statek Pijany* Artura Rimbaud, „ten statek, który mówi ‘ja’ i wyzwolony ze swej wklęsłości pozwala człowiekowi przejść od psychoanalizy jaskini do prawdziwej poetyki podróży i poznania”³².

Ale gdzie we współczesnym świecie, we współczesnym doświadczeniu odnaleźć tę „prawdziwą poetykę podróży i poznania”?

„A wie pan, profesorze, mnie też w młodości, niech skonom, marzyło się odkryć wyspę, małpę czy inny wirus”³³ – wspomina z nostalgią XX-wieczny Kolumb z wiersza Józefa Brodskiego *Nowy Jules Verne*. Cóż, kiedy dzisiaj nawet klasyczna łódź szaleńców z *Lotu nad kukułczym gniazdem*, obrazująca w tym filmie przemożne pragnienie wolności zawirowała tylko na wodzie i zawróciła do portu... Esei Manna skonstruowany jest bardzo wyraźnie na zasadzie opozycji:

otwarte	zamknięte
podróż	zamieszkiwanie
ocean	statek
szaleństwo	bezpieczeństwo
Ameryka	Europa
obcość	swojskość

Gdzie zatem w tym dychotomicznym świecie miejsce dla mitu Don Kichota, tej apologii szaleństwa, swobody, inności i ekstrawagancji? Gdzie, którądy przemycą w swej twórczości Tomasz Mann tych wędrowców bez domu, ojczyzny i paszportu, XX-wiecznych poszukiwaczy Graala, dzisiejszych błędnych rycerzy? Esei o podróży przez ocean, będący zarazem refleksją nad dziełem Cervantesa, jest przecież wyrazem głęboko mitycznego marzenia – marzenia o domu, ojczyźnie, zamieszkiwaniu, marzenia o schronieniu, o pozostaniu.

Po przeciwnej stronie tego doświadczenia sytuuje się lęk i doświadczenie bohatera *Ameryki*, Karla. „Bo gdzieżby musiał zamieszkać, gdyby wysiadł na ląd jako biedny, mały imigrant? – pyta Kafka. – (...) Ba – może by go w ogóle, co wuj na podstawie swej znajomości ustaw imigracyjnych uważał nawet za bardzo prawdopodobne, nie wpuszczono do Stanów Zjednoczonych, lecz odesłano do domu, nie troszcząc się o to, że nie miałby już wtedy żadnej ojczyzny.”³⁴ I taki jest przecież ostatecznie, wyjąwszy może fragment pt. *Teatr Ocklahomy*, los małego czeskiego podróżnika; los, który powiela wszak jedynie los tysiąca innych, poddanych władzy swego przeznaczenia i urzędów imigracyjnych, wiecznie krążących pomiędzy rozmaitymi ziemiami, z których żadna nie jest ich domem; los wędrowców mimo woli. Los ludzi, którym wyjęto z ręki ster; błędnych wędrowców spod znaku myśliwego Grakchusa, którego łódź, dzięki „fałszywemu obrotowi steru, chwili nieuważgi przewoźnika”³⁵ wędruje odtąd bez końca po ziemskich wodach.

Tomasz Mann broni się przed doświadczeniem Kafki. Jego esej nazwać by można, parafrazując określenie Ericha Fromma, ucieczką od wszelkiej wolności bądź jakiegokolwiek formy konieczności ku iluzji bezpieczeństwa iładu. Warto więc zapytać raz jeszcze, gdzie miejsce dla Don Kichota w świecie niemieckiego pisarza, który oznajmia przecież, że jego stosunek do szalonego rycerza pełen jest „ból, miłości, uczucia i bezgranicznego szacunku”³⁶. Do deklaracji tych zupełnie jednak nie przystaje codzienna praktyka. Wszak nawet swoich współtowarzyszy podróży dzieli Mann nieustannie na swoich i obcych, tych drugich zdecydowanie nie tolerując. Swoi to ci, którzy podróżują statecznie, sensownie, w jasno określonym celu – jak on sam. Inni – ci „podróżują sobie czasem bez sensu”. Innym na pokładzie statku jest na przykład szczególnie irytujący pisarz „*enfant terrible* naszego podróżnego towarzystwa: jest to kościsty Jankes z ustami wystającymi po anglosasku jak u ryby (...), jego samotność drażni, współpasażerowie nie lubią go (...). Coś w nim jest niewyraźnego, wszyscy to czują. Człowiek nie powinien odgradzać się w ten sposób od innych (...)”. I dalej:

„Każdy powinien wiedzieć, do jakiej sfery należy. Trzeba się trzymać swoich.”³⁷

Tomasz Mann nadaje wciąż, jakby powiedział Ludwik Stomma, ten sam komunikat, który jest komunikatem zdecydowanie kapłańskim (w odniesieniu do klasycznej już opozycji „kapłan-błazen”): „a) jestem poważny i stateczny swojak, b) wiem, po co tu przyszedłem, c) akceptuję porządek rzeczy”³⁸. W Tomaszu Mannie nie ma na pozór nic, co upodobałoby go do szaleńca Don Kichota i usprawiedliwiałoby jego sympatię dla hiszpańskiego rycerza. Posądzając się o tęsknoty do „prymitywizmu, żywiołowości, do egzystencji niepewnej, improwizowanej jak na wojnie i awanturniczej”, odkrywając w sobie jakieś podejrzenie „pożądanie irracjonalności” broni się przed tymi uczuciami, „powodowany europejską sympatią dla rozumu i rozsądku.”³⁹

Parafrazując więc raz jeszcze to, co James Clifford napisał o *Dzienniku Malinowskiego* w zestawieniu z jego *Argonautami...*, możemy zasadnie powiedzieć, że filozoficzne i światopoglądowe deklaracje Manna wydają się zostawiać niewiele miejsca dla jego pozytywnego stosunku do Don Kichota. Być może jednak porównanie z innymi dziełami niemieckiego pisarza rzuci trochę więcej światła na tę zagadkową dysharmonię i pozwoli zrozumieć tę bardzo specyficzną wizję szalonego hiszpańskiego rycerza, którego maskę Tomasz Mann w istocie nieustannie sobie przykładła.

