

# man i muzil: »smrt u veneciji« i »pometnje pitomca terlesa«

džefrej mejers

*On je star a prijatelj mu je mlad, a ipak čini sve što može da se ni danju ni noću ne odvaja od njega; gonjen neodoljivom čežnjom, on nalazi užitak u gledanju, slušanju i dodirivanju voljenog bića, upravo u svakom osetu kojim se osvedočuje njegova prisutnost; zato ne čudi uhišenje s kojim ga sledi.*

(Platon, Feder.)

Manova *Smrt u Veneciji*, (1912) kao i Židov *Imoralist* se nalaze pod Nićeovim snažnim uticajem. U *Rodenju tragedije* (1871, apolinjski-dionizijski polaritet izražen je sučeljavanjem kulture, intelekta, discipline, jasnoće i reda s jedne strane i instikata, strasti, razuzdanosti, užasa i haosa s druge strane; društvo je suprotnost individui, život umetnosti, stvarnosti iluziji, zdravje bolesti, savršenstvo dekadenciji). I Michel i Aschenbach napuštaju carstvo apstraktnih ideja da bi iskusili stvarnost; u južnim krajevima, daleko od vlastite kulture oslobođeni ih instiki vode ka fatalnom slabljenju volje, ka homoseksualnosti, dekadenciji, bolesti i destrukciji. Obe novele ispituju represivnost u kulturi, naglašavajući klasičnu mudrost o razblaživanju emocija posredstvom etičkih ograničenja.

Ipak, Guerardova tvrdnja, da obe knjige u osnovi kazuju istu priču o latentnoj, neprepoznatoj homoseksualnosti, koja vodi samouništenju, može zavarati, jer su možda, u ovom slučaju, razlike znacajnije od sličnosti. Gideova ispojstva u prvom licu subjektivnija je i višeosačeća sa homoseksualnošću nego Mannova nepristrana i ironična naracija. Michel prokljine stare vrijednosti, pokušava stvoriti novu moralnost, zadržava hedonistički, samosvesno nemoralan stav prema inverziji i dostiže svoje oslobođenje na račun Marceline. U svojoj opstojevskijanskoj noveli »Bijednik...« koja je čitavoj jednoj zahvalnoj omladini predložila mogućnost da *nade* moralnu odlučnost i s onu stranu najdubljeg saznanja... (1) Aschenbach otklanja od sebe svaku sklonost ponuru. Premda napušta svoje moralne stavove, pa on zadržava asketizam i osjećaj krivnje, a za svoje u znajne plača životom. Dok Michel traži stvarna, fizička iskustva s arapskim dječacima, Achenbach teži idealnom i spirituálnom iako prati Tadzio, povlači se pred svakim direktnim kontaktom koji bi narušio čisto estetsku osnovu njihovog odnosa. Kao kod Huysmansa i Wilea, u »Moralistu« je homoseksualnost prikrivena ali stvarana tema romana. U »Smrti u Veneciji«, ona je očevیدna, detaljno se opisuje nastajanje Aschenbachove homoseksualne strasti, ali to ipak nije prava tema djela. Mann koristi homoseksualnost kao simbol za samu srž strastvenog osećanja koje inspirira velika umjetnička djela, a tema njegovog djela je mogućnost samuništenja koja je inherentna kreativnom duhu.

