

Ewa Bieńkowska: Muzyka wenecka [TOMASZ MANN]

Aschenbach w dramatycznym, jakby zdyszczanym skrócie przechodzi przez wielką dyskusję, której echa wypełniły cały niemiecki wiek dziewiętnasty – przechodzi, podsumowuje i rozstrzyga ją w niezwykłym mieście Południa



Gdy spojrzemy z perspektywy historycznej, w opowiadaniu Manna prowadzą dialog dwa głosy: pierwszy zaczyna dobitnie i pewnie, twardo i nakazująco, drugi pojawia się najpierw niewyraźnie i nieśmiało, ale stopniowo potężnieje, aż wreszcie triumfalnie

głuszy głos pierwszy. Można by rzec, że to dialog człowieka kantowskiego i człowieka romantycznego, dwóch koncepcji osobowości, dwóch wizji kultury. Aschenbach w dramatycznym, jakby zdyszczanym skrócie przechodzi przez wielką dyskusję, której echa wypełniły cały niemiecki wiek dziewiętnasty – przechodzi, podsumowuje i rozstrzyga ją w niezwykłym mieście Południa, ujętym w obręcz nieruchomego horyzontu Adriatyku, przeistaczającym swój dotykalny kształt w mgłę muzycznej halucynacji.

Dwa miasta odgrywają szczególną rolę w tym pisarstwie, występują w nim jako miasta-indywidualności, wyraziste i obdarzone własną duszą. Nie są one biernym – choćby nawet znaczącym – tłem ludzkich poczynań, lecz aktywną i kształtującą siłą. Każde z nich wyposażone jest w inną treść – treść diametralnie różną – ale w obu wypadkach jest to treść podstawowa, dostarczająca istnieniu jego najważniejszej substancji, wyznaczająca te wybory, jakie dokonują się jeszcze przed możliwością uzyskania świadomego sądu i jakie ów sąd świadomy – jeśli do niego dojdzie – potrafi co najwyżej objąć rozumieniem, lecz nie zmienić. W obu wypadkach ta treść wewnętrzna jest przy tym historią. Nie tyle wynikiem historii, naniesionym przez czas drobnymi pasmami znaczeń, których nawarstwienie daje ów sumaryczny i przypadkowy rezultat, ile samą historią, to jest zasadą kształtującą cały przebieg tego rozwijania się i wypełniania znaczeń, zasadą zdolną wytworzyć coś takiego, jak zbiorowa indywidualność pewnej kultury.

Te dwa miasta to Lubeka i Wenecja – wytyczają na dwóch krańcach oś przecinającą Europę. Jest to więc nie tylko historia, to również geografia – w sensie duchowym i symbolicznym. Ta oś europejska budzi od razu bogate skojarzenia: co najmniej od początku XIX w.

organizowała myślenie o kulturze pod postacią opozycji Północ-Południe, świat germański i świat łatyński. Jej żywotność musiała być duża, skoro dotrwała i przeniknęła do twórczości Manna, nie tylko do słynnego opowiadania z r. 1911, ale też do późniejszych książek. Zresztą być może w kulturze niemieckiej miała ona zawsze o wiele większe znaczenie niż w krajach romańskich, które aż tak nie przeżywały problemu tej podstawowej dwoistości w łonie jednej cywilizacji, nie przeżywały ani takiej fascynacji europejskim Południem (Włochami i Grecją), ani takiej pokusy uwiedzenia tajemnicą Północy – krótko mówiąc, nigdy tak naprawdę nie przeszły przez romantyzm jak Niemcy. Chociaż taką karierę zrobiło dzięki kosmopolitycznej Francuzce, przeciwstawienie to było niemiecką specjalnością, niemieckim zagadnieniem. Rysowało się niekiedy jako marzenie o ucieczce w słoneczny świat harmonii i równowagi, spełnionego piękna (można by to nazwać ruchem winckelmannowskim, któremu wyraz dali i Goethe, i Hölderlin, i Hegel, a potem Nietzsche), niekiedy było kultem północnej odrębności, nowego pierwiastka, który miał pogłębić i na nowo zapłodnić starą kulturę (tak było u romantyków, u Wagnera). Mogło też jawić się jako problem niesprowadzalnej dwubiegowości, równocześnie niezbędnych obu zasad rozwoju, dwóch postaci wiedzy o życiu – tak będzie u Tomasza Manna.

Wiadomo, że Włochy od połowy XVIII w. były zwłaszcza dla Niemców, krajem świętym, miejscem pielgrzymek, gdzie nie tyle jeździło się, by dopełnić wykształcenia, ile po to, aby dotknąć świętych źródeł, zanurzyć się w pierwotnej – to znaczy czystej i doskonałej – materii cywilizacji. Uczuciowo-znacząca geografia Włoch też była u Niemców różna: czym dla Winckelmana był Rzym, dla Goethego Neapol i Sycylia, tym na przestrzeni XIX w. stanie się dla Nietzschego i Wagnera Wenecja. Uświęcił ją swoim pobytem Wagner: tu powstała partytura *Tristana*, tu w pałacu nad Wielkim Kanałem kompozytor dokonał życia.