* * *

„Poszedł drogą, którą iść musiał, szedł trochę niedbale i nierówno, z głową na bok przechyloną, patrząc w dal, a jeśli błędził to dlatego, że dla niektórych ludzi nie ma w ogóle właściwych dróg.”⁴⁰ Tytułowy bohater opowiadania *Tonio Kröger* opuszcza „ciasne miasto ojczyste”, a wraz z wyostrożonym spojrzeniem na świat przychodzi dojmujące poczucie osamotnienia. W trakcie swoich wędrówek po wielkich miastach „Co za bezdroże! – myślał niekiedy. – Jak to być mogło, że wpadłem w takie dzikie awantury. Przecież nie jestem z pochodzenia Cyganem na zielonym wozie.” „Jest pan mieszcuchem na manowcach... mieszcuchem zbłąkanym”⁴² – mówi do Tonio jego rosyjska przyjaciółka.

Bohaterowie Manna błądzą tak często, jak podróżują, choć zazwyczaj podróże te zapowiadają się nad wyraz rozsądnie, planowo i nobliwie. Ich wędrówki po Europie, po jej wielkich miastach, sanatoriach i kąpieliskach odbywają się z całym ceremoniałem, właściwym osobom dobrze urodzonym. Co skłania ich do tych wypraw? Troska o zdrowie, nuda, ale też czasem, jak Gustawa von Aschenbacha, uczucie, że „coś rozpięta mu piersi, jakiś nieuchwytny niepokój, młodzieńcza tęsknota za dala, uczucie tak żywe, tak nowe, albo też tak już niezwykajne i zapomniane (...).

Była to chęć podróży, nie więcej, ale przyszła jak atak, urastała w namiętność i halucynację.”⁴³ Pokusa, która nim oślawiała, zapanowała nad jego, jak pisze Mann, „europejską duszą”, nad nawykami traktowania podróży wyłącznie lub przede wszystkim jako środka higienicznego. A przemożne owo uczucie zrodziło się, jak pamiętamy, pod wpływem spotkania z pewnym niezwykle cudzoziemcem, którego spotyka później bohater w samym centrum weneckiej zarazy w postaci złowieszczonego błazna – komedianta, zwiastuna i zarazem symbolu śmierci. Od chwili tego pierwszego, monachijskiego spotkania Aschenbach nie potrafi już zapanować nad swoim życiem. Jeszcze próbuje okiełznać żywioł: „A więc podróż – dobrze. Nie bardzo daleko, nie gdzieś aż do tygrysów. Jedna noc w sypialnym wagonie i sjeżdża dwu-tygodniowa w jakiejś uczęszczanej miejscowości na przemitył południu.”⁴⁴ Gustaw von Aschenbach mylił się jednak bardzo.

Doświadczenie Hansa Castorpa, Mann dzielił z nim osobiście. To właśnie przeżycie ucieczki z Czarodziejskiej góry było właściwym źródłem powieści, która w założeniu miała być tylko humorystycznym odpowiednikiem *Śmierci w Wenecji*. Tym pierwszym, zasadniczym doświadczeniem, na jakie zwraca uwagę pisarz, jest uczucie pułapki, która wciąga i zamienia pierwotne trzy tygodnie w „siedem baśniowych lat”. Zarówno

w *Śmierci w Wenecji*, jak i w *Czarodziejskiej górze* niezwykle ważnym wątkiem jest fascynacja śmiercią i magiczną potęgą nieuleczalnej choroby; obie te opowieści mówią w istocie o uwiedzeniu.

Jednym z ich ważniejszych tropów jest także wątek inicjacyjny. Omawiając napisaną przez uczonego z Harvardu książkę, poświęconą przede wszystkim *Czarodziejskiej górze* pisze Mann: „Autor umieszcza *The Magic Mountain* i jej prostego bohatera w kręgu wielkiej tradycji – nie tylko niemieckiej, ale i światowej; włącza ją do pewnego typu literatury, która nazywa się *The Quester Legend* i sięga daleko wstecz w piśmiennictwie różnych narodów”⁴⁵; literatury, która zasięgiem swym obejmuje zarówno *Fausta* Goethego, jak też utwory znane pod nazwą *Sangraal* albo też *Holy Grail Romances*. Poszukującym, pytającym bohaterem tej literatury jest również, między innymi, Hans Castorp, porównywany z Percevaliem, Galahadem czy Gawainem, ze wszystkimi tymi klasycznymi *graal—questerami*, prostymi, naiwnymi, dziecięcymi. „Jednym słowem – podsumowuje Mann tę amerykańską egzegzęz własnej twórczości – *Czarodziejska góra* stanowi odmianę świątyni wtajemniczenia, miejsce niebezpiecznych badań tajemnicy życia, a Hans Castorp, „poszukiwacz wiedzy” ma szlachetnych, mistycznych rycerskich przodków; jest to typowy, w najwznioślejszym tego słowa znaczeniu zachłannie ciekawy neofita, który dobrowolnie, aże nazbyt dobrowolnie, wpada w objęcia choroby i śmierci.”⁴⁶

Otóż to właśnie! Dobrowolnie, aże nazbyt dobrowolnie – pisze Mann. Cóż jednak może znaczyć, zapytajmy, owa nadmierna dobrowolność, z jaką człowiek – neofita – poszukiwacz czeka na nadejście swej Przygody, swej Wiedzy, swego Spełnienia? Czy dobrowolność rzeczywiście ma prawo być nadmierną? A może opisuje wówczas w istocie doświadczenie wręcz przeciwne – doświadczenie przymusu?