Iz prve stranice Mannovog djela izvrsno se da naslutiti tema smrti od kolere u Veneciji, tonućem gradu s povješću punom senzualnosti i ugadanja vlastitim sklonostima, povješću koja ga je dovela do moralne propasti i fizičkog kolapsa. Prvi od tri vjesnika smrti, egzotična figura sa slammnatim šeširom, crvena kosa, prćastog nosa i izbačene Adamove jabučice, blistavog osmijeha koji mu je otkrivaо desni, pojavljuje se iznenada u kapeli sagradenoj u vizantijskom stilu, parodiji bazi-like Sv. Marka, prekoputa Sjevernog groblja u Munchenu. Ova uznenimirujuća prikaza slabih Aschenbachovih depresivnu samokontrolu i on osjeća... Da mu se duša čudnovato širi, da ga obuzima neki nemir koji traži i luta, neka mladalački žedna čežnja u daljinu... (2) Ona podstiče njegovu viziju koja predstavlja vrelo azijske kolere u močvarnim maglovitim predjelima delte Gangesa a ta slika je ujedno i slika njegovog ne-svesnog: »...video je predeo, močvaran kraj u tropima, pod nebom punim gustih isparjenja, vlažan, bujan, i čudoivošno ogroman, kao neku pravstvetsku divljinu sa ostrvima, mlakama i rečnim rukavcima punim giba... video je gde iz šiblja bambusova, među čvrnootim trčanim stablima, sevaju kresovi tigra koji skupljeni vrebaju — i on oseti gde mu kuča srce od užasa i zagonetne želje.« (3) Budući neočekivano (zaražen) putovanjem u Aschenbachu se zaostrava konflikt između germanski stroge, hladne predanosti službi i mediteranske čežnje za slobodom, opuštenošću, zaboravom: između stisnute pesnice i ispruženog dlana: između »čvrsto drži«, što je moto njegovog junaka Fridriha Velikog (homoseksualca), i narastajućeg umora i malaksalosti, volje.

Ovaj ključni kontrast izražen je u liku SV. Sebastijana, koji je za Aschenbacha tipičan heroj jer predstavlja (zamisao intelektualne i mlađičke muškosti, koja mirno stoji, stegnuvši zube u gordoj stidljivosti, dok joj mačevi i kopljia prolaze kroz telo... lik svetog Sebastijana najlepši je simbol, ako ne umetnosti uposte, a ono bar one umetnosti o kojoj sada govorimo. (4) Mann iskoristava homoseksualne konotacije u ikonografiji sv. Sebastijana — prekrasan, lijepo graden ali bespomoćan mladić koji kao da je sanjarski ravnodušan ili u mazohističkom zanosu spram strijela a ne kako Mann pomalo pretjerujući kaže mačeva i kopljja, koje probadaju njegovo oskudno odjeveno i okrvavljeno tijelo. Ne djelatani lik sveca — mučenika označavao bi slabost inherentnoj Aschenbachovom djelu, a Mann ga koristi ne samo da bi unaprijed slikovito prikazao Tadzioa već i da bi ukazao na ambiguitetan odnos između umetnosti i moralu, stvaračkog genija i samouništenja.

Aschenbachova umjetnost slavi »heroizam rođen u slabosti karaktera« i smatra vrlinom sam pokušaj da kroz likove koji dostojanstve-

no podnose sva psihička iskušenja i napetosti, pruži sliku vlastitog idea- la »uzdržanosti pred licem sudbine«. Njegovo pak dostojanstvo proizilazi iz »smotrenosti u riječ«, on je svjestan da žrtvujući život umjetnosti užurvat dobija prevlast nad »rušilačkim uticajem znanja«, ponorom ljudskog ponašanja, nad strastima i tajnama nesvesnog koju su istražili moderni mislioci oslobođivši ih tako uzdi moralu i religijskih tradicija.

Ipak, primjećuje narator djela, postoje slabe tačke u Aschenbachovom teško izvođenom uvjerenju da je podcinkio saznanje i osjećaje u traganju za formom. Prvo, njegov uspjeh navodi ga na opasnu predpostavku da to što je ovlađao umjetnošću znači da može ovlađati i svojim životom. Ranjiv je pred opačinama svijeta baš zato što misli da ih je nadvladao. Drugo, on se potpuno posvetio formi, težnji za savršenstvo u umjetnosti. A forma, iako je po Aschenbachovom mišljenju moralna, jer je izraz i rezultat discipline, ujedno je i nemoralna »čak, protivna moralu, ukoliko, po svojoj prirodi, sadrži u sebi ravnodušnost prema moralu, i čak bitno teži da savije moralnost pod svoje gordo i neograničeno žezlo.« (5) U ovom ključnom opisu Aschenbachovih uvjerenja narator sugerira da nitko ne može pripisati moralne vrijednosti čistoj formi: ona nije nužno i izvorno dobra, njeni indiferentnost prema moralnosti obveznuje umjetnike pokušaje da stvari jedan moralno uređeni svijet.

