

Agnieszka K. HAAS

„DAWNO JUŻ NIEUŻYWANE I DLATEGO WŁAŚNIE TAK POCIĄGAJĄCE”
Przedmioty (nie)codziennego użytku
w „Czarodziejskiej górze” Tomasza Manna

Przedmioty pojawiające się w fikcyjnej fabule, w świadomości bohaterów i w marzeniach sennych Hansa Castorpa, ulegają antropomorfizacji, której kontrapunktem jest postrzeganie ludzkiego ciała jako rzeczy. Każdy z przedmiotów posiada pewne cechy, a jednocześnie ich nie ma, co sprawia, że czytelnik odnosi wrażenie niekończącej się iluzji wszystkiego, co powieść ta ukazuje.

W drugim rozdziale *Czarodziejskiej góry*¹ Tomasza Manna opisana jest pewna scena z dzieciństwa Hansa Castorpa, głównego bohatera powieści. W gabinecie jego dziadka stała „oszlona szafa z drzewa palisandrowego w stylu rokoko, z żółtymi jedwabnymi firaneczkami”², w której znajdowały się „najrozmaitsze rzeczy, dawno już nie używane i dlatego właśnie tak pociągające: dwa srebrne lichtarze, połamany barometr z figurkami rzeźbionymi w drzewie, album z dagerotypami, cedrowa skrzynka na butelki likieru, [...] staroświecki model okrętu, a na samym dole nawet łapka na szczury”³. Chłopiec z zachwytem słuchał dziadkowych opowieści o tych rzeczach, interesowała go zwłaszcza nietypowa srebrna chrzcielnica – używane przez kilka pokoleń naczynie chrzcielne, „silnie już pożółkłe [...], stojące na srebrnym również talerzu”⁴, składające się z miseczki i podstawki, które „nie zawsze tworzyły jedną całość, ale [...] od stu lat już były łącznie używane”⁵.

Niezwykłe przedmioty, które budziły zainteresowanie małego Hansa, uobecniały dzieje przodków i utrwalały międzypokoleniową więź. One też kształtowały tożsamość przedwcześnie osieroconego dziecka. „Muzealniczy” rytuał zastępował kontakt z nieżyjącymi członkami rodziny, budował „związek [...] pomiędzy teraźniejszością, jego [Hansa – A.K.H.] własnym życiem, a tym, co już dawno minęło”⁶. Przedmioty mówiły o historii rodziny (model okrętu i barometr wskazywały na jej kolonialną przeszłość⁷), antycypowały także przyszłe wydarze-

¹ Zob. T. M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1-2, tłum. J. Kramsztyk, Czytelnik, Warszawa 1982. Po raz pierwszy powieść została opublikowana w roku 1924.

² Tamże, t. 1, s. 28.

³ Tamże, s. 29.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Por. J. R e i d y, *Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk. Materielle Kultur zwischen „Welthäusern” und „Urdingen”*, De Gruyter, Berlin–Boston 2018, s. 174.

nia czy raczej ich wizję. Na początku powieści, dzięki retrospekcji, minione czasy zlewają się z teraźniejszością, w której dwudziestotrzyletni Hans Castorp, podupadłszy na zdrowiu podczas przygotowań do egzaminu inżynierskiego z budownictwa okrętowego, wybiera się z trzytygodniową wizytą do kuzyna Joachima Ziemssena przebywającego w sanatorium „Berghof” w Davos. Nie przypuszcza nawet, że jego pobyt tam potrwa siedem lat. W tym czasie pozna ludzi z różnych stron świata, zakocha się w Rosjance Kławdii Chauchat, będzie prowadzić dysputy z humanistą Lodovikiem Settembrinim i z komunizującym żydowskim przechrztą – jezuitą Leem Naphtą, zgubi się podczas śnieżycy, zawrze znajomość z ekscentrycznym Peterem Peeperkornem i weźmie udział w seansie spirytystycznym. Wielokrotnie będzie się stykał z chorobą i śmiercią, pozna, czym jest dekadencja, i doświadczy wewnętrznej przemiany. Na froncie pierwszej wojny światowej czytelnik ujrzy go po raz ostatni i straci z oczu⁸.

Powieść uchodzi za „Bildungsroman”, opowiada bowiem historię „wznoszenia się” (niem. Steigerung), duchowego i umysłowego rozwoju⁹. Uważa się ją także za dekadencją historię o miłości, śmierci i o upadku pokonanego przez zmysłowość rozumu, za powieść komiczną¹⁰ lub antyinicjacyjną¹¹, wreszcie za produkt estetyki modernistycznej¹². Wielość interpretacji *Czarodziejskiej góry* poniekąd odpowiada wielości źródeł inspiracji, z których czerpał autor. Pod wpływem obserwacji poczynionych w sanatorium w Davos w roku 1912, kiedy Mann odwiedzał przybywającą tam żonę Katię, powstał pomysł opowiadania, które w ciągu kilku lat rozrosło się w dwutomową powieść – dzieło wieloznaczne, intertekstualne, odwołujące się do filozofii, psychoanalizy, mitu, nauk ścisłych, zwłaszcza medycyny i biologii, ale także do muzyki i historii współczesnej. Powieść o antytetycznie skonstruowanej ontologii świata przedstawionego, godzącego ze sobą liczne sprzeczności. Kryją się one za deklarowaną przez Manna chęcią pokazania, „że przeżycie śmierci jest w gruncie przeżyciem [doświadczeniem – A.K.H.] życia”¹³. W świecie *Czarodziejskiej*

⁸ Por. M a n n, dz. cyt., t. 2, s. 447.

⁹ Por. G. M a y e r, *Thomas Mann. „Der Zauberberg”*, w: tenże, *Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, M.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1992, s. 235.

¹⁰ Por. H. K u r z k e, *Der Zauberberg*, w: tenże, *Thomas Mann. Ein Porträt für seine Leser*, C.H. Beck, München 2009, s. 104.

¹¹ Sabina Brzozowska słusznie nazywa *Czarodziejską górę* powieścią antyinicjacyjną, wskazując też na liczne sprzeczności i paradoksy (zob. S. B r z o z o w s k a, *Mit i egzystencja. „Czarodziejska góra” Tomasza Manna jako powieść antyinicjacyjna?* „Ruch Literacki” 53(2012) nr 1(310), s. 3-27; por. zwł. s. 15, 21).

¹² Por. B. K u Ź n i a r z, *Fredric Jameson. Kapitał jest sexy*, w: tenże, *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011, s. 173.

¹³ Cyt. za: M a y e r, dz. cyt., s. 235. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów tekstów obcojęzycznych – A.K.H.

góry nic nie wydaje się tym, czym jest, a bardziej jednoznaczne odczytanie tego dzieła komplikują środki służące zdystansowaniu się od owego świata – ironia, parodia i satyra¹⁴.

Czarodziejska góra to dzieło literatury światowej, które w Polsce spotkało się z niezwykle zainteresowaniem czytelników i szeroką recepcją. Powstały też liczne teksty odwołujące się do powieści Manna¹⁵. Pozwala to bez wstępnego zarysowania kontekstu zadać pytanie: Czemu służą wspomniane w *Czarodziejskiej górze* opisy pamiątek, bezużytecznych „klamotów”, fotografii, płyt, książek, upominków, wnętrz, mebli i strojów oraz urządzeń technicznych¹⁶? Na temat roli odniesień do techniki, nauki i kultury w *Czarodziejskiej górze* napisano wiele prac – dokumentują one źródła inspiracji Tomasza Manna oraz katalogują opisane przezeń artefakty¹⁷. W niniejszym szkicu spróbuję przyjrzeć się funkcji rzeczy w świecie przedstawionym tej powieści, w której iluzja rzeczywistości, paradoks i marzenie senne oraz wyobrażenia dotyczące świadomości, upływu czasu, stanów uczuciowych, a nawet *conditio humana* pozostają w ścisłym związku z semiotyką przedmiotów.

Rzeczy w świecie realnym, chociaż mają językowe sygnifikaty, istnieją przede wszystkim materialnie, w czasie i przestrzeni, są postrzegane zmysłowo: dostarczają bodźców wzrokowych słuchowych, zapachowych i dotykowych. Podlegają także „obróbce” w indywidualnym i zbiorowym procesie poznawczym, zyskują symboliczne znaczenie w kulturze i doświadczeniu

¹⁴ Zob. K. M a x, *Der Zauberberg*, w: *Thomas Mann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, red. A. Blödm, F. Marx, J.B. Metzler, Stuttgart 2015, s. 32-42.

¹⁵ Zob. *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej. Antologia tekstów i dokumentów*, red. R. Dzięgwa, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003; R. D z i e r g w a, *Das Sanatorium der Verwandlung. Zur „immerwährenden” Kreativität der polnischen Rezeption von Thomas Manns „Zauberberg”*, „*Studia Germanica Posnaniensia*” 37(2016), s. 91-108; K. B a ł z e w s k a, „*Czarodziejska góra*” w *literaturze polskiej. Ślady, interpretacje, nawiązania*, Śląsk, Katowice 2017; M. Ł u k a s i e w i c z, *Jak być artystą. Na przykładzie Thomasa Manna*, Więź, Warszawa 2011 (omawiane powieści poświęcone zostały między innymi rozdział „Ciało Castorpa”, s. 45-91, oraz „Alfabet *Czarodziejskiej góry*”, s. 95-140).

¹⁶ Związkom kultury materialnej z literaturą poświęcony jest podręcznik Susanne Scholz i Ulrike Vedder (zob. S. S c h o l z, U. V e d d e r, *Einleitung*, w: *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, red. S. Scholz, U. Vedder, de Gruyter, Berlin–Boston 2018, s. 1-17). W odniesieniu do powieści Manna por. K u r z k e, dz. cyt., s. 104.

¹⁷ Prace te zawierają zwykle także wykaz literatury przedmiotu. Zob. np. „*Der Zauberberg*” – *die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur*, red. D. von Engelhardt, H. Wißkirchen, Schattauer, Stuttgart – New York 2003; C. L i e b r a n d, *Belebte Dinge. Thomas Manns Zauberberg*, w: *Dinge im Werk Thomas Manns*, red. A. Bartl, F. Bergmann, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2019, s. 153-168. W rozdziale wstępnym pracy zbiorowej *Dinge im Werk Thomas Manns* redaktorki podają obszerną bibliografię literatury na temat znaczenia kultury materialnej w prozie Manna (zob. A. B a r t l, F. B e r g m a n n, „*Allerlei außer Gebrauch befindliche und eben darum fesselnde Gegenstände*”. *Dingwelten bei Thomas Mann. Zur Einführung in diesen Band*, w: *Dinge im Werk Thomas Manns*, s. 1-3).

osobistym. W utworze literackim rzeczy mają charakter znakowy, toteż spojrzenie literaturoznawcze musi różnić się od podejścia innych dyscyplin, które „obcuja” z materia, na przykład etnologii, historii techniki i sztuki. Ze względu na semiotyczny charakter utworu literackiego literaturoznawcze ujęcie kwestii istnienia rzeczy zbliża się natomiast do optyki przyjmowanej w psychologii i filozofii, a zwłaszcza, jak się wydaje, w fenomenologii. Co ciekawe, interdyscyplinarne podejście literaturoznawstwa nie wyklucza także wykorzystania innych niż typowe dla tej dziedziny narzędzi badawczych¹⁸, chociaż – z drugiej strony – rozwijające się w ostatnich dziesięcioleciach badania kultury materialnej niekiedy marginalizują alegoryczno-symboliczne znaczenie przedmiotów.

Do odczytania *Czarodziejskiej góry* przydatne może się okazać spostrzeżenie, że zarówno w procesach myślowych, jak i w tekście literackim elementy rzeczywistości podlegają subiektywnym modyfikacjom. Literaturę, wytwarzającą jednorazowe modele rzeczywistości, cechuje nieprzystawalność językowej, a zwłaszcza estetyczno-metaforycznej formy wyrazu do realnego świata i jego przedmiotów¹⁹. Podobnie ma się rzecz z podświadomością, która zwłaszcza w marzeniu sennym podsuwa symbole, zastępując nimi treści wyparte, niedopuszczane do świadomości²⁰. Metaforyczność języka przyczynia się do odkształcenia przekazu o rzeczywistości, do jej redukcji – tekst literacki zamiast wiernie odtworzonego „świata” oferuje konfiguracje nowych bytów²¹, często oddalone od doświadczeń empirycznych i norm językowych. Rzeczy stają się rekwizytami i symbolami, metonimicznymi ekwiwalentami ukrytych treści.

Przedmioty z szafy opisane na początku powieści Manna same w sobie mają charakter semiotyczny, odsyłają do czegoś poza nimi – albo do świata (już) nieistniejącego, albo do nierealnej wizji przyszłości: na przykład model okrętu reprezentuje iluzoryczność życia czy też (ironiczną) antycypację dalszych losów Hansa Castorpa, przyszłego inżyniera, który nigdy nie zbuduje żadnego okrętu, zabierze natomiast z sobą do Davos podręcznik budowy okrętów *Ocean Steamships*.

Inter- i intratekstualne aluzje przeplatają się ze sobą w teksturze powieści. Mann rozumiał ją jako „tkaninę” lub dzieło muzyczne z jego powtarzalnymi

¹⁸ Por. Scholz, Vedder, dz. cyt., s. 2-4.

