

TOMASZ MANN
(1875–1955)

Śmierć w Wenecji

PAWEŁ PIENIĄŻEK
Anatomia dekadencji

Śmierć w Wenecji (1911) stanowi kulminację wczesnej twórczości Tomasza Manna. Koncentrowała się ona na opisie podstawowego konfliktu istnienia ludzkiego, rzutowanego na tło kryzysu świata mieszczańskiego przełomu XIX i XX wieku – konfliktu między życiem a sztuką, czy też tym wymiarem egzystencji ludzkiej, z którego ona wyrasta. Życie, zamknięte w granicach egzystencji mieszczańskiej, jest tu życiem normalnym, codziennym w swej samooczywistości i bezrefleksyjności; reprezentowane jest przez ludzi czynu, pewnych siebie i zatracających się w spontanicznym działaniu. Niejako na marginesie życia znajdują się ci, którym nie jest dane w nim uczestniczyć i podzielać szczęścia ludzi normalnych, zdrowych i silnych, gdyż ze świata tych ludzi zostali brutalnie wykluczeni przez okrutny i niezrozumiały przypadek (chorobę, „słabość fizyczną”, intelektualno-artystyczną wrażliwość). Nadzwyczajna wrażliwość niesie im cierpienie i udrękę, oddzielając ich od życia, do którego nie mogą się dostosować. Bohaterowie Manna pozostają w dramatycznym konflikcie ze światem, który odmawia im spełnienia, lecz do którego ich stosunek pozostaje ambiwalentny: pogardzają życiem i jego trywialną codziennością, a zarazem „nie mogą obejść się bez [świata] i jego uznania” [Mann 1956: 73], gdyż tęsknią za szczęściem i miłością. Lecz w świecie Manna nie ma pojednania między życiem i istnieniem naznaczonym wrażliwością, cierpieniem i samotnością, nie ma szans na ich egzystencjalną syntezę, będącą w istocie odpowiedzią na elementarne pytania: jaki sens ma życie? jak żyć? Bohaterowie Manna żyją w stanie kruchej równowagi, stanie nieznośnym, w którym nie można się długo utrzymać, lecz w którym trzeba jednak heroicznie trwać, by nie upaść. Podlegają dwóm pokusom: z jednej strony pokusie powrotu do życia i zwykłego szczęścia (ale ulegnięcie jej kończy się tylko okrutnym upokorzeniem, szyderstwem świata, dramatyczną utratą złudzeń albo też śmiercią), z drugiej zaś – wypływającej z rozczarowania i bezsilności pokusie zemsty na życiu i zanegowania go. Ta ostatnia jest pokusą dekadencją, pokusą upadku w postromantyczną – co podkreśla także Mann [por. Lehnert 1975: 92] – duchowość dekadencji, z jej

skrajnym estetyzmem, immoralizmem, erotycznym mistycyzmem i późnoromantycznym kultem śmierci oraz zatrąty.

Śmierć w Wenecji jest rozrachunkiem młodego Manna właśnie z dziedzictwem dekadencji, dostarczającym – i na tym również polega wielka wartość tej noweli – literacki obraz dekadencjonalnej wizji świata, której tylko poszczególne motywy podjęte zostały we wczesnej twórczości pisarza. Otóż zarówno wizję tę, jak i teoretyczne podstawy swej rozprawy z dekadencją Mann zawdzięczał Nietzsche, stanowiącemu punkt odniesienia dla całej jego wczesnej twórczości. To w kategoriach nietscheańskich Mann ujmuje opisywane przez siebie konflikty egzystencji ludzkiej oraz próby ich rozwiązania. U Nietzschego, w jego *Niewczesnych rozważaniach*, mógł już znaleźć opis rozdarcia egzystencji ludzkiej na zwykłe życie i na to, co z niego wykluczone. Nietzsche opisuje bowiem świat nowoczesny w kategoriach dualizmu, dwóch coraz bardziej oddzielających się od siebie, przeciwstawnych sfer – wyzbytego racji duchowych, samouzasadniającego działania, które ma sens praktyczno-utility, oraz oderwanej od niego, pozbawionej znaczenia zewnętrznego sfery duchowo-psychicznej, która nie motywuje już działania, lecz zamyka jednostkę w neurotycznie poszerzającym się świecie wewnętrznych przeżyć, odczuć i wartości. Ten dualizm stał się później założeniem Nietzscheańskich analiz nihilizmu i dekadencji, która fascynowała Nietzschego jako kulturowa alternatywa dla przerażającej przeciętności świata industrialno-mieszczańskiego, lecz którą ostatecznie mocno skrytykował. To do niej nawiązał młody Mann – i w jej kontekście chcemy też omówić „wenecką historię upadku” [Mann 1939: 62], by zasygnalizować głębsze, nie zawsze uchwytnie nawiązania do myśli Nietzschego, i by na końcu ukazać nieoczekiwany wymiar tej wspólnej krytyki Nietzschego i Manna, odpowiadając zarazem na pytanie, dlaczego myśliciele tacy jak Bataille, Blanchot, komentujący twórczość Manna, nigdy nie zajęli się *Śmiercią w Wenecji*.