Z przymusem, który przybiera różne formy i postaci, stykają się wszyscy protagoniści Kafki. Przypomnijmy początek jego symbolicznej przypowieści pod tytułem *Sternik*. „Czy nie jestem sternikiem?” – krzyknął.

„Ty?” – zapytał ciemny, rosy mężczyzna i przesunął ręką po oczach jakby odpędzał sen. Stałem przy sterze ciemną nocą, nad głową świeciła słabo latarnia, a oto przyszedł ten człowiek i chciał mnie odsunąć.”⁴⁷

W dzisiejszych czasach, mówi nam Kafka, nikt nie jest już sternikiem swego losu. Nie wiemy, co decyduje: „chwila nieuwagi przewoźnika”, czy może wyrok, który już dawno został wydany i który za chwilę ogłosią wysłannicy sądu. Przygoda, sugeruje Milan Kundera, „ten pierwszy wielki temat powieści”, stała się dzisiaj swoją własną parodią i dlatego Don Kichot wraca do swojej wioski po czterech wiekach wędrówki właśnie w stroju mierniczego. „Opuścił ją niegdyś żądny przygód, a teraz w tej wiosce u stóp zamku nie ma już wyboru, jego przygoda została mu n a k a z a n a (...). Co się więc stało, po czterech wiekach, z przygodą? Czyżby stała się swoją własną parodią?”⁴⁸ – pyta Kundera.

Bohaterem Kafki jest człowiek, będący z pozoru zupełnym przeciwieństwem bohatera Tomasza Manna. Człowiek skazany na wędrówkę, a nie wyruszający w drogę, skazany na przygodę i trudną wiedzę, a nie poszukujący ich. Skazany na samotność. „Bohater Kafki – pisze Max Brod – którego nazywa on autobiograficznie po prostu 'K', kroczy samotnie przez życie. Jest to element s a m o t n o ś c i w nas, który powieść ukazuje z przerażającą, nadnaturalną wyrazistością. Chodzi tu jednak przy tym o pewien ściśle określony odcień samotności (...). K. jest mianowicie w pełni człowiekiem dobrej woli, nie pragnie samotności i nie jest z niej dumny, wręcz przeciwnie, jest mu ona narzucona.”⁴⁹ Bardzo podobnie określa sytuację K. Albert Camus: „Chce pracy, domu, życia normalnego człowieka. Nie może już znieść swego szaleństwa. Chce być rozsądny. Chce uwolnić się od klątwy obcości.”⁵⁰

Bohaterowie Tomasza Manna wyruszają na swe wyprawy a n a z b y t, jak już napisałam, aże podejrzenie dobrowolnie. Coś ich pociąga i prowadzi, coś ich ogarnia przemożnego, nad czym zupełnie nie potrafili zapanować. W postaciach swoich „mieszczuchów zbłąkanych”, „mieszczuchów na manowcach” pod-

suwa nam Mann współczesną wersję mitu o błędnych rycerzach. Fascynacja śmiercią, owe blażeńskie „ciągoty do kultu śmieci”⁵¹, cyrografy podpisywane z Nieprzyjacielem Ludzkości, pakt z mocami podziemi – jakżeś to ironicznie współgra z wizerunkiem „zbląkanego mieszcza”⁵²! Świat Manna jest jednak na wskroś ironiczny. Jego bohaterowie, jakkolwiek nie licowałoby to z ich pozycją, urodzeniem, upodobaniami i nawykami zostają uwiedzeni. Na swoje inicjacyjne wędrówki wyruszają nieświadomi zrazu ich wagi i sensu. Cel odsłania się im po drodze. Droga ta jest nieustannym błędzeniem, błędzenie zaś – symboliczną równoważnością poszukiwania.

Pomimo zatem pozornych różnic istnieje głębokie podobieństwo pomiędzy losami bohaterów Manna i Kafki. W gruncie rzeczy i jedni i drudzy poddani są konieczności, na którą nie mają wpływu, absurdałnej i tragicznej. I jedni i drudzy nie mają żadnego wyboru, tak jak Cervantesowski szalony rycerz słuchający głosu przemawiającego z góry, słuchają wezwania, napotyka ją na znaki. Lecz czyjego słuchają wezwania, czyjego głosu? „Kim są ci dwaj panowie – pisze o wysłannikach sądu w *Procesie* Jan Kott – i kto ich wysłał? Stary Jahwe czy Kirkegaard? „Urodziłeś się, a więc jesteś winien”. Władza czy podziemie?”⁵³ „W świecie Kafki – pisze Kott w innym eseju – istnieje głód na pokarm z nieba. Ale ikonami tego metafizycznego głodu jest głodomór w cyrkowej klatce i pies przykucnięty ma dwóch łapach z otwartym pyskiem. W świecie Kafki nie ma Boga i nie ma biblijnego Abrahama. Z Abrahama pozostał tylko niemal zawsze obecny groźny cień mściwego Ojca. Nie ma Synaju i góry Moriah, nie ma powołań, są tylko poświęcenia. Z biblijnego Arche pozostał tylko Izaak, Izaak bez Boga i bez Abrahama, Izaak zamordowany „nożem wepchniętym w serce i dwukrotnie w nim obróconym”. I dlatego Kafka czytany jest przez wielu jako zapowiedź holocaustu.”⁵⁴ Bohaterowie Kafki są poświęceni, gdyż ciężar nad nimi kłątwa: kłątwa wybrania, obcości i szaleństwa, kłątwa wiecznej wędrówki i wiecznego poszukiwania. Takim bohaterem jest przypominany przez Broda Odradek ze szkicu *Die Sorge des Hausvaters* (*Troska ojca rodziny*). Odradek o znaczącym, przemienionym tyłoma symbolicznymi znaczeniami imieniu: „pobrzemiewa w tym cała skala słowiańskich słów, oznaczających ‘odszczepieńców’, tych, co odeszli z rodu, od boskiego zamysłu stworzenia”⁵⁵. Takimi Odradkami są wszyscy poszukujący i błędzący, wszyscy, którzy nie poruszają się w linii prostej, wszyscy przemienieni w „rzecz beużyteczną (...)”, w szpulę nici, która jako ‘troska Ojca niebieskiego’ niespokojnie wędruje schodami w górę i w dół”⁵⁶.