¹⁹ Por. E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013, s. 124.

²⁰ Zob. S. Freud, *Symbolika w marzeniu sennym*, w: tenże, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, PWN, Warszawa 1982, s. 158-174. W dziesiątym z serii wykładów opublikowanych w roku 1917 Freud proponuje interpretację przedmiotów występujących we śnie, między innymi okrętu, ołówka, drzewi, damskich pantofli, kapelusza, a także materiału, z jakiego rzeczy są wykonane (np. papieru).

²¹ Por. Balcerzan, dz. cyt., s. 124n.

lejtmotywami i kontrapunktami. Zmysł tekstury zaczerpnął nie tylko z Wagnerowskiej koncepcji dzieła totalnego (niem. Gesamtkunstwerk), ale także z tekstów Arthura Schopenhauera, postrzegającego świat jako ciągle powracającą iluzję²². Reminiscencje o rzeczach pojawiają się i znikają niczym nici w tkaninie i posiadają – jak zauważa Gisela Bensch – znaczenie realne oraz ukryte; tak jak wydarzenia rozgrywają się w świadomości oraz we śnie²³, tak i rzeczy, przedstawione z naturalistyczną dokładnością, ukazują się to w snach, to na powrót w rzeczywistości.

Wróćmy do opisu szafki w gabinecie senatora. Gdyby pojawiła się ona we śnie, można by – wzorując się na koncepcji Sigmunda Freuda – uznać ją za symbol kobiecego łona, podobnie jak pokój (i jak drzwi, którymi w dalszych rozdziałach powieści trzaskać będzie Kławdia Chauchat) czy jak wspomniany okręt²⁴. Dlaczego w szafce rzeczy wartościowe leżą obok zwykłych śmieci, a przedmioty codziennego użytku obok egzotycznych bibelotów? Dlaczego nikt nie wyrzucił połamanego barometru i pułapki na szczury, ale umieszczono je w pobliżu srebrnych lichtarzy? Czy te niezwykle przedmioty to pamiątki z czasów kolonizacji, a zagraniczne trunki wśród rzeczy „niemieckich”²⁵ to oznaka chaosu? Dlaczego „męski” gabinet dziadka wyposażono w meble, które bardziej nadawałyby się do damskiego buduaru? Freud uznałby je za silny kobiecy akcent w pomieszczeniu. Damskie akcesoria w wyposażeniu „męskiego” domu mogłyby także wskazywać na zasadniczy wątek powieści: na androgyniczne współistnienie pierwiastka męskiego i żeńskiego jako podstawy wszelkiego bytu²⁶, a w szerszym ujęciu – na świat oparty na (pogodzonych) antytezach.

Autor *Śmierci w Wenecji* zmienia podejście do rzeczy jako elementu świata tekstowego, przechodzi od modelu naturalistycznego do psychologiczno-fenomenologicznego, choć nie do końca jest to przejście „czyste”. Wykorzystanie motywu rzeczy w powieściach Manna poprzedza tradycja, która sięga co najmniej połowy dziewiętnastego wieku i okresu realizmu. Rzeczy mają silnie ugruntowaną w kulturze funkcję semiotyczną, reprezentatywną, odsyłają do wspomnień i przeszłości, do uczuć, są wyznacznikami tożsamości bohaterów

²² Por. D. P a k a l s k i, *Pytanie o ideę kultury w „Czarodziejskiej górze” Tomasza Manna*, Wydawnictwo Tako, Toruń 2012, s. 46-48. Autor wielokrotnie wskazuje na wątki powiązane z filozofią Schopenhauera, Nietzschego, z muzyką Wagnera oraz psychoanalizą Freuda, a także z pojęciem mitu.

²³ Por. G. B e n s c h, *Träumerische Ungenauigkeiten. Traum und Traumbewusstsein im Romanwerk Thomas Manns: „Buddenbrooks” – „Der Zauberberg” – „Joseph und seine Brüder”*, V & R Unipress, Göttingen 2004, s. 70.

²⁴ Por. F r e u d, dz. cyt., s. 164.

²⁵ R e i d y, dz. cyt., s. 175.

²⁶ Julian Reidy wskazuje na powiązania między wyposażeniem pomieszczenia a kwestią tożsamości i płci w powieści Manna (tamże).

i symbolami statusu społecznego²⁷. W wydanej w roku 1901 powieści *Buddenbrookowie*²⁸ opisy przedmiotów składają się na drobiazgowo oddany obraz dziejów i relacji społecznych panujących w hanzeatyckim mieście Lubeka u schyłku dziewiętnastego wieku. W wydanej w roku 1924 *Czarodziejskiej górze*, nad którą Mann pracował z przerwami od roku 1913, przedmioty nabierają symbolicznego znaczenia, jednocześnie nadal pozostając rekwizytami ze świata nauki, kultury i techniki. Wiedzę o nich pisarz czerpał z obserwacji i źródeł naukowych, między innymi z podręczników medycyny. Stworzył archiwistyczno-encyklopedyczny obraz epoki²⁹ (dokładniej mówiąc, lat 1907-1914), a zarazem symboliczny obraz psychiki ludzkiej. W kształtowaniu tego drugiego zasadniczą rolę odegrała filozofia Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego oraz muzyka Ryszarda Wagnera, a w mniejszym stopniu psychoanaliza Freuda, którą w czasie pracy nad powieścią Mann znał pobieżnie. Dzieła wiedeńskiego lekarza przestudiował dopiero w roku 1925, a więc już po opublikowaniu *Czarodziejskiej góry*³⁰, nie wyklucza to jednak możliwości, że zetknął się z nimi wcześniej. Ponadto, jako znawca natury ludzkiej³¹, doskonale obeznany z dziełem Schopenhauera *Świat jako wola i przedstawienie*³², zdawał sobie sprawę z siły popędów i mechanizmu wypierania ich do podświadomości, skąd powracały pod postacią symboli. Mówiąc o popędach, autor *Czarodziejskiej góry* posługiwał się grą słów, aluzją – unikał dosłowności, chociaż to właśnie dzieło uważał za najbardziej „zmysłowe” w swoim do-

²⁷ Zob. *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Für Helmut Pfotenbauer*, red. S. Schneider, B. Hunfeld, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008.

²⁸ Zob. T. Mann, *Buddenbrooks: Verfall einer Familie*, S. Fischer Verlag, Berlin 1901.

²⁹ Ta archiwistyczna inwentaryzacja przypomina opisy historiozofa Oswalda Spenglera, którego dzieło *Untergang des Abendlandes* (z roku 1917) czytał Mann w trakcie pracy nad powieścią. Z czasem pisarz nabrał do niego dystansu (zob. O. Spengler, *Zmierzch Zachodu*, tłum. J. Marzęcki, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2014; por. B. Weyand, *Herme(neu)tischer Zauber. Markenwaren als Leitmotive, Fetische und Archivalien wider Willen in Thomas Manns „Zeitroman” „Der Zauberberg”*, w: tenże, *Poetik der Marke. Konsumkultur und literarische Verfahren 1900-2000*, Walter de Gruyter, Berlin–Boston 2013, s. 98). Problemатyczne jest także jednoznaczne klasyfikowanie Tomasza Manna jako przedstawiciela realizmu (por. A. Blödnor, *Realismus*, w: *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, red. A. Blödnor, F. Marx, J.B. Metzler, Stuttgart 2015, s. 266).

³⁰ Por. K. Urzke, dz. cyt., s. 107. Wcześniej, bo już w roku 1915, pisarz zapoznał się z *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, trzema rozprawami Freuda z roku 1905 dotyczącymi teorii seksualności (zob. S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, w: tenże, *Życie seksualne*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 27-130; por. Th. Anz, *Indikatoren und Techniken der Transformation theoretischen Wissens in literarische Texte – am Beispiel der Psychoanalysezereption in der literarischen Moderne*, w: *Literatur und Wissen(schaften) 1890-1935*, red. Ch. Maillard, M. Titzmann, Metzler, Stuttgart–Weimar 2002, s. 335).

³¹ Por. K. Urzke, dz. cyt., s. 107.

³² Zob. A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brockhaus, Leipzig 1819.

robku³³. Erotyczna symbolika przedmiotów występujących w powieści, takich jak ołówek, cygaro, termometr, a nawet diapozytyw, doczekała się interpretacji psychoanalitycznych³⁴, ale ograniczenie się do tego typu interpretacji byłoby błędem. Warto zapytać, czy przedmioty te wpływają na ontyczną, antytetyczną wizję świata i człowieka. Warto też zastanowić się, jak one istnieją. Otóż istnieją podwójnie: przedmioty pojawiające się w fikcyjnej fabule, w świadomości bohaterów i w marzeniach sennych Hansa Castorpa ulegają bowiem antropomorfizacji, której kontrapunktem jest postrzeganie ludzkiego ciała jako rzeczy. Każdy z przedmiotów posiada pewne cechy, a jednocześnie ich nie ma, co sprawia, że czytelnik odnosi wrażenie niekończącej się iluzji wszystkiego, co powieść ta ukazuje.

Dwoisty charakter ludzi i rzeczy Mann sygnalizuje w rozdziale drugim, w części zatytułowanej „O chrzcielnicy i o dziadku w dwojakiej postaci”³⁵. Małemu Hansowi dziadek jawił się w „dwojakiej postaci” – jako jednocześnie żywy i martwy. Postrzegał go tak wskutek wcześniejszego obcowania z rzeczami, z którego rodziło się „niepokojące uczucie czegoś p ł y n ą c e g o i z a r a z e m s t o j ą c e g o, jakiegoś z m i e n n e g o t r w a n i a, które miało w sobie rytm i p o w r o t u, i zawrotnej j e d n o s t a j n o ś c i”³⁶. Świat, a więc i jego rzeczy, iluzoryczne, dualne, składają się ze sprzeczności. Takie myślenie nosi ślady wpływu Schopenhauera³⁷, niemniej za złudzenie w antytetycznie uporządkowanym świecie odpowiada także symbolika alchemii. Wywodzące się z alchemii koncepcje płci oraz jedności w wielości, a także gnostyckie paradoksy wybrzmiewają w wypowiedziach doktora Behrensa, Krokowskiego czy Naphty. Do opartych na paradoksie zasad alchemii odnosi się także wygłoszony w innym kontekście pogląd naczelnego lekarza sanatorium: „Najpierw trzeba sobie oczy przemyć ciemnością, żeby potem móc widzieć to wszystko – to jasne”³⁸.

PODWÓJNE ISTNIENIE RZECZY ŚWIATA TEKSTOWEGO

Obecność w narracji odniesień do kultury materialnej pociąga za sobą dobrze znane pytanie o mimesis. Przed dosłownym traktowaniem rzeczywistości świata fikcji Tomasz Mann przestrzega w opublikowanym w roku 1906 eseju

³³ Por. K u r z k e, dz. cyt., s. 106n.

³⁴ Literaturę źródłową podaje na przykład Thomas Anz (por. A n z, dz. cyt., s. 334).

³⁵ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 26.

³⁶ Tamże, s. 31. Jeśli nie podano inaczej, wyróżnienia w cytowanych fragmentach tekstów – A.K.H.

³⁷ Por. W e y a n d, dz. cyt., s. 121.

³⁸ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 262.

Bilse und ich [„Bilse i ja”]³⁹. Podobne stanowisko zajmuje Roman Ingarden, który twierdzi, że przedmioty przedstawione wskazują na rzeczywistość pozatekstową, ale jej nie odtwarzają⁴⁰. Dodać trzeba, że jako obiekt procesów kognicyjnych, na przykład myśli, wspomnień lub wyobrażeń bohaterów, rzeczy ulegają transformacjom⁴¹, mogą niedokładnie odtwarzać „prawdę” i dowolnie odnosić się do empirii. Dlatego dozwolone jest utożsamianie osób z ołówkami, które ktoś komuś pożyczył. W y o b r a ż e n i a rzeczy stają się składnikami wewnętrznego świata. Stąd wynikają różnice między ich wartością obiektywną a wartością sentymentalną, a także fetyszystyczne upodobania (objawiające się na przykład przechowywaniem ostrużyn ołówka w pulpicie na strychu).

Gdybyśmy poszli tropem Ingardenowskiej fenomenologii i teorii intencjonalności oraz potraktowali warstwę przedmiotów przedstawionych jako konstrukcję opartą na konwencji, to uznalibyśmy, że odbiorca, na którego Ingarden nakłada zadanie wypełniania miejsc niedookreślonych, jest „prowadzony” przez tekst, a o odczytaniu tekstu decyduje schemat językowy, styl i konwencja oraz inne stereotypy kodów kultury. W literaturze nic zatem nie jest takie, jakie się wydaje.

SACRUM I PROFANUM

W rozdziale drugim *Czarodziejskiej góry* sporo uwagi poświęcono wspomnianej już „chrzcielnicy”. Wydaje się ważna dla bohaterów powieści, skoro narrator opisuje ją tak drobiazgowo: „Naczynie było piękne, miało kształt prosty i szlachetny, utrzymany w surowym smaku początków ubiegłego stulecia; gładkie i solidne, spoczywało na okrągłej nóżce i wewnątrz miało złożone, ale ze złota pozostał już tylko żółtawy nalot; jedyną ozdobę stanowił wypukły wieniec z róż i ząbkowanych liści, okalający jego górny brzeg”⁴².