Uvjerenjem da »...sve veliko što stoji, stoji uprkos nečemu da je moglo da se ostvari samo uprkos žalosti i patnji, siromaštvu, narušenosti, telesnoj slabosti, poroku i strasti...« (6) Ascenbach opravdava agoniju svog stvaralačkog genija, kolaps discipline i moralnih vrijednosti. Tadzio, međutim, postiže inspirativnu »savršenost forme prirodno i bez ikakvog napora, poput boga«. Homoseksualna strast otkriva Ascenbachu da nije u stanju kontrolirati vlastitu sudbinu, što više, ne može zaštititi goli život pred emocijom koja ga preplavljuje. Tadzio, objekt ljubavi, vezuje umjetnost za smrt i na taj način u sebi objedinjuje simbole savršene forme, koja zavarava umjetnika, i strogo potisnute strasti, koja umetnike uništava.

Navedeni preliminari i uvodna skica Ascenbachovog karaktera ustanovljuju misao okvir djela, nagovještavaju da je tragičan kraj neizbjegjan i prethode nizu susreta s prijeticim, pomalo teatralnim likovima. »Direktor cirkusa s jarećom bradicom praćen grbavcem, prodaje Ascenbachu brodsku kartu Pula — Venecija i satanski ugovor time sklopljen pečati pljeskom koji, kao u pješčanom satu njegovih roditelja, upozorava na ljudsku smrtnost. Ostarijeli, groteskni homoseksualac s obojenom kosom, rumenim licem i lažnim Zubima veselo poskakuje među mlađićima na brodu njegov jezik proviruje u »ružnoj dvosmislenoj gesti«. A. Haron drugi po redu vjesnik smrti, opet sa slammnatim šeširom, taptopast nosa i iskezenog zuba, otprema Aschenbacha protiv njegove volje na Lido, i to u gondoli nalik na mrtvački sanduk, zatim iznenada nestaje uzagonetno upozorenje: »Gospodin će platiti«.

U trenutku kad ugleda Tadziovu savršenu ljepotu, ljupkost i vedrinu, Ascenbach ne vidi pred sobom četraestogodišnjeg dječaka, već biće preobraženo i optočeno mitskim značenjem, otjelovljenjem duha grčke umjetnosti. On pravi aluziju na Homera, Ksenofonta i Ovidija, ne prestano upoređujući zlatokosog mlađića s grčkim kipovima, s Kleiton, Kefalusom, Orijonom, Hiacintom, i naravno, s Narcisom. Ove aluzije na klasičnu umjetnost ne samo da idealiziraju Tadzioa, već i nagovještavaju njegovu zlu kob, jer je sve ove prelijepje Grke uništila strast. Aschenbach u Tadziou vidi, kao i Haliward u Dorianu Grayu, »vidljivu inkarnaciju nevidljivog idea«, kojeg bi i on sam želio ostvariti u svom djelu: u Tadziu se ogleda duhovna ljepota, njegovo ime, neizrecivo slatko, zvuči kao melodični slogan »Adagia«. Ova idealizacija Tadzioa djelom je instinktivno navika naučnika koji se susreću s ljepotom u mediteranskim podnebjima, zatim izraz njegovog prefirjenog ukusa, a djelom i obrana protiv vlastitih uzburkanih osjećaja.

Aschenbach, star i neugledan, zamišlja da je njegova zanesenost Tadziom — čiji je pasivan odgovor možda motiviran adolescentskom kokerijom, taštinom i samoljubljem — moderni ekvivalent Sokratovoj ljubavi prema Fedru, mada Platon u »Fedru« ne navodi da se Sokrat udvara mlađiću. Ascenbach odustaje od Sokratove vještine neizravnih aluzija i šarmantnih rečeničnih obrata, on zavodi Tadzioa pogledima punim značenja koji traže i nalaze oko ljubljenika. Tadzio se »ogleda u oku svog ljubavnika kao u staklu«, i njegov prešutni pristanak koji navodi Aschenbacha da mu se obraća, makar samo u mašti. Iako obuzet strašću Aschenbach pokušava da to osjećanje objasni možda i obuzda pa je u svom umu predstavlja kao platoniku potragu za dobrim. Parafrazirajući nam taj način Platona on samo naglašava svoju tragičnu dilemu i pravi ironičnu dopunu svoje absurdne degeneracije.