Toteż mógł Nietzsche napisać już u schyłku swej świadomej egzystencji: „Jeśli mówię z tamtej Alp strony, mówię właściwie tylko o Wenecji. Jeśli innego szukam dla muzyki słowa, znajduję zawsze tylko słowo «Wenecja». Nie umiem czynić różnicy między łzami i muzyką, nie umiem o szczęściu, o Południu myśleć bez dreszczu załęku”[1]. Rzym jest przede wszystkim rzeźbiarski, Włochy spod znaku Rzymu są plastyczne, malarsko-architektoniczne. Esencją Wenecji jest muzyczność – gdyby zastosować tu Hegłowskie, a zarazem i romantyczne rozumowanie o muzyce jako ekspresji chrześcijańskiej Północy, Wenecja będzie wyjątkowym miastem włoskim, przemawiającym specjalnie do niemieckiej wrażliwości. Nietzsche, za Wagnerem, czyni z niej synonim muzyki: jest to takie Południe, które jest najbliższe duszy północnej, północna wersja Południa, lecz nie na zasadzie jakiejś syntezy obu elementów, a przeciwnie – uskrajnienia, pchnięcia do końca ich wewnętrznej tendencji. Gdy w związku z Wenecją czy też o Wenecji mówi Nietzsche: „Nie umiem czynić różnicy między łzami i muzyką, nie umiem o szczęściu, o Południu myśleć bez dreszczu”, roztacza się przed nami przedziwny pejzaż, zarazem duchowy i zmysłowy, konkretny i fantazmatyczny – miasto oglądane przez łzy, nasycone pamięcią o ekstacyznej muzyce, jedność szczęścia i tajemniczej grozy, z jakiej wyłania się Południe.

Ciekawe, jak Nietzsche, a potem Tomasz Mann, przybysze z Północy, patrzyli na Wenecję, jak odbierali to, co stanowi tam największe arcydzieła malarstwa i architektury. Czy tak jak muzycznie odbierali chłopot i migotanie wody w kanałach, nieopisaną atmosferę bezruchu, wyobcowania z potocznej rzeczywistości, kontemplacji porażającej zmysł czasu i nerw aktywności, czy tak też spoglądali na obrazy Tintoretta, na Bazylikę i Pałac Dożów, dwie najbardziej nieprawdopodobne, jakby z innego tworzywa i wedle jakichś ponadarchitektonicznych zasad zrobione budowle Włoch? Czy

transponowały się one dla nich w formę muzyczną, a zwłaszcza w aurę znamioną dla muzyki Wagnerowskiej, ruch uczuciowości wypełniający sobą trwanie, roztopienie kształtu i konkretności, miary i normy, w nieokreślonym i wieloznacznym falowaniu harmoniki?

W swojej autobiografii Wagner tak opisuje najsilniejsze przeżycie weneckie: „Podczas bezsennej nocy, gdy wyszedłem na balkon około trzeciej nad ranem, usłyszałem po raz pierwszy słynną i starą pieśń gondolierów. Zdało mi się, iż rozpoznałem, że pierwsze wołanie, dzikie i pełne skargi pośród cichej nocy, dobiegło z Rialto, oddalonego o blisko kwadrans drogi. Podobna melopea odpowiedziała mu z jeszcze większej odległości. Ten niezwykle i melancholijny dialog trwał tam z przerwami, niekiedy dość długimi, i byłem pod takim wrażeniem, że nie potrafiłem uchwycić w pamięci tych paru nut, z pewnością całkiem prostych, jakie go modulowały. Innego wieczoru mogłem wprost pojąć całą poezję tej ludowej pieśni. Wracałem późno gondolą przez ciemne kanały, naraz pojawił się księżyc oświetlając niesamowite pałace i mego gondoliera, który stał w tyle łodzi poruszając powoli ogromnym wiosłem. W tej samej chwili wydał on krzyk przypominający niemal głos zwierzęcia: był to głęboki jęk podnoszący się crescendo aż do długiego «och»! i kończący zawołaniem: Venezia! Doznałem tak gwałtownego wzruszenia, że nie mogłem przypomnieć sobie, co następowało dalej. Doznane wówczas przeżycia były tak niezwykle, że nie zatarły się do końca mego pobytu w Wenecji; przetrwały we mnie aż do zakończenia drugiego aktu *Tristana* i zapewne podsunęły mi przeciągłe i pełne skargi dźwięki fujarki na początku trzeciego aktu”[2].

Oto co podsunęła Wagnerowi Wenecja, jak odcisnęła się w jego wyobraźni. Oblane słońcem pałace Południa pogrążają się w cień nocy – przestają być barwą, kształtem, promienną wyrazistością formy