Utwory Kafki, podobnie jak dzieła Tomasza Manna, zdają się należeć do kategorii „powieści poszukiwań” – dotyczy to zwłaszcza *Zamku*. K. jest prostaczkim, podobnym do Hansa Castorpa, podobnym do Parsifala. „(...) a ty jesteś albo błaznem, albo dzieckiem, albo bardzo złym i niebezpiecznym człowiekiem”⁵⁷ – mówi do K. zarządczyni gospody. Przynależysz, powiedziała, gdyby była antropologiem, do kategorii obcych, do kategorii odszczepieńców. Odradków. Jesteś tym, który – niczym błazen, dziecko, albo „bardzo zły i niebezpieczny człowiek” – przekreśla „boski zamysł stworzenia” i pakuje z siłami podziemi. Jesteś „rzeczą beużyteczną”, człowiekiem zbędnym. Jesteś tym, który zamknięty jest w przestrzeni błędzenia i dla którego błędzenie jest jedynym sposobem wędrówki.

W przestrzeni błędzenia zamknięci są także bohaterowie Manna. Jakże inne są złowrogi labirynty jego krain śmierci i inicjacji od, wykreowanego w eseju *Podróż przez ocean* „*Don Kichotem*” zaciśniętego labiryntu kabin, schodków, salonów i bawialni statku – tego bezpiecznego „naddomu”. Jakże podobne do onirycznych, labiryntowych przestrzeni świata Kafki: do symbolicznej topografii *Schronu*, płataniny dróg, którymi błąka się wokół Zamku K., czy wreszcie labiryntu wód, po których pływa błędna barka myśliwego Grakchusa. Do wszystkich tych przestrzeni ślepego losu, absurdałnego przypadku, wyższej – poddanej jakiejś niewiadomej instancji – konieczności.

Omawiając inicjacyjne wątki w twórczości Manna i Kafki zwracano zazwyczaj uwagę na różnice pomiędzy losami ich

bohaterów, na fakt, że podczas gdy bohaterowie Manna zwycięsko przechodzą inicjacyjne próby, protagoniści Kafki, owi wybrańcy à rebours, a właściwie ludzie poświęceni, nad którymi ciąży „specjalna kłątwa”⁵⁸ zawsze zmierzają do celu nadaremnie. A jednak zamknięci w labiryncie sennych kąpielisk i sanatoriów bohaterowie niemieckiego pisarza zanurzają się w bardzo podobnym w istocie świecie, co K., Józef K. czy Karl Rossman. Świat Manna, pomimo wiary pisarza w ład i wszystkie inne uświęcone wartości europejskiej cywilizacji jest równie gorzki i szyderczy, jak świat Kafki. Człowiek Manna, poddany nadludzkiej sile, staje się igraszką Wielkiego Błazna. Bo świat Manna jest blażeński. Ludzie, mity i pragnienia odbijają się w nim jak w krzywym zwierciadle. Odpowiedzią na marzenie Tonio Krögera o powrocie do domu była czysta, iście kafkowska ironia zdarzeń. Kiedy bowiem dotarł on wreszcie, „drogą okólną”, na miejsce, zarówno miasto, jak i sam dom oraz jego mieszkańcy przyjęli go jak kogoś obcego. Do tego stopnia, że posadzono go o bycie „kimś zupełnie innym, indywiduum, które, pochodząc od niewiadomych rodziców i będąc nieznanego pochodzenia, ścigane jest wskutek rozmaitych oszustw i innych przestępstw przez policję monachijską. Miałże położyć kres całej sprawie, dając się poznać, oświadczając panu Seehase, że nie jest szalbierzem nieokreślonej przynależności, nie jest Cyganem na zielonym wozie, tylko synem konsula Krögera z rodu Krögerów? Nie, nie miał ochoty. I czyż ci przedstawiciele ładu społecznego nie mieli w gruncie rzeczy trochę słuszności? Poniekąd zgadzał się z nimi...”⁵⁹ Tak właśnie może zdarzyć się u Kafki i w nocnych koszmarach.

W twórczości Tomasza Manna nie ma dobrych, wesołych błaznów. Są błazny nieszczęśliwe, a nawet tragiczne, ale przede wszystkim są błazny złe. Jak choćby demoniczny komediant w *Śmierci w Wenecji*. Albo złowrogi cavaliere Cipolla – „wędrowni wirtuoz, sztukmistrz, forzator, illusionista i prestidigitator (...)”⁶⁰ – Czarodziej z opowiadania *Mario i czarodziej*. Jest on symbolem współczesnej kondycji świata, w którym człowiek poddany jest nieznanym, hipnotyzującym siłom, a zarazem bardzo symptomatycznym błaznem naszych czasów. Nowela opisuje doświadczenie okresu hitlerowskiego, ale czyż nie jest w istocie głębszą i pojemniejszą metaforą?