Poput Sokrata — koji je bio prinudjen da ispije otrov jer je kvario Atensku omladinu — Aschenbach, pod Tadziovim uticajem, izjednačava ljepotu s vrlinom i naglašava moralnu i duhovnu svojstva savršene forme. Platon piše da ljubavnik: »...koji se mnogih stvari nagledao pre, taj, kad opazi bogu slično lice koje lepotu savršeno prikazuje, ili kad viđi koju drugu priliku tela, najpre protrne, pa ga obuzme nekakav strah kao onda pa gleda to lice i odaže mu poštu kao bogu i kad se ne bi bojao da bi izgledao sviše pomaran, žrtvovan bi svom ljubimcu kao sveštenu kipu i bogu... a što se tiče lepote ona je, kao što rekosmo, sijala.

medu onim pojavama kad smo došli ovamo, prihvatali smo je posredstvom našeg najoštijega čula kao lepotu koja najčešće sja.« (7)

Novač način ljubavnih prelazi sa zemaljske na apsolutnu lepotu. Aschenbach, koji na imaginarnom, idealnom planu komunicira sa Tadziom, takođe osjeća „sveti strah koji obuzme plamenitog čovjeka kad mu se ukaže lice slično božanskom, telo savršeno – kako ustreperi, kako gubi svest i jedva sme da gleda onamo kako obožava lepotu i onog koju ima lepotu, i čak bi mu žrtvovao kada statui kad se ne bi morao bojati da će ljudima izgledati bezuman. Jer lepota moj Fedre, samo ona je u isti mah i draga i vidna: ona je, upamtiti to jedini oblik duhovnog svesti koji možemo primiti čulima, podneti čulima... i tako je za čoveka koji osjeća lepotu ona put ka duhu.“ (8)

Ironija Aschenbachovog jalovog pokušaja da idealizira svoju strast i Had zamjeni Elizejskim poljima još više je naglašena paralelom razvojem njegove ljubavi i napredovanjem kolere koja podmuklo inficira grad. (Ugledni udovac, otac udate kćeri on nema sina, kao što Tadzio nema oca, od pasivnog postaje aktivni ljubavnik, od intelektualnog i čisto estetskog obožavanja Tadziove ljepote on dolazi do saznanja da je oštru bol koju je osjećao kad je, prilično razumno, pokušao napustiti grad, „slučajno ga je u tome sprječio gubitak putnog kovčega“, prouzrokovano žarko osjećanje koje je gajio prema mlađiću, a nije ga htio priznati. Mlak pokušaj obraćanja dječaku spojio je duh i tijelo ujedno ga vrativši zdravom razumu. To što poseduje Tadzia u svojoj imaginaciji, za Aschenbacha je intenzivnije i značajnije nego da ga posjeduje fizički i zato on ne želi svoje iluzije zamjeniti stvarnošću.

Nakon što je samom sebi šapatom ispojedio svoju ljubav, Aschenbach odbacuje poslednje obzire. Pisac čija su nepokolebljiva moralna djela prihvaćena kao školske knjige, gonjen svojom manjom otvoreno progoni dječaka kroz uske i prljave gradske prolaze. „Glava i srce behu mu opijeni, njegovi koraci su sledovali zapovestima demona koji se nasladjuje time da nogama gazi razum i dostojanstvo ljudi... i tako pometen drugo ništa nije ni znao ni htio no da bez prestanka ide za predmetom koji ga je rasplamteo... i na kraju... dugo se nije mogao odvojiti, izlažući se opasnosti da ga zateknut i nadu u tako bezumnom položaju.“ (9)