Zasygnalizujmy, że Mann nie przejmuje pozytywnej – opartej na ideach przewartościowania wszystkich wartości, woli mocy i nadczłowieka – doktryny Nietzschego, lecz odmawiając jej dogmatycznej wartości, odnosi ją do losu Nietzschego, zmagającego się, tak jak i Mann, z nihilizmem. Widzi w niej wyłącznie fantazmaty Nietzschego, będące odpowiedzią na nierozwiązywalny konflikt własnej egzystencji. Nawiązuje wprawdzie do idei samoprzewyciężenia – heroicznego panowania nad sobą, wymagającego siły woli i dyscypliny (i czyni to w kontekście wielkiego Nietzscheańskiego pytania, podjętego z całą ostrością w *Śmierci w Wenecji*: czy samoprzewyciężenie oraz twórczość artystyczna wypływają z siły i afirmacji istnienia, czy też ze słabości? [Nietzsche 2003b: 457]), nie podziela jednak złudzeń Nietzschego co do możliwości ugruntowania afirmatywnego charakteru twórczej aktywności człowieka, widząc jej źródło w słabości, zaś w samoprzewyciężeniu – wyraz życia pomimo cierpienia i udręki istnienia.

Przykład takiej postawy znajdujemy właśnie w *Śmierci w Wenecji*. Opowiada ona historię duchowego upadku Aschenbacha – pisarza, którym owładnęła miłosna namiętność do pięknego chłopca. Aschenbach jest pisarzem spełnionym – jego dzieło osiągnęło „szlachetną czystość, prostotę i umiar formy”,

nadające mu „tak zamierzone piętno mistrzostwa i klasycyzmu” [Mann 1956: 14]; stał się za życia klasykiem i zyskał powszechne uznanie (tytuł szlachecki, „wybrane stronicze jego pism w podręcznikach szkolnych” [tamże: 252]). Jednak gdy był już bliski doprowadzenia swego dzieła do „pewnego punktu”, pod wpływem spotkanego na cmentarzu Obcego wezbrała w nim nieodparta „chęć podróży” [tamże: 243]. Brała się ona ze znużenia, które okazało się symptomem głębszych procesów duchowych – ciągłej walki z własną słabością, będącej rzeczywistym źródłem jego twórczości. Aschenbach zdaje sobie sprawę, że prawie wszelka wielkość, jaka istnieje, powstała niejako „na przekór», doszła do skutku wbrew trosce i udręce, biedzie, opuszczeniu, słabości ciała, występ-kowi, namiętności i tysiącom przeszkód”; narrator zaś konstatuje: „można było wątpić, czy istnieje w ogóle heroizm inny niż heroizm słabości” [tamże: 250].

Wiemy, że Aschenbach urodził się słaby fizycznie, chorowity, że „wyrósł samotnie, bez kolegów” [tamże: 248] i że w młodości przyszło mu się zmierzyć z centralnym problemem epoki: nihilizmem, przejawiającym się w poczuciu radykalnej beznaczeniowości istnienia, co Mann nazywa „wiedzą” czy też „ohydą poznania” [tamże: 152]. Wiedza – jej prototyp można odnaleźć w nawiązującej do Hamleta mądrości tragicznej z *Narodzin tragedii* Nietzschego – odsłania całą bezwartościowość istnienia, nędzę motywów i dokonań ludzkich i prowadzi do cynicznego usprawiedliwienia wszelkich form istnienia, nazwanego „nieprzyzwoitym psychologizmem czasu” [tamże: 251]. W ten sposób odbiera racje ludzkiemu istnieniu i działaniu – „zdolna jest [...] sparaliżować, zniechęcić, poniżyć wolę, czyn, uczucie, nawet namiętność” [tamże: 211]. Mann nawiązuje do Nietzscheańskiej krytyki nihilistycznego sceptycyzmu i relatywizmu, podkopujących normatywne podstawy wszelkiej aktywności kulturotwórczej i wzbudzających „wielki wstręt”, „przesyt człowiekiem” i „wszelkim istnieniem” – „wszystko jest obojętne, nie opłaca się nic, wiedza dusi”; Zaratu-stra ostrzega przed paraliżującym „wybaczeniem i współcierpieniem” [Nietzsche 2005: 285, 213, 90; 255-257].

Jednak młody pisarz „przewyciężył swą wiedzę” i „sympatię dla przepaści” – „wyrzekł się cyganerii i mętnej głębi”, odrzucił „nikczemność” i „wszelkie moralne powątpiewanie” oraz „rozlażłą zasadę litości, że wszystko zrozumieć, to wszystko przebaczyć” [Mann 1956: 312, 251]. Zasadą swojego życia uczynił heroiczne samoprzewyciężenie i odtąd „cały jego rozwój był świadomym i upartym, wszystkie hamulce zwątpienia i ironii zostawiającym za sobą wznoszeniem się do godności” [tamże: 250]. Wznoszenie to przyniosło Aschenbachowi duchową suwerenność i oznaczało przewyciężanie wszelkiej słabości, wymagając panowania nad sobą, samodyscypliny i podporządkowania całego życia nałożonym na siebie zadaniom twórczym. Mottem Aschenbacha stało się słowo „przetwać”, a apoteozę tego rozkazodawczego słowa, które wyda- wało mu się „kwintesencją cierpiąco-czynnej cnoty” [tamże: 248], Aschenbach zawarł w powieści o Fryderyku Wielkim. Ten ostatni był dla Nietzschego emblematem przewyciężenia sceptycyzmu nihilistycznego na rzecz „twardego rodzaju sceptycyzmu (sceptycyzmu zuchwałej męskości [por. Nietzsche 2006:

strona?]; sam Mann mówi o „młodocianej męskości” [Mann 1956: 249]). Sceptycyzm ten łączy poznanie perspektywiczne z bezwzględną, twórczą wolą działania, którą Aschenbach – zgodnie ze „zmieszczaniem” pozytywnej doktryny przez Manna [por. Mann 1971: 38] – zastępuje „moralną stanowczością poza wiedzą” [Mann 1956: 251], odnajdując w niej utraconą podstawę życia. Dlatego też Aschenbach „czuje się żołnierzem i wojownikiem”, a „życie, przewycięzanie siebie [...] mógł nazwać męskim, mógł nazwać dzielnym...” [tamże: 296]. Artyzm Aschenbacha stanowił właśnie owoc tego długiego, traktowanego jako walka i służba, procesu samokształtowania. Toteż jego zrodzone z „heroizmu słabości” dzieło nie powstało w następstwie inspiracji i twórczego daru (jedynie stwarzało pozór natchnienia i spontaniczności) – w rzeczywistości było bowiem rezultatem „wytrwałości woli i uporu”, wytworem długotrwałego i systematycznego wysiłku, który narastał „warstwami w małych porcjach z setek pojedynczych inspiracji” [tamże: 248]. Odnajdujemy tu echa krytyki Nietzschego, dla którego brak natchnienia był oznaką nowoczesnej dekadencji [por. Nietzsche 1996: 99; Nicholls 1955: 79-80].

Właśnie „heroizm słabości” i „męstwo [...] postawy moralnej”, z jakim Aschenbach podjął swój los, przyniosły mu sławę i powszechne uznanie, wyjaśniając „tajemne powinowactwo” między jego losem a losem przeżartej nihilizmem epoki. Aschenbach stał się bowiem rzecznikiem wszystkich będących „u kresu wyczerpania, zbytnio obarczonych, już wycieńczonych, jeszcze trzymających się prosto [...]”. I oni wszyscy odnaleźli siebie w jego dziele, byli mu wdzięczni, głosili jego imię” [Mann 1956: 247, 250].

Jednak ciągnęła walka Aschenbacha z własną słabością mogła mu przynieść tylko wyczerpanie sił życiowych. Jego twórczość utraciła świeżość, odrywając się coraz bardziej od swych źródeł – od świata naturalnych uczuć i namiętności – by przekształcić się w „pustą, surową służbę formy”; jak mówi narrator, „coś urzędowo-wychowawczego weszło z czasem do utworów Gustawa Aschenbacha”, a jego styl zamienił się „w ogładzoną tradycyjność, zachowawczość, formalność, nawet formalistyczność” [tamże: 250, 252]. Wyczerpanie się sił twórczych niosło ze sobą znużenie, a wraz z nim „wydelikacenie, wysubtelnienie [...], ciekawość zmysłów” [tamże: 253], pragnienie nowości, a zatem te stany, które według Nietzschego, były właściwe neurotycznej świadomości nowoczesnej, stanowiąc psychologiczne podłoże dekadencji.

I właśnie zrodzona ze znużenia i przerafinowania psychiki potrzeba nowych podnieć wzbudziła w Aschenbachu „tęsknotę za dałą i nowością”, będącą w rzeczywistości „chęcią ucieczki [...], oderwania się od dzieła”, od codziennej, „skostniałej, zimnej” służby [tamże: 245]. Uświadomił on sobie, że wraz z nią powracają stłumione siły życiowe, odbierające mu „całą rozkosz, cały zachwyt, jaki daje forma i wyraz” [tamże]. Uległ więc pragnieniu wyjazdu, czując, że jego twórczości potrzebne są nowe doznania i doświadczenia, które by ją ożywiły i związały z życiem; zwłaszcza że odbywał już podróże, które traktował jako dający się kontrolować i służący dziełu „środek higieniczny”. Przekonany, iż i tym razem podda kontroli i zużytkuje na rzecz dzieła wyparte siły życiowe,

