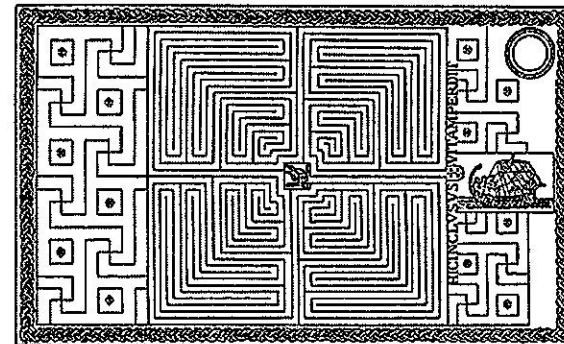


UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA
ROZPRAWA HABILITACYJNA

MARCIN WOŁK

Głosy labiryntu

Od Śmierci w Wenecji do Monizy Clavier



WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA

Toruń 2009

Rozdział drugi

Późne wtajemniczenie
O *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna

Kto nie lęka się niebezpieczeństw największych głębi i najnowszych dróg, które Hermes zawsze gotów jest przed nami otworzyć, ten niech pójdzie nimi i jako badacz, interpretator i filozof dokona większego odkrycia, dotrze do pewniejszego znaleziska. Wszystkim, dla których życie jest przygodą – przygodą w miłości czy w duchu – Hermes jest wspólnym przywódcą.

Karl Kerényi, *Hermes przewodnik dusz*¹

I

Śmierć w Wenecji zdaje się posiadać nieograniczoną zdolność prowokowania nowych interpretacji. Od roku 1913 mierzą się z utworem kolejne pokolenia krytyków i badaczy, a proponowane przez nich odczytania różnią się między sobą niekiedy tak znacznie, jakby ich autorzy nie tylko przedstawiali odmienne wykładnie jednego dzieła, ale wręcz mówili o innych tekstach. Z pewnością wynika to po części ze stosowania przez interpretatorów rozmaitych metodologii i technik analitycznych – od psychologizujących po mitograficzne i od genetycznych po strukturalne – oraz z wielości kontekstów, w jakich sytuowana bywa nowela Manna (tradycja literacka, zwłaszcza modernistyczna i romantyczna, ale też oświeceniowa, myśl filozoficzna i moralistyczno-religijna antyku i epoki nowożytnej), biografia autora, psychologia sztuki, psychoanaliza, zagadnienia języka i komunikacji, homoerotyzm jako zjawisko kulturowe, historia, medycyna, polityka). Jednak nawet jeśli w wielu wypadkach mamy do czynienia z nadinterpretacją, wczytywaniem w tekst tego, co chciałby

¹ K. Kerényi, *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, przeł. J. Prokopluk, Warszawa 1993, s. 77.

w nim odnaleźć badacz lub czego każe mu poszukiwać przyjęta metoda, w samym utworze tkwić musi przecież możliwość ujmowania na tak różne sposoby.

Bliższa analiza wypowiedzi krytycznych pokazuje, że wielości interpretacji towarzyszy różnorodność dokonywanych kwalifikacji genologicznych tekstu. Nie chodzi przy tym o zasadniczą przynależność gatunkową utworu, wynikającą z jego cech formalnych – choć i ta jest nieoczywista (nowela? opowiadanie? mikropowieść?). W wypadku prozy narracyjnej rozpoznania genologiczne w sposób wyraźny wpływają na interpretację dopiero na poziomie odmiany gatunkowej, gdzie podgatunkom odpowiadają określone zasady organizacji świata przedstawionego (systemy motywacyjne) i typowe instrukcje odbioru. Jak zobaczymy, charakterystyczna dla recepcji *Śmierci w Wenecji* różnorodność układów odniesienia, w jakich sytuowany bywa tekst, odpowiada budowie noweli, w której nakłada się na siebie wiele porządków motywujących zdarzenia.

Czym więc jest *Śmierć w Wenecji* i jak może być odczytywana? Oto lista najważniejszych identyfikacji gatunkowych i odpowiadających im kierunków interpretacji².

(1) Najczęściej nowela traktowana jest jako modernistyczna opowieść o artyście. Taka kwalifikacja wiąże się z podkreśleniem konstrukcji fabuły jako odwzorowania życiowej i artystycznej drogi twórcy, wymaga zaakcentowania charakterystycznej dla gatunku (*Künstlerroman*) refleksji nad sztuką, nad różnymi typami wartości (zwłaszcza estetycznych i etycznych) i ich potencjalnymi konfliktami, nad psychologicznymi i społecznymi uwarunkowaniami sztuki³.

² Biorę pod uwagę prace dostępne w języku polskim i angielskim.

³ Ta perspektywa przeważa (choć na ogół nie zdobywa wyłączności) np. w pracach: E. Baron, *Sensuality and morality in Thomas Mann's „Tod in Venedig“*, *Germanic Review* 1970, nr 2; S. Cosigny, *Aschenbach's „page and a half of the choicest prose“*, *Mann's rhetoric of irony*, *Studies in Short Fiction* 1977, nr 4; E. H. Lesér, *Thomas Mann's short fiction. An intellectual biography*, red. M. Bruntsdale, London-Toronto 1989, rozdz. 5: *An artist's call and fate: the nature of beauty*; T. J. Reed, *Death in Venice. Making and unmaking of a master*, New York 1994, zwłaszcza rozdz. 5: *Portrait of the artist as an older man*; B. Gorska, *Mannowskie adagio*, *Polonistyka* 1996, nr 1; M. Łukawlewicz, *Szansa happy endu – „Powinowactwa z wyboru“*, *„Śmierć w Wenecji“*, *„Powrót Prozerpiny“*, *Literatura na Świecie* 1998, nr 3.

(2) Inna możliwość to wskazanie w tekście cech prozy psychologicznej. *Śmierć w Wenecji* stanie się wtedy literackim studium starzenia się i samotności oraz analizą fascynacji – niekoniecznie i nie tylko erotycznej – opisem jej złożonych motywów, dramatycznego przebiegu, gry impulsów świadomych i nieświadomych, przemian i przełomów psychicznych etc.⁴

(3) Następną kwalifikacją jest naturalistycznym wariantem poprzedniej. Przy tym sposobie lektury tekst jest historią szczególnej „choroby”: patologicznej, wyniszczającej i naruszającej zakazy kulturowe namiętności lub nawet – mówiąc językiem z początku XX stulecia – „zbożenia płciowego”, zapisem procesu fizycznej, moralnej i społecznej degradacji bohatera⁵.

Kolejna grupa interpretacji wiąże się z wyeksponowaniem parabolicznych cech opowiadania.

(4) *Śmierć w Wenecji* jako parabola kulturowa – wizja schyłku racjonalistycznej, ascetycznej, a przy tym antyreligijnej cywilizacji Zachodu i jej klęski w starciu z irracjonalnym, ekstatycznym, religijnym witalizmem bardziej archaicznego Wschodu czy Południa. Ten sposób czytania umieszcza nowelę w ciągu wiodącym od myśli Schopenhauera i Nietzschego do filozofii kultury Spenglera i Junga. Ze względu na czas powstania tekstu Manna o inspiracji można mówić wyłącznie w przypadku myśli Schopenhauera i – przede wszystkim – Nietzschego⁶. Perspektywy interpretacji *Śmierci w Wenecji* przez pryzmat koncepcji C. G. Junga,

⁴ To kolejny ważny wątek książki Reeda.