Z dwudziestowiecznej perspektywy Manna, perspektywy historycznej i artystycznej, a także czysto osobistej szaleństwo i blażeństwo stanowią żywioł, przed którym trzeba się bronić, żywioł groźny ale i fascynujący zarazem. Świat oszalał, świat stał się blażeński – rządzi nim przecież Wielki Kpiarz. Błędni rycerze naszych czasów są nimi mimo woli – tak, jak na przykład dzisiejszy Parsifal, mały Parry z filmu Terry’ego Gilliana *The Fisher King*, który oszalał na skutek czyjegoś szaleństwa, będącego tylko prostym odbiciem szaleństwa całego świata. Słoneczne, nadmorskie kąpieliska, elegancki świat weneckich hoteli odsłaniają swe odmienne oblicze, przekształcając się w złowrogi labirynt przestrzeni idealnie wyizolowanej. Podróż, przygoda stały się pułapkami. Człowiek nie ma już żadnego wyboru, lecz nie ponosi też żadnej winy. I, jak myśliwy Grakchus, może tylko powiedzieć: „Jestem tutaj, nic więcej nie wiem, nic więcej nie mogę uczynić. Moja łódź jest bez steru, płynie z wiatrem, który wieje w najgłębszych regionach śmierci.”⁶¹

Z szaleństwa świata doskonale zdaje sprawę zarówno współczesna literatura jak i film, potwierdzając wcześniejsze nieco przypuszczenia i przecucia Tomasza Manna i Franza Kafki. Szaleństwo stało się w pewnym sensie dominantą naszej rzeczywistości, jedną z podstawowych kategorii dla jej definicji. „Żyjemy w szalonym świecie – cytuje Dorosz Mikołaj Bierdiajewa, który pisał te zdumiewająco dziś aktualne słowa w latach 30. – Nie zauważyliśmy, że człowiek stał się istotą niespełna rozumu. Na skutek żądzy życia i umiłowania świata człowiek stracił psychiczną równowagę. Świat ponownie znalazł się pod panowaniem polidemonizmu, z którego niegdyś wyzwoliło go chrześcijaństwo. Dechrystianizacja doprowadziła do dehumanizacji, dehumanizacja zaś do szaleństwa, ponieważ obraz człowieczeństwa uległ zaciemnieniu.”⁶² Nie jest przypadkiem, że omawiając literaturę drugiej połowy naszego stulecia, a ściślej mówiąc amerykańską literaturę lat 60., Daniel Bell

pisze: „Czytając pisarzy reprezentatywnych dla tego okresu dochodzi się do wniosku, że głównym przedmiotem ich zainteresowania było 'szaleństwo'”.⁶¹ Sytuacje, na których skupia się zainteresowanie omawianych przez Bella pisarzy, określa on jako „absurdalne, nihilistyczne”, fabułę ich książek jako „zwarowaną i figlarną”, styl jako „zimny, groteskowy, bladeński”. „Jednostkę przedstawiano niezmiennie niczym piłeczkę miotaną w różne strony przez bezmyślne, wielkie, bezosobowe instytucje”.⁶² W literaturze tej – u J. Hellera, K. Vonneguta, B.J. Friedmana czy T. Pynchona – tropi Bell klasyczne figury i motywy szaleństwa. Możemy zaryzykować twierdzenie, że – pod tym przynajmniej względem – zrodziła się ona z sennych koszmarów Kafki, a także, choć na pierwszy rzut oka nie jest to tak oczywiste – Manna.

Świat znowu, podobnie jak w renesansie, stał się sceną szaleńców. Powraca stara metafora. Ale to szaleństwo jest już zupełnie inne – nieprzychylnie człowiekowi, groźne, nieobliczalne. Do dziejów szaleństwa w kulturze współczesność dopisała nowe wyobrażenia, nowe figury. Jedną z nich jest metaforyczna figura błazna, której rysy rozpoznajemy w rozmaitych przejawach dzisiejszej myśli i kultury. W eseju Morrisa Dicksteina *Czarny humor a historia* jego autor zwraca uwagę na rolę owego humoru w nowej literaturze amerykańskiej lat 60., na charakterystyczną dla tej literatury, przejętą z literatury żydowskiej, postać szlemienia, a także na innego bliskiego kuzyna szlemienia – pikareskiego antybohatera. U Vonneguta w *Rzeźni numer 5* jest to święty prostaczek, alegorycznie nazwany Billy Pilgrim, w *Paragrafie 22* Hellera – Yossarian. Ci współcześni potomkowie Petera Schlemihla, niewinni i naiwni outsiderzy, nieświadomi rządzących nimi Wielkich Mechanizmów, niezniszczalni „specjaliści od porażek” stają się doskonałą maskotką w ręku Wielkiego Błazna, Kpiarza, Losu, którego opowieść układa się paradoksalnie zgodnie z regułami czarnego humoru. Czarny humor obnaża naszą bezradność i niszczy resztki kulturowych tabu. „Czarny humor – pisze Dickstein – z reguły odgrywa rolę Falstaffa wobec Hotspura czy księcia Hala konwencjonalnej powieści”.⁶³

Powieściowy czarny humor staje się zatem dzisiejszym literackim odpowiednikiem postaci błazna. Błazna, który jest częścią i emblematem otaczającej nas rzeczywistości, definiowanej przez Dicksteina takimi znamionnymi słowami: „Świat oszalał, protagonista uwikłany jest w to szaleństwo i stara się z niego wyrwać na swój własny, nieco szalony sposób”.⁶⁴ Odpowiada to, według niego, realiom politycznym: „Kiedy cynicy i paranoicy, jakby rodem z Céline’a, zamieszkiwali w Białym Domu, szary człowiek stał się jeszcze większym cynikiem i paranoikiem. Paranoja ta ma zresztą pewne uzasadnienie, ponieważ w wysoce spolaryzowanym społeczeństwie, gdzie odrzucono dobrowolne ograniczenia nakładane przez tradycję i cywilizację, trudno wykluczyć fakt, że ktoś rzeczywiście zechce nas zniszczyć przy użyciu wszystkich, bardziej lub mniej przyzwoitych środków”.⁶⁵

Powróćmy do omawianego eseju. Czasy Verne’a, które pragnął w nim znów przywołać niemiecki pisarz, dawno odeszły. Wiedział o tym dobrze Josif Brodski, kiedy pisał swego *Nowego Jules Verne’a* – w wierszu tym brzmią już zupełnie inne nuty.