Czy taki opis pozwala pokonać „schematyczność” tekstu? Czy można by bardziej uszczegółowić tę antykwaryczną deskrypcję? Opis naczyń i sposobu ich przechowywania implikuje jednak głębszy problem, a mianowicie ich prawdziwą i deklarowaną wartość. Z opowieści dziadka wynika, że są cenne nie z powodu kruszcu, z którego je wykonano, ale ze względu na ich niepowtarzalną historię. Chrzcielnica jest symbolem postaw i wartości ważnych dla

³⁹ Por. tenże, *Bilse und ich*, w: *Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910*, red. E. Ruprecht, D. Bänsch, J.B. Metzler, Stuttgart 1981, s. 85.

⁴⁰ Por. R. I n g a r d e n, *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych*, w: tenże, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, oprac. A. Szczepańska, PWN, Warszawa 1981, s. 238n.

⁴¹ Por. tenże, *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Max Niemeyer, Tübingen 1972, s. 190, 301.

⁴² M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 29.

rodziny, wynikających nie z rytualnego przeznaczenia, ale z roli, jaką przedmiot ten pełni. W pewnym sensie ma on podwójną, wewnętrznie sprzeczną wartość. Jest cenny, ale umieszczono go w tej samej szafce, w której znajduje się łąпка na szczury i połamany barometr. Czy to oznaka hipokryzji? Przemieszczanie rzeczy ze sfery sacrum i profanum jest sprzeczne z deklarowanymi przekonaniami: religijnością, kultywowaniem pamięci i więzi rodzinnych. Można przypuszczać, że pamiątka ta zapowiada schyłek hanzeatyckiej rodziny, nieźle prosperującej w czasach Cesarstwa, ale stopniowo wyniszczanej poprzez choroby i śmierć⁴³. Świadczy o tym sama fabuła: mimo wpajanych mu wartości, Castorp zrywa kontakt z krewnymi. Znaczenie chrzcielnicy dewaluje się zatem dwukrotnie⁴⁴.

Znakowy charakter tego przedmiotu Mann akcentuje *implicite*: wyryte na chrzcielnicy imiona i data – 1650 – oraz ornamenty tworzą komplementarną całość. Powtarzający się rytuał oglądania naczynia jest również podwójny, składa się z dźwięku i obrazu: „Dziadek pokazywał wnukowi [...] każdy napis z osobna. Było tam imię i nazwisko ojca, dziadka samego, pradziadka, a potem przedrostek «pra» podwajał się, potrajał, i mnożył dalej w ustach senatora; mallec wsłuchiwał się [...] w to pra-pra-pra-pra... w ten tajemniczy głos dalekiej przeszłości i zapomnienia”⁴⁵.

CIAŁO JAKO MECHANIZM

Wśród rzeczy przechowywanych w szafie dziadka Castorpa znajduje się także mechaniczna zabawka, figurka uruchamiana przez nakręcenie mechanizmu znajdującego się w środku. „Turek w pstrokatym jedwabnym ubranku, kryjący w swym twardym ciele zegarowy mechanizm, który umożliwiał mu niegdyś bieganie po stole, obecnie jednak od dawna już odmawiał posłuszeństwa”⁴⁶, stanowi symbol iluzoryczności, antytezy życia i śmierci. Zwróćmy uwagę, ile sprzeczności zawiera ten opis: Turek ma twarde ciało, ale kiedyś poruszał się jak żywy, wyposażono go w mechanizm, ale teraz jest on zepsuty; w jakimś sensie więc Turek okazuje się podwójnie nieżywy. Nosi w sobie (pożorne) życie i śmierć, antycypuje także szereg rozważań Castorpa o ludzkim ciele.

Prototypem Turka w powieści Manna był prawdopodobnie „Schachtürke”, mechanizm skonstruowany w roku 1769 przez Wolfganga von Kempelena⁴⁷,

⁴³ Por. R e i d y, dz. cyt., s. 174.

⁴⁴ Por. tamże, s. 173n.

⁴⁵ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 29.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Por. R e i d y, dz. cyt., s. 174.

rzekomo potrafiący grać w szachy, lub podobna maszyna. W osiemnastym wieku powstawało wiele zaskakujących dzieł sztuki zegarmistrzowskiej. Ich twórcom przyświecał cel na wskroś oświeceniowy: skonstruowanie mechanizmu działającego zgodnie z prawami fizyki i do złudzenia przypominającego żywą istotę. Francuski zegarmistrz Jacques de Vaucanson w latach 1738-1739 zasłynął jako konstruktor mechanicznej kaczki, flecisty oraz mechanizmu grającego na szałamajach i tamburynie. W roku 1760 Friedrich von Knaus zaprojektował automat potrafiący pisać, a kilkanaście lat później zegarmistrzowie Pierre i Henri-Louis Jaquet-Droz (ojciec i syn) zbudowali mechaniczną pianistkę oraz rysujące i piszące automatyczne dziecko. Wynalazek barona von Kempelena, pokazywany na europejskich dworach, między innymi na dworze austriackiej cesarzowej Marii Teresy, okazał się mistyfikacją – w mechanizmie ukryty był człowiek niewielkiego wzrostu, który poruszał figurami.

Turek w *Czarodziejskiej górze* był i nie był prawdziwy. Według Juliana Reidy'ego istotny dla zrozumienia znaczenia Turka w powieści jest fakt, że Kempelen dopuścił się oszustwa, które wyszło na jaw dopiero w roku 1838⁴⁸. Wydaje się jednak, że przedmiot ten pełni inną ważną rolę w utworze Manna: wprowadza temat ciała jako maszyny. Wspomniane osiemnastowieczne wynalazki były pokłosiem racjonalizmu Kartezjusza i mechanistycznej teorii ciała. Konstruktorzy inspirowali się materialistyczną wizją organizmu działającego zgodnie z prawami fizyki przedstawioną przez francuskiego lekarza i filozofa Juliana Offraya de La Mettrie'ego, który upowszechnił metaforę człowieka-maszyny. W wydanej anonimowo w roku 1748 rozprawie, po raz pierwszy przełożonej na język niemiecki w roku 1875, de La Mettrie głosił, że ludzki organizm jest samonakręcającym się mechanizmem⁴⁹, snuł także plany konstrukcji takiego androida.

Zepsuty Turek łączy antytezy życia i śmierci oraz człowieka i rzeczy. Czy upoważnia to do odczytania *Czarodziejskiej góry* jako powieści nihilistycznej? Z pewnością obecność tego przedmiotu w utworze prowokuje do postawienia pytań o podłoże metafizycznym: Czy myśląc o ciele, wystarczy skupić się na materii? Czy martwe ciało to nadal człowiek? Ponadto automat ten wpisuje się – podobnie jak przyrządy optyczne, aparat fotograficzny i technika dagerotypu czy fotografia stereoskopowa (prototyp późniejszego filmu ruchomego), którymi będą zafascynowani pacjenci „Berghofu” – w ważny wątek, jakim jest iluzja. Mechaniczny Turek i jego reprzyzy skłaniają do pytania o związek duszy i ciała, życia i śmierci, o materialny i metafizyczny aspekt bytu. Opis automatu

⁴⁸ Tamże, s. 173. Por. A. V o s k u h l, *Androids in the Enlightenment: Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self*, University of Chicago Press, Chicago–London 2013, s. 35.

⁴⁹ Por. [J.O.] d e L a M e t t r i e, *Der Mensch eine Maschine*, tłum. A. Ritter, Erich Koschny, Leipzig 1875, s. 75.

pojawia się w powieści tuż przed (komiczną⁵⁰) sceną ukazującą traumatyczną dla Hansa Castorpa sytuację związaną z pogrzebem dziadka, którego martwe ciało kojarzy się wnukowi z zepsutym mechanizmem i woskową kukłą. Doświadczenie to i wnioski z dzieciństwa powrócą w dorosłym życiu bohatera powieści. Mały Castorp dokonuje odkrycia, że martwe ciało nie jest już dziadkiem, określone jako „to”, staje się rzeczą, reifikuje się w oczach chłopca: „Ten, co tam leżał, albo słuszniej: t o, c o t a m l e ż a ł o, nie było już samym dziadkiem, tylko osłonką, która [...] nie była z wosku, ale z właściwej sobie materii; w y ł ą c z n i e z m a t e r i i; i t o w ł a ś n i e b y ł o n i e p r z y z w o i t e”⁵¹. Dziadek wydawał się chłopcu „obcy; właściwie nie przypominał wcale dziadka, ale lalkę woskową naturalnej wielkości”⁵² – i nie był już niczym więcej niż owa „n a t u r a l n e j w i e l k o ś c i f i g u r a”⁵³ zbudowana z „woskowożółtej [...] materii”⁵⁴.

W opisie tym dostrzec można powtórzenie wątku mechanicznego Turka, inicjujące kolejne pytanie, tym razem o biologiczną niezależność ciała od woli. Obserwując przyspieszone bicie swego serca, dorosły już Castorp ma wrażenie, „jak gdyby ciało kroczyło swoimi własnymi drogami, zupełnie niezależnie od duszy, p o d o b n i e j a k c i a ł o u m a r ł e g o”⁵⁵. Podczas wykładu doktora Krokowskiego zaś pacjenci przestają kontrolować własne ciała i zaczynają przypominać lalki: „Panowie [...] bardziej niż kiedykolwiek nastawiali uszu, by lepiej słyszeć, a panna Levi bardziej jeszcze stała się podobną do woskowej figury z ukrytym wewnątrz mechanizmem”⁵⁶.

Temat (nie)zależności ciała od ducha, zaczerpnięty z filozofii Schopenhauera⁵⁷, w powiązaniu z motywem ciała-automatu rodzi pytanie o siłę popędu. Podwójna jakość bytu ciała stanowi fragment większej, spolaryzowanej rzeczywistości. Odróżnienie ciała martwego, które wydaje się żywe, od żywego, które sterowane jest biologią, stając się automatem, stawia pod znakiem zapytania legitymizowaną kulturowo granicę między życiem a śmiercią. Trudność potęguje choroba degradująca ciało do poziomu przedmiotu: „Ono przecież nie jest naprawdę martwe – nic podobnego nie istnieje – ale żyje nadal bardzo intensywnie, i to na własną rękę: rosną mu jeszcze włosy i paznokcie, a i poza

⁵⁰ O komizmie sceny przed pogrzebem pisze Dariusz Pakalski (por. P a k a l s k i, dz. cyt., s. 102-115).

⁵¹ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 36.

⁵² Tamże, s. 36.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże, s. 88.

⁵⁶ Tamże, t. 2, s. 374.

⁵⁷ Por. P a k a l s k i, dz. cyt., s. 40-64.

tym pod względem fizykalnym i chemicznym panuje w nim, jak słyszałem, bardzo żywy ruch”⁵⁸.

Twierdzenie, że Castorp reprezentuje podejście animalistyczne, byłoby błędne, ponieważ uznaje on także inne aspekty bycia ciała. „Czuł, iż [...] do organicznej przyrody pozostaje teraz już w trojakim stosunku: l i r y c z n y m, m e d y c z n y m oraz t e c h n i c z n y m [...]; a te trzy stosunki [...] są w człowieku zespolone w jedno, są odmianami jednej i tej samej dojmującej potrzeby”⁵⁹. Później, w czasie seansu spirytystycznego, na którym pojawia się duch niedawno zmarłego Joachima, Hans sam doświadcza, jak cienka jest granica między życiem a śmiercią.

ZŁUDZENIE OPTYCZNE

W *Czarodziejskiej górze* Mann przedstawił szereg technicznych nowinek z początku dwudziestego wieku. Przyrządy optyczne, aparat rentgenowski, fotografia, film, bioskop, gramofon – te precyzyjnie opisane w powieści artefakty cywilizacji przełomu stuleci są rekwizytami iluzji, dualizmu i okultyzmu.

Tuż po przyjeździe do Davos Castorp odkrywa w sanatorium „kilka interesujących zabawek optycznych”⁶⁰, które przez pewien czas przyciągają jego uwagę: stereoskop, kalejdoskop w kształcie lunety i stroboskop. Później poznaje technikę wykonywania diapozytywu. Wyposażenie gabinetu radcy Behrensa kojarzy się zarazem z pracownią alchemika i laboratorium technicznym. „Przyrządy fizykalne, szkła dęte, tablice rozdzielcze, sterujące w górę instrumenty miernicze”⁶¹, skrzynia przypominająca kamerę fotograficzną i „szereg szklanych przeźroczy”⁶² w oczach Castorpa reprezentują wiedzę tajemną i techniczną; sprawiają one, że trudno „rozstrzygnąć, czy jest się w pracowni fotografa, w ciemni, czy w warsztacie wynalazcy albo technicznym laboratorium czarnoksiężnika”⁶³.

⁵⁸ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 88.

⁵⁹ Tamże, s. 340.

⁶⁰ Tamże, s. 103.

⁶¹ Tamże, s. 260.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże. Utożsamianie chemiczno-fizykalnego procesu wykonywania zdjęć z magią i mitem o kradzieży duszy człowieka przez stworzenie jego wizerunku było zjawiskiem znanym co najmniej od czasu wynalezienia dagerotypu. Stąd oglądanie gabinetu Behrensa musiało być dla Castorpa niezwykle doświadczeniem (por. E. K o p p e n, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1987, s. 127n.). Wydaje się, że przekonanie o takiej kradzieży jest silnie osadzone w kulturze i religiach takich, jak judaizm czy islam (świadczą o tym biblijny zakaz tworzenia wizerunków Boga, a także wypływające z tego zakazu przekonania).