Aschenbachova strast nalik je zločinu i tajna koju grad krije o koljeri „čiji smrtni grčevi parodiraju seksualni klimaks“ isprepletena je s tajnom koja je duboko u njegovom srcu i kao što Mann piše u djelu „Goethe i Tolstoj“, „Bolest ima dva lica i dvojak odnos prema čovjeku i ljudskom dostojanstvu. S jedne strane, to je neprijateljski odnos: naglašavajući fizičko, svodeći čovjeka na tijelo, bolest dehumanizira. S druge strane, moguće je razmišljati o bolesti i osjećati je kao visokocijenjeni ljudski fenomen. „Sanitarni inspektor pozdravlja Aschenbachov brod koji se približava Veneciji zaprašuju ga mladi dah južnog vjetra dok se vozi ka Lidu: u hotelu, otvarajući prozor osjetio je ustajali miris lagune, odvratan vonj kanala skora do ga je oterao iz grada, oštar miris karobnske kiseline i gradski plakati upozoravali su na opasnost od neke crevne bolesti. Zloslutni izvještaji u njemačkim novinama objašnjavali su nestanak njegovih zemljaka, a bučni ulični pjevač, treći vjesnik smrti, samo je lakonski potvrdio lošu vijesti rekvaski da južnjak gusi i „Nije dobar za zdravlje“. Njakoga engleski službenik u putničkoj agenciji, opisujući izvor kolere na kužnim obalama Gangesa „što podsjeća na Aschenbachov prvi san u Munchenu“, savjetuje da odmah ode kako bi izbjegao blokadu, on se ni tada ne može otrgnuti iz zagrijala bolesti. Blizina voljenog gasa drži kao omadjanog, prilikavajući ga za mjesto na kome se nalazi.

Kada Aschenbach saznaže da je u smrtnoj opasnosti, on shvaća da mu se pruža samo „jedna pristojna, pokajnička mogućnost“: da upozori Tadziovu majku i da je nagovori da odmah ode. Iako bi ovaj savjet spasio njihove živote i povratio mu sabranost, Aschenbach odlučuje da se pridruži zavjeri i uprkos osjećaju krivnje sve prešuti. Njegovo iracionalno i čak grešno poнаšanje objašnjava se ne samo njegovim strahom da će izgubiti Tadzioa i željom da bude zatvoren s njim u karantinu napuštenog grada, već, takođe, i njegovom prvom reakcijom na Tadziove nesavršene zube: „veoma nježan, boleslijiv je, mislio je Aschenbach. Bez sumnje neće ostariti. A nije se dalje trudio da da sebi računa o osećanju zadovoljenja i umirenja koje je propriatilo ovu misao.“ (10)

Slabi zubi povezali su Tadzioa sa starim homoseksualcem na Brodu; taj znak anemicinosti i smetnosti pružio je zadovoljstvo Aschenbachu jer je izjednačio mladost i starost, ljepotu i ružnoću, umanjio Tadziov božansku nadmoć. Pisac je sebično ljubomoran na mlađicev savršen lik, želio bi da ovaj umre na vrhuncu svoje ljepote, prije nego ga starost naruši. On pripaja Tadzio vlastitoj želji za smrću, za konačnim oslobođenjem; pomisao na dječakovu smrću nije neprikladna za Aschenbacha jer on vezuje umjetnost uz nemoć i trpljenje.

Istina, koja je u potpunoj suprotnosti s idealizirajućim značenjem Aschenbachovog-Sokratovog „žrtvovanja kao idoli ili bogu“, otkriva se u snu nakon što je saznao za stvarnu opasnost od kolere a nije o tome ništa rekao poljskoj porodici. Uznemiravajuća vizija u tom snu snažan je kontrast apolonijskom redu i razboritosti Sokratovog dijaloga, „prvotne legende, izrečene na početku vremena, o radanju forme“, jer izražava nesvesne zebnje i želje, podriva kulturne osnove njegovog života. Dok mu se volja rastače u zadahu rana, prljavštine i bolesti... duša mu je žudila da se pridruži kolu boga. Opšeni simbol, ogroman, od drveta, bi otvoren i izdignut; i, on se naposljetku predaje dioniziskoj orgiji: „... kad započne bezgranično mešanje, na razrivenom manovinastom tlu, bogu na žrtvu. I njegova duša okusi razvrat i pomamu propaganja.“ (11) Ovakav zastrašujući san poriče medusobnu vezu ljepote, ljubavi i moralne vrline nagovještavajući da je Aschenbachovo žarko željeno oslobođanje u potpunosti negativno promjenjeno i destruktivno: „... cudočno mu se činilo ostvarljivo i zakon trošan.“ (12)