zdecydował się wyjechać do „jakiejś uczęszczanej miejscowości na miłym południu” (zapewne aluzja do geograficznych preferencji Nietzschego), ale „nie gdzieś aż do tygrysów” [tamże: 246], czyli krajów egzotycznych, skojarzonych z osobliwą wizją tropikalnej dżungli, jaka nawiedziła Aschenbacha po napotkaniu cudzoziemca na cmentarzu. Ostatecznie trafił do Wenecji, miasta jawiącego się (ze względu na położenie i historyczną rolę pomostu pomiędzy Europą i Azją) jako doskonała synteza pięknej formy i treści, ładu i witalnych sił człowieka, triumfu ludzkiej woli tworzenia, zdobywania, budowania (Wenecja została „wyrwana” morzu i zbudowana na palach) i nieuchwytniej, irracjonalnej materii życia; ładu oznaczającego stałość, pewność i morza symbolizującego beźmierną, nieskończoną, niebezpieczną otchłań. Jednak z Wenecji Aschenbach już nigdy nie powrócił. Zmarł na cholere, która opanowała miasto skrywające przed przybyszami swą tajemnicę. Śmierć z powodu zarazy odpowiada duchowemu upadkowi i moralnej degradacji Aschenbacha, ulegającemu ślepej namiętności do pięknego chłopca. Aschenbach stracił kontrolę nad własnym, z takim mozołem kształtowanym, przywodzącym go do „godności” losem, nie zapanował nad stłumionymi siłami, które miały przywrócić wigor jego twórczości, a które zawładnęły nim bez reszty, zmuszając do porzucenia zadań oraz dzieła i czyniąc go niewolnikiem bezrozumnej pasji. Siły te nie dają się już podporządkować jakiegokolwiek syntezie, lecz powracają w postaci złowrogiej i demonicznej. I choć do końca nie wiemy, czy Mann wierzył w możliwość syntezy zasilających twórczość mrocznych sił życiowych i moralno-społecznych zobowiązań artysty, to jednak można odnieść wrażenie, że jest ona możliwa, a dramat Aschenbacha stanowi jedynie wyniki obu przeciwstawnych elementów wzajemnego wyobcowania.

W opisie tego tragicznego konfliktu Mann nawiązuje do Nietzschego, odwołując się po raz pierwszy wyraźnie do jego słynnego rozróżnienia pierwiastka apollińskiego i dionizyjskiego, nasycającego dzieło Manna gęstą siecią symboliczno-mitologicznych znaczeń. Apollo jest bogiem światła i kształtujących sił – obrazuje związany z *principium individuationis* świat ładu i porządku, miary i proporcji, form i piękna, w którym jednostka potwierdza się w swej twórczej autonomii i dzięki któremu „życie jest możliwe i warte przeżycia” [Nicholls 1955: 87]. Oderwany od Dionizosa Apollo wyrodnije, rodząc znużenie i melancholię w świecie pięknych i sterylnych form – takich jak skonwencjonalizowane i sformalizowane dzieło Aschenbacha albo piękna fasada Wenecji, skrywająca wewnętrzny rozkład. Natomiast Dionizos, ów „nieprzyjaciel spokojnego i godnego ducha” [Mann 1956: 308], uosabia dla Nietzschego „bezprawie, dzikość, to, co azjatyckie” [cyt. za: Nicholls 1955: 84-85] i wyraża pierwotny żywioł sił natury, które stanowią podstawę twórczości, lecz które, poza związkiem z Apollem, niosą jednostce samozatrąę, rozkład i śmierć. Toteż w opisach Manna oba aspekty Dionizosa – dzikość i śmierć, to, co tropikalne, i rozkład, orgiastyczny erotyzm i zatrata – są ze sobą nierozzerwalnie związane. To na cmentarzu, niedaleko zakładu kamieniarskiego, Aschenbach ma wizję tropikalnej dżungli, „okolicy bagnistej [...], wilgotnej, bujnej, potwornej”, o „awan-

turniczo kwitnącej roślinności” i „dziwacznie niekształtnych drzewach” [Mann 1956: 244]. Tę niesamowitą, tropikalną aurę – odnosi się ona też do Wenecji, do której cholera została przywleczona „z ciepłych bagien gangesowej delty” [tamże: 304] – przywołują dalej takie cechy jak: „duszny”, „parny”, „zgniły” („zgnilizną pachnące laguny”, „gnijące wody”; „febryczne wyziewy” laguny). Oba wspomniane aspekty Dionizosa zbiegają się w obrazie tygrysa i jego białych kłów, towarzyszącym Aschenbachowi od momentu pojawienia się myśli o wyjeździe: w swej wizji z cmentarza Aschenbach „widział między sękatymi trzciniami bambusowych kęp lśniące świecek czyhającego tygrysa” [tamże: 244], napotkany na nim Obcy miał w sobie coś „dzikiego”, a jego „zęby [...] sterczały białe i długie” [tamże: 243]; podobne „białe zęby” odsłaniał gondolier wiozący Aschenbacha do Wenecji. Śmierć sygnalizowana jest wprost: to „nagrobkowa wytwórnia”, następnie gondola „niesamowicie czarna, jak bywają tylko trumny” – przypominająca „bardziej jeszcze samą śmierć, mary, posępny obrzęd i ostatnią milczącą podróż” i mająca na wyposażeniu „trumiennie-czarny, czarno wyściełany fotel” [tamże: 259]. Dalej pojawiają się słowa „obcy”, „dziwny”, „przerazający”, „znikształcony”. Wtargnięcie świata dionizyjskiego znajduje swoje imaginacyjne apogeum tuż przed śmiercią Aschenbacha, w jego śnie, wizji „szalonej orgii” na cześć „obcego boga” (tak Nietzsche określał Dionizosa), ekstazy, szału i dzikiego uniesienia, w których mistyczne zespolenie łączy się z lubieżnym erotyzmem i okrucieństwem (obrzędy ofiarnicze).