„Morze na pozór jest martwe, ale naprawdę to nie tak: potworne życie pełne są jego tonie: przekonać się o tym można dopiero, gdy się tonie” – pisał poeta, dodając:
„W oceanie wszystko zdarza się nagle.
Lecz potem długo jeszcze wirują w fal walczą deski, koła ratunkowe, strzępy żagli –
ze zmytymi odciskami palców”.⁶⁶

Wyobrażenie statku, jakie napotykałyśmy w tym nowym micie, zupełnie inne jest od wyobrażenia Nautilusa czy statku Tomasza Manna. Nie ma tu już opisów ciepłych i miłych, a przede wszystkim szczelnych zakątków. Przez każdą szczelinę tego nieszczęsnego statku wdziera się pełne tajemnic, zimne życie; najbezpieczniejsze i najprzystulniejsze okazuje się w końcu wnętrze olbrzymiej ośmiornicy.

„Jeszcze jedno zwycięstwo wody
w zapasach z lądem”⁶⁷ – pisze poeta.

Bo u niego, zupełnie inaczej niż u Verne’a, statki wyglądają

„zarazem jak drzewo i jak albatros
którym spod nóg wymknęła się ziemia”⁶⁸.

Ikona takiego właśnie statku, który w wielu „wysokich” i popularnych przedstawieniach zadziwiająco przypomina w dodatku stary motyw statku – widma, statku śmierci, polującej na człowieka w przestworzach oceanu pułapki, przywodzi także na myśl najkrótszy spośród aforyzmów Kafki: „Klatka poszła szukać ptaka”.⁶⁹ Aforyzm ten Jan Kott przekłada na realia jego utworów. Bo to właśnie „Klatka, która 'szuka' ptaka, klatka w ruchu, klatka aktywna, klatka z góry przygotowana (a to 'z góry' ma także podwójne znaczenie)” przyszła pewnego ranka do Józefa K. jak „Śmierć do grzesznika w największym arcydziele średniowiecznego dramatu 'Everyman’”⁷⁰; jak los, dodajmy, w przebraniu Przygody, do dzisiejszych podróżników, poszukiwaczy prawdy i wiedzy tajemnej do dzisiejszych Don Kichotów.

Woda i zatopione w niej współczesne statki śmierci mogą być trafną metaforą szaleństwa, zagrażającego dzisiaj każdej, pozornie najbezpieczniejszej przestrzeni. Zarówno woda, jak i statek ujawniają teraz, w czasach 'Nowego Jules Verne’a’ swą zapomnianą nieco, pełną ambiwalencji naturę, której tak bardzo nie chciał dostrzegać Tomasz Mann. Tę właśnie głęboką dwoistość widzimy na przykład we wspomnianym już opowiadaniu Carlosa Fuentes, bo choć statek zaprojektowano tak, by udawał *a home away from home*, „dla Izabeli kretonowe firanki, głębokie fotele i obrazy przedstawiające sceny morskie, sofy obite wzorzystym płótnem, ściany i podłogi z jasnych desek, zaczęły wkrótce przeobrażać się w symbole czegoś obcego i oślepiającego”.⁷¹ A czyż podobnej transformacji życia w śmierć, bezpieczeństwa we wrogość i szaleństwo, swojskości w obcość, tej samej gwałtownej erupcji najgłębszej ambiwalencji zarówno natury statku jak i wody nie doświadczył na własnej skórze jeden z wielu znanych nam podróżników do kresu nocy – Ferdynand z powieści L.-F. Céline’a? We współczesnym filmie, zwłaszcza z kręgu thrillerów, horrorów i science-fiction, również często zwraca uwagę motyw statku, jachtu, nowoczesnej platformy badawczej, które przechodzą stopniową lub gwałtowną metamorfozę. Ze statków podobnych temu, na którym pływał Mann, statków, dla których wzorem miał być Verne’owski Nautilus – przestrzeń doskonale zamknięta i w tym zamknięciu bezpieczna, przestrzeń, która realizować miała mit domu i azylu – przekształcają się w pełne szczylin statki – więzienia, na które zło może się wdrzeć, ale z których nie sposób uciec; w labirynt podobny onirycznym labiryntom Kafki czy, ukrytym pod pozorami bezpieczeństwa i luksusu, złowrogim labiryntem Manna.

Pryska więc złuda bezpieczeństwa. Zło grozi dzisiaj każdemu i wszędzie. Nie o takich podróżach marzyli niegdysiejsi podróżnicy, wierzący w bezwzględną przewagę człowieka nad naturą i w sterowność swych łodzi. Stary Nautilus przerdzewiał i powoli nasiąka wodą. Nastąpił czas *Nowego Jules Verne’a*, które tak celnie oddała poetka intuicja Josifa Brodskiego. Oprócz motywu zamknięcia w labiryncie pojawia się tu również motyw otwarcia, ale nie takie otwarcie nazywa Roland Barthes „prawdziwą poetyką podróży i poznania”. Nie o takie otwarcie chodziło Arturowi Rimbaud, kiedy pisał swój *Statek Pijany*. Bo to nowe otwarcie jest w istocie otwarciem na szaleństwo i zło; na bladeńską nieprzewidywalność otaczającego nas świata.