plastycznej i stają się upiornym pięknem wyciosanym z materii ciemności i ledwo rozświetlonym blaskiem księżyca. Wypełniają się jękiem starej pieśni, którą przypomina sobie oczekujący i konający Tristan. Taka jest wenecka alchemia Wagnera: dzień przemienia w noc, kształt przemienia w dźwięk, a to, co żywe, przeistacza w śmierć. Przy tym czujemy, że w gruncie rzeczy nie jest to operacja bezprawna i czysto subiektywna, że w Wenecji jest coś takiego, co umożliwiło ową transmutację, ujawniającą te cechy miasta, o których nie myślimy podczas słonecznych południ. Trzeba było Wagnera, przybysza z Północy, aby wywołać z ukrycia to, co potem wydaje się niewątpliwe: śmiertelny charakter tego miasta i jego piękna; jego muzyczność, będącą zarazem najwyższym ukoronowaniem formy architektonicznej, nie dającej się z niczym porównać, oraz jakby trującą emanacją, przeciw tej formie zwróconą, rozkładającą to, co było pierwotnym sensem tej formy: ład, zdyscyplinowaną aktywność, zwycięstwo człowieka nad żywiołami. Wenecja umiera nie dlatego, że jej mury rysują się i pogrążają w lagunę, lecz dlatego, że jest miastem śmierci. Dla Wagnera i dla Tomasza Manna jest miastem urzeczenia śmiercią – doświadczenia śmierci w pięknie i piękna w śmierci. Dlatego *Tristan*, który dzieje się gdzieś na mglistych wybrzeżach islandzkich i kornwalijskich, mógł być tutaj skomponowany, dlatego tu rozgrywa się ostatnia przygoda Gustawa von Aschenbacha.

We wcześniejszym fragmencie Wagner opisuje swój pierwszy wjazd do Wenecji, owo wkroczenie do miasta, które tutaj ma takie znaczenie, jak w żadnym innym mieście – bo jest po prostu wejściem w nierzeczywistość, w przestrzeń snu, kiedy powoli płynie się Wielkim Kanałem ku Świętem Markowi. I to pierwsze wpłynięcie było dla niego przerażające: oto trzeba było zejść do gondoli, która była dokładnie jak trumna, malowana i obita na czarno – nie mógł się pozbyć myśli, że jest to łódź zadzumionych, i płynąc po kanale, rozglądając się dokoła, nie

stłumił tego wrażenia, przywarło do niego na trwałe. Podobnie będzie wyglądała jazda Aschenbacha z Piazzetty na Lido z podejrzanym gondolierem.

Literacko jest to zrobione wspaniale – wszystko w tym opowiadaniu układa się na zasadzie subtelnej sieci przygotowań, napomknięć, delikatnej gry antycypacji. Zanim temat – spotkanie z chłopcem i wewnętrzne przemiany starego pisarza – wybuchnie z całą siłą i otwartością, będzie na wiele sposobów i w różnych rejestrach zapowiadany. Pojawi się w arcyromantycznej, niepokojącej postaci obcego wędrowca, budzącej pragnienie niezwykłości i podróży, w scenie na statku z uszminkowanym staruchem, w przejażdżce trumienną łodzią z wyklętym gondolierem. W ostatniej przygodzie Aschenbacha przypadek i fatalizm, nieświadomość i wolny wybór, wyzwanie rzucone przez los i odpowiedź człowieka na to wyzwanie są tak splecione, że tworzą jakby nowy stopień rzeczywistości ponad tymi przeciwieństwami. Jednostka nie dokonuje już tylko usensownienia tego, co się jej oto przydarza, interpretacji faktów zgodnie ze swymi pierwotnymi i nieuchronnie ograniczonymi założeniami. Wchodzi, zanurza się w sens dla siebie nowy, a w istocie starszy i dostojniejszy, o którym dotychczas nie chciała wiedzieć – a teraz jednym gestem podsumowującym całą jej przeszłość rzuca mu się naprzeciw. To jedna z najważniejszych spraw w pisarstwie Manna: zgoda na nowy sens, modyfikujący istnienie, nie oznacza nigdy przekreślenia wolności. To w akcie wolności rozpoznaje jednostka ten oto sens jako własny, a wybrawszy go dochowuje mu wierności, to znaczy nie przyjmuje biernie, ale przetwarza i dalej tworzy w sobie, nadaje mu własne egzystencjalne piętno. Tak będzie z Aschenbachem – myślę tu o fragmencie z przedwczesną próbą ucieczki, nieudanym wyjazdem z Wenecji. Wszystko dzieje się tak, jakby perfidny splot przypadków, uniemożliwiających mu wyjazd, został „podyktowany” przez już

nawróconą, już pragnącą nowej przygody wolę. Toteż przyjęty jest z radosnym podnieceniem jako znak przychodzący z zewnątrz, a zarazem jako emanacja własnej woli, jej na odległość kształtująca siła, a więc jako cudowna i twórcza solidarność sensu i wydarzenia, duszy i świata. Aschenbach wraca na Lido, ponieważ najgłębiej tego pragnie, ponieważ chce i musi przejść do końca przez doświadczenie, jakie się przed nim otworzyło. Takie znaczenie ma jego gest, gdy po nieudanej próbie ratowania siebie wraca do hotelu, patrzy przez okno na plażę i afirmująco, powitalnie rozpościera ramiona. Teraz już spokojnie oczekuje tego, co nastąpi, nie dlatego że zostało omotany, lecz ponieważ z przygodnego faktu buduje sens swojego istnienia.