⁵ Tendencja do odczytywania *Śmierci w Wenecji* w perspektywie naturalizmu najsilniejsza była, co zrozumiałe, w pierwszej fazie recepcji utworu, czasem prowadząc do nieporozumień. Kurt Hiller np. zarzucał Mannowi zrównanie miłości do pięknego chłopca z epidemią cholery (zob. T. J. Reed, op. cit., s. 15–16). Z badaczy nowszych rolę motywacji naturalistyczno-psychologicznej (współwystępującej z mitologiczną) podkreśla szczególnie André von Gronicka (*Myth plus psychology. A stylistic analysis of „Death in Venice”*, [w:] *Thomas Mann. A collection of critical essays*, red. H. Hatfield, New York 1964).

⁶ Zob. np. R. A. Nicholls, *Nietzsche in the early work of Thomas Mann*, Berkeley–Los Angeles 1955, rozdz. 7: *Death in Venice*; A. Braverman, L. D. Nachman, *The dialectic of decadence. An analysis of Thomas Mann's „Death in Venice”*, *Germanic Review* 1970, nr 4; T. J. Reed, op. cit., s. 76–79.

rodzących się równolegle bądź już po publikacji noweli, wydają się jednak bardzo obiecujące.

(5) *Śmierć w Wenecji* jako opowieść mitologiczna – synkretyczna próba ożywienia szeregu mitów z centralnymi postaciami Apollina, Dionizosa, Erosa i Hermesa, ubrana we współczesny kostium, lecz odwołująca się do antycznego schematu kompozycyjnego (wkroczenie bogów w świat ludzi, spełnienie przeznaczenia, ukaranie ludzkiej *hybris*) i do motywacji religijnej⁷.

(6) *Śmierć w Wenecji* jako parabola filozoficzna, której schemat fabularny jest odwróceniem Platońskiego wzorca „drogi miłosnej”, znanego z *Uczty czy Fajdrosa*; wielopłaszczyznowy dialog z filozofią Platona: polemika z jego antropologią, estetyką, etyką, epistemologią, metafizyką⁸.

(7) *Śmierć w Wenecji* jako gnostycka przypowieść o objawieniu się antagonistycznych zasad rządzących światem i o ludzkim samopoznaniu, wglądzie we własną psychikę⁹. Przy takim spojrzeniu znowu narzuca się analogia z myślą Junga, szczególnie z jego koncepcją osobowości i opisem procesu indywiduacji.

Wskazane wyżej ujęcia dobrze mieszczą się w systemie gatunkowym modernizmu z początku ubiegłego stulecia. Odczytania noweli Manna jako tekstu autobiografizującego czy kryptoautobiograficznego, do których przechodzimy teraz, odpowiadają już nowej estetyce, kształtującej się w toku XX wieku, częściowo pod wpływem psychoanalizy. W obu wy-

⁷ Zazwyczaj badacze eksponują w *Śmierci w Wenecji* elementy mitu dionizyjskiego, często wskazując na inspirującą rolę, oprócz *Narodził tragedii* Nietzschego, *Psyche* Rohdego. Zob. H. Lehnert, *Thomas Mann's early interest in myth and Erwin Rohde's „Psyche”*, *PMLA* 1964, nr 3; Tschol-Za Kim, *Funkcje mityczne we wczesnych utworach Tomasza Manna*, przeł. B. Tarnas, [w:] *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, wyb. A. Rogalski, Warszawa 1975; T. J. Reed, op. cit., rozdz. 8: *Alien god*. Synkretyczność ujęć mitologicznych u Manna podkreślają np. V. Venable (*„Death in Venice”*, [w:] *The stature of Thomas Mann*, red. Ch. Neider, New York 1947), A. Gronicka (op. cit.), R. Sheppard, *„Tonio Kröger” and „Der Tod in Venedig”*. *From bourgeois realism to visionary modernism*, *Oxford German Studies*, 18/19 (1989–1990).

⁸ Nawiązania do dialogów Platona, w mniejszym stopniu polemikę z jego filozofią, dostrzegają np. T. J. Reed (*Thomas Mann. The uses of tradition*, Oxford 1999, rozdz. *The art of ambivalence*), S. Cosigny (op. cit.), W. K. Stewart (*„Der Tod in Venedig”*. *The path to insight*, *Germanic Review* 1978, nr 2).

⁹ Zob. zwłaszcza W. K. Stewart, op. cit.

padkach chodzi nie tyle o genezę, co o funkcję utworu w porządku osobistych wypowiedzi autora.

(8) *Śmierć w Wenecji* jako forma refleksji nad własną drogą artystyczną oraz próba przewidzenia jej konsekwencji (krytycy wskazywali wielokrotnie, że Aschenbach jest starszym sobowtórem autora, a opis twórczego dorobku bohatera odpowiada napisanym bądź planowanym dziełom młodego Manna)¹⁰. Przy takim sposobie lektury opowiadanie staje się autobiografizującą odmianą historii o artyście z punktu (1).

(9) Na koniec wariant kryptoautobiograficzny, w którym *Śmierć w Wenecji* byłaby (i bywa rzeczywiście) odczytywana jako projekcja homooseksualnych doświadczeń czy pragnień autora, ich ekstrapolacja, zastępcze przeżycie i spełnienie. Choć takie spojrzenie na tekst może wydać się metodologicznie ryzykowne jako niesprawdzalne, znajduje ono solidną podatawkę w prywatnych świadectwach pozostawionych przez pisarza¹¹. W tym kierunku – na pewno pod znaczącym wpływem publikacji dzienników Manna – ciąży współczesny stereotyp interpretacyjny, ujawniający się zwłaszcza w odbiorze potocznym¹².

II

Ten przegląd z pewnością nie jest pełny¹³, bo też nie chodzi w nim o wyliczenie wszystkich możliwych sposobów lektury, lecz o wskazanie

¹⁰ H. Wysling, *Aschenbachs Werke. Archivalische Untersuchungen an einem Thomas Mann-Satz*, Euphorion 59 (1965); T. J. Reed, *Thomas Mann*, s. 144–145; R. Sheppard, op. cit., s. 95–96.

¹¹ Zob. np. list do Carla Marii Webera z 4 lipca 1920 (T. Mann, *Listy 1889–1936*, przeł. W. Jedlicka, Warszawa 1966, s. 238–243).

¹² Pośrednio dowodzi tego umieszczenie *Śmierci w Wenecji* na pierwszym miejscu listy „Stu najlepszych powieści gejowskich” (*The 100 best gay novels*, The Advocate, 22 lipca 1999, podają za stroną internetową www.gayliterature.com, dostęp 10.10.2001). Homoerotyczny wątek noweli, także w związku z osobą autora, wnikliwie i w wyważony sposób analizuje T. J. Reed w obu cytowanych pracach. Zob. też jedną z nowszych biografii pisarza: A. Heilbut, *Thomas Mann. Eros and literature*, London 1996. Z prac polskich: A. Rogalski, *Tomasz Mann. Dzieje rozwoju osobowości twórczej*, Warszawa 1975, s. 76–87.

¹³ Kusząca wydaje się np. gombrowiczowska interpretacja *Śmierci w Wenecji* jako przypowieści o spotkaniu starości z młodością, o wzajemnej fascynacji i o klęsce do-

ich rozpiętości. Rzecz jasna, poszczególne modele odbioru czy hipotezy genologiczne nie muszą się wykluczać i w praktyce krytycznej z reguły mamy do czynienia z takimi lub innymi ich kombinacjami. Wnikliwsi komentatorzy osobliwość Mannowskiej konstrukcji widzieli właśnie w jej złożoności, we współwystępowaniu różnych porządków motywacyjnych. Współwystępowanie nie oznacza w tym wypadku pełnej zgodności, gdyż co najmniej niektóre połączenia muszą powodować konflikt motywacyjny. Trudno pogodzić reguły odbioru właściwe dla realizmu (1, 2, 3) z interpretacją alegoryczną (4, 5, 6, 7), paraboliczność nie idzie także w parze z autobiografizmem (8, 9). Może dlatego *Śmierć w Wenecji* jest utworem tak intrygującym; wrażliwego odbiorcę zmusza, by w trakcie lektury wielokrotnie zmieniał postawę wobec tekstu, każe wierzyć na przemian w psychologię i w mit, rozważać poszlaki autobiograficzne, a jednocześnie odczytywać w losie bohatera symboliczną wizję „zmiernych Zachodu”.