Upadek Aschenbacha określała dynamika konfliktu między obiema zasadami, obejmująca nie tylko los Aschenbacha, ale też odpowiadający mu los opanowanego przez cholere miasta, gdyż „owa przygoda świata zewnętrznego spływała się niejasno z przygodą jego serca i żywiła jego namiętność nieokreślonymi, bezprawnymi nadziejami” [tamże: 297]. Dynamikę tę wyznaczają nasilające się oznaki wtargnięcia żywiołu dionizyjskiego i jego ostateczny triumf w świadomości Aschenbacha; dotyczą one zarówno psychiki Aschenbacha, jak i świata zewnętrznego (opis rozprzestrzeniającej się zarazy i cechy klimatu Wenecji). Początkowo, gdy bohater wyjeżdża do Wenecji, by wpuścić ozdrowieńczy powiew „egzotyki” do swego wyczerpującego się życia, i gdy wydaje się, że panuje on nad własnym losem, napór Dionizosa jest sygnalizowany przez wizję na cmentarzu oraz zewnątrz zdarzenia (Obcy na cmentarzu; marynarz na statku do Wenecji, nazwany „brodatym kozłem” – to nawiązanie do postaci z orszaku Dionizosa; „stary fircyk”, czyli „żałośnie pijany”, bredzący i lubieżny starzec; gondolier bez koncesji i jego przypominająca trumnę gondola), które już wtedy niepokoiły Aschenbacha i prowadziły do „dziwnej, karykaturalnej deformacji” świata, zacierającej granice między rzeczywistością (apollinijską) a światem halucynacji i wizji – reprezentujących to, co dionizyjskie, i zakłócających przytomną myśl Aschenbacha. Wydarzeniem przełomowym okazuje się spotkanie Tadzia – „obcego” z przebywającej w tym samym hotelu polskiej rodziny – którego „skończone piękno” wzbudza fascynację pisarza. Zrazu ma ona charakter duchowo-platoniczny, a „prawdziwie boska piękność tego człowieka dziecka” [tamże: 264, 268] jawi się pisarzowi jako doskonałe uosobienie

porządku apollinijskiego i greckiego ideału piękna. Jednak fascynacja ta powoli mrocznieje; zauważywszy oznaki chorowitości chłopca – zęby „spiczaste i blade, bez zdrowego połysku, dziwnie przezroczyste i kruche, jak i niedokrwiste” – Aschenbach konstatuje: „prawdopodobnie niedługo pożyje” [tamże: 273]. Gdy wyobraża sobie Tadzia jako mitycznego Hiakintosa, ofiarę rywalizacji kochających go bogów, Apollona i Zefira, chłopiec przestaje być ideałem duchowego piękna i staje się obiektem nieodpartego pożądania.

Czując zbliżające się niebezpieczeństwo – powodem jest szkodliwa pogoda Wenecji – Aschenbach postanawia opuścić miasto, aczkolwiek odczuwa, że decyzja ta, zrodzona z „walki między duchowym umiłowaniem [do Wenecji] a wytrzymałością fizyczną”, oznacza haniebną „kapitulację”. Potwierdza to przypadek – „poręczne nieszczęście” (utrata bagaży) – który zatrzymuje ostatecznie bohatera w Wenecji, sprawiając, że „awanturnicza radość, nieprawdopodobna wesołość wstrząsnęły niemal spazmatycznie jego wnętrzem” [tamże: 278]. Od tego momentu Aschenbach ulega mrocznym siłom Dionizosa, a coraz silniejsza świadomość bliskości „obcego boga” staje się dlań radosnym objawieniem, które „rozpałiło w nim nadzieje nieuchwytnie, przekraczające granice rozumu, nadzieje o przeogromnej słodyczy [...]. Cóż warta była jeszcze sztuka i cnota wobec korzyści chaosu?” [tamże: 307]. Pożądanie do Tadzia opanowuje bez reszty Aschenbacha, każe mu obsesyjnie „tylko ścigać nieprzerwanie przedmiot, który go zapalał, marzyć o nim, gdy był nieobecny”, by przywieść go do zguby duchowej i fizycznej; pozostając w „nawiedzonym plągu i opuszczonym mieście”, bohater umiera na zarazę.