Urządzenia optyczne pojawiają się i w innych epizodach powieści, na przykład, gdy bohater z grupą kilku osób udaje się do bioskopu (prototypu kina) „na film erotyczny i kryminalny”⁶⁴. Pod koniec powieści mowa jest o modzie na fotografowanie, wywoływanie i pokazywanie odbitek, którą auktorialny narrator nazywa zbiorowym szaleństwem i epidemią. Przyrządy do wywoływania zdjęć przypominają instrumentarium alchemików, których eksperymenty, podobnie jak w sanatorium poczynania amatorów fotografii, niejednokrotnie kończyły się pożarem⁶⁵. Z czasem zainteresowanie zwykłą fotografią zastąpi fascynacja zdjęciami „przy świetle magnetyzującym”⁶⁶ i fotografią barwną „według mody Lumière’a”⁶⁷ – skłonny do zbieractwa Hans Castorp przechowuje jedną z takich oprawnych w tekturę płytek ukazującą nienaturalnie wyglądających ludzi⁶⁸.

Przedstawiając stan techniki optycznej początku dwudziestego wieku, Mann wpisuje ją jednocześnie w kontekst kulturowy, wskazuje aluzyjnie na faktyczne przesady, jakie jej towarzyszyły, między innymi posądzenia o związek z czarną magią i okultyzmem⁶⁹. Spróbujmy potraktować te prototypy fotografii i filmu jako składnik poetyckiej antropologii, którą cechuje nierealność, wręcz upiorność przedstawionych obrazów.

Jedna z pierwszych scen, w których w powieści ponownie pojawia się wątek „nie-żywego” ciała, ukazuje Castorpa oglądającego za pomocą stereoskopu „weneckiego gondoliera, w sztywnej i m a r t w e j postawie”⁷⁰. W stroboskopie wyposażonym we „wstęgę kinematograficznego filmu”⁷¹ Castorp, „patrzac przez szpary”⁷², widzi bezsensowne sytuacje, sprawiające wrażenie autentycznych: „młynarza walczącego wręcz z kominiarzem, nauczyciela wymierzającego karę chłosty uczniowi, fikającego linoskoczka i parę wieśniaków, wykonujących jakiś wiejski taniec”⁷³. Wątek „martwego

⁶⁴ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 385. Prawdopodobnie chodzi tu o film *Sumurun* Ernsta Lubitscha z roku 1920, który Mann oglądał i wprowadził do fabuły. Według Małgorzaty Łukasiewicz jest to anachronizm (por. Ł u k a s i e w i c z, dz. cyt., s. 115 – podrozdział „Alfabet *Czarodziejskiej góry*: K jak Kino”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/812-alfabet-czarodziejskiej-gory-k-jak-kino.html>).

⁶⁵ Wywoływanie odbitek przypomina nieco średniowieczne eksperymenty alchemiczne, a prowizoryczna ciemnia – czarnoksiężskie komnaty. Na podobieństwo to wskazuje użyte w powieści słownictwo: „ciemnica”, „chemiczne kąpiele” (M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 2, s. 344) oraz opis wystroju wnętrza – okna zawieszane „czarnymi zasłonami”, „czerwone żarówki” i „pożar” (tamże).

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Por. tamże.

⁶⁹ Por. K o p p e n, dz. cyt., s. 132.

⁷⁰ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 103.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże.

⁷³ Tamże.

człowieka” powraca wraz z nastaniem mody na fotografowanie, zwłaszcza w technice Lumière’a. Postacie na zdjęciach, „oślepięte nagłym światłem, patrzyły przed siebie z twarzami skurczonymi i oczami w słup, jak t r u p y l u d z i p o m o r d o w a n y c h, którym nadano pozycję siedzącą”⁷⁴. Być może jest to także zapowiedź pierwszej wojny światowej.

Iluzja życia jeszcze silniej manifestuje się w uzdrowisku podczas seansu filmowego. Na ekranie, na którym „skrzyło się [...] drobno posiekane życie”⁷⁵, prezentowano mieszaninę scen „okrucieństwa, żądzy, śmiertelnej rozkoszy i niezapomnianej naocznosci”⁷⁶. W filmie pojawia się naturalistycznie ukazana, „naturalnej wielkości młoda kobieta marokańska”⁷⁷ o szerokich nozdrzach i oczach „pełnych zwierzęcego życia”⁷⁸. Jej odkryte w uśmiechu białe zęby, półnagie piersi, jedwabna szata, biżuteria, gestykulacja składają się na łudząco żywy obraz antytetycznie zestawiony z upiorną martwością. Było to „pełne czaru zjawisko, które zdawało się widzieć, a nie widziało, które nie czuło na sobie spojrzeń i którego śmiech oraz ruchy nie odnosiły się do teraźniejszości, lecz do czegoś, co było kędyś daleko i dawno, tak że nie miałyby sensu na nie odpowiadać”⁷⁹. Po chwili zjawisko znikło. Brak możliwości komunikacji z filmowym upiorem okazuje się jeszcze bardziej dojmujący: „Nie było nikogo, komu można by dziękować aplauzem”⁸⁰, aktorzy „dawno już rozproszyli się”⁸¹. W scenie daje o sobie znać również towarzyszący rozwojowi kinematografii lęk przed mityczną utratą tożsamości lub duszy wskutek zamknięcia jej w wizerunku⁸². Diaboliczność filmu potęguje iluzję – „oglądano tylko c i e n i e”⁸³; złudzenie życia w pokazywanych „w szybkim tempie przed oczami ludzi”⁸⁴ scenach odwraca alchemiczno-hermetyczny proces mający na celu dojście do zatrzymania czasu, do boskiego „tu i teraz”⁸⁵. Następuje „piekielny” powrót do znenawidzonej czasowości⁸⁶.

⁷⁴ Tamże, t. 2, s. 344.

⁷⁵ Tamże, t. 1, s. 384n.

⁷⁶ Tamże, s. 385.

⁷⁷ Tamże, s. 386.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże, s. 385.

⁸¹ Tamże.

⁸² Por. K o p p e n, dz. cyt., s. 132.

⁸³ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 385.

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ Por. tamże, s. 386. „Hier und Jetzt” (dosłownie „tu i teraz”), przeciwstawione w oryginale „Dort und Damals” („tam i niegdyś”), tłumacz oddał jako „teraźniejszość i bliskość”, a „Dort und Damals” jako „przeszłość i dal” (por. Th. M a n n, *Der Zauberberg*, Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, s. 335). Por. podrozdział niniejszego artykułu „Odmierzanie czasu”.

⁸⁶ Por. t e n ż e, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 386.

ODMIERZANIE CZASU

Czarodziejską górę uważa się za powieść o czasie⁸⁷. „Nie masz wyobrażenia, jak oni obchodzą się tu z ludzkim czasem. Dla nich trzy tygodnie to jeden dzień najwyżej”⁸⁸ – zauważa Joachim po przyjeździe Hansa Castorpa do Davos. Zdaniem Dariusza Pakalskiego „przemiana pojęcia czasu jest w sanatoryjnej historii młodego hanzeaty zjawiskiem kluczowym”⁸⁹. Zamiarem Manna było wyzwolenie się z historycznego czasu, zniwelowanie powszechnego wyobrażenia czasu „jako szeregu liniowo następujących po sobie punktów”⁹⁰.

Trudno nie zgodzić się też z Bartoszem Kuźniarzem, który twierdzi, że w modernistycznej powieści Manna zawarta została krytyka „kapitalistycznego, podzielonego na zestandaryzowane jednostki czasu, który miazdzy jednostkę na wzór jakiejś piekielnej i potrafiącej wyłącznie liczyć maszynierii”⁹¹. Mierzenie czasu to objaw modernistycznej obsesji⁹², w kontemplacji natury czasu przez Castorpa odzwierciedla się reakcja pisarza „na procesy reifikacji i utowarowienia”⁹³. Mann stawia także pytanie o relację czasu i wieczności. Powtarzanie codziennych czynności, jedzenia i werandowania, sprawia, że czas nie jest postrzegany liniowo, ale jako „nie kończąca się teraźniejszość, lub po prostu – wieczność”⁹⁴. Czas istnieje i nie istnieje, tak jak zegarek Castorpa. Kieszonkowy zegarek to pozostałość patrycjuszowskiej przeszłości z jej konwencjami i umiłowaniem luksusu⁹⁵, które Castorp porzuci, to znak dobrobytu i mieszczańskiej próżności. Jest on płaski, gładki, złoty, ma „kopertę z wrytym na niej monogramem”⁹⁶, tarczę stanowiącą „okrągłą, porcelanową płaszczyznę, otoczoną dwoma rzędami czarnych i czerwonych cyfr arabskich”⁹⁷, „złote, misternie rzeźbione wskazówki i cienki sekundnik, skrzętnie krążący po swym odrębnym kółku”⁹⁸, a w środku – precyzyjny mechanizm. Mecha-

⁸⁷ W analizach filozoficznego znaczenia czasu w powieści wymieniane są nazwiska takich filozofów, jak Henri Bergson, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler i Immanuel Kant (por. Ch. H i c k, *Vom Schwindel ewiger Gegenwart. Zur Pathologie der Zeit in Thomas Manns „Zauberberg”*, w: „*Der Zauberberg*” – *die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur*, red. D. von Engelhardt, H. Wisskirchen, Schattauer, Stuttgart – New York 2003, s. 71n., przyp. 4-7).

⁸⁸ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 12.

⁸⁹ P a k a l s k i, dz. cyt., s. 7n.

⁹⁰ Tamże, s. 8.

⁹¹ K u Ź n i a r z, dz. cyt., s. 172.

⁹² Por. tamże, s. 173.

⁹³ Tamże, s. 176.

⁹⁴ P a k a l s k i, dz. cyt., s. 8.

⁹⁵ Na temat znaczenia mierzenia czasu w powieści por. H i c k, dz. cyt., s. 76.

⁹⁶ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 2, s. 243.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ Tamże.

nizm ten pewnego dnia się zepsuje, tak jak kiedyś zepsuł się Turek. Szlachetny kruszec, jak i poruszanie się po okręgu nasuwają myśl o ouroborosie, alchemicznym symbolu wiecznego powrotu. Znajduje on odzwierciedlenie w epizodzie szóstego rozdziału powieści: Castorp, będąc w górach podczas zamieci śnieżnej, krąży, nie zdając sobie z tego sprawy⁹⁹. Gisela Bensch zauważa, że motyw okręgu, symbolu idei wiecznego powrotu, wpływa na fabułę i zarazem wyznacza jej strukturę¹⁰⁰.

Castorp korzysta z zegarka, by obserwować ruch wskazówek, by „wstrzymać lub przeciągnąć bieg kilku minut, złapać uciekający czas”¹⁰¹. Paradoksalnie nie chodzi tu o zmierzenie upływu czasu, ale o jego zatrzymanie. Dla Castorpa czas istnieje subiektywnie. Gdy wskazówka sekundnika porusza się, czas „jest”, czego dowodzi działający mechanizm: „Wskazówka dreptała dalej, nie zważając na cyfry, do których się zbliżała, których osiągała, które mijała, zostawiała daleko za sobą, których, zbliżywszy się, ponownie osiągała”¹⁰². Uchwycenie chwili pomiędzy kolejnymi ruchami wskazówki, gdy mija kreskę na cyferblacie, jest niemożliwe: „Toteż jasne było, że [wskazówka – A.K.H.] z a s t a ł a całe to znakowanie i podział – a sama tylko idzie i idzie...”¹⁰³.

Mann ukazuje problem czasu ironicznie, na trywialnym przykładzie. Pod wpływem rozmowy z Naphtą Castorp porównuje alchemiczne pojęcie hermetyzmu z hermetycznie zamkniętymi słoikami. „Hermetyczny” – „magiczne słowo z nieokreślonymi, rozległymi skojarzeniami”¹⁰⁴ – przywodzi mu na myśl słoiki z „różnymi różnościami”¹⁰⁵ w środku, przechowujące zawartość, która pozostaje nietknięta „zębem czasu”¹⁰⁶. Castorpa fascynuje owo „czarodziejstwo”¹⁰⁷, fakt, że „to, co było zamknięte w słoiku Wecka, nie podlegało działaniu czasu; było hermetycznie przed nim zamknięte, czas przechodził obok tego, nie było czasu, wszystko to poza czasem stało na swych półkach”¹⁰⁸. Warto zwrócić uwagę na powtórzenia wyrazów w tym zdaniu, niebędące bynajmniej niedociągnięciem stylistycznym. Czas przestaje dla Castorpa istnieć, zegarek ulega zniszczeniu, gdy zadziała siła miłości, która chwili każe trwać, a jemu – czekać na powrót Kławdii Chauchat¹⁰⁹: „Schował dzieło sztuki

⁹⁹ Por. tamże, s. 151-185.

¹⁰⁰ Por. B e n s c h, dz. cyt., s. 69.

¹⁰¹ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 2, s. 243.

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Tamże (wyróżnienie – T.M.).