Co ciekawe, wielość zastosowanych w utworze odmian motywacji i nakładających się na siebie instrukcje odbioru, mimo napięć, nie prowadzi do niekoherencji. *Śmierć w Wenecji* pozostaje dziełem nadzwyczaj spójnym. Autorska charakterystyka noweli jako „kryształ” – tworu zwartego, samorodnego, którego uporządkowana budowa i wieloboczna powierzchnia są rezultatem wewnętrznych naprężeń – wydaje się trafna, może dlatego, że sugeruje także pewną migotliwość i zaleca „obracanie” dzieła, oglądanie z wielu stron¹⁴. Wielowymiarowość utworu doczekała się nawet ilustracji graficznej¹⁵.

Ważności w starciu z niedojrzałością. Ponieważ w swoim przeglądzie możliwości lekturowych brałem pod uwagę nie zastosowane metodologie krytyczne, lecz rezultaty interpretacji, nie wyróżniłem jako odrębnych kategorii ani odczytań psychoanalitycznych, ani licznych prac genetycznych, w których punktem wyjścia był zazwyczaj pierwowzór postaci Aschenbacha (Goethe, Wagner, Nietzsche, Mahler, Mann). Osobną sprawą są autorskie interpretacje noweli, szczególnie te publikowane za życia Manna; charakteryzują się one zadziwiająco niekonsekwencją (na ten temat zob. H. Lehnert, *Tomasza Manna własne interpretacje „Śmierci w Wenecji”*, przeł. A. Rogalski, [w:] *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*).

¹⁴ T. Mann, *Szkieł autobiograficzny*, przeł. W. Jedlicka, [w:] *Idem, Eseje*, Warszawa 1963, s. 33–34.

¹⁵ T. J. Reed, *Death in Venice*, s. 72.

Pora zapytać o zasadę spójności, „ośrodek krystalizacji”. Sądzę, że wspólną osią wymienionych modeli lekturowych jest schemat inicjacji. Mniej lub bardziej wyraźnie odślaniają go wszystkie zaprezentowane wyżej deskrypcje utworu, choć zależnie od przyjętej perspektywy przebieg, przedmiot, a nawet podmiot wtajemniczenia mogą być różne. Wzorzec radykalnego przejścia od stanu niewiedzy do wiedzy, przemiany wewnętrznej, poznania przez przygodę najlepiej widać w interpretacjach parabolicznych, najsłabiej w realistyczno-naturalistycznych i autobiografizujących. I w nich jednak zauważalny jest obraz progresji natury poznawczej, polegającej bądź na uświadomieniu sobie i zaakceptowaniu własnego stanu przez bohatera, bądź – w obu wariantach autobiograficznych – na projekcji i zastępczym, fikcyjnym przeżyciu, tym razem przez autora, możliwych linii swojej biografii¹⁶.

Badacze dostrzegający występowanie w noweli motywów inicjacyjnych na ogół uznawali wtajemniczenie po prostu za jeden z wątków fabuły czy aspektów losu głównego bohatera. Najpełniejszy opis *Śmierci w Wenecji* jako realizacji scenariusza inicjacyjnego przedstawiła Ewa Nowina-Sroczyńska¹⁷. Autorka analizuje inicjacyjną czasoprzestrzeń infernalnej, zaświatowej Wenecji, w której upływ czasu został zahamowany lub nawet odwrócony, a podstawowe opozycje kosmologiczne i społeczne uległy zakłóceniu: przenikają się tu ląd i woda, obszar zamieszkały i niezamieszkały, porządek i nieład, życie i śmierć, mieszają się ludzkie języki, zaciera społeczna hierarchia. Wędrowkę bohatera w tej nieprzejrzystej przestrzeni spowalnia błędzenie i poddawanie próbom (ośmieszenia, cierpienia, choroby). Pojawiają się postaci pełniące rolę mediatorów przejścia, wszystkie o cechach obcości: nieznamy przy monachijskim cmentarzu, stary fryzjer udający młodzieniaszka, gondolier bez koncesji, aktor uliczny, wresz-

¹⁶ W *Szkicu autobiograficznym* (s. 34) stwierdziwszy, że „w *Śmierci w Wenecji* nic nie zostało zmyślane”, pisarz dodaje: „podczas długotrwałej jak zwykle pracy nad tą nowelą doznawałem chwilami uczucia całkowitego przeobrażenia, suwerennej pełni, jakiej dotychczas nigdy nie zaznałem”.

¹⁷ E. Nowina-Sroczyńska, *Z cyklu: Geografie mityczne Wenecji. Tragedia mistrzostwa*, *Łódzkie Studia Etnograficzne* 34 (1995). Badaczka odwołuje się do ramy pojęciowej zaproponowanej w niezwykle inspirującej pracy J. Tokarskiej, J. S. Wasilewskiego, M. Zmysłowskiej *Śmierć jako organizator kultury*, *Etnografia Polaka* 1982, z. 1.

cie sam Tadzio, zdaniem badaczki – właściwy przewodnik Aschenbacha po labiryntach miasta i jego własnej psychiki¹⁸. Ci opiekunowie inicjacji czuwają nad przebiegiem wtajemniczenia, a zarazem mnożąc przeszkody, utrudniają drogę do Nowej Rzeczywistości. Na kolejnych etapach wędrówki występują przedmioty będące metonimiami śmierci (np. gondola, klepsydra) oraz zdarzenia, które śmierć symbolicznie antycypują (podróż, sen, zaślabnięcie). Ekstatyczne stany bohatera i jego orgiastyczne wizje można uznać za odpowiednik „chwilowego oddzielenia się duszy od ciała”¹⁹, które znamy z „mistycznych technik reintegracji”²⁰. Finalne „cofnięcie się do pranieokreśloności” ma zapowiadać „drugie narodziny” Aschenbacha, wyzwolenie z antynomii ciała i duszy, zmysłowości i intelektu, moralności i amoralności, oznacza otwarcie dostępu do *sacrum*²¹.

Drobiazgowe, etnologiczne odczytanie Nowiny-Sroczyńskiej dowodzi jasno, że w nowelę wpisany został schemat wtajemniczenia, nie wyjaśnia jednak jego funkcji. Pokazuje logikę inicjacji, nie tłumacząc jej wewnętrzny dynamizm i siły oddziaływania na odbiorcę. Ta propozycja, interesująca i wzbogacająca wiedzę o *Śmierci w Wenecji*, jest więc raczej kolejną (10) interpretacją aspektową; nie dociera do zasady, która jednoczyłaby poszczególne płaszczyzny dzieła i odpowiadające im sposoby czytania. Pomija też to, co u Manna odbiega od schematu inicjacyjnego. Tymczasem dopiero dostrzeżenie zarówno wieloplanowości wtajemniczenia, jak i jego osobliwości przybliży nas do zrozumienia mocy tej opowieści.