Dla zrozumienia znaczenia upadku Aschenbacha kluczowe jest zrozumienie natury pierwiastka dionizyjskiego. Nie raz podkreślano, że Mann zaczerpnął rozróżnienie na pierwiastki apollinijski i dionizyjski z *Narodzin tragedii* Nietzschego [por. Nicholls 1955: 61-62, 84-85], wskazywano też wpływ *Psyche* Rohdego (ostatni sen Aschenbacha, motyw halucynacji, zaraźliwość kultu Dionizosa), a przede wszystkim Bachofena, którego interpretacja mitu Dionizosa mogła zresztą wpłynąć i na samego Nietzschego. Dionizyjski charakter, wzięty z opisów Bachofena, ma niewątpliwie wzbogacająca mityczne podłoże noweli natura – z jej tropikalno-bagiennym klimatem, roślinnością i krajobrazem, cechującymi zarówno egzotyczne krainy z wizji Aschenbacha, jak i Wenecję (położoną na lagunach i bagnach, otoczoną morzem; jej klimat jest „wilgotny”, „duszny”, „parny”, „ciepły”). Słońce i morze mają charakter dionizyjski, a nie apollinijski, gdyż rozbudzają nie siły duchowe, lecz zmysłowe pożądanie i rozkosz. W wykładni Bachofena postać Dionizosa jest dwoista i zmienna: jest boskim, wątlwym i pięknym młodzieńcem, otoczonym kobietami i niosącym śmierć (Tadzio), ale i starcem; uosabia siły życia, radość, komizm, ale i – stary fircyk i muzyk – szyderstwo, obrzydliwość, groteskowy śmiech [por. Kim 1975: 112-113].

Powyższe wykładnie nie wyczerpują jednak ostatecznego znaczenia Dionizosa w noweli Manna. Należy powrócić do Nietzschego – tyle że jako krytyka dekadencji – i do jego rozumienia pierwiastka dionizyjskiego, wyłaniającego

się z rozrachunku Nietzschego z dekadencją francuską, ale swój najpełniejszy wyraz znajdującego w *Przypadku Wagnera* (zresztą Wagner napisał *Tristana i Izoldę* – stanowiącą dla Nietzschego i Manna wyznacznik jego mrocznego, dekadentckiego romantyzmu – w Wenecji i tam też zmarł). I nie chodzi tylko o poszczególne elementy – np. motywem tropikalnego klimatu Mann może nawiązywać do używanego przez Nietzschego pojęcia bagna (symbolizującego duchowe zepsucie), a przede wszystkim do popularnej w dekadencji i przywoływanej przez Nietzschego metafory „palmiarni”, „szklarni” (oznaczającej świat nowoczesnego miasta), w której powstać mogą jedynie mroczne, ekscesywne namiętności – ale też o samą naturę pierwiastka dionizyjskiego. Otóż późny Nietzsche wiąże go z dekadencją, jednak już nie w jego rozumieniu neutralnym (oznaczającym wielość sił, wzmożoną wrażliwość i pobudliwość, które są podporządkowane kształtującej mocy Apollina), lecz w znaczeniu powrotu dionizyjskości wynaturzonej; dlatego Mann mówi o powrocie sił stłumionych przez „surową służbę jego [Aschenbacha] życia”, lecz sił „osobliwie zmienionych” [Mann 1956: 288] – to znaczy oderwanych od apollinijskości, też wynaturzonej. Apollinijskość i dionizyjskość są tu więc wzajemnie wyobcowane; pierwsza oznacza wówczas zracjonalizowany, sformalizowany i skonwencjonalizowany świat mieszczańsko-industrialny (u Manna to skonwencjonalizowane i sformalizowane dzieło Aschenbacha i piękna fasada Wenecji), zaś druga – jego negację, taką jednak, która w swej negacji moralno-społecznego świata norm, zasad i wartości żywi się tym, co zakazane, „złe, zabronione, moralnie niedopuszczalne” [tamże: 251].

Dionizyjskość objawia się zatem w postaci patologicznej, perwersyjnej, jako „potworność”, odpowiadając świadomości neurastenicznej, znużonej, potrzebującej silnych bodźców i ekscesywnych doznań. U Manna perwersja zabarwia stale opis dionizyjskości w jej znaczeniu neutralnym, przejętym od wczesnego Nietzschego i Bachofena, określając imaginację i pożądanie Aschenbacha. I tak, myśl o śmierci Tadzia przynosiła Aschenbachowi „uczucie zadowolenia i uspokojenia” [tamże: 274]. Pisarz „czuł skryte zadowolenie z maskowanych przez zwierzchników wypadków w brudnych uliczkach Wenecji [...], gdyż zakochany lękał się tylko tego, że Tadzio mógłby odjechać” [tamże: 293]; co więcej, czerpał osobliwą satysfakcję z pozorowania swej niewiedzy w rozmowach z urzędnikami czy mieszkańcami, a „świadomość jego współwiedzy, jego współwiny oszałamiała go, jak małe ilości wina oszałamiają znużony mózg” [tamże: 307]. Nadzieje Aschenbacha były „bezprawne”, a jego pożądanie żywiło się narastającą wraz z zarazą demoralizacją i przestępczością (to stary motyw dekadencji społeczno-kulturowej) wśród ludności Wenecji, w której „potworność zdawała się pełna nadziei, a prawo obyczajowe niczym” [tamże: 309]:

napępniało się jego serce zadowoleniem z powodu przygody, w jaką miał popaść świat zewnętrzny, gdyż namiętności, jak i występki, nie odpowiada zapewniony ład i dobrobyt dnia codziennego i wszelkie rozluźnienie mieszczańskiego ustroju

i wszelkie zamieszanie, i skłócenie świata musi być jej miłe, gdyż może przy tym niejasno spodziewać się swojej korzyści. [tamże: 293, por. też 306]

Nietzsche traktował duchowość dekadencji właśnie jako swego rodzaju przestępczość duchową [por. Nietzsche 2003b: [strona?](#)]: dekadent jest jednostką wrażliwą, która nie mogąc przejawiać swojej podszytej neurozą wolności twórczej w granicach świata mieszczańskiego, zwraca się przeciwko jego normalizującemu, trywializującemu egzystencję ludzką porządkowi, konstytuując swoją duchowość poprzez negację oświeceniowo-humanistycznych ideałów i eksplorację tego, co nierozumne, amoralne, nienormalne i patologiczne (pojawiący się w noweli „zapach szpitalny” nawiązuje do *Przypadku Wagnera*, w którym Nietzsche sytuuje paryską dekadencję i Wagnera „zawsze o krok od szpitala”) [Nietzsche 2003a: 24].