¹⁰⁴ Tamże, s. 201.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ Większość pacjentów „Berghofu” nie doświadcza oczekiwania (por. H i c k, dz. cyt., s. 79).

zegarmistrzowskiej do kieszeni kamizelki i pozostawił czas jego własnemu losowi”¹¹⁰. Gdy zaś zegarek „spadł pewnego razu z nocnego stolika”¹¹¹ i się zepsuł, „on nie oddał go do naprawy”¹¹².

Czas zatrzymuje się nie tylko dzięki miłości, ale także za sprawą choroby i śmierci. Symboliczne zatrzymanie zegarka przypomina o wieczności, Augustiańskiej idei trwania „tu i teraz”, o boskim czasie „nunc stans”¹¹³. Pojęcie to Mann oddaje za pomocą przejętego od Arthura Schopenhauera sformułowania „zatrzymane teraz” (niem. stehendes Jetzt)¹¹⁴. Jednostajność czynności powtarzanych przez pacjentów „zatrzymuje” czas, dni nie różnią się od siebie¹¹⁵. Wydawałoby się, że jest to stan pożądaný, który Castorp osiąga poprzez miłość. W odczuciu pacjentów – paradoksalnie – doświadczenie to nie jest jednak boskim nunc stans, ale oznaką niezdolnej monotonii i przyczyną depresji. Bezczasowość tę przerywa mierzenie temperatury, będące złudnym powrotem do poczucia czasu, wyrwaniem z przygnębiającego „teraz”: „Mierzę sobie temperaturę cztery razy dziennie i bardzo lubię to zajęcie – wyznaje Joachim, kuzyn Hansa – bo spostrzega się przy tym, czym właściwie jest minuta, a tym bardziej całych siedem minut; cóż dziwnego, że siedem dni tygodnia wydają się tutaj wiecznością”¹¹⁶. Czy jest to naiwna wykładnia teorii względności Einsteina, aluzja do jałowości akademickich wywodów, jak przypuszcza Józef Olejniczak¹¹⁷? Przed samowolnym wyjazdem z sanatorium Joachim przestaje wykonywać pomiary temperatury¹¹⁸, symbolicznie zrywa ze zwyczajem będącym częścią znienawidzonej rzeczywistości.

Podobną funkcję jak termometr spełnia cygaro, które spala się „tak równo, że mogłoby [...] posłużyć zamiast klepsydry do mierzenia czasu”¹¹⁹ – i faktycznie do tego celu służyło Castorpowi, gdy „już nie nosił swego kieszonkowego zegarka”¹²⁰. W odniesieniu do cygara dekadencja musi się zmierzyć ze śmiercią i... erotyką. Popiół nie tylko „mierzy” czas upływający podczas palenia, ale przypomina o przemijaniu i umieraniu. Mannowi udaje się wzmocnić to wrażenie przez porównanie wyglądu i barwy popiołu do śniegu, wszechobec-

¹¹⁰ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 2, s. 243.

¹¹¹ Tamże, s. 439.

¹¹² Tamże.

¹¹³ H i c k, dz. cyt., s. 82; por. tamże, s. 78.

¹¹⁴ Tamże, s. 82, przyp. 26.

¹¹⁵ Por. tamże, s. 84. Na negatywne skutki bezsensownego krążenia, będącego symptomem nihilizmu, wskazywał Friedrich Nietzsche.

¹¹⁶ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 81.

¹¹⁷ Por. J. O l e j n i c z a k, *Dwa sanatoria / dwa uniwersytety*, „Schulz/Forum” 2018, nr 12, s. 22.

¹¹⁸ Por. H i c k, dz. cyt., s. 87.

¹¹⁹ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 2, s. 439.

¹²⁰ Tamże.

nego w powieści symbolu śmierci. Nawet gdy Castorp zastąpi ulubioną markę cygar inną, nowe cygaro, „Rütlischwur”, również będzie tworzyć „gęsty i biały jak śnieg popiół”¹²¹. Nic się zatem nie zmienia.

W *Czarodziejskiej górze* zegarek, cygaro i termometr to przedmioty, które odmierzają czas – a jednocześnie go nie odmierzają, bo albo prymarnie do tego nie służą, albo nie działają. Castorp porzuca czynność mierzenia czasu „na cześć [...] wiecznego trwania i hermetycznego czaru, na który [...] okazał się podatny i który stał się podstawową przygodą jego duszy, tłem, na którym [...] rozegrały się wszystkie alchemistyczne przygody”¹²².

SYMBOLE PŁCI

Występujące w *Czarodziejskiej górze* cygaro, termometr oraz ołówek, ze względu na swój kształt, często skłaniały badaczy do psychoanalitycznej interpretacji tego dzieła¹²³. Metonimiczne określenie termometru jako „rtęciowego cygara”¹²⁴ można traktować jako żartobliwy zabieg psychologiczny, odsuwający skojarzenia z chorobą (i śmiercią), a przywołujący te związane z przyjemnością palenia. Termometr jako powieściowy rekwizyt kryje w sobie także podtekst seksualny i staje się znakiem androgyniczności, wskazuje na posiadanie przez bohatera nie tylko elementu męskiego, ale i żeńskiego.

Castorp, początkowo niechętny zwyczajowi mierzenia temperatury, w trzecim tygodniu pobytu w uzdrowisku kupuje termometr (po zawyżonej cenie pięciu franków) od siostry Mylendonk. Zapakowany w „czerwony futerał”¹²⁵, „lśniący jak klejnot [...] w zagłębieniu z czerwonego aksamitu, doskonale dopasowanym do kształtu przyrządu”¹²⁶, przedmiot ten nasuwa skojarzenia seksualne¹²⁷, wzmocnione przez ową symboliczną czerwień: w „pięknie lakierowane skrzyneczki”¹²⁸ zapakowane są również ulubione cygara Castorpa „Maria Mancini”, pokryte czerwonym lakierem¹²⁹ są ołówki Kławdii Chauchat i Przybysława Hippego.

Jak zauważa Ursula Reidel-Schrewe, termometr, którego wynalezienie przypisuje się starożytnemu bóstwu Hermesowi Trismegistosowi, synkretycz-

¹²¹ Tamże.

¹²² Tamże.

¹²³ Por. U. R e i d e l - S c h r e w e, *Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann, „Der Zauberberg”*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, s. 149.

¹²⁴ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 59.

¹²⁵ Tamże, t. 2, s. 204.

¹²⁶ Tamże.

¹²⁷ Por. P a k a l s k i, dz. cyt., s. 30n.

¹²⁸ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 305.

¹²⁹ Por. tamże, s. 111, 149.

nej postaci łączącej greckiego boga Hermesa i egipskiego Thota, reprezentuje najmniejszą „hermetycznie” zamkniętą przestrzeń¹³⁰. Łacińska nazwa rtęci – „mercurius” – pochodzi od imienia Merkurego, czyli rzymskiego odpowiednika Hermesa, opiekuna handlarzy, psychopompa przeprowadzającego zmarłych w zaświaty¹³¹ i mitycznego ojca dwupłciowego bóstwa – Hermafrodyty. W starożytności „Hermafrodyta” nazywano zarówno dziecko bogini Afrodyty, jak i jej przedstawienie jako męskiej postaci w architektonicznej formie hermy, czyli słupa zakończonego głową. Dlatego Hermes-Merkury kojarzony był pierwotnie z fallusem oraz rtęcią, jednym z siedmiu metali używanych w alchemii. Metal ten bowiem uważany był, podobnie jak Hermes-Merkury, za pośrednika między sferą ducha a sferą materii¹³².

Wykorzystywany przez alchemików płynny metal pod wpływem ciepła i czynników zewnętrznych zwiększa swoją objętość. Zarówno Merkury, jak i mercurius, czyli rtęć, w alchemicznych wyobrażeniach wiązane są z atrybutem męskości, fallusem¹³³, a w psychologii Junga z relacją między świadomością a podświadomością.

W powieści Manna Merkury jest pośrednikiem w sprawach miłości i śmierci. Pacjentom „Berghofu” podniesiona temperatura nie kojarzy się wyłącznie z chorobą, ale – jak zauważa Astrid Roffmann – także ze stanem podniecenia, erotycznego rozedrgania zmysłów i zakochania¹³⁴. Stan ten stanowi przyczynę choroby Castorpa, powoduje ją bowiem pragnienie, by pozostać dłużej w uzdrowisku. W gorączce wyraża się zatem zarówno choroba, jak i miłość.

Brak akceptacji sanatoryjnej monotonii w przypadku Hansa Castorpa wyraża się w paleniu tytoniu. Trzeba jednak pamiętać, że na pacjentów sanatorium nikotynowe używki działają terapeutycznie. Są one też fetyszem¹³⁵ i symptomem dekadencji. Na trzytygodniową wizytę w „Berghofie” Castorp przywozi dwieście sztuk cygar „Maria Mancini”. Gdy sam zostaje pacjentem, sprowadza je z Bremy, a gdy kończy się zapas, zamawia kolejne pięćset sztuk, „aby się zaopatrzyć na dłuższy czas”¹³⁶. Czynił to „z rodzajem pietyzmu”¹³⁷ – „choć okna wystawowe w międzynarodowym uzdrowisku pełne były nę-

¹³⁰ Por. Reidel-Schrewe, dz. cyt., s. 149.

¹³¹ Według Sabiny Brzozowskiej w powieści rolę psychopompa pełni Kławdia (por. Brzozowska, dz. cyt., s. 10).

¹³² Por. J. Stratford, hasło „Mercury”, w: tenże, *A Dictionary of Western Alchemy*, Quest Books, Wheaton-Chennai 2011, s. 56.

¹³³ Reidel-Schrewe, dz. cyt., s. 149, 152.

¹³⁴ Por. A. Roffmann, „Keine freie Note mehr”. *Natur im Werk Thomas Manns*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, s. 63.

¹³⁵ Por. Weyaand, dz. cyt., s. 118, 25.

¹³⁶ Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 305.

¹³⁷ Tamże, t. 2, s. 56.

cącego towaru”¹³⁸, ten nie zawsze mu odpowiadał. Zwyczaj kolekcjonowania różnych rzeczy i nadmierny konsumpcjonizm, a także zamiłowanie do używek zdradzane przez innych mieszkańców sanatorium, to efekt dekadencjonalnej mody początku dwudziestego wieku. Według Björna Weyanda typowym przejawem dekadencji na przełomie wieków było kolekcjonowanie wszelkiego rodzaju używek oraz odurzanie się nimi¹³⁹.

Palenie tytoniu oznacza dla Castorpa przyjemność; inicjuje je rytuał otwierania cygarnicy, wykonanej „ze skóry automobilowej”¹⁴⁰ i ozdobionej srebrnym monogramem, oraz ceremoniał przycinania cygara za pomocą maszynki, „którą [bohater powieści – A.K.H.] nosił przy łańcuszku od zegarka”¹⁴¹, i zapalania kieszonkową zapalniczką¹⁴². Castorp pali dużo i chętnie: „Teraz zapalę sobie prawdziwe cygaro [...] już dłużej nie wytrzymam! Od wczoraj w południe nie paliłem nic porządnego”¹⁴³ – mówi. Cygara „Maria Mancini” są łącznikiem z pozostawionym „na dole” ładem, „rodzajem węzła między [...] dawną jego ojczyzną, a nim”¹⁴⁴, są sposobem na podtrzymanie „dawnych związków”¹⁴⁵, symbolicznym powrotem w rodzinne strony oraz wyrazem odrzucenia nowej sytuacji i siebie w roli pacjenta: „Budząc się, już się cieszę, że w ciągu dnia będę mógł palić, a przy jedzeniu znów się na to cieszę, a nawet mogę powiedzieć, oczywiście z pewną przesadą – że jem tylko po to, aby później zapalić”¹⁴⁶. Są wreszcie gwarantem poczucia bezpieczeństwa: „Jeżeli się [...] ma przy sobie dobre cygaro – argumentuje Castorp – to jest się właściwie kompletnie bezpiecznym i literalnie nic się nie może przytrafić”¹⁴⁷. „Maria Mancini” w pewnym sensie jest także probierzem jego stanu psychicznego. Z czasem przestaje mu smakować, dzieje się to na etapie zainteresowania Kławdią Chauchat. Po rozmowie z Settembrinim, namawiającym go do wyjazdu, zapala ulubione cygaro, lecz ma ono „smak kleju, węgla”¹⁴⁸. Wraz z rozwojem historii miłosnej rezygnuje z tego rekwizytu przeszłości. Wybór innej marki ma miejsce w okresie, gdy Castorp już zaakceptował swoje położenie i został na dłużej w „Berghofie”. Nadszedł jednak czas, gdy „nerwy jego wyschniętych błon śluzowych odzyskały wrażliwość na woń tych cygar

¹³⁸ Tamże.

¹³⁹ Por. W e y a n d, dz. cyt., s. 117. Kolekcjonowano między innymi trunki (na przykład likiery) i różne gatunki czekolad.

¹⁴⁰ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 60.

¹⁴¹ Tamże.

¹⁴² Por. tamże.

¹⁴³ Tamże.

¹⁴⁴ Tamże, s. 57.

¹⁴⁵ Tamże.

¹⁴⁶ Tamże, s. 61.

¹⁴⁷ Tamże.

¹⁴⁸ Tamże, s. 108.

[„Maria Mancini” – A.K.H.], wartych zaiste swej ceny”¹⁴⁹ – pod koniec powieści następuje pogodzenie dawnego i nowego porządku, mityczne zamknięcie cyklu przemian¹⁵⁰.