Są to przygotowania i antycypacje, po których temat pojawia się dopiero w całej okazałości. Co ciekawe – i on sam nie ma jednolitej prostej postaci – zaprezentowany jest kolejno w dwóch przeciwstawnych tonacjach: świetlistej i mrocznej. Pierwszej odpowiadają te momenty, gdy Aschenbach spędza godziny południowe nad morzem i pisze, biorąc za wzór formy doskonałą czystość urody, która go podbiła. Drugiej – snucie się po Wenecji w absurdalnym pościgu za chłopcem, w atmosferze wyziewów choroby i zgnilizny. Jaki to temat? Oczywiście temat prastary: śmierci i piękna, śmierci i poznania, śmierci i miłości. I – chociaż jawnie postawione zostanie dopiero u końca opowieści – nas, czytających, dzięki urzekającej i groźnej atmosferze weneckiej niemal od początku nawiedza to pytanie: co w istocie łączy owe trzy pary pojęć, gdzie jedno powtarza się trzykrotnie? I czy powtarza się dlatego, że pozostałe – piękno, miłość, poznanie – tak są ze sobą powiązane, iż właśnie śmierć jest niczym innym jak nazwą ich ruchu ku utożsamieniu?

Aschenbach nie od razu orientuje się w tych zależnościach. Jego pierwsza reakcja na napotkane zjawisko – mimo pojawiającego się już wtedy niepokoju – usiłuje być prostoduszna: oto staje przed nim wcielenie klasycznego piękna, przypominające wzory rzeźby greckiej i jakby zrobione z oczyszczonego, promiennego materiału. Czy może być niebezpieczne piękno tak przejrzyste, które wydaje się całkowicie tworem i naczyniem ducha, taką doskonałością kształtu, miary, proporcji, jaką mają tylko dzieła wzbijające się w świat idei umysłu? Stary pisarz chce sycić się i radować tym pięknem, przypomina mu ono bowiem zasadę i cel jego pracy: formę skończoną i całkowicie przystającą, podporządkowaną idei.

Ale piękno, które nim wstrząsnęło, podlega również wenecko-wagnerowskiej alchemii, dwuznacznej magii miasta-widma, co wyrosło na martwych wodach laguny. Postać chłopca przeobraża się nieuchwytnie, staje się zwiastunem innych sił, innej tajemnicy – i równolegle takiej samej metamorfozie podlegają pałace nad kanałami, pogrążające się w niezdrowych oparach, wydające zapach rozkładu. Aschenbach wchodzi w drugą fazę unoszącego go ruchu, stopniowo zaczyna pojmować, że piękno ma jeszcze inny wymiar, że nie daje się podporządkować intelektualnej idei – otwiera się nagle na nieskończoność, gdzie umysł traci wszelkie oparcie. Są to momenty, gdy najpierw Aschenbacha ogarnia popłoch, chęć ucieczki przed czymś absolutnie nowym i nie mieszczącym się w wypracowanych ramach życia. Lecz zaraz potem doznaje urzeczenia. Jest to zgoda na dziwaczny, skandaliczny stan i na wdzierające się nowe treści. Odrzuciwszy wszelkie hamulce, włóczy się za chłopcem przez obskurne uliczki, mosty i kanały – i na to dając sobie zgodę, wariacką i „haniebną”. Największe nasilenie tego stanu, prowadzące już do jasnowidzenia, do głębokiej, choć pełnej grozy akceptacji, pojawia się,

gdy pośród tego pościgu dostrzega naraz szczególny sens swego doświadczenia jako doświadczenia artysty. I ta refleksja to nie studzące, obce temu, co się w nim rozgrywa, działanie świadomości, lecz właśnie wyraz afirmującego zrozumienia. Można powiedzieć, że Aschenbach powtórzy odwieczną drogę duszy wtajemniczanej w misteria – aż do zgody na samounicestwienie.

Historia jest tak skomponowana, że to, co się dalej dzieje, można odczytać jako karę za popełniony błąd, na którym bohater wybudował swoje dotychczasowe życie. Błąd najpierw poznawczy, omyłka świadomości, a zarazem grzech pychy; to ona popchnęła go w kłamstwo olimpijskiej postawy – kłamstwo latami podtrzymywane i rozgłaszane. A więc bohater winien jest błędowi i kłamstwu i za tę winę zapłaci inaczej i srożej, niż gdyby nie był pisarzem. Dwuznaczną, bo i niszczącą, i unieszczęśliwiającą karą będzie odsłonięcie prawdy, którą Aschenbach chciał zagłuszyć w swoim życiu i w swoim pisaniu.

Na początku noweli Mann opowiada nam o pisarstwie Gustawa Aschenbacha. I od razu narzuca się myśl: jest to właśnie pisarstwo spod znaku Lubeki, miasta północnego i jego surowej, obyczajnej formy. Mówiąc o powieściach, opowiadaniach, rozprawach teoretycznych swego bohatera Mann z pełną świadomością i najcieńszą ironią tak je prezentuje, że można je uznać za schyłkową, dziewiętnastowieczną wersję protestancko-kantowskiej wizji świata. Oczywiście wersję wchłoniętą przez nowoczesne mieszczaństwo, więc pozbawioną dramatycznego napięcia i owej przenikliwości, która zanim postawi człowiekowi granice, zanim zakreśli mu formę, ogarnie spojrzeniem nieskończoną przestrzeń poza granicami i tam dopiero dostrzega źródła i racje formy. Aschenbach uprawiał kult formy w tym specjalnym, północnym znaczeniu pojęcia: formy jako obyczajności,