Obuzet strašću i zgaden nad svojim ostarijim tijelom, Aschenbach se podvrgava kozmetičkom tretmanu kod hotelskog Brijaca koji ga pretvara u grotesknu repliku odbojnog starog invertita s broda. Teatralna šminka nije samo vidljivi odraz Aschenbachove izopačenosti već i ironičan komentar na njegovu potragu za iskonskom ljepotom, jer

baš u „Fedru“ mekušni mladić nadomješta „prirodna nedostatka puti upotrebot kozmetike“. Oduševljen iznenadnim podmladivanjem: Aschenbach prati Tadzioa kroz Veneciju; crvena kravata vezuje ga s dječakom gradnun maramom od crvene svile, a slamljni šešir jednak je onima koje su nosili: vjesnici smrti. Uskoro ga zamara Bezuspješna potraga; na malom trgu gdje je već jednom Došao na ideju da bježi, Ideju koja mu se izajlovila, on jede prezrele jagode koje će ga inficirati kolomer i još jednom razmišlja o Sokratovom Dijalogu s Fedrom.

Sokrat ima dva govoru u „Fedru“; u prvom tvrdi, za razliku od Lise, da je čulna ljubav samo iracionalna želja za uživanjem u fizičkoj ljepoti. U drugom govoru koji je palinodija ili opozivane već rečenog, Sokrat kaže da je ljubav veza koja spaja svijet čula i svijet Forme; ona potiče dušu da dokuči viziju idealnog svijeta. Aschenbachov prvi sokratovski govor vjerno parafrazira Sokratov drugi govor koji veliča ljubav. Ali zato drugi govor, iako iznesen pod Sokratovom krinkom, oblikovan je u njegovom neuravnoteženom umu, fantastičnom Logikom kojom se rukovode snovi, kao pretjerana sanjarja o ideji Sokratovog prvog – negativnog – govora. Aschenbachova zaključna tvrdnja, bazirana na njegovoj vlastitoj degradiranjoj poziciji i potpunom promašaju u nastajanju „da se okriliati i vine u visine“ prema pravoj ljepoti, suprotna je Sokratovoj poslednjoj Besedi i Dolazi do zaključka kojeg je Platon od-bio. Sokrat ljepotu povezuje sa znanjem, dok Aschenbach negirači Platonov idealizam vidi ljepotu i znanje kao dvije različite staze koje vode u Bezdan.

Svoj Drugi „platonički“ govor Aschenbach, koji govori kao umjetnik a ne kao Filozof, počinje citirajući Sokratovu tvrdnju da je Ljepota aspekt duhovnog koji možemo percipirati putem naših čula. Ali Aschenbach onda upozorava svog imaginarnog Fedra da je opasno pokušati dostići duh putem ove pogibeljne staze, i izražava sumnju u valjanost svoje reputacije i pravac razvoja svoje karijere. Jer, kako on kaže, pjesnicima je potreban Eros kao pratilac i vodiči oni su kao žene, kadri da se izgube u carstvu osjećaja, skloni pretjerivanju. Njihov stil, slava i moralni autoritet sumnji ujeri odbacuju saznanje koje bi ih moglo uništiti: „... jer saznanje, Faidre, nema ni dostojanstva ni strogosti ono zna, razumeva, opršta, bez držanja je i bez oblika; ono ima simpatiju za ponor, ono jeste ponor.“ (13) Znači, zato što takva samospoznaja, osobito onih potisnutih i utoliko opasnijih aspekata ličnosti, služi da bi se pojačao stisak onog što je zlo, zabranjeno i etički nedozvoljeno, pjesnici se održi takvog saznanja u korist ljepote. Aschenbach dalje nastavlja: „Ali oblik i bezazlenost vode zanosu i požudi, Faidre, vode plemenitoga možda ka užasnome skrnavljenju osećanja koja i njegova rođena lepa strogost odbacuje kao infamno, vode ka ponoru, i oni ka ponoru.“ (14) Aschenbachov lični, patetični primjer i njegovo izopćenje Sokratove misli navode na to da je pjesnik osuden sāmim tim što posjeduje kvalitet kreativnosti, bez obzira da li slijedi put saznanja ili ljepote. Jer pjesnik želi: „Odmarati se u savršenome, to je čežnja onoga koji se trudi da stvari nešto izvrsno a nije li ništa jedan oblik savršenoga?“ (15)