¹⁸ Wydaje się, że Tadzio – jak stwierdza sama Nowina-Sroczyńska, postać o cechach „boskiego dziecka”, niedotykalny „przedmiot sakralny”, „wcielenie boskiej androgynii” (op. cit., s. 143) – byłby raczej „Istotą centralną”, która w powieściach inicjacyjnych stanowi ośrodek procesu wtajemniczenia i reprezentuje „odradzające się hermafrodytyczne bóstwo” dawnych misteriów. Zarazem jako obiekt adoracji Aschenbacha chłopiec pełni funkcję podobną do „Dziewicy-kapłanki”, wprowadzającej „tematykę erotyczną, która w tym typie powieści zostaje uduchowiona”. Cytuję pracę D. Hodrovej *Le roman initiatique*, przeł. V. Dufková i V. Janek, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1996, z. 1/2, s. 19, 13.

¹⁹ M. Eliade, *Wprowadzenie do mitologii śmierci*, [w:] idem, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 47.

²⁰ E. Nowina-Sroczyńska, op. cit., s. 143.

²¹ *Ibid.*, s. 144–145.

Powyższa uwaga dotyczy także erudycyjnego szkicu Dariusza Czaj. Badacz ten w mniejszym stopniu niż Nowina-Sroczyńska odwołuje się do archaicznych rytuałów, częściej sięgając po semiotyczny alfabet kultury zachodniej, utrwalony i współkształtowany przez literaturę, sztuki plastyczne, muzykę i traktowany jako produkt ponadindywidualnej wyobraźni symbolicznej. Mannowska opowieść ukazuje tym razem swoją niejednoznaczność – Czaja wyprowadza ją z ambiwalentnej symboliki samej Wenecji oraz labiryntu jako przestrzeni śmierci, a zarazem potencjalnego miejsca oświecenia – oraz bogactwo intertekstualnej faktury. Niestety semantyka utworu zostaje przy tym zredukowana do sumy użytych w nim znaków. Wpisanie noweli w system niezliczonych realizacji mitu Wenecji osłabia siłę symbolu, i nie jest to wina autora z jego nadmiernym może „wycuciem [...] istoty mitycznego myślenia”, lecz interpretatora podkreślającego, że „skojarzenia wyobraźni pisarskiej Manna, jeśli są nawet świadomą kreacją, nie są wyjątkowe i [...] znajdują liczne odpowiedniki”²².

A przecież *Śmierć w Wenecji* posługuje się tropami kulturowymi w sposób niekonwencjonalny, wytrącając czytelnika z utartych kolein, wodząc po manowcach i na nowo modelując jego świadomość mitologiczną. Bożena Gorska, odwołująca się do terminologii muzykologicznej, trafnie zauważa: „Powtarzanie się motywów w różnych tematach i przetworzenia tych tematów powracające obsesyjnie w miarę rozwijania narracji odpowiadają sytuacji krążenia po labiryncie, nieustannych powrotów w te same miejsca”²³. Labirynt natomiast to nie tylko przestrzeń zamknięta – to przede wszystkim zadana z góry trasa, obszar narzuconych wyborów. Przystojny odbiorca, który rozpoznaje w tekście znajome ścieżki i chciałby się zadowolić odkrywaniem tego, co sam przyniósł, jest postać Gustawa von Aschenbacha. On również przybył do Wenecji z bagażem erudycji i sięgając po instrumentarium kulturalnego Europejczyka, próbował oswoić (opisać, określić, unieruchomić) niezwykle zjawisko ujrzałe na plaży. Zjawisko opanować się nie dało, a solidny kufer zrzuceniem

²² D. Czaja, *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, Konteksty. Polska Sztuka Ludowa 1992, nr 3/4, s. 61.

²³ B. Gorska, op. cit., s. 38.

losu powędrował „do Como”²⁴. Decyzja bohatera, by oczekiwać na jego powrót, jest równoznaczna z poddaniem się kaprysom „szydlerczego bóstwa”. W jakimś sensie Aschenbacha gubi więc przywiązanie do własnego kulturalnego dobytku²⁵.

Nim, pomni tej przestrogi, spróbujemy przybliżyć swoistość noweli Manna, uzupełnijmy zestawienie występujących w niej elementów opowieści inicjacyjnej²⁶. Oto pozostałe składniki.

Aschenbach jako bohater inicjacyjny:

a) cudzoziemskie pochodzenie („żywszej, bardziej zmysłowej krwi zastrzyknęła rodzinie w poprzednim pokoleniu matka pisarka, córka czeskiego kapelmistrza. Od niej pochodziły cechy obcej rasy w jego powierzchowności”, s. 197), status ostatniego z rodu („Syna nie miał nigdy”, s. 203);

b) imię o znaczeniu inicjacyjnym – oksymoroniczny „potok popiołów” przywołuje przeciwstawne żywioły ognia i wody (symbolizując może pełnię doświadczenia), a zarazem stanowi zapowiedź losu bohatera: spopielenia się w żarze namiętności;

c) odróżniające od niewtajemniczonego tłumu cechy wybrańca (choroba przebyta w młodości, słabość fizyczna, pustelnicza samotność, poświęcenie sztuce traktowane jako kapłaństwo) i „bohatera poszukiwacza” (motywowane brakiem – w przypadku Aschenbacha jest to niedostatek sił twórczych – podjęcie wędrówki bez wyraźnie określonego celu)²⁷.

Kompozycja świata przedstawionego i pozostałe role fabularne:

a) dwudzielność przestrzeni – podział na obszar nieinicjacyjny (Moenachium, posiadłość wiejska w górach) oraz inicjacyjny (egzotyczna, wyspowa Wenecja), między którymi przebiega morska podróż pielgrzymka

²⁴ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, przeł. L. Staff, [w:] idem, *Wybór nowel i esejów*, oprac. N. Honsza, Wrocław-Kraków 1975, s. 231. Kolejne cytaty, według tej edycji, lokalizuję bezpośrednio w tekście.

²⁵ Na symboliczne znaczenie epizodu z omyłkowo wysłanym kufrem zwrócił uwagę Sheppard (op. cit., s. 101).

²⁶ Tu i dalej korzystam głównie z artykułu Hodrovej, inne źródła inspiracji sygnalizuję w przypisach.

²⁷ Zob. W. Propp, *Bajki magiczne*, [w:] idem, *Nie tylko bajka*, wyb. i tłum. D. Ulicha, Warszawa 2000.

bohatera (odpowiednik „przejścia przez wody mistyczne”²⁸); tej opozycji towarzyszą inne: Północ–Południe, Zachód–Wschód, jesień/zima–wiosna/lato; mrok–światło; ziemia–woda/powietrze; chłód–gorąco;

b) dwufazowość fabuły – inicjacja świecka (dzieje edukacji i zdobywania wysokiej rangi społecznej, opisane w rozdziale drugim noweli) oraz duchowa (podróż i pobyt w Wenecji);

c) zawieszenie opozycji: przypadek–predestynacja;

d) oniryczny charakter rzeczywistości przedstawionej (narzucane także czytelnikowi powtarzające się wrażenie bohatera, „jakby działo się dokoła niego jakieś sennie udziwnienie, jakieś osobliwe zniekształcenie świata”, s. 207)²⁹;

e) postaci opiekunów inicjacji, donatorów i fałszywych donatorów – oprócz wymienionych do tej pory są to także pozostali przewoźnicy, często ze stygmatem obcości (diaboliczny kapitan parowca, windziarz Szwajcar ze swoim dwuznacznym *pas de chance* wypowiedzianym po nieudanej próbie ucieczki pisarza z Wenecji, s. 233; gondolierzy wożący Aschenbacha przez „posępny labirynt kanałów”, s. 228; nawet ostrzegający przed epidemią Brytyjczyk z biura podróży), jak również inni usłużni, acz interesowni pomocnicy (garbaty marynarz, cichy zarządca hotelu, natrętny fryzjer, starzy posługacze na przystani i na plaży);

f) kusicielka – Wenecja jako kurtyzana, „przymilna i podejrzana piękność” (s. 252), także Tadzio.