Hermetyczne asocjacje wywołuje eksponowanie w rozmowach o cygarach kwestii popiołu i porównywanie go ze śniegiem, naprowadzające na myśl o śmierci – motyw ten Tomasz Mann wykorzystał w opowiadaniu *Śmierć w Wenecji*. Symbole śniegu i morza jako nieskończoności pojawiają się także w opisie drugiej marki cygar: „Nawet podbiegunowym podróżnikom [wyrób ten – A.K.H.] mógł być pomocny w znoszeniu trudów, bo gdy się go paliło, miało się wrażenie, że leży się na brzegu morza – i można było wszystko wytrzymać!”¹⁵¹.

Chociaż relaksujące działanie tytoniu docenia wielu pacjentów odreagowujących stres poprzez palenie, to wiąże się ono również z niekontrolowanymi emocjami, jest „objawem afektacji”¹⁵². Uwidacznia się to przed pojedynkiem Naphty z Settembrinim i samobójczą śmiercią tego pierwszego: Naphta pali papierosa, a Hans Castorp zastanawia się, „czy miałby ochotę pójść za jego przykładem”¹⁵³, lecz tego nie robi.

„Maria Mancini” jest wszak nie tylko sanatoryjną czy dekadencją używką, ale także symbolem śmierci i ściśle z nią związanej miłości, a ponadto – dwupłciowości¹⁵⁴. Aluzję do miłości zawiera zarówno nazwa produkowanych przez firmę Hagdorn & Söhne¹⁵⁵ cygar – imię i nazwisko ukochanej młodego króla Francji Ludwika XIV¹⁵⁶ – jak i służący jako reklama namalowany przez Pierre’a Mignarda w roku 1661 portret Marii Mancini o wyraźnym zabarwieniu erotycznym, umieszczony po wewnętrznej stronie wieka skrzynki na cygara¹⁵⁷.

¹⁴⁹ Tamże, t. 2, s. 56.

¹⁵⁰ Struktura wielu motywów powieści oparta jest na schemacie powrotu bądź koła (por. P a k a l s k i, dz. cyt., s. 186). Do sanatorium powracają Kławdia i Joachim, zagubienie się w śnieżycy i krążenie „w kółko” to również symbol wejścia w czas mityczny.

¹⁵¹ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 2, s. 439.

¹⁵² Tamże, s. 434.

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ W skojarzeniu „Marii Mancini” z podwójną płcią Björn Weyand doszukuje się nawiązania do biseksualności Manna (por. W e y a n d, dz. cyt., s. 60), która w *Czarodziejskiej Górze* stanowi sprawę drugorzędną. Obecny w powieści motyw androgyna rozumiany jest przez badaczy nie tyle jako model człowieka doskonałego – który pojawiał się na przykład w twórczości niemieckich romantyków – ile (głównie) jako biograficznie uwarunkowana metafora własnych doświadczeń pisarza w sferze seksualności (por. R e i d e l - S c h r e w e, dz. cyt., s. 147).

¹⁵⁵ Por. W e y a n d, dz. cyt., s. 126n.

¹⁵⁶ Tamże, s. 127.

¹⁵⁷ Por. tamże, s. 128. Wbrew wyobrażeniu, jakie przedstawia emanujący erotyką obraz Mignarda, Maria Mancini pozostawała z Ludwikiem XIV w związku platonicznym.

O „Marii Mancini” Castorp mówi zarówno jako o towarze, jak i kobiecie. Z jego rozmowy z Behrensem dowiadujemy się o niezwykłości tego gatunku cygar: kosztuje niewiele, „nic prawie, dziewiętnaście fenigów, ale ma aromat, jaki się rzadko zdarza u cygar w tej cenie”¹⁵⁸. Mają one żeńską nazwę, „męski”, falliczny kształt¹⁵⁹ i wywołują quasi-erotyczne emocje. Radca Behrens, który pali „St. Felix Brasil”¹⁶⁰, podobnie wypowiada się o swoich cygarach, te jednak stanowią antytezę „Marii Mancini”, noszą męską nazwę i – jak zauważa Weyand – powodują trudności w interpretacji kwestii płci i jej symboliki¹⁶¹.

W przywołanej tu rozmowie obaj mężczyźni używają w odniesieniu do cygara (w języku niemieckim jest to rzeczownik rodzaju żeńskiego – „die Zigarre”) określeń odnoszących się do kobiety, nadając mu głównie żeńskie cechy. Behrens określa je jako „brunatną piękność”¹⁶², Castorp z kolei wyznaje, że ma (ona!) „swoje humorki”¹⁶³. Żeńskie cechy cygara wymieniane w rozmowie nasuwają erotyczne skojarzenia: Castorp „wyjął [...] p i ę k n ą sztukę «Maria Mancini»”¹⁶⁴, następnie „naciśnął guzik kieszonkowej zapalniczki i kilkoma r o z k o s z n y m i pociągnięciami r o z z a r z y ł swą stępioną «Marię Mancini»”¹⁶⁵. Behrens, proponując Castorpowi „St. Felix Brasil”, tak zachwala swoją „die Zigarre”: „Umie niezawodnie odpędzać troski, piecze jak wódka, zwłaszcza ku końcowi ma w sobie coś ognistego! Zalecam jednak pewną wstrzemięźliwość w obcowaniu, nie można zapalać jednego od drugiego, bo to przechodzi siły męczyzny”¹⁶⁶.

Druga wybrana przez Castorpa marka, „Rütlichswur”, również ma żeńskie cechy. Dowiadujemy się, że Castorp był jej „równie wierny, jak niegdyś tamtej p r z y j a c i ó ł c e”¹⁶⁷. Także Behrens, wypowiadając się o cygarze, posługuje się antropomorfizacją: „Rasowe [...]. Posiada temperament, soczystość i moc”¹⁶⁸.

„Męskość” cygara i sposób palenia go przez Castorpa sugerują posiadanie przez bohatera powieści cech żeńskich; ujawniają się one w innych miejscach powieści¹⁶⁹: „Palił długie, szare, matowe cygaro; trzymał je nie w kąciku ust, lecz w pośrodku warg, tak że nieco zwisało w dół; znajdowało się dopiero

¹⁵⁸ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 306.

¹⁵⁹ Falliczne skojarzenia podsuwały także ówczesne reklamy (zob. W e y a n d, dz. cyt., s. 137).

¹⁶⁰ Por. M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 307.

¹⁶¹ Por. W e y a n d, dz. cyt., s. 135n.

¹⁶² M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 306.

¹⁶³ Tamże.

¹⁶⁴ Tamże, s. 60.

¹⁶⁵ Tamże, s. 61.

¹⁶⁶ Tamże, s. 307.

¹⁶⁷ Tamże, t. 2, s. 439.

¹⁶⁸ Tamże, t. 1, s. 307.

¹⁶⁹ Por. P a k a l s k i, dz. cyt., s. 30.

w pierwszym stadium palenia, to znaczy, że ani razu nie strząsnął jeszcze popiołu z jego tępego końca”¹⁷⁰. Opisy cygar i wywoływanych przez nie emocji mają charakter prozopopei, są spersonifikowanymi schematami płci i płciowości, dość niejasno jednak sprecyzowanej.

Dodatkowo w rozmowie o cygarach wpływa pewna kwestia społeczna, a mianowicie przedmiotowy sposób mówienia o kobiecie i traktowanie jej jako towaru. „Kobiece” cygaro wywołuje swego rodzaju fetyszyzm, obecny zarówno w sferze seksualnej, jak i handlowej¹⁷¹. Jak słusznie zauważa Björn Weyden, kiedy podczas wizyty u Behrensa Castorp wymienia się z lekarzem cygarami, zachowanie obu mężczyzn przypomina zamianę partnerek¹⁷²: „Kręcili w palcach i oglądali ze znanstwem zamienione podarki, których w y s m u k ł e c i a ł a ze skośnymi, równo przebiegającymi ż e b r a m i zwiniętych, tu i ówdzie lekko odstających liści, z ż y ł k a m i, które zdawały się pulsować, z drobnymi nierównościami skóry, z grą światła na płaszczyznach i krawędziach, miały w sobie coś z ż y w e j, o r g a n i c z n e j i s t o t y”¹⁷³.

We fragmencie tym ważniejsze jednak wydaje się powiązanie antropomorfizacji rzeczy z motywem wanitatywnym. Słownictwo użyte w opisie, motyw żebra (kości) nawiązują – jak zauważa Weyand – do kulturowych obrazów śmierci¹⁷⁴. Personifikacja, a ściślej prozopopeja (czyli nazywanie i traktowanie rzeczy martwych jako żywych¹⁷⁵) antropomorfizuje rzecz, Tomasz Mann jednak w tego typu wypowiedzi wprowadza kontrpunkt i tyleż barokowo, co ironicznie zestawia „żywe” cygaro z „martwym”: „Takie cygaro żyje! Po prostu oddycha! Pewnego razu w domu wpadło mi na myśl schować «Marię Mancini» do szczelnie zamkniętego blaszanego pudełka, aby ją uchronić od wilgoci. Czy pan uwierzy, że umarła! Zginęła, umarła w przeciągu tygodnia. Znalazłem w pudełku wyschnięte zwłoki”¹⁷⁶ – mówi Castorp.

W dywagacjach o cygarze męski aspekt współwystępuje z żeńskim, antropomorfizacja tego przedmiotu stwarza symbol o podwójnym znaczeniu, w którym motyw życia i śmierci oraz obie płci w androgynicznej zgodzie odsłaniają ukrytą, hermetyczną zasadę współistnienia przeciwieństw.

¹⁷⁰ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 305.

¹⁷¹ Na temat znaczenia fetyszu wypowiadali się między innymi Karl Marx i Sigmund Freud (por. W e y a n d, dz. cyt., s. 140-143). Z punktu widzenia interpretacji przedmiotów bardziej interesujące wydaje się podejście Freuda, przedstawione w pierwszej z *Trzech rozpraw z teorii seksualnej*, w której wspominał on także o zjawisku hermafrodytyzmu (por. F r e u d, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, s. 50).

¹⁷² Weyand zauważa, że zamiana taka stanowiła akceptowalne w kulturze zachowanie mężczyzn (por. W e y a n d, dz. cyt., s. 133n.).

¹⁷³ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 307.

¹⁷⁴ Por. W e y a n d, dz. cyt., s. 130.

¹⁷⁵ Por. tamże, s. 142.

¹⁷⁶ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 307.

MOTYWY ANDROGYNICZNE

Jednym z symboli europejskiej alchemii jest hermafrodyta, postać w pełni męska, a zarazem w pełni żeńska, reprezentująca – według Hansa-Wernera Schütta – „paradoksalną wielość w jedność”¹⁷⁷. Hermafrodyta, jako człowiek doskonały, w którym współistnieją pierwiastek męski i pierwiastek żeński, to synonim kamienia filozoficznego, symbol przezwyciężenia begunowości i zjednoczenia przeciwieństw przy zachowaniu ich niezależności. W drugiej miłosnej rozmowie z Kławdią Chauchat po jej powrocie w towarzystwie Peperkorna Hans Castorp próbuje wyjaśnić, czym jest alchemia, oraz powiązać ją z miłością i śmiercią. W wyniku „alchemiczno-hermetycznej pedagogiki, transsubstancjacji ku formom wyższym”¹⁷⁸ dokonuje się wzniesienie ku doskonałości, wiodące do celu przez śmierć i miłość – siły opozycyjne i nierozłączne. Castorp, w swoim przekonaniu predestynowany do miłości, wyznaje, że od dawna żyje „na przyjacielskiej stopie z chorobą i śmiercią”¹⁷⁹.

Alchemia bohaterowi powieści na początku stereotypowo kojarzy się z produkcją złota, kamieniem filozoficznym i „aurum potabile”¹⁸⁰. Wiedzy o niej dostarcza mu Leo Naphta: „A mówiąc nieco bardziej uczenie, jest to oczyszczanie, przekształcanie i uszlachetnianie materii, jej transsubstancjacja, zamienianie na wyższe postacie, a więc potęgowanie; lapis philosophorum, męsko-kobiecy produkt siarki i rtęci, res bina, ta d w u p ł c i o w a p r i m a m a t e r i a, nie była niczym więcej, ale też niczym mniej niż zasadą potęgowania rzeczy”¹⁸¹.

Owa zasada potęgowania, o której mówi Naphta, staje się tu pojęciem dwuznacznym: jest synonimem rozwoju duchowego i męskiej potencji. Także sam proces duchowego rozwoju alchemika był paradoksalny. Jako gnostyk wierzył on co prawda w świat poza tym światem, ale tego świata nie chciał opuścić. Podobnie myśleli hermetycy – proponowali uwolnienie od świata, lecz w ramach świata¹⁸². W procesie alchemicznym dochodziło do integracji przeciwieństw, które jako beguny się wykluczały, ale – jak pisze Hans-Werner Schütt – nie mogły się dialektycznie znieść, ponieważ każde z nich było integralną całością¹⁸³.

¹⁷⁷ H.W. S c h ü t t, *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*, C.H. Beck, München 2000, s. 375.

¹⁷⁸ M a n n, *Czarodziejska góra*, t. 2, s. 306.

¹⁷⁹ Tamże.

¹⁸⁰ Tamże, s. 200.