samoograniczenia, jako tej postaci egzystencji, która daje świadectwo ludzkiej godności i autonomii. Żyje on rozdarcie, rozdwojeniem, ale w ten sposób, że odcina się, bierze w nawias te sfery życia, w których przeczuwa niebezpieczeństwo dla swej integralności i swego wyłącznego panowania; w nieskończoności, na którą człowiek jest wydany, wykrawa wąski obszar swego królestwa. Jej istotą nie będzie przepływ, zależność, zasilająca i warunkująca wymiana między przeciwieństwami, lecz stłumienie niepodporządkowanych, anarchicznych treści – próba zbudowania ludzkiego świata bez ich udziału i wbrew nim. Sztuka Aschenbacha oparta jest na opozycji wiedzy i moralności, rozumienia i praktycznego działania. Jest to dylemat odziedziczony po Kancie. Godność ludzka – i godność sztuki – zasadza się na możliwości postulowania zasad etycznych, praw aktywnego opanowywania świata ponad pokusami poznania, zagłębiania się w przepaście ludzkiej duszy. Wiedza jest przeciwniczką moralności, narusza spójność i jednoznaczność naszych decyzji, bo wzbogaca je o drugie dno, gdzie każdy motyw może uzyskać inny, podejrzany sens. Wiedza osłania zdolność działania, bo roztacza przed nami fascynującą rzeczywistość kontemplacji i wtajemniczenia. Wiedza wreszcie sprzeciwia się naszej autonomii, ponieważ wrzuca nas w perspektywę nieskończoności, uzależnia nasze istnienie od wielkich sił, w których obliczu rozum i prawo etyczne tracą swoje przywileje.

Aschenbach wiedział o tym: wiedza to pociąg do przepaści. I sądził, że rzecz w tym, aby ten pociąg przewyciężyć, przeciwstawić się zgubnemu urzeczaniu poznaniem, głębią, nad którą nie panują formy. Jest to świadoma odmowa rozumienia, bo rozumienie jest wyrozumiałością. Jest współczuciem, niemal utożsamieniem się z tym, co próbuje się zrozumieć – jest wspólnotą z tym, co należałoby odrzucić. Ostatecznie prowadzi do wspólnoty z rozkładem, rozbraja nas i sekretnie toczy naszą etykę. Pokusie rozumienia trzeba

przeciwstawić bezwarunkowe prawo moralne, dyscyplinę formy, która nie ustępuje podejrzanym urokom głębi, migotliwości sensu ludzkich spraw. Biada temu, kto wszedłszy na drogę poznania, nie opamięta się szybko i nie postawi sobie bariery – jest stracony dla godności, wciągany będzie coraz dalej, aż wyrzeknie się tego, co stanowi o formie ludzkiej: rozumu, autonomii, obyczajności. Tonio Kröger znał już to, co określił jako „ohydę poznania”, ale nie mógł się od niej oderwać i szamotał się w rozdwojeniu. Gustaw Aschenbach potrafił się z nią rozprawić – jego duchowość była duchowością heroicznego oporu, wznosiła świat człowieka przeciw temu, co go określa i napełnia treścią – przeciw nieskończoności. Okaze się tedy, że mierzyła przeciw własnym źródłom. I dlatego musiało dojść do klęski, była ona prawie oczywista, wpisana jeśli nie w sam punkt wyjścia egzystencji Aschenbacha jako pisarza, to w każdym razie w początek opowiadania Manna, zawierający już wszystkie ukryte przesłanki zakończenia.

W scenerii nierzeczywistego miasta, coraz mniej słonecznego, coraz bardziej upiornego, Aschenbach czyni wielkie odkrycia. Jeśli poznanie jest czymś fascynującym, jeśli potrafi przeciwstawić się zwycięsko obyczajności, to dlatego, że jest w najistotniejszy sposób spokrewnione z miłością – jest pewną postacią miłości. Spojrzenie, przykute przez swój przedmiot, wybiega ku niemu w całkowitej gotowości i otwarciu na to wszystko, co będzie mu ofiarowane, daje się prowadzić przez swój przedmiot i od początku z nim współpracuje, wiąże się wspólnictwem podzielonego doświadczenia ponad ostrzegawczymi znakami rozumu, jest spojrzeniem kochającej wiedzy albo wiedzącej miłości. Nie ma innej przyczyny, innego usprawiedliwienia dla tej podstawowej więzi, jaka łączy duszę ze światem, wyprowadza ją z zamknięcia, uwrażliwia na to, co jest, rzuca w tysięczne, nieopisanie bogate przygody, które nazywamy „widzieć”, „słyszeć”, „odczuwać”. Pokusa poznania to zwycięstwo nie dającej się ogarnąć wielopostaciowości i głębi świata