Rekwizyty i motywy alegoryczne:

a) statek widmo („przestarzały, zardzewiały, posępny” parowiec odpływający z Poli, s. 205; gondola podobna do trumny; łódź „muzykalnych włóczęgów”, s. 214; inne środki lokomocji: monachijski tramwaj, *vaporetto*, automobil, autobus);

b) sobowtór, ożywiony posąg, zwierciadło, odbicie, złuda;

c) pułapka, zasadzka, oszustwo („to miasto pół-bajka, pół-łapka na cudzoziemców”, s. 252), niezadane i podchwytliwe pytania;

d) kapelusze, pasek, laska;

²⁸ D. Hodrová, op. cit., s. 16.

²⁹ Na temat oniryczności świata przedstawionego w powieściach inicjacyjnych zob. A. Sobolewska, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 120.

e) emblematyczne zwierzęta: kruki karmione przez Aschenbacha przy jego wiejskim domu i gołębie na San Marco³⁰; apokaliptyczne bestie z clewacji kaplicy cmentarnej i weneckie lwy – „strażnicy progu”³¹;

f) zatruty pokarm (przejrzałe poziomki, z którymi Aschenbach prawdopodobnie przyjmuje wibriony cholery);

g) geometryczne i przestrzenne symbole inicjacyjne: labirynt, wir, spirala; odwrócony ruch, inwersja (Tadzio „solarny” porusza się brzegiem morza zgodnie z ruchem słońca, od strony lewej do prawej, s. 236, „lunarny” – odwrotnie, s. 275)³².

III

Dynamikę inicjacji w *Śmierci w Wenecji* tworzy przeciwstawienie duchowości (kultury, wzniosłości) i cielesności (fizjologii, poniżenia). Antynomia ta jest zarówno przyczyną, jak i tematem wtajemniczenia bohatera, ona też wyznacza kolejne etapy jego inicjacyjnej ścieżki. Stąd ogromna rola

³⁰ Według Hodrovej (op. cit., s. 17), kruk jest ptakiem przestrzeni świeckiej (nieinicjacyjnej), gołąb zaś – sakralnej (inicjacyjnej). Waloryzacja (choć nie semantyka) tych symboli w *Śmierci w Wenecji* zostaje odwrócona, nie bez oparcia w tradycji. Karmione przez Aschenbacha w jego wiejskiej posiadłości górskie kruki zdają się przywoływać kruki Odyna, reprezentujące Myśl i Pamięć, które pozwalały temu germańskiemu odpowiednikowi greckiego Apolla utrzymywać łączność z ziemią. Wyjazd pisarza do „miasta gołębi” zamiast do owej górskiej posiadłości można interpretować jako wyraz pograżenia się w odurzeniu i niepamięci, także w żarłocznej i agresywnej cielesności: „Nieświadomi niczego cudzoziemcy siedzieli przed kawiarniami lub stali, zupełnie pokryci gołębiami, przed kościołem, przyglądając się, jak ptaki, rojąc się i bijąc skrzydłami, spychały się wzajemnie, dziobiąc w zagłębieniu dłoni podawane ziarna kukurydzy” (s. 265). Ptasi motyw powraca jeszcze raz pod wpływem dźwięków deszczu i głosów mew: „Trzepot, plusk i szum wpadały w ucho i gorączkującemu pod szminką zdawało się, że wietrzne złe duchy wyprawiają harce w przestworzu, potworne ptactwo morza, które rozrzuca ucztę skazańca, rozdziobuje ją i plugawi kałem” (s. 270). O padlinożercach jako towarzyszach inicjacji piszą J. Tokarska, J. S. Wasilewski, M. Zmysłowska (op. cit., s. 102).

³¹ D. Hodrová, op. cit., s. 17.

³² Na temat symboliki ruchu zapętlonego zob. np. J. Tokarska, J. S. Wasilewski, M. Zmysłowska (op. cit., s. 81). Można zasadnie twierdzić, że analogiczną funkcję pełni u Manna także inwersja seksualna.

zajmującej w tekście wiele miejsca charakterystyki Gustawa von Aschenbacha jako „pisarza formy” – nie tylko uczestnika życia kulturalnego, lecz także aktywnego twórcy norm i wzorców regulujących byt zbiorowości.

Ubóstwiona i – jak się okaże – powierzchownie rozumiana kultura stanowi furtkę, którą w życie bohatera przenikają moce świata podziemnego. Jest ona bowiem przyczyną złudzeń Aschenbacha, w wysłannikach przestrzeni wewnętrznej każe mu rozpoznawać co najwyżej skonwencjonalizowane alegorie, czyni ślepy na antycypacje losu. Dominantą konstrukcyjną *Śmierci w Wenecji*, zarówno na płaszczyźnie językowej, jak fabularnej, jest realizacja przecucia, ukonkretnienie abstrakcji czy zwrotu retorycznego, udosłownienie wytartej metafory. Nie ma tu miejsca na szczegółową analizę tego frapującego zjawiska, wymieńmy więc tylko kilka przykładów spełnienia się symbolicznych zapowiedzi: pragnienie chwilowej ucieczki Aschenbacha przed „zadaniami, jakie wkładało nań jego »ja« i europejska dusza” (s. 194) → rzeczywiste i ostateczne wyłamanie się z zasad życia społecznego; „składanie sił [...] sztuce w ofierze” (s. 199) → ofiara z życia; przekonanie o potrzebie przejścia „wszystkich stopni człowieczeństwa” (s. 198) → autentyczne doznanie wyegzorcyzmowanych uczuć; zauroczenie określane retorycznie jako „choroba” (s. 225) → choroba prawdziwa i śmiertelna; „wyprzęgnięcie woli” (s. 235) jako moment ulgi w życiu pełnym napięcia → bezwolne wleczenie „na błazeńskim pasku namiętności” (s. 271); podróż i przygoda jako „środek higieniczny” (s. 194) → podróż ostateczna, przygoda najgłębszego samopoznania. Ta technika kompozycyjna streszcza się w trawestacji biblijnego wersetu: „widział i poznał go nie jak z odległego obrazu, lecz dokładnie, z ludzkimi szczegółami” (s. 226). W przytoczonym zdaniu mowa o Tadzio, ale to samo można powiedzieć o doświadczeniu przez Aschenbacha samego siebie, natury świata, paradoksów losu.

Klasyczne wykształcenie pisarza pozwala na niepostrzeżone wprowadzenie do utworu motywacji innych niż realistyczna, zwłaszcza – mitologicznej. Subtelny mechanizm wewnętrznej przemiany świata przedstawionego najlepiej widać w sposobie prezentacji polskiego chłopca. Zastosowany przez Manna typ narracji z perspektywy postaci i odpowiadająca mu stylistyka mowy pozornie zależnej powodują, że czytelnik ogląda świat oczyma Aschenbacha. Z początku aluzje kulturowe pełnią funkcję charakterystyczną, odzwierciedlając świat umysłowy i stan ducha

bohatera. Kolejne opisy Tadzia, zestawiające go z rzeźbami antycznymi „z najszlachetniejszej epoki” (s. 216, *Chłopiec wydobywający cierni*, „głowa Erosa z żółtawym błyskiem paryjskiego marmuru”, s. 221), z postaciami starogreckiej mitologii i literatury (mały Feak, Helios, Fajdros), przyjmujemy więc jako coś naturalnego.