Jednak obok perwersji dionizyjskość w *Śmierci w Wenecji* zabarwiona jest jeszcze drugą, specyficzną dla nowoczesności i dekadencji cechą; wskazuje na nią i Mann, mówiąc w późniejszym komentarzu o „pełnym słodyczy »powrocie« do orgiastycznej wolności indywidualizmu, który jeszcze raz przedstawiłem w *Śmierci w Wenecji* w postaci miłości starzejącego się pisarza do chłopca Wciąż u mnie spływają pojęcia indywidualizmu i śmierci w jedno” [cyt. za: Lehnert 1975: 94]. Według Nietzschego indywidualizm jest dziedzictwem chrześcijaństwa, a w dekadencji wyraża się on w buncie samotnej jednostki przeciw porządkowi mieszczańskiemu. U Manna Aschenbach został nazwany „samotnikiem”, zaś jego „samotność”, uwolniona od wymogów „służby”, urzeczywistnia się w perwersyjnej, niszczącej związek z rzeczywistością imaginacji, zdradzając „to, co opaczne, nieproporcjonalne, niedorzeczne i niedozwolone” [Mann 1956: 263]. Perwersyjny indywidualizm prowadzi nas ostatecznie do historiozoficznego schematu, w jakim Nietzsche ujmuje nihilizm i dekadencję. Ta ostatnia jest nowoczesnym przekształceniem tradycyjnego platońsko-chrześcijańskiego dualizmu, na gruncie którego „słabi”, kierujący się resentymentem wobec życia i niezdolni do twórczego kształtowania świata, ustanawiają wieczne, ponadzmysłowe ideały religijno-metafizyczne i przeciwstawiają je życiu, by zanegować życie w imię nicości. Osłabione tym siły życiowe nie są już w stanie ideałów tych dłużej podtrzymywać i zgodnie z nimi normować i kształtować rzeczywistości, przekształcają je w podlegające sceptycyzmowi ideały świeckie, oświeceniowe, humanistyczno-mieszczańskie. Dekadencja, wyrosła z religijnej potrzeby zbawienia, zwraca się przeciwko temu – stanowiącemu świeckie wcielenie chrześcijaństwa i opartemu, tak jak i ono, na moralności i wierze w rozum – porządkowi mieszczańskiemu i nadaje gnostycki sens dualizmowi platońsko-chrześcijańskiemu: Boga chrześcijańskiego, gwaranta moralnego i rozumnego ładu świata, przekształca w niedostępną, nadrealną rzeczywistość mistyczną (mystycyzm Aschenbacha zostaje zasygnalizowany już w trakcie jego wizyty na cmentarzu). Jedynym nośnikiem duchowości w świecie zmysłowym, który po obaleniu platonizmu jawi się jako ostateczna rzeczywistość, staje się ekscesywny, perwersyjny erotyzm: według Nietzschego [por. Nietzsche 2006:

strona?]) stworzony przez chrześcijaństwo; zdenaturalizowany, uduchowiony z racji naznaczenia go grzechem, eros – jako „występek” – zwraca się na gruncie nowoczesnej dekadencji przeciwko moralnemu porządkowi chrześcijaństwa i mieszczańskiego humanizmu. Ten sam schemat, co u Manna, odnajdujemy w dwóch (dokonujących się w imaginacji Aschenbacha i zasygnalizowanych na początku opowiadania tezach o niemoralnej naturze formy) dialogach Sokratesa z Fajdrosem o Erosie platońskim; odzwierciedlają one przekształcenie się miłości platońskiej w brutalne pożądanie, a ich duch jest w rzeczywistości nietzscheański (w sensie jego krytyki dekadencji), nie zaś platoński. W dialogu pierwszym jest mowa o tym, że wieczne piękno stanowi jedyną formę ducha, tego, co absolutne, dająca się ująć zmysłowo; toteż zmysłowe piękno jest „tylko drogą, tylko środkiem” [Mann 1956: 285], nie zaś – i tu zostaje zasygnalizowane niebezpieczeństwo – celem. W drugim, już zdecydowanie antyplatońskim monologu Sokrates wyznaje w imieniu poetów, że oparta na zmysłowości sztuka wzbudza „upojenie i pożądanie”, i czyniąc poetów „rozpustnikami i awanturnikami uczucia”, prowadzi „na manowce” – do „strasznej zbrodni uczucia”, nie do „wzlotów, tylko do wyskoków” [tamże: 313-314]. Według Nietzschego celem duchowości dekadentki jest dążenie do ostatecznej, nieuchwytniej rzeczywistości, której osiągnięcie (drogą do niej jest właśnie mistycko-perwersyjny eksces) wymaga destrukcji podmiotu; dążenie to wyraża faktycznie nicność i negację życia. Nietzsche określa ją jako nieskończoność; i choć przeciwstawia Wagnerowi „gładkie morze – doskonałość” [Nietzsche 2003a: 26], to Mann, niewierzący w pozytywny projekt Nietzschego, wiąże, za Bachofenem, obraz morza z Dionizosem („Aschenbach widzi Tadzia zawsze w powiązaniu z morzem” [Kim 1975: 107]), czyniąc go wyrazem „kuszącej skłonności do chaosu, bezmiaru, wieczności, do nicości” [Mann 1956: 270]: Aschenbach umiera nad plażą obserwując stojącego w spokojnym morzu Tadzia, który, jak zdawało się pisarzowi, „kiwał nań; jak gdyby [...] wskazywał w dal, lecąc przodem w pełną obietnicę niezmierność” [tamże: 316].