nad jednowymiarową, zatrzaśnięta w sobie formułą prawa moralnego, to wyjście na zewnątrz z zazdrośnie strzeżonej twierdzy godności i suwerenności ludzkiej, to wydanie się światu, roztrwonienie siebie w jego nieskończonym wezwaniu. Czyż miłość określa się inaczej, czy ma inną naturę i inne cele? Czyż nie jest tym samym świętowaniem paktu z nieskończonością? Skoro poznanie jest pociąganiem do przepaści, to jest ona niczym innym jak sferą żywego, obudzonego życia, jest przepaścią czyhającą w każdym doznaniu, w każdej rzeczy, na której spocznie wzrok. To miłość uruchamia poznanie, sprzymierza je ze światem, z przepaścią – i człowiek po to jest, aby wiedział, odkrywał swoje współnictwo z tym wszystkim, co go wzywa. (I taki jest sens nietzscheańskiego doświadczenia *Śmierci w Wenecji* – streszcza się w tej prostej rewelacji o wiele bardziej niż w orgiastycznym śnie Aschenbacha o pochodzie Dionizosa. Życ intensywnie, żyć niebezpiecznie to po prostu żyć w otwarciu na świat wdzierający się ze wszystkich stron w ludzkie zmysły, domagający się od nas uczestnictwa w swym niezmiernym życiu. Dla człowieka imperatywu moralnego, dla syna Lubeki groźbą jest już to, iż świat jest taki bogaty i barwny, że jest nieujarzmiony i przyzywający).

Tak więc odpowiedzieć na pokusę poznania to stanąć w obliczu nieskończoności, która relatywizuje, uwieloznacznia ludzkie miary i normy. Jest to również doświadczenie prawdziwie romantyczne. Gdy spojrzymy z perspektywy historycznej, w opowiadaniu Manna prowadzą dialog dwa głosy: pierwszy zaczyna dobitnie i pewnie, twardo i nakazująco, drugi pojawia się najpierw niewyraźnie i nieśmiało, ale stopniowo potężnieje, aż wreszcie triumfalnie głuszy głos pierwszy. Można by rzec, że to dialog człowieka kantowskiego i człowieka romantycznego, dwóch koncepcji osobowości, dwóch wizji kultury. Aschenbach w dramatycznym, jakby zdyszczanym skrócie przechodzi przez wielką dyskusję, której echa wypełniły cały niemiecki wiek

dziewiętnasty – przechodzi, podsumowuje i rozstrzyga ją w niezwykłym mieście Południa, ujętym w obręcz nieruchomego horyzontu Adriatyku, przeistaczającym swój dotykalny kształt w mgłę muzycznej halucynacji.

Ale skoro poznanie jest w sumie inną nazwą miłości, jest jakby substancją miłości rozproszoną we wszystkich potocznych aktach widzenia, słyszenia, dotyku, komunikowania z rzeczami, jasne się staje, że jego przewodnikiem, a zarazem najbardziej upragnionym celem musi być piękno. Tylko piękno może rozbudzić, uruchomić poznającą miłość, uczynić z pokusy poznania nakaz obejmujący i przemieniający całą egzystencję, który zapoczątkowuje nowe życie – tajemne odrodzenie duszy. Ten platońsko-romantyczny motyw *Śmierci w Wenecji* poprowadzony będzie aż do najdalszych krańców swego sensu z jasnowidzącą, okrutną mądrością. W pewnej mierze Aschenbach znalazł się w pułapce i nawet nie wie, kiedy (a może od zawsze? – jak zaczyna podejrzewać) zatrzaskał się za nim potrzask. Czy nie stało się to już wówczas, gdy dziesiątki lat temu dokonał swego wyboru – wdał się w sprawy sztuki, został pisarzem? Czy to nie wtedy rozpoczęła się przygoda, której konsekwentny, nieuchronny finał przeżywa teraz, w tym niesłuchanym mieście? Kiedy wybrał sztukę, zamiast zostać filozofem, moralistą, uczonym, kierowała nim zamaskowana fascynacja, która była jak ziarno powoli dojrzewające we wnętrzu. Istotą jego pracy było przecież piękno – najbardziej niebezpieczna forma poznania, ta, której nie zatrzyma groźba przepaści. Aschenbach zaczyna pojmować, że właśnie sztuka, forma artystyczna, którą chciał uchronić przed rozkładowym działaniem wyrozumiałej wiedzy, którą chciał podporządkować etycznej dyscyplinie, wyniosłej pogardzie dla dwuznacznej głębi, że to ona jest najbardziej skrajną postacią poznania, jest zuchwałością, przymierzem z przepaścią. Jak mógł się dotąd tak mylić – sądzić, że można zadawać się z pięknem i nie ulec

miłosnemu urzeczeniu, że można kochać i nie pójść do końca za tym przewodnikiem, tam gdzie osobowość zatracą siebie w wiedzącym utożsamieniu. Sztuka nie jest wykładem prawd praktycznych, nie jest podporą imperatywu moralnego – stary pisarz zaczyna się domyślać, na czym polega jej prawdziwa natura. Jest nawiązaniem kontaktu ze źródłami, które dają początek temu wszystkiemu, co tworzy świat człowieka: wszelkim formom, które to mają do siebie, że są formami dla czegoś, formami ożywiającej je treści – są owocem rozumiejącego wtajemniczenia.