Wraz z rozwojem „niedozwolonej przygody uczuć” wyobrażenia wiązane z postacią Tadzia stają się coraz bardziej mroczne i niepokojące. Tadzio, który początkowo ukazuje się wyłącznie w blasku słońca, później widziany jest głównie nocą, w „księżycowym świetle lamp” (s. 247); jego oczy i włosy najpierw są jasne, potem stopniowo zdają się ciemnieć. W figurach Ganimedesa, Hiacynta, Kefalosa, Oriona, Narcyza piękno i miłość zostają skojarzone z gwałtem, zazdrością, egoizmem, śmiercią. Ewolucji mitologicznych obrazów od jasności do mroku towarzyszy ich malejąca zależność od świadomości i woli bohatera. Od któregoś momentu zaczynają odpowiadać przede wszystkim stanowi wymykających się spod racjonalnej kontroli uczuć Aschenbacha. Równolegle dokonuje się przejście postaci Tadzia od bierności właściwej obiektowi estetycznemu do podmiotowości – najpierw pośrednika potężnej siły („narzędzie szyderczego bóstwa”, s. 265 – Erosa, Dionizosa?), potem zaś samej istoty boskiej. Momentem zwrotnym w funkcjonalnej modyfikacji wizerunków chłopca jest senna wizja, w której Tadzio pojawia się jako Dionizos. Można ją uznać za projekcję nieświadomości Aschenbacha lub za rzeczywiste nawiedzenie przez trackie bóstwo.

Wrażenie usamodzielniania się symbolicznej warstwy tekstu potęgowane jest przez takie elementy kodu mitologicznego, które będąc czytelne dla odbiorcy, nie są bezpośrednio zakorzenione w psychice postaci, nie zostają też przez nią prawidłowo rozpoznane. Pod tym względem *Śmierć w Wenecji* przypomina antyczną tragedię, która dawała swym widzom, jak to określił Karl Kérenyi, „boski punkt widzenia” – uczestnictwo w jasnowidzeniu przyszłości, ostro kontrastujące z zaślepieniem bohaterów³³. Kilkakrotnie pojawiające się w opowiadaniu figury nieznanymi – wę-

³³ Mann w *Szkicu autobiograficznym* (s. 35) nazywa *Śmierć w Wenecji* „tragedią upodlenia”; kontekst wskazuje, że nazwa „tragedia” została tu użyta także w sensie genealogicznym.

drowca przy monachijskim cmentarzu, gondoliera bez koncesji, ulicznego śpiewaka – są do siebie bliźniaczo podobne. Łączą je zarówno cechy wyglądu, aura obcości i władczości, jak i atrybuty greckiego Hermesa: strój podróżny z szerokoskrzydłym kapeluszem i laską³⁴. Mimo że spotkanie z każdym z osobna robi na Aschenbachu silne wrażenie, nie zauważa on wzajemnego podobieństwa cudzoziemców ani nie łączy ich z mitologią. Tymczasem dla czytelnika noweli prędko staje się jasne, że postaci nieznanymi nie tylko przypominają Hermesa, ale też pełnią funkcje przypisywane „nocnemu bogu przygody”, opiekunowi podróżnych, złodziei i aktorów³⁵. To oni odrywają pisarza od jego „służby formie”, wyprawiają w drogę do Wenecji (która jako personifikacja sztuki, zyskownego handlu i turystyki sama staje się hermesową potęgą) i towarzyszą w tej drodze aż do kresu. W zakończeniu noweli następuje spóźnione rozpoznanie boskiej obecności – patrząc na Tadzia, umierający pisarz widzi w nim Hermesa-Psychopomposa przybywającego, by poprowadzić jego duszę w zaświaty. To utożsamienie jest dość niespodziewane, ale nie pojawia się bez przygotowania: z wcześniejszymi posłańcami łączy chłopca pewne szczegóły stroju (zwłaszcza powracające jak refren „ubranie z paskiem”) i cudzoziemskość. Możemy też sobie przypomnieć, że starożytni często przedstawiali Hermesa jako dziecko, a Feakowie, do których Aschenbach przyrównuje Tadzia, są w *Odysei* „Hermesowym ludem przewodników”³⁶.

Umieszczenie chłopca w ciągu analogicznych figur skłania do tego, by traktować go jako jedno z upostaciowań siły reprezentowanej przez Hermesa, jako element współtworzący kosmos tego boga. Jak mówi Kerényi, w rozumieniu mitologicznym

każdy bóg jest początkiem jakiegoś świata, który bez niego pozostaje niewidzialny, z nim jednak objawia się w swej widzialności wychodząc poza przyrodniczy obraz. Toteż i Hermes jest

czymś więcej niż tylko świetlistą ideą jakiegoś świata. Jest on jego genezą, dzięki której świat ten powstał i przez którą jest zrozumiały³⁷.

Rzeczywistość przedstawiona w *Śmierci w Wenecji* wydaje się przeniknięta hermejskim duchem. Hermes jako wynalazca fletni Pana, liry i mowy patronuje tematowi artysty i twórczości. Równie ważna jest jego rola jako boga poszukiwania i znajdowania, spotkania, przygody i podróży, a w jakimś sensie także miłości (podróż to „sytuacja analogiczna do miłości”³⁸, Hermes zaś – sam będąc bóstwem fallicznym – jest blisko spokrewniony z Erosem). Przede wszystkim jednak Hermes Manna to psychagog – „łagodny bóg śmierci” oraz wysłannik bogów, który przynosi prorocze sny oraz „prowadzi dusze [w zaświaty] i przyprowadza je z powrotem”³⁹. Ten Hermes ma władzę wtajemniczenia w podziemne życie, jest bogiem misteriów⁴⁰. Przy tym wszystkim hermejskie epifanie *Śmierci w Wenecji* wcale nie są jednoznaczne. Nieznajomi i sam Tadzio noszą też cechy Dionizosa, a zwłaszcza przez postać chłopca przebija dodatkowo sylwetka Erosa⁴¹, w pewnych zaś scenach – św. Sebastiana.

Analogicznej i równie wieloznacznej modyfikacji podlega sam główny bohater. Aschenbach od początku opisywany jest podobnie do postaci nieznanymi-posłańców (niezwykle szczupły, ze zmarszczonym czołem). Jeszcze bardziej upodabnia go do nich wywołany narastającymi emocjami grymas: „Rysy jego [...] znieruchomiały i skurczyły się w już bolesny uśmiech” (s. 256). Po „odmłodzeniu” przez fryzjera wygląda zupełnie jak ów „falszywy młodzieniec” napotkany w drodze do Wenecji, łączy go z nim nawet ubiór (s. 270). Pamiętamy też o jego obcym pochodzeniu.

³⁷ Ibid., s. 46.

³⁸ Ibid., s. 14.

³⁹ Ibid., s. 10, 58.

⁴⁰ Ibid., s. 71.

⁴¹ Obraz Tadzia bawiącego się piłką (s. 245) przypomina analogiczne wizerunki boga miłości. Według Kerényiego „Eros z piłką to jeden z aspektów śmierci”, wizerunek mający „ukazać misterium śmierci w taki sposób, jak gdyby było to misterium życia uwznioślonego w boskim małżeństwie” (K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezłazczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 306, 311–312, por. il. 118). Badacz podkreśla także, że w wizerunkach tych łączą się obrazy Erosa, Dionizosa i Hermesa.

³⁴ Są to zarazem rekwizyty Odyna. W postaciach „nieznajomych” rozpoznawano także cechy dionizyjskie, diaboliczne, wreszcie elementy średniowiecznego wizerunku śmierci. Na temat synkretyzmu religijno-symbolicznego *Śmierci w Wenecji* i jego funkcji zob. niżej.

³⁵ K. Kerényi, op. cit., s. 46. O postaci „boskiego oszusta”, złodzieja, trickstera jako opiekuna inlekcji zob. J. Tokarska, J. S. Wasilewski, M. Zmysłowska, op. cit., s. 89.