Powróćmy do Manna. Trudno inaczej zrozumieć jego podróżniczy esej aniżeli poprzez zestawienie go zarówno z innymi utworami pisarza, jak też z innymi świadectwami naszej epoki: przede wszystkim dziełami Kafki. Trudno też nie rozważać go w kategoriach mitycznych, jako obrony przed bladeńskim totalitaryzmem świata i skazaniem nań człowieka. Kapłańska – powiedzmy to jasno i wyraźnie – postawę niemieckiego pisarza wobec świata i literatury trzeba zrozumieć jako opowiedzenie się po stronie pewnego „podstawowego kanonu praw

i reguł⁷², jak określa go Leszek Kołakowski; kanonu, z zagrożenia którego pisarz zdaje sobie doskonale sprawę. Tak jak, wbrew temu, co pisze w swoim eseju, zdaje sobie sprawę z kruchości i ułudy swego poczucia bezpieczeństwa na statku; ze świadomości tej wystarczająco jasno zdają sprawę inne jego utwory. Mann wie, że każda łódź jest w istocie barką Charona, a każda podróż może być tą, z której się już nie wraca – choćby była tylko oficjalną wycieczką powszechnie szanowanego literata na zamorski uniwersytet z opłaconym biletem powrotnym w kieszeni.

Możemy tu mówić o znaczących przewartościowaniach, a nawet zamianie miejsc. W dwudziestowiecznej optyce błęźństwo nabrało zupełnie nowego, negatywnego znaczenia i rozumiane jest jako szaleństwo, które stało się udziałem dzisiejszego świata; wielu niegdysiejszych błaznów przeszło zatem na pozycje kapłańskie. W świetle swojego eseju okazuje się Mann kapłanem – ortodoksem w znaczeniu, jakie pojęciu temu nadaje Ryszard Legutko⁷³ – w znaczeniu strażnika mitu, uświęconych mitycznych wartości, tradycji wreszcie. I to właśnie najbardziej upodabnia pisarza do bohatera jego eseju Don Kichota: błazna, który tym się przecież wyróżniał spośród wielu innych błaznów, że nie łamał tradycji, a, wręcz przeciwnie, z heroicznym uporem walczył o jej przetrwanie. Szalony hiszpański rycerz nie jest już odosobniony w tej walce o przestrzeganie praw, reguł i nakazów ksiąg, walce o respektowanie norm przeszłości, które wydawać się mogą całkiem anachroniczne. *Podróż przez ocean* z „Don Kichotem” jest, moim zdaniem, wyrazem głębokiej niezgody na tę realność świata, której wizja rysuje się w innych dziełach autora *Buddenbrooków*. Dlatego właśnie nazwałam ów esej zbawienną, ocalającą fikcją w twórczości Tomasza Manna, jego ocalającym kłamstwem w znaczeniu, jakie nadaje temu pojęciu James Clifford. Warto tu wspomnieć także i o tym, że jeżeli etnologowie sięgają dzisiaj po maskę Don Kichota, to przynajmniej jeden z nich czyni to z tego właśnie względu. Claude Lévi-Strauss, który przyznaje się, że całe jego dzieło ożywia „jakaś maniera donkichotyizmu” mówi, odrzucając wszelkie

słownikowe definicje tego zjawiska: „Donkichotyizm, jak mi się zdaje, to w istocie uporczywe pragnienie odnalezienia przeszłości za teraźniejszością.”⁷⁴

Tomasz Mann kocha szlachetnego Don Kichota i dlatego egzegezą swoją nie wykracza poza czasy Cervantesa; czasy, kiedy obłęd był jeszcze zarówno wzniosły, jak też swojski, pocziwy i znajomy. Człowiek współczesny skazany jest na los błędnego rycerza i wyzwanie to staje się przekleństwem. Zza horyzontu wyłania się nowa łódź szaleńców. Czas podróży jest jednak czasem szczególnym. Tutaj, z dala od lądu i jego rzeczywistości można zawiesić swoje doświadczenie współczesności i powrócić do mitycznego *illud tempus*, do czystego, szalonego świata Don Kichota. Pokład transatlantyku jest przestrzenią symboliczną. „Dla większości czas podróży na statku się 'nie liczy' – pisał Józef Czapski. – Jest poza odpowiedzialnością, poza jakąś ciągłością.”⁷⁵ Może dlatego też esej o *Don Kichocie* rozpięty w „kosmicznej (choć luksusowo urządzonej) próżni między kontynentami”⁷⁶ i w baśniowym czasie podróży jest w twórczości autora *Czarodziejskiej góry* czymś niezwykłym. Jest chwilą wytchnienia od szaleństwa świata. Jest wypowiedzią mityczną, a mit niszczy wszak czas, nie uznaje jego wpływu, unieważnia go. Dlatego właśnie może Mann zatrzymać się przy tej egzegezie doświadczenia Don Kichota, która nie wykracza poza XVI wiek, dlatego opowiada się po stronie czystości pierwowzoru hiszpańskiego arcydzieła przeciwko jego kontynuacjom i późniejszym „heretyckim” wersjom. A także przeciwko upływowi czasu, który zmienia jego sens i wzbogaca go o sens kolejnych epok, wtapiając w końcu sylwetkę Don Kichota w złowrogi, niefaskawy pejzaż XX wieku. Mann dobrze wie, kim jest współczesny błędny rycerz, w sferze mitu jednak nie zmieni on dla niego swej kondycji wzruszającego, szlachetnego, a jednocześnie śmiesznego anachronicznego wędrowca, którego szaleństwo tak zupełnie nie przypomina szaleństwa, będącego doświadczeniem i maską współczesnego świata.