¹⁸¹ Tamże, s. 201.

¹⁸² Por. S c h ü t t, dz. cyt., s. 542.

¹⁸³ Por. tamże, s. 374.

Wiedza alchemiczna wywarła wpływ na Tomasza Manna między innymi za pośrednictwem dzieł Johanna Wolfganga Goethego, który antytetyczność, współistnienie przeciwieństw traktował jako zasadę, na której oparta jest rzeczywistość i doskonałość. Goethe inspirował się pismami alchemicznymi, a główną zasadę hermetyki, *coincidentia oppositorum*, przeniósł do języka poetyckiego, często wykorzystując w swoich utworach oksymorony i antytezy. Nowego znaczenia nabrała alchemia w psychoanalizie Sigmunda Freuda, zwłaszcza w pismach jego uczniów: Carla Gustava Junga, który porównywał proces alchemiczny do samopoznania, wiążąc go z procesem wewnętrznego doskonalenia, opartego na pogodzeniu przeciwieństw, oraz Herberta Silberera, autora *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*¹⁸⁴ [„Problemy mistyki i jej symboliki”].

Czarodziejska góra, napisana w konwencji powieści o rozwoju (niem. Bildungsroman), ukazywała alchemiczny proces sublimacji, odrodzenia poprzez miłość i śmierć. Współistniejące w tym utworze (i w życiu bohatera) przeciwieństwa – by wymienić najważniejsze: życie i śmierć, męczyznę i kobietę, czas i wieczność – nie znoszą się dialektycznie, ale współistnieją. Podobnie dzieje się w procesie alchemicznym, któremu przyświeca cel przekraczania granic immanencji i jednoczesnego w niej trwania. Alchemiczny proces ilustruje relacja Hansa Castorpa z Kławdią Chauchat oraz historia legendarnego ołówka, który tę miłość symbolizuje i mimo swego materialnego charakteru jest silnie powiązany z alchemicznym pojęciem hermafrodyty.

W rozdziale „Szatan robi niegodne propozycje” opisany został sen bohatera, w którym na podwórzu szkolnym prosi on Kławdię o pożyczenie ołówka: „Po-dała mu do połowy wypisany już, czerwono polakierowany ołówek w srebrnej pochewce, a kiedy powiedziała miłym i trochę zachrypniętym głosem, aby po lekcji koniecznie go zwrócił, kiedy spojrzała nań swoimi wąskimi, szaroniebieskozielonymi oczami znad szerokich kości policzkowych – gwałtownie ocknął się ze snu, bo nareszcie uświadomił sobie i koniecznie chciał utrwalić w pamięci, co i kogo mu Madame Chauchat właściwie przypomina”¹⁸⁵. Ujawnione we śnie podobieństwo Kławdii do szkolnego kolegi Castorpa wywołuje szereg zdarzeń i prowadzi do utożsamienia obu postaci i dwu ołówków. Z retrospektywnej relacji dowiadujemy się bowiem, że ów kolega, Przybysław Hippe, posiadał wcześniej podobny przedmiot: „posrebrzany crayon z obrączką, którą trzeba było pociągnąć w górę, ażeby z metalowej osłony wyrósł czerwono polakierowany ołówek”¹⁸⁶. (Przypomnijmy, że kolor czerwony i symbolika wzrastania pojawiają się również w opisie opakowania termometru). Siła tego

¹⁸⁴ Zob. H. Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, Hugo Heller, Wien 1914.

¹⁸⁵ Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 111n.

¹⁸⁶ Tamże, s. 149.

wspomnienia kumuluje w narracji skupionej na gestach skrytej namiętności, jaką Castorp darzył Hippego, zasugerowanej w scenie, gdy ten ostatni objaśniał mechanizm działania ołówka, a „ich pochylone głowy zbliżyły się do siebie”¹⁸⁷. Castorp traktuje ołówek Hippego, a później także ołówek Kławdii, jako fetysz, pamiątkę i symbol młodzieńczej fascynacji. Po Freudowsku rzecz ujmując, przedmiot ten zastępuje (nieдоступny) obiekt miłości: „Odważył się nawet zaostrzyć trochę ołówek, posypały się czerwone ostrużyny, a trzy czy cztery z nich przechowywał później przez cały rok w wewnętrznej szufladzie swego pulpitu”¹⁸⁸. Wiórki te stanowią inną, pochodną wersję ołówka-fetysza. „Gdzie się podziały te strużyny? – zastanawia się Castorp – Pulpit jest w domu wuja Tienappla, na strychu. Muszą być jeszcze w wewnętrznej szufladce z tyłu z lewej strony”¹⁸⁹. Ostrużyny pełniły funkcję fetysza tylko w chwili, gdy Castorp zdecydował się je zachować, funkcję tę jednak utraciły, ponieważ później nigdy ich ze schowka nie wyjmował¹⁹⁰.

Sceneria snu sprzyja zatarciu granic między ludźmi a przedmiotami. Opisowi korzystania przez Castorpa z ołówka należącego do kolegi odpowiada scena rysowania świnek z Kławdią Chauchat w rozdziale „Noc Walpurgi”¹⁹¹. Dariusz Pakalski podkreśla symboliczną wymowę rysowania świnki jako obrazu moralnego upadku, do jakiego dochodzi w karnawałową noc, nieprzypadkowo nawiązującą do ludowej tradycji związanej z nocą św. Walpurgi (z 30 kwietnia na 1 maja), czasem sabatów czarownic i tryumfu szatana – nocą, kiedy Faust poznaje kolejną odsłonę zła¹⁹².

Sytuacje ukazane w obu przywołanych wyżej scenach wiążą się z ekscytacją bohatera. Z pierwszej z nich dowiadujemy się, że Hans Castorp „nigdy w życiu [...] nie był szczęśliwszy niż podczas tej godziny rysunków, kiedy rysował ołówkiem Przybysława Hippego”¹⁹³ i cieszył się „myślą, że później wręczy go znowu właścicielowi”¹⁹⁴. Dla Castorpa ołówek szkolnego kolegi i ołówek Kławdii – mimo obiektywnej niedorzeczności tego przekonania – są tym samym ołówkiem. „Już jako dziecko pożyczyłem sobie nierozsądnie od ciebie ołówek, podobnie jak tu, w zapusty”¹⁹⁵ – mówi do Kławdii. Jednocześnie oba przedmioty nie są tożsame, widoczna jest różnica między nimi:

¹⁸⁷ Tamże.

¹⁸⁸ Tamże, s. 150n.

¹⁸⁹ Tamże, s. 150.

¹⁹⁰ Por. tamże.

¹⁹¹ Por. tamże, s. 403-407.

¹⁹² Por. J.W. Goethe, *Faust. Tragedii część pierwsza i druga*, tłum. A. Lam, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2019, s. 99-109.

¹⁹³ Ma n n, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 150.

¹⁹⁴ Tamże.

¹⁹⁵ Tamże, t. 2, s. 306.

„poprzedni ołówek, był daleko solidniejszy”¹⁹⁶, srebrny crayon Kławdie jest bowiem „maleńki, [...] cienki i kruchy, taki sobie drobiazg galanteryjny, niezbyt zdatny do poważniejszego użytku”¹⁹⁷.

Ursula Reidel-Schrewe zwraca uwagę na sygnalizowaną w powieści kruchość ołówka i termometru¹⁹⁸. Słowa Hippego, które wypowiedział, pożyczając Castorpowi ołówek: „Ale go nie złam”¹⁹⁹, w polskim przekładzie są wprowadzie dwuznaczne, ale w oryginale („Aber mach ihn nicht entzwei”²⁰⁰) – zawierają dodatkowe ostrzeżenie przed (mitycznym? pierwotnym?) podziałem, co Reidel-Schrewe nie bez racji uznaje za strach przed zniszczeniem androgynicznej jedności²⁰¹.

Wątek hermafrodyty rozwija się równolegle na planie „ludzkim”. Kiedy Hans Castorp ujrzy po raz pierwszy Kławdię Chauchat, w jej nieco męskich rysach twarzy, kościstym ciele, w mocno zarysowanych kościach policzkowych dostrzeże cechy Przybysława Hippego.

Młodzieńcza miłość do szkolnego kolegi przeradza się w namiętność żywioną do Rosjanki; przeciwieństwa i osoby łączą się w symbolu ołówka²⁰². Utożsamieniu Przybysława Hippego z Kławdią sprzyja konwencja snu, który podobnie jak myślenie alchemiczne dopuszcza niemożliwe, transgresję i zjednoczenie przeciwieństw.

Alchemicznemu wywodowi towarzyszy dialektyka życia i śmierci, a ołówki: ów ongiś pożyczony od Hippego i ten od Kławdie, w procesie hermetycznym i w antytetycznej rzeczywistości snu stają się jednym. Wątek miłości i śmierci oraz wątek powrotu i tym razem są nierozłączne: „A nierozsądna miłość ma w sobie coś z geniuszu, bo śmierć, jak wiesz, jest pierwiastkiem genialnym, res bina albo lapis philosophorum, i jest także pierwiastkiem wychowawczym, bo miłość śmierci wiedzie do miłości życia i ludzi”²⁰³.

OBRAZ JAK ŻYWY?

Ciało Kławdie Chauchat, będące dla Castorpa przedmiotem pożądania, ma odpowiedniki w obrazie namalowanym przez radcę Behrensa oraz w diapo-

¹⁹⁶ Tamże, t. 1, s. 334.

¹⁹⁷ Tamże.

¹⁹⁸ Por. Reidel-Schrewe, dz. cyt., s. 153.

¹⁹⁹ Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1, s. 149.

²⁰⁰ Tene, *Der Zauberberg*, s. 588.

²⁰¹ Por. Reidel-Schrewe, dz. cyt., s. 153.

²⁰² Na interesujące kwestie dotyczące tłumaczenia tego fragmentu wskazuje Dariusz Pakalski (por. Pakalski, dz. cyt., s. 28).

²⁰³ Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, s. 306.

zytywie, płytce подарowanej Castorpowi w karnawałową noc, jedyną, jaką on i Rosjanka spędzili razem. Oba wizerunki pozostają w sprzeczności z obiektem, który przedstawiają: pierwszy z naturalistyczną wiernością oddaje uroki ciała Kławdii, drugi ukazuje jej „wnętrze” za pomocą techniki optycznej. Hans Castorp traktuje oba jako fetysze, ulega ich iluzoryczności, a jednocześnie broni się przed nią.

Obraz Behrensa ukazuje „białość [...] delikatnego, ale nie chudego biustu”²⁰⁴, odtwarza ciało z drobiazgową, medyczną precyzją, działając jednak na zmysły: „Można sobie było wyobrażać, że czuje się perspirację, niewidoczny opar tego żyjącego organizmu, i że gdyby czyjeś usta do niego przywarły, nie poczułyby zapachu farby i pokostu, lecz zapach żywego ludzkiego ciała”²⁰⁵. Jednocześnie iluzja ta zostaje (pozornie!) zdemaskowana.

Drugą iluzję żywego ciała stwarza szklana płytka rentgenowska przedstawiająca „wnętrze” Kławdii, pozostawiona Castorpowi na pamiątkę. „Szklany upominek zapakowany w kopertę”²⁰⁶ traktował on jako „fant”²⁰⁷, nosił w kieszonce na piersi i „wyciągał z pugilaresu”²⁰⁸ ilekroć wspominał Kławdię. Atrakcyjności kobiecego ciała towarzyszy symbolika śmierci, a oksymoroniczne określenie „upiornie miękkich” kształtów przypomina erotyczno-tanatyczną retorykę barokową: „Tym razem nie były to brązowawo-czerwone wiórki, lecz szklana płytka w cienkiej ramce, którą trzeba było trzymać pod światło, by cośkolwiek w niej rozpoznać – a wtedy ukazywał się wewnętrzny portret Kławdii, bez twarzy wprawdzie, z cienkimi k o ś ć m i i wszystkimi organami klatki piersiowej, otoczonymi b l a d o i u p i o r n i e m i ę k k i m i kształtami jej ciała...”²⁰⁹. Podobizna ukazująca ciało bez głowy to przykład jego reifikacji, przykład iluzji obecności, podwójnego sposobu istnienia zdjęcia: ukrytego i jawnego, zależnego od padania światła. Motywowi kościotrupa, także nawiązującemu do średniowiecznych i barokowych wizji śmierci, odpowiada kontrpunkt alegorii miłosnej, symbolika serca i ciała: „Jeśli się ją [płytkę – A.K.H.] trzymało równolegle z ziemią, była czarna, lustrzana i nieprzejrzysta, ale podniesiona pod światło, rozjaśniała się i ukazywała r z e c z y l u d z k i e: przezroczysty obraz ludzkiego ciała, żebra, kształt serca, łuk przepony brzusznej i miechy płuc, a ponadto obojczyki i kości górnego ramienia, a wszystko to objęte niby b l a d y m i o p a r a m i – owym mięsem, którego Hans Castorp [...] tak nierozsądnie zakosztował”²¹⁰.

²⁰⁴ Tamże, t. 1, s. 313.

²⁰⁵ Tamże.

²⁰⁶ Tamże, t. 2, s. 10.

²⁰⁷ Tamże.

²⁰⁸ Tamże, s. 58.

²⁰⁹ Tamże, s. 10.

²¹⁰ Tamże, s. 58.