³⁶ K. Kerényi, op. cit., s. 19.

Współbrzmi ono z dionizyjskimi aspektami jego „przygody”, z motywem cierpienia i ofiary. Główny bohater noweli Manna przypomina wreszcie Erosa, zwłaszcza tego z Platońskiej *Uczty*, który „zeszły i smagły, bosonogi i bezdomny, stale na ziemi bez łoża i posłania, u drzwi i na drogach, pod gołym niebem sypia w nieustannej pogoni za pięknem i mądrością” (203 d)⁴².

Mitologiczny świat *Śmierci w Wenecji* odznacza się zatem synkretyzmem, który podkreśla jedność różnych sfer bytu. Tę jedność, zapoznaną przez Aschenbacha i jemu podobnych, w filozoficznych mitologiach antyku – u Empedoklesa, Heraklita, Platona – utrzymywała moc Erosa, boga tęsknoty i poznania:

Przekłada [Eros] i przeprawia w świat bogów zdarzenia ze świata ludzi, a w świat ludzi zdarzenia ze świata bogów: ze świata ludzi – prośby i ofiary, ze świata bogów – przykazy i odpłaty za ofiary; a ponieważ jest w środku między jednymi i drugimi, wypełnia przestrzeń i sprawia, że wszechrzecz sama ze sobą się wiąże. [Platon, *Biesiada*, 202a]

Ów synkretyzm symboliczny chroni zarazem nowelę przed zaklasyfikowaniem jako „opowieści mitologicznej”, przed oderwaniem jej od doświadczenia współczesnego. Skoro rozmaite mity powtarzają historię najgłębszego poznania i ostatecznej ofiary, to może się ona wydarzyć zawsze i wszędzie, jest stałym elementem ludzkiej kondycji. Łączy się z tym również lokalizacja zdarzeń w konkretnej, dostępnej przestrzeni, prętransponowanie kulturowych opozycji na język geografii środkowej Europy, podstawienie elementów nieodległych w miejsce skrajności. Polskość Tadzia i oddalona „o jedną noc w sypialnym wagonie” (s. 196) Wenecja⁴³ jako reprezentacje „Orientu”; też Wenecja i rodzinne Czechy matki pisarza jako „Południe”; jego własne śląskie pochodzenie – wszystko to, odpowiednio zaakcentowane, sugeruje, że dionizyjskie siły drzemią tuż za miedzą.

⁴² Tu i dalej cytuję wydanie: Platon, *Biesiada*, przekład i słowo towarzyszące E. Zwolaki, Kraków 1993, odcytlając do paginacji bocznej.

⁴³ Pół wieku później, w *Montizle Clavier* Mrożka, ten dystans zwiększy się do trzech dni.

IV

Zgodnie ze wskazaną wyżej antynomią, inicjacja Aschenbacha przebiega na dwóch poziomach: ciała i ducha, zmierzając do podważenia odrębności obu pierwiastków. Ich radykalne przeciwstawienie i wiara, że duch może i powinien opanować cielesność, są błędem pisarza i całej kultury, którą reprezentuje. Odwołując się do narzucanego przez tekst kodu mitologicznego, można powiedzieć, że podporządkowanie wartości ciała życiu duchowemu stanowi *hybris* sprowadzającą gniew bogów. Podobnie jak w tradycji greckiej, i tu główną składową, a jednocześnie narzędziem kary za pychę jest rozpoznanie przez bohatera własnej małości wobec sił rządzących światem. Ta kara jest zarazem nagrodą, gdyż wyprowadza z fałszu i zaślepienia. Dostęp do prawdy godzi bohatera z samym sobą, pozwala mu w ostatniej godzinie urzecz i przyjąć rzeczywistość – oraz samego siebie – w całym skomplikowaniu i niejednoznaczności:

Zapomnienie o źródłach, wyparcie się ich życiodajnej siły – taka jest wina Aschenbacha. Czyż w końcu nie jest to zdrada sztuki, z której uczynił jedyną podstawę i sens swego życia? Zaprzedał się formie, ale jakby nie chciał spojrzeć jej w twarz, obawiając się jej demona – wiedzącego przewodnika. [...] dopadł go on wreszcie i pokonał kompromitującą przygodą, haniebną i wspaniałą. Taka kara, zemsta za zdradę czy ślepotę, jest nowym uszczęśliwieniem, nieznaną głębią pojmowania [...]. Niemniej to szczęście i wtajemniczenie jest – musi być zniszczeniem⁴⁴.

W tym sensie inicjacja Aschenbacha ma wymiar niemal religijny. Okrutny los odsłania przed bohaterem sakralny aspekt świata. Prowadzi go nie tyle do zrozumienia – bo pisarz stopniowo traci zdolność refleksji – co do włączenia się w grę potęg kształtujących życie człowieka. Jedne z nich, jak miłość, mają źródło w ludzkim wnętrzu, inne, jak siły przyrody reprezentowane przez grasującą w Wenecji cholera, przybywają z zewnątrz. Wszystkie jednak wymykają się panowaniu woli, tak lub inaczej manifestują swoją władzę nad człowiekiem. Zgoda Aschenbacha na

⁴⁴ E. Bieńkowska, *Muzyka wenecka*, [w:] eadem, *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*, Warszawa 1981, s. 295.

podążenie „za wskazówkami demona, dla którego rozkoszą jest rozum i godność ludzką deptać nogami” (s. 251–252), to wyraz akceptacji takiego porządku świata, wyznanie *amor fati*.

Odczytywaną w ten sposób *Śmierć w Wenecji* można uznać za opowieść o przejściu w inny modus bycia (jak istotę inicjacji ujmuje Mircea Eliade)⁴⁵. Inaczej niż w tradycyjnych historiach inicjacyjnych nie jest to jednak wspięcie się na wyższy stopień istnienia, uzyskanie dostępu do „życia duchowego”, lecz przeciwnie – zstąpienie (i to nie okresowe, lecz definitywne) w cielesność, w świat poniżającej namiętności, choroby i śmierci. Zaburzenie tradycyjnej waloryzacji kierunków najwyraźniej widać w platońskim wątku *Śmierci w Wenecji*. Przebieg fascynacji Aschenbacha jest przecież odwróceniem drogi wtajemniczenia przez miłość, przedstawionej w *Uczcie*:

Oto poprawna droga miłosna, którą sam idziesz lub inny cię prowadzi: Zaczynasz – od tych rzeczy pięknych ku owemu pięknu zmierzając – stale iść w górę, niejako stopniami się posługując: od jednego do dwu, i od dwu do wszystkich pięknych ciał, i od pięknych ciał do pięknych przedsięwzięć, i od przedsięwzięć do pięknych nauk, aż do [...] owej nauki, która nie o czym innym jest, jak o owym pięknie, i znasz na koniec samo to, co jest piękne. [211 c]

Pisarz od początku zachowuje się jak wtajemniczony, tak jakby przebył już „drogę w górę”. W chłopcu ujrzanym na weneckiej plaży widzi zrazu nie istotę z krwi i kości, lecz odbłask samej idei piękna⁴⁶. Uwiedziony przez formę, „skończone” i pozornie bezcielesne piękno Tadzia stopniowo ulega pożądaniu, zatracca się w nim. Według nauk Sokratesa, związek dojrzałego mędrca z pięknym młodzieńcem prowadzić miał do dobra, doskonałości, przybliżać świat idei. U Manna, zarówno miłującego, jak

⁴⁵ Zob. np. M. Eliade, *Wprowadzenie do problemu inicjacji*, przeł. K. Kocjan, Pismo Literacko-Artystyczne 1988, nr 5.