PRZYPISY

- ¹ T.W. Adorno, *Głosy do portretu Tomasza Manna*, (w:) *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Warszawa 1990, przeł. K. Krzemiński-Ojak, s. 325
- ² J. Clifford, *On Ethnographic Self-Fashioning: Conrad and Malinowski*, (w:) *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Mass and London 1988, s. 110
- ³ Por. F. Kafka, *Mysliwy Grakchus*, przeł. R. Karst, (w:) *Nowele i miniatury*, Gdynia 1991, s. 73
- ⁴ T.W. Adorno, op. cit., s. 322
- ⁵ Tamże
- ⁶ Tamże, s. 323
- ⁷ Tamże
- ⁸ Tamże, s. 324
- ⁹ Tamże, s. 328
- ¹⁰ Tamże, s. 325
- ¹¹ Tamże, s. 328
- ¹² Tamże, s. 325
- ¹³ Tamże, s. 328
- ¹⁴ K. Mann, *Punkt zwrotny*, Warszawa 1993, przeł. M. Wydmuch, s. 61
- ¹⁵ T. Mann, *Podróż przez ocean z „Don Kichotem”*, przeł. M. Żurawski, w: *Eseje*, Warszawa 1964, s. 293
- ¹⁶ B. Miceliński, *O przegrodzie i morzu*, w: *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, Kraków 1970, s. 94
- ¹⁷ G. Bachelard, *Woda i marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: *Wyobrażenia poetyckie*, Warszawa 1975, s. 131
- ¹⁸ Tamże, s. 14
- ¹⁹ T. Mann, *Podróż...*, s. 289
- ²⁰ Tamże
- ²¹ Tamże, s. 344
- ²² Cz. Mitosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 1989, s. 55
- ²³ F. Kafka, *Ameryka*, Warszawa 1989, przeł. J. Kydryński, s. 33
- ²⁴ M. Białoszewski, *Na rzymskich równoleżnikach i AAmerycy*, w: *Obmąpywanie Europy. Ameryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988, ss. 128, 65 i 69
- ²⁵ T. Mann, *Podróż...*, s. 288
- ²⁶ C. Fuentes, *Wąż morski*, przeł. K. Wojciechowska, w: *Pieśń ślepców*, Warszawa 1979, s. 154
- ²⁷ T. Mann, *Podróż...*, s. 309
- ²⁸ Tamże, s. 295
- ²⁹ R. Barthes, „Nautilus” i „Statek Pijany”, przeł. J. Błoński, w: *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 73
- ³⁰ Tamże
- ³¹ T. Mann, *Podróż...*, s. 290
- ³² R. Barthes, op. cit., s. 74
- ³³ J. Brodski, *Nowy Jules Verne*, przeł. S. Barańczak, w: *82 wiersze i poematy*, Kraków 1989, s. 161
- ³⁴ F. Kafka, *Ameryka...*, s. 32
- ³⁵ F. Kafka, *Mysliwy...*, s. 73
- ³⁶ T. Mann, *Podróż...*, s. 344

- ³⁷ Tamże, s. 305–306 i 324
- ³⁸ Por. L. Stomma, *Wariat czy geniusz...*, maszynopis 1981
- ³⁹ T. Mann, *Podróż...*, s. 329–330
- ⁴⁰ T. Mann, *Tonio Kröger*, w: *Nowele*, Warszawa 1956, przeł. L. Staff, s. 141
- ⁴¹ Tamże, s. 143
- ⁴² Tamże, s. 156
- ⁴³ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, w: *Nowele*, op. cit., s. 243
- ⁴⁴ Tamże, s. 246
- ⁴⁵ T. Mann, *Wstęp do „Czarodziejskiej góry”*, przeł. I.E. Naganowscy, w: *Eseje*, op. cit., s. 396
- ⁴⁶ Tamże, s. 398
- ⁴⁷ Por. F. Kafka, *Sternik*, przeł. R. Karst, w: *Nowele*, op. cit., s. 281
- ⁴⁸ M. Kundera, *A jeśli powieść naprawdę zniknie*, „Zeszyty Literackie” nr 8, 1984, przeł. A. Daniłowicz-Grudzińska, s. 112
- ⁴⁹ M. Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1982, przeł. T. Zabłudowski, s. 246
- ⁵⁰ A. Camus, *Eseje*, Warszawa 1974, przeł. J. Guze, s. 205
- ⁵¹ Por. L. Stomma, op. cit.
- ⁵² J. Kott, „może innej apokalipsy nie będzie, w: *Kamienny Potok. Eseje*, Londyn 1986, s. 152
- ⁵³ J. Kott, *Klatka szuka piana*, w: op. cit., s. 40
- ⁵⁴ M. Brod, op. cit., s. 177
- ⁵⁵ Tamże, s. 176
- ⁵⁶ F. Kafka, *Zamek*, Warszawa 1986, tłumacz nie podany, s. 376
- ⁵⁷ T. Mann, *Tonio...*, s. 166
- ⁵⁸ T. Mann, *Mario i czarodziej*, w: *Nowele*, op. cit., s. 457
- ⁵⁹ F. Kafka, *Mysliwy...*, s. 75
- ⁶⁰ K. Dorosz, *Ziemia jałowa i poszukiwanie Graala*, w: *Maski Prometeusza. Eseje konserwatywne*, Londyn 1989, s. 143
- ⁶¹ D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, Warszawa 1994, przeł. S. Amsterdamski, s. 173
- ⁶² Tamże
- ⁶³ M. Dickstein, *Czarny humor a historia*, przeł. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska. Eseje krytyczne*, Warszawa 1983, s. 177
- ⁶⁴ Tamże, s. 189
- ⁶⁵ Tamże, s. 194
- ⁶⁶ J. Brodski, op. cit., s. 163
- ⁶⁷ Tamże, s. 165
- ⁶⁸ Tamże, s. 161
- ⁶⁹ Cyt. za: J. Kott, *Klatka...*, s. 37
- ⁷⁰ Tamże
- ⁷¹ C. Fuentes, op. cit., s. 155
- ⁷² Por. R. Legutko, *Podzwonne dla błazna*, w: *Bez gniewu i uprzedzenia. Szkice o książkach, ludziach i ideach*, Paryż 1989, s. 35
- ⁷³ Tamże, s. 26–40
- ⁷⁴ Por. C. Lévi-Strauss, D. Eribon, *Z bliska i z oddali*, Łódź 1994, przeł. K. Kocjan, s. 114
- ⁷⁵ J. Czapski, *Tumult i widma*, w: *Czytając*, Kraków 1990, s. 235
- ⁷⁶ T. Mann, *Podróż...*, s. 292