Szklany diapozytyw szkieletu Kławdii ma w sobie coś diabolicznego i okultystycznego, co ujawnia się w trakcie seansu spirytystycznego u doktora Krokowskiego z udziałem medium Ellen Brandt. Castorp zauważa, że pozostawiona w pokoju płytka znalazła się nagle na jego kolanach²¹¹. Według Erwina Koppena Mann opisuje tu okultystyczne zjawisko telekinezy. Pogląd wydaje się słuszny, bo zdjęcia rentgenowskie uchodziły w tamtych czasach nie tylko za miłosne fetysze, ale i za rezultat diabelskich sztuczek²¹². Podobne skojarzenia z magią i alchemią wywoływały zresztą wspomniane wcześniej fotografie.

*

Kruchość i przemijalność (niepotrzebnych, niezwykłych) rzeczy, jakie ogląda Hans Castorp w dzieciństwie, łączy się w powieści z późniejszymi doświadczeniami bohatera w „Berghofie”, gdzie nie przedmioty przemijają, lecz ludzie, a ich ciała już za życia, tym bardziej zaś po śmierci, ulegają reifikacji. Paralele między rzeczą a człowiekiem – uzyskiwane czy to przez porównanie człowieka do mechanizmu, czy to przez antropomorfizację rzeczy, prozopopeję – wskazują na antytetyczny charakter ludzi i przedmiotów oraz na doskonałość i zarazem niedoskonałość jednych i drugich.

Przedmioty ożywają i przenikają do wewnętrznego świata bohatera, ich przywołanie niweluje podział na przeszłość i teraźniejszość. Są one częścią osobistej historii Castorpa, terapeutycznym wsparciem w traumatycznej teraźniejszości, a rejestracja wrażeń zmysłowych z nimi związanych dostarcza mu dowodów na trwanie i doświadczanie własnego życia skonfrontowanego z chorobą i śmiercią oraz pozwala ujrzeć je w szerszym kontekście.

Rzeczy wchodzą w skład tekstury powieściowej opartej na powtarzających się lejtymotywach i kontrapunktach, grupujących się w totalny antytetyczny system. Antytezy te można zestawić z Schopenhauerowskimi pojęciami woli i wyobrażenia, Nietzscheańską opozycją dionizyjski–apollinijski oraz z Id i Ego w koncepcji Freuda²¹³.

Zbiór przedmiotów o różnej wartości i przeznaczeniu opisanych w drugim rozdziale powieści koreluje z wizją świata złożonego z paradoksów i sprzeczności. Pozorny bałagan w szafie dziadka Castorpa ilustruje różnorodność świata. Rzeczy to części ontologicznego fundamentu powieści, jakim na wielu jej płaszczyznach jest antytetyczna prawidłowość, coincidentia oppositorum²¹⁴

²¹¹ Por. tamże, t. 2, s. 388.

²¹² Por. K o p p e n, dz. cyt., s. 132.

²¹³ Por. K u r z k e, dz. cyt., s. 108.

²¹⁴ Por. M a y e r, dz. cyt., s. 241.

znana w alchemii, hermetyce i w retoryce barokowej. *Czarodziejska góra* to „powieść o chorych i o chorobie, o zdrowiu fizycznym i duchowym, o życiu i śmierci”²¹⁵, łącząca ewidentnie „dwa bieguny”²¹⁶. Pogodzone przeciwieństwa – życie–śmierć, kobieta–mężczyzna, choroba–zdrowie – pozwalają dostrzec podwójny sens i paradoks wszystkiego, obraz złożony ze zharmonizowanych, ale rozłącznych przeciwieństw.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Anz, Thomas. “Indikatoren und Techniken der Transformation theoretischen Wissens in literarische Texte – am Beispiel der Psychoanalyse Rezeption in der literarischen Moderne.” In *Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935*. Edited by Christine Maillard and Michael Titzmann. Stuttgart and Weimar: J. B. Metzler, 2002.
- Balcerzan, Edward. *Literackość: Modele, gradacje, eksperymenty*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2013.
- Bałżewska, Katarzyna. “*Czarodziejska góra*” w literaturze polskiej: *Ślady, interpretacje, nawiązania*. Katowice: Śląsk 2017.
- Bartl, Andrea, und Franziska Bergmann. “‘Allerlei außer Gebrauch befindliche und eben darum fesselnde Gegenstände.’ Dingwelten bei Thomas Mann: Zur Einführung in diesen Band.” In *Dinge im Werk Thomas Manns*. Edited by Andrea Bartl and Franziska Bergmann. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2019.
- Bensch, Gisela. *Träumerische Ungenauigkeiten: Traum und Traumbewusstsein im Romanwerk Thomas Manns; “Buddenbrooks” – “Der Zauberberg” – “Joseph und seine Brüder.”* Göttingen: V & R Unipress, 2004.
- Blödnor, Andreas. “Realismus.” In *Thomas Mann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Edited by Andreas Blödnor and Friedhelm Marx. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015.
- Brzozowska, Sabina. “Mit i egzystencja: *Czarodziejska góra* Tomasza Manna jako powieść antyinicjacyjna?” *Ruch Literacki* 53, no. 1 (310) (2012): 3–27.
- Dziergwa, Roman. “Das Sanatorium der Verwandlung: Zur ‘immerwährenden’ Kreativität der polnischen Rezeption von Thomas Manns *Zauberberg*.” *Studia Germanica Posnaniensia* 37 (2016): 91–108.
- Dziergwa, Roman, ed. *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej: Antologia tekstów i dokumentów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2003.
- Engelhardt, Dietrich von, and Hans Wißkirchen, eds. “*Der Zauberberg*” – *die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman: Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur*. Stuttgart and New York: Schattauer, 2003.
- Freud, Sigmund. “Symbolika w marzeniu sennym.” In Freud, *Wstęp do psychoanalizy*. Translated by Salomea Kempnerówna and Witold Zaniewicki. Warszawa: PWN, 1982.

²¹⁵ M. Wydmuch, *Droga do Berghofu*, w: Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, s. 371.

²¹⁶ Tamże.

- . “Trzy rozprawy z teorii seksualnej.” In Freud, *Życie seksualne*. Translated by Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust: Tragedii część pierwsza i druga*. Translated by Andrzej Lam. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2019.
- Hick, Christian. “Vom Schwindel ewiger Gegenwart: Zur Pathologie der Zeit in Thomas Manns *Zauberberg*.” In “*Der Zauberberg*” – *die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman: Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur*. Edited by Dietrich von Engelhardt and Hans Wisskirchen. Stuttgart and New York: Schattauer, 2003.
- Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk: Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Tübingen: Max Niemeyer, 1972.
- . *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Edited by Anita Szczepańska. Warszawa: PWN, 1981.
- Koch, Franz. *Goethes Gedankenform*. Berlin: Walter de Gruyter, 1967.
- Koppen, Erwin. *Literatur und Photographie: Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1987.
- Kurzke, Hermann. “Der Zauberberg.” In Kurzke, *Thomas Mann: Ein Porträt für seine Leser*. München: C. H. Beck, 2009.
- Kuźniarz, Bartosz. “Fredric Jameson: Kapitał jest sexy.” In Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism: Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2011.
- Liebrand, Claudia. “Belebte Dinge: Thomas Manns *Zauberberg*.” In *Dinge im Werk Thomas Manns*. Edited by Andrea Bartl and Franziska Bergmann. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2019.
- Łukasiewicz, Małgorzata. *Jak być artystą: Na przykładzie Thomasa Manna*. Warszawa: Więź, 2011.
- Mann, Thomas. “Bilse und ich: In Jahrhundertwende.” In *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890–1910*. Edited by Erich Ruprecht and Dieter Bänsch. Stuttgart: J. B. Metzler, 1981.
- . *Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Berlin: S. Fischer Verlag, 1901.
- . *Czarodziejska góra*. Translated by Józef Kramsztyk. Warszawa: Czytelnik, 1982.
- . *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1967.
- Max, Katrin. “Der Zauberberg.” In *Thomas Mann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Edited by Andreas Blödorn and Friedhelm Marx. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015.
- Mayer, Gerhart. “Thomas Mann: *Der Zauberberg*.” In Mayer, *Der deutsche Bildungsroman: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1992.
- Mettrie, (Julien Offray) de La. *Der Mensch eine Maschine*. Translated by Adolf Ritter. Leipzig: Erich Koschny, 1875.
- Olejniczak, Józef. “Dwa sanatoria / dwa uniwersytety.” *Schulz/Forum*, no. 12 (2018): 17–36.

- Pakalski, Dariusz. *Pytanie o ideę kultury w "Czarodziejskiej górze" Tomasza Manna*. Toruń: Wydawnictwo Tako, 2012.
- Reidel-Schrewe, Ursula. *Die Raumstruktur des narrativen Textes: Thomas Mann, "Der Zauberberg."* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Reidy, Julian. *Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk: Materielle Kultur zwischen "Welthäusern" und "Urdingen."* Berlin and Boston: Walter de Gruyter, 2018.
- Roffmann, Astrid. *"Keine freie Note mehr": Natur im Werk Thomas Manns*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Schneider, Sabine, and Barbara Hunfeld, eds. *Die Dinge und die Zeichen: Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts; Für Helmut Pfotenhauer*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Scholz, Susanne, and Ulrike Vedder, eds. *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*. Berlin and Boston: Walter de Gruyter, 2018.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: Brockhaus, 1819.
- Schütt, Hans-Werner. *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen: Die Geschichte der Alchemie*. München: C. H. Beck, 2000.
- Silberer, Herbert. *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*. Wien: Hugo Heller, 1914.
- Spengler, Oswald. *Zmierzch Zachodu*. Translated by Józef Marzęcki. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2014.
- Stratford, Jordan. *A Dictionary of Western Alchemy*. Wheaton and Chennai: Quest Books, 2011.
- Voskuhl, Adelheid. *Androids in the Enlightenment: Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2013.
- Weyand, Björn. "Herme(neu)tischer Zauber: Markenwaren als Leitmotive, Fetische und Archivalien wider Willen in Thomas Manns 'Zeitroman' *Der Zauberberg*." In Weyand, *Poetik der Marke: Konsumkultur und literarische Verfahren 1900-2000*. Berlin and Boston: Walter de Gruyter, 2013.
- Wydmuch, Marek. "Droga do Berghofu." In Tomasz Mann, *Czarodziejska góra*. Translated by Józef Kramsztyk. Vol. 2. Warszawa: Czytelnik, 1982.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Agnieszka K. HAAS – „Dawno już nieużywane i dlatego właśnie tak pociągające”. Przedmioty (nie)codziennego użytku w „Czarodziejskiej górze” Tomasza Manna
DOI 10.12887/33-2020-3-131-10

Artykuł omawia sposoby przedstawiania i interpretacji przedmiotów codziennego użytku w powieści Tomasza Manna *Czarodziejska góra* (1924). Łącząc metody takie, jak psychoanaliza i podejście kulturoznawcze oraz wychodząc z założenia, że cechą struktury powieści jest polaryzacja świata, można ukazać rolę, jaką pełnią przedmioty w konstrukcji powieści. Rzeczy takie, jak: termo-

metr, cygaro, model barometru, zegarek, obraz rentgenowski i fotografia oraz mechaniczny Turek, a także ludzkie ciało ujęte jako maszyna mają podwójne znaczenie, wskazują bowiem nie tylko na treści ukryte w podświadomości bohaterów, ale przede wszystkim na polaryzację świata tekstowego, będącą główną zasadą konstrukcyjną powieści, nawiązującą do wiedzy hermetycznej oraz alchemii.

Słowa kluczowe: Tomasz Mann, *Czarodziejska góra*, psychoanaliza, alchemia

Kontakt: Zakład Literatury i Kultury Niemieckiej, Instytut Filologii Germańskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański, ul. Wita Stwosza 51, 80-316 Gdańsk

E-mail: agnieszka.haas@ug.edu.pl

https://fil.ug.edu.pl/pracownik/1016/agnieszka_haas

<https://orcid.org/0000-0002-2768-5981>

Agnieszka K. HAAS, “All sorts of objects that have fallen out of use, which made them all the more captivating”... (Non-)everyday Objects in *The Magic Mountain* by Thomas Mann

DOI 10.12887/33-2020-3-131-10

This article discusses the ways in which Thomas Mann depicts and interprets everyday objects in his novel *The Magic Mountain* (1924). By combining methods, such as psychoanalysis and material cultural studies approach, and also on the assumption that the polarization of the textual world is inherent in the structure of the novel, it is possible to show the role of things in the construction of the novel. Everyday objects, such as a thermometer, a cigar, a model barometer, a watch, an X-ray image and a photograph, a mechanical Turk, as well as the human body conceived of as a machine, have a double meaning and indicate not only the content hidden in the unconscious of the characters, but also the polarization of the textual world, which is the main construction principle of the novel and alludes to the ancient hermetic knowledge and alchemy.

Keywords: Thomas Mann, *The Magic Mountain*, psychoanalysis, alchemy

Contact: Zakład Literatury i Kultury Niemieckiej, Instytut Filologii Germańskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański, ul. Wita Stwosza 51, 80-316 Gdańsk, Poland

E-mail: agnieszka.haas@ug.edu.pl

https://fil.ug.edu.pl/pracownik/101-6/agnieszka_haas

<https://orcid.org/0000-0002-2768-5981>