Nietzschego i Manna wizja dekadencji antycypuje stanowiącą jedno ze źródeł poststrukturalizmu filozofię transgresji (Bataille, Blanchot, Klossowski, wczesny Foucault), z jej kategoriami Tego-samego i Innego. To-samo oznacza istnienie ludzkie poddane przymusowi tożsamości i konstytuujące się poprzez podporządkowanie sobie świata na drodze stałego wysiłku pracy i poznania; spełnia się ono w pustej, wydrążonej z życia racjonalności kultury zachodnioeuropejskiej; o Aschenbachu Mann powie, że był „zajęty zadaniami, które wkładało nań jego »ja« i europejska dusza” [tamże: 244]. Inne jest zaś chaosem, rzeczywistością mistyczną, niedostępną dla tożsamego podmiotu. W podmiocie wzbudza ona lęk (u Aschenbacha jest to „lęk, uczucie bezwyjściowości i beznadziejności”), a zarazem gwałtowne (chęć podróży Aschenbacha „przyszła jak atak, urastała w namiętność i halucynację” [tamże: 314, 243]), obsesyjne pragnienie jej osiągnięcia, niezrozumiałą fascynację, która zmusza „ja” do ciągłego, morderczego przekraczania zastanego, racjonalnego porządku Tego-same-

go. Przekraczanie to grozi podmiotowi zatrąta, niosąc mu szaleństwo (Aschenbach zostaje nazwany „pomyłńcem”, znajduje się „w mocy demona”) i śmierć. Jest jedyną formą komunikacji z mistyczną rzeczywistością chaosu, bliskością wobec jej destrukcyjnej obcości. Tak charakterystyczne dla leksyki filozofii transgresji, dla jej doświadczenia bytu, motywy obsesyjnej fascynacji, bliskości („bliskość pięknego chłopca), śladu, doświadczenia niemożliwego pojawiają się w *Śmierci w Wenecji*. Wyrazem niedostępności bytu absolutnego staje się tu moment nieudanej, zakończony „klęską” (jest ona warunkiem transgresji) próby dotknięcia Tadzia przez Aschenbacha i nawiązania z nim kontaktu [tamże: 302, 286], jak również opis frenetycznego pościgu Aschenbacha „po śladach pięknego chłopca” w „labiryncie” uliczek Wenecji, w „wewnętrznej plątaniu chorego miasta” [tamże: 311]. Warto dodać, że transgresywny schemat, w jaki Mann ujmuje los Aschenbacha, Klossowski w książce *Nietzsche i błędne koło* stosuje ogólnie do losu Nietzschego. Można zatem zapytać, zważywszy na niewiarę Manna w zwycięstwo Nietzschego nad dekadencją: czy Nietzsche nie uzył części swej egzystencji właśnie Aschenbachowi?

Literatura:

- Kim T.-Z.: *Funkcje mityczne we wczesnych utworach Tomasza Manna*, [w:] *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, red. A. Rogalski, Warszawa 1975.
- Lehnert H.: *Tomasza Manna własne interpretacje „Śmierci w Wenecji”*, [w:] *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, red. A. Rogalski, Warszawa 1975.
- Mann T.: *Nowele*, przeł. L. Staff, Warszawa 1956.
- Mann T.: *Szkic autobiograficzny*, przeł. W. Jedlicka, [w:] tenże, *O sobie. Wybór pism autobiograficznych*, Warszawa 1971.
- Nicholls R.A.: *Nietzsche in the work of Thomas Mann*, Berkeley and Los Angeles 1955.
- Nietzsche F.: *Ecce homo*, przeł. B. Baran, Kraków 1996.
- Nietzsche F.: *Poza dobrem i złem*, przeł. P. Pieniążek, Kraków 2006.
- Nietzsche F.: *Przypadek Wagnera*, przeł. S. Gromadzki, „Nowa Krytyka” 2003a, nr 15.
- Nietzsche F.: *Tak mówił Zaratustra*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2005.
- Nietzsche F.: *Wola mocy*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Kraków 2003b.