⁴⁶ A. P. Bance („*Der Tod in Venedig*” and the triadic structure, *Forum for Modern Language Studies* 1972, nr 2, s. 160) trafnie zauważa, że początkowy stosunek Aschenbacha do Tadzia stanowi apogeum charakteryzującej twórczość pisarza negacji poznania, wyraz podporządkowania rzeczywistości apriorycznym przekonaniom.

umiłowanego, sprowadza on w świat zmysłów, wstydlivych, wyklętych przez zbiorowość uczuć, nawet występku. Charakterystyczne, że *Śmierć w Wenecji* zmienia też układ ról w tym niezwykłym procesie edukacji: to nie „pedagog” kieruje Tadziem, lecz chłopiec-psychagog nim⁴⁷.

Zestawiając ujęcia relacji seksualności i duchowości u Platona i Freuda, Jolanta Brach-Czaina zwróciła uwagę na ich uderzającą kontrastowość. We Freudowskiej psychoanalizie sfera kultury to domena kamuflowania i przekształcania niedozwolonych pragnień: „Im bardziej wysublimowany jest świat sztuki, tym większe – choć nie uświadamiane – poczucie wstydu, winy, grzechu leży u podłoża kreacji symboli”. U Platona odwrotnie: to pożądanie jest jawne i „samo stanowi symbol innej rzeczywistości, którą skrywa”⁴⁸. Mann, któremu w *Śmierci w Wenecji* niewątpliwie bliżej do Freuda, próbuje przezwyciężyć dychotomię ciała i ducha. Weneckie wtajemniczenie Aschenbacha – będące jakby odwróceniem wcześniejszego procesu akulturacji, przejściem (czy powrotem) od „modusu kulturowego” do „modusu naturalnego”⁴⁹ – ma przecież czytelną formę symboliczną. Jest nią dionizyjska (heraklityjska, nietzscheańska) religia witalności, cykliczne misterium powstawania i giniecia. Jeżeli naprawdę podświadomość jest religijna⁵⁰, to jej religia musi chyba wyglądać podobnie.

Śmierć w Wenecji opowiada o współzależności i względności – zdrowia i choroby, początku i końca, piękna i brzydoty, porządku i chaosu, godności i poniżenia. Istotnym wątkiem noweli jest wpisana w nią refleksja estetyczna, zderzenie dwu koncepcji sztuki. Jedną ilustruje pisarstwo Aschenbacha – to „surowa służba formy”, podporządkowująca tworzenie nakazom moralnym, naginająca przedstawianie człowieka i świata do prawideł ładu, harmonii, rozumu. Z drugą bohater styka się w Wenecji – jest nią widowisko błaznujących aktorów ulicznych, żywiołowe, wulgar-

⁴⁷ Ibid., s. 158.

⁴⁸ J. Brach-Czaina, *Sofa*, *Twórczość* 1984, nr 12, s. 75, 77.

⁴⁹ Na temat inicjacji młodzieńczej jako przejścia od modusu naturalnego do kulturowego zob. M. Eliade, *Inicjacja u świat współczesny*, przeł. K. Kocjan, Pismo Literacko-Artystyczne 1988, nr 5.

⁵⁰ Takli są „niektórych psychologów” przytacza M. Eliade (*Tematy inicjacyjne w wielkich religiach*, tłum. J. Reczek, *Znak* 1984, nr 11/12, s. 1565). Chodzi zapewne o Junga.

ne, a przy tym nieodparcie komiczne, powiedzielibyśmy – karnawałowe. Proza Aschenbacha jest poważna i apollinińska, błazenada „linoskoczków” groteskowa i dionizyjska. Kontekst ogarniętego zarazą i namiętnościami miasta, w którym odbywa się występ, jak również przebieg „niedopuszczalnej przygody” samego Aschenbacha nie pozostawiają wątpliwości, który z typów sztuki lepiej odpowiada naturze rzeczywistości. Przed śmiercią – prawdziwą, a nie, jak to w scenariuszach inicjacyjnych bywa, tylko symboliczną – pisarz zdążył się przekonać, w jaki sposób szlachetna forma odśladania swoje dzikie oblicze. Historię Aschenbacha można więc odczytać jako przypomnienie o „dionizyjskości” Apollina. Wszak strzały z łuku słonecznego boga mądrości i poezji niosły niekiedy – zwłaszcza mężczyznom i młodzieńcom – śmierć. Przenosiły także zarazę.

Śmierć w Wenecji jest dziełem klasycyzującym. Zawarta w opowiadaniu epifania boga odurzenia i płodności dokonuje się w laboratorium erudyty, nie ma w sobie nic z manicznej ekstazy. Powściągliwa ironia, widoczna w traktowaniu bohatera, jest tylko dalekim echem dionizyjskiego szyderstwa. Tomasz Mann zresztą niechętnie ulegał szałowi muz. Zapewne zbyt wielką obawą napawały go destrukcyjne moce tkwiące w żywiole Dionizosa. Może słusznie – stulecie, u którego zarania powstawała *Śmierć w Wenecji*, aż nazbyt dobrze wtajemniczyło nas w różne aspekty kultu „obcego boga”. Jednak wenecka nowela sugeruje, że groźny i destrukcyjny jest przede wszystkim Dionizos nie uczczony, wyparty, zbyt długo utrzymywany poza obrębem świadomości. Stąd bierze się rola literatury, która jak każda aktualizacja mitu może we współczesnym świecie pełnić funkcję opiekuna wtajemniczenia, „wprowadzać w obecność boga”⁵¹ i przygotowywać na jego przyjście.

⁵¹ Ibid., s. 1549.

Rozdział trzeci

Pałapki świadomości O *Śmierci liberała* Artura Sandauera

Patrząc na swoje otoczenie z perspektywy wojny, zauważyłem rzeczy osobliwe: było ono niczym kretowisko, przebiegały przez nie tu i ówdzie podziemne chody, nie wiadomo dokąd prowadzące.

Artur Sandauer, *Zapiski z martwego miasta*¹

I

Wydany w 1947 roku tom opowiadań *Śmierć liberała*, literacki debiut Artura Sandauera, należy do dzieł niedocenionych przez krytyków i historyków współczesnej literatury polskiej. Publikacja tej interesującej książki nie wzbudziła żywszej reakcji recenzentów, a i później przypominano ją tylko przy okazji omawiania tematów ogólniejszych. Na ten stan złożyło się kilka przyczyn.

W pierwszej fazie recepcji barierę utrudniającą pełne odczytanie tomu stwarzało z pewnością zastosowanie przez Sandauera estetyki grotesku w opisie zagłady Żydów. Tuż po wojnie odbiorcy, w tym większość krytyków, nie byli przygotowani na przyjęcie deformującego, tragikomicznego obrazu najbardziej mrocznych momentów okupacji². Widać to wyraźnie w recenzjach zbioru. Ich autorzy wprawdzie nie odmawiali pisarzowi pra-

¹ A. Sandauer, *Zapiski z martwego miasta*, [w:] idem, *Proza*, wyd. 3, Warszawa 1983, s. 133–134.

² „W prozie pierwszych lat powojennych wszystkie tematy okupacyjne [...] wystąpiły w dwu wersjach: tragicznej i groteskowej. Ujęcia groteskowe, zazwyczaj późniejsze, nie cieszyły się uznaniem krytyki – groteskę nieraz oceniano jako chybiony realizm” (A. Sobolewska, *Polska proza psychologiczna (1945–1950)*, Wrocław 1979, s. 117). Sobolewska wymienia *Śmierć liberała* wśród nielicznych utworów powstałych w latach czterdziestych, które nadal zdolne są wzbudzić zainteresowanie czytelnika (s. 119).