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. I tutaj, wśród fantasmagorycznego piękna kamieni i wody, kształtów i barw, w mieście-pułapce dopadł go on wreszcie i pokonał kompromitującą przygodą, haniebną i wspañałą. Taka kara, zemsta za zdradę czy ślepotę, jest nowym uszczęśliwieniem, nieznaną głębią pojmowania, której całkiem obca byłaby idea godności suwerennego indywiduum. Niemniej to szczęście i wtajemniczenie jest – musi być zniszczeniem. Przede wszystkim zburzeniem dotychczasowego ładu życia – Aschenbach i tak nie mógłby powrócić na stary brzeg ze swojej wyprawy. To, co się stało w ciągu trzech letnich tygodni, to zupełne przebudowanie, wywrócenie życia osobowego. Ale przygoda sięga jeszcze dalej i ma jeszcze bardziej zasadniczy sens. Oto przejście do końca tej inicjacji, odkrycie więzi piękna, poznania i miłości pozwala wreszcie zrozumieć (i to jest najcięższa, najtrudniej wyznawana prawda), że jest to związek śmiertelny, że po prostu oznacza on śmierć. To, nad czym tak ochoczo, z tak przerażającą gotowością pracują poznanie i miłość, przyciągane przez piękno, to nic innego jak zaprzeczenie jednostkowości, rozbicie czujnego, na sobie

skupionego „ja”, rozpuszczenie go w zachwycie – we wspólnocie widzącego i widzianego, rozumiejącego i zrozumianego, kochającego i kochanego. A osiągnięcie tej granicy, zapuszczenie się do kresu doświadczenia, to właśnie śmierć – jest ona paradoksalną nazwą tej identyczności, którą żyje i którą chroni sztuka, najdalszym na ludzkim horyzoncie punktem zbiegu wielkich linii życia. Jest więc ona również tajemnicą źródła, tym – i to najdziwniejszy wniosek – co należy przypominać i chronić.

Pod koniec swojej przygody Aschenbach odkrywa coś innego niż godność etyczną pisarza – wychowawcy społeczeństwa. Odkrywa, czym jest, czym powinna być godność artysty, to znaczy jego prawość, spojrzenie w oczy demonowi, i na czym polega jego prawdziwy obowiązek: czuwania u źródeł. To jest jego najważniejszą sprawą, jego powołaniem i jego jedyną chwałą. Pamiętać o źródłach, które są u początku wszystkiego, którymi karmi się wszelka twórczość, każda więź międzyludzka, wszystko, co jest pragnieniem, ruchem, poszukiwaniem. Forma nie wyczerpuje sensu istnienia, nie zawiaduje sama tym sensem. Znaczenie, które pojawia się, dochodzi do skutku w egzystencji, płynie z napięcia między pierwotnymi korzeniami istnienia a formą wznoszoną przez rozum praktyczny, aby możliwy był ład, życie zbiorowe, obyczajność, aby możliwa była również niepamięć – pośredniczące, łagodzące środowisko istnienia. Ale dostęp do autentycznych znaczeń ma ten, kto jednocześnie ogarnia oba krańce, kto posiadał wiedzę o początku – człowiek wydany nieskończoności, artysta. Tak w opowiadaniu Mann odradza się dawna koncepcja sztuki oraz tego, kto się jej zaprzedał, na równi kapłana i ofiary, mędrca i szaleńca, osoby odpychającej i bohaterskiej. Zresztą w jego widnokregu nie była to wcale sprawa dawna – wtajemniczyli go w nią mistrzowie jego młodości, ale Mann jeszcze wyraźniej niż oni stawia problem odpowiedzialności wobec innych, roli twórcy w nadawaniu kształtu

kulturze. Człowiek, który wyszedł z Lubeki i cały czas do niej się przyznaje, uznał, że to, co trzeba ochronić, co zostało mu jako artyście osobiście jakby powierzone do chronienia, jest to prawda, którą jego rodzima, ojczysta forma, wywodząca się z ducha Północy, usiłuje zepchnąć i ujarzmić, niepomna, że wyrasta sama z owej mrocznej głębi. I z tym idzie do ludzi: jest niby instytucją pamięci – pamięci metafizycznych, zapładniających początków – swojej zbiorowości i swojej kultury. W terminach mitycznych i poetyckich jest strażnikiem, niczym w cudownej pieśni Zaratustry *O Mensch, gib acht*, pieśni o czuwaniu nocą, o wsłuchiwaniu się w nieskończoność, o odkryciu cierpienia i silniejszej od niego radości, która pragnie wieczności i zna jej sekret.

Wenecja jest ukrytą prawdą Lubeki. Miasto kamienia i wody, sojuszu człowieka i natury, miasto łez i muzyki stanowi konieczną przeciwwagę świata ludzkiego, zbudowanego na imperatywie, na odmowie poznania. Bo w końcu tylko ta droga ekstatyczna, rozpoznana przez Nietzschego, wcielona przez Wagnera, prowadzi do wiedzy, do prawdziwego widzenia, które jest urzeczonym ogarnięciem i miłosnym oddaniem. Jak w całej wielkiej tradycji, wywodzącej się z myśli Kanta, rozum nie tyle jest władzą poznania, ile nakazywania, ograniczania, ustanawiania wiążących norm. Szansa wiedzy, wtajemniczenia, leży w tym, co w ogóle nie da się określić filozoficznym dyskursem. W tym, co poza rozumem. Ale czy dla Kanta, mądrego i głębokiego założyciela sytuacji, z którą przez przeszło stulecie zmagala się kultura niemiecka, czy dla Kanta, syna Północy, oznaczałoby to raczej, jak na początku dla Aschenbacha, odwrócenie się od wiedzy jako tego, co pozaracjonalne i destruktywne; czy, odwrotnie, w jego uznaniu nieskończoności, która warunkuje system kultury, choć sama nie da się w nim wysłowić i ogarnąć, tkwią już przesłanki innego poznania – trudnego, niebezpiecznego być może, ale właśnie zbawiającego od jałowej tyranii

formy? Czy byłoby szaleństwem przypuścić, że w myśli Kanta, gdzieś na głębokim dnie, nie przeczuwane nawet przez niego, kryło się widmo Wenecji, źródło uszczęśliwiających łez?

Kiedy Aschenbach płynie kanałami, skrada się po placach i zaułkach, gdzie zawsze trwa niepokojący gnilny zapach laguny, piękno miasta i piękno chłopca utożsamiają się, stapiają w jedno, ale to jedyne piękno jest w innym sensie dwoiste – doświadczenie nauczyło pisarza, że niepodobna go pojąć, wyobrazić sobie jako piękno proste, w jednej tonacji. Jest ono równocześnie ciemne i świetliste, jest radością i grozą, pełnią rozkwitu i rozkładem. Podnosi i degradowuje, ale i w tej degradacji tkwi całkiem nowa godność: godność kochającego i gotowego do ofiary, godność zuchwałego podróżnika do kresu formy. Tylko miłość, tylko piękno – tylko sztuka może tu być przewodnikiem. I chociaż Aschenbach jest pisarzem, chociaż jego przygoda jest nam opowiedziana w słowach, i przeżycia Aschenbacha, i opowieść Manna są poczęte z ducha muzyki. Niemcy wiedzieli o tym od dawna: tam, gdzie zbliżamy się do źródeł, gdzie otwiera się perspektywa na nieskończoność, cichnie słowo, a z głębi tej ciszy, tego zamilknięcia, wstępować zaczyna muzyka. Albo też muzyka pochłania i przetwarza słowo, nadaje mu nowy byt, poza pojęciem, poza blaskiem dnia. I gdy Aschenbach płynie kanałami w mżeniu świata odbitego od przedziwnych mauretańsko-bizantyjsko-gotyckich fasad w stłumionych, zamszowych odcieniach cynobru i ugru, tylko jedna rzecz jest na miarę tego wewnątrzno-zewnętrzno-pejzażu: powolne, pełne wahań i pytań podnoszenie się orkiestry w Wagnerowskich preludiach, bolesne, nawracające stałe wspinanie od ciemnych rejestrów aż po krzyk w wiolinie, który zaraz gaśnie jak koła rozpływające się na wodzie.

Jest to wielki hołd dla przeszłości, oczarowane, pełne wdzięczności przyznanie się do przeszłości. A może to właśnie *Śmierć w Wenecji* wydana w 1911 r. jest podsumowaniem i zamknięciem wieku XIX? Tomasz Mann przenikliwie zgłębił swoją genealogię, swoje korzenie, powiązał wielkie wątki odziedziczonej tradycji w całość o wyjątkowym bogactwie, konsekwencji i śmiałości. Ale otworzył też dla siebie przyszłość, nakreślił pewną wizję artysty, wizję jego zadania, roli i odpowiedzialności. Tak więc jeszcze raz, w nowej, pogłębionej wersji pojawia się postać wielkiego eksperymentatora, podróżnika docierającego do granic ludzkiego doświadczenia, poznającego i wtajemniczonego za innych, w imieniu innych. Pośród tych, co bez reszty określili są formą, pracują i żyją w jej ramach, on ma przechowywać inną pamięć, inną wiedzę, prawo sztuki do zuchwalstwa, jej związek z nieskończonością, z przepaścią, która inaczej nazywa się śmiercią. W *Buddenbrookach* odkrył, że duch może obrócić się przeciw życiu, przeciw formie życia. Teraz wydaje mu się, że dostrzega możliwość nowego przymierza między życiem i skrajnymi żądaniami sztuki – przymierza jakże kruchego, bo rozpoznawanego za późno, gdy już traci się z oczu bezpieczny brzeg. Ta wizja zafascynuje go i już nie opuści. Czuwający pośród nocy strażnik źródła, naznaczony tragicznym piętnem rozdarcia, obdarzony prawem do specjalnych doświadczeń, wydany skrajności – będzie krążył wokół tego obrazu do końca, a po latach przyjdzie mu za to płacić najcięższe rachunki.

Ewa Bieńkowska

Szkic pochodzi z książki „*W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*” opublikowanej nakładem wydawnictwa Czytelnik.

[1] F. Nietzsche, *Ecce homo*, tł. L. Staff, Warszawa 1909, s. 40.

[2] R. Wagner, *Mein Leben*, Monachium 1911, t. II, s. 684.