Već osuden na smrt, Aschenbach se zatim vraća u hotel da bi ustanovio kako se Tadzio spremi na odlazak. Požurivši na plažu da mu uputi poslednji pogled, zatiče Jašua – Tadziovog prijatelja koji je jednom i poljubio ljepotu dok se Aschenbach morao zadovoljiti sladunjivim, prezeljnim jagodama – kako se osvjećuje za dane provedene pod Tadziovom dominacijom, za to što se pognuo (poput Aschenbacha) pred njegovim gordim žezlom. Boreći se s Tadziom, Jašu pritiše njegovu... lice u pesak da je pretila opasnost da će se Tadzio, zadihan i inače u borbi, tu ugušiti. Grčevito je samo pokušavao da strese onoga koji ga je teretio, ponekad se nije više ni micao ili se samo trzao. (16) Ova scena simbolizira degradaciju forme i ljepote, i istovremeno duhovnu uspršljjenost pred licem sudbine, postojanost ljepote na mukama koju predstavlja lik Sv. Sebastiana, koji je „posebno zazivan kao zaštitnik od kuge“. Nakon što je prisustvovao ovoj sceni „poziva“ ga Tadzio, posljednji vjesnik smrti.

Iako zaključak „Smrti u Veneciji“ jest dvomislen, teško je složiti se s Trillingovom tvrdnjom da „iako Mannov Aschenbach umire u napunu intelektualnih i umjetničkih snaga, shrvan etički neprihvatljivom strašću, ne možemo to smatrati parozom, prije je to neka vrst jezovitog preporoda: na samom kraju, pjesnik uvida stvarnost koju do tada nije htio „samom sebi priznati“. Aschenbach nije umro na vrhuncu svojih stvaralačkih moći, već u stanju duboke degeneracije, dok su... njegove spuštene usne, kozmetički povišene, uboličavale (su) u poneku reč ono što je proizvodio njegov pola uspavani um sa čudnom logikom sna.“ (17) Iako je Aschenbach mislio da bi Tadziov lik mogao biti božanski model njegovom stilu, to remek djelo prirode nikad nije inspiriralo njegovu kreativnost niti prekinulo blokadu stvaranja koja ga je i natjerala da napusti Munchen. Jedina stvar koju je napisao u Veneciji bila je stranica i po uglađene i dekadente proze koja je jedva uspijevala prikriti trulosti misli na kojoj se zasnovala. Iz posve ironičnog tona novele i preuranjene Aschenbachove smrti naslućuje se da iako je na kraju života postao svjetsan nečeg novog, ta spoznaja se ne može transformisati u umjetnost: „Ono ime simpatiju za ponor, ono jeste ponor.“

Mann je zamislio Aschenbacha kao homoseksualca iz nekoliko razloga. Na izvjesnom nivou homoseksualnost je manifestacija pritska i nereda, oslobadanja potisnutog sadržaja psihe koje rezultira vulgarnim i degradirajućim strašću starijeg gospodina prema prilično okrutnom i nevrijednom mladiću. Aschenbach ostavlja po strani snagu svoje volje, udružuje se s pseudo-umjetnicima poput sumnjivih uličnih sviraca, s hotelskim brijačem, sjetno se zavarava u pogledu odnosa s Tadziom, i konačno osuđuje sebe – vjerojatno i svog ljubljenog – na smrt.

Ono što je značajnije jeste to da Aschenbachova homoseksualna težnja simbolizira umjetnikovo plemenito, mada tragično traganje za savršenstvom. U „Fedru“ Sokrat zaključuje da jedino onaj ljubavnik koji ne traži samo čulne užitke zaista služi bogu ljubavi, jer je duboko razmišljanje o ljepoti značajnije od trenutnog uživanja koje se jednom postignuto odmah i gubi. Ovu ideju Mann primjenjuje na svoju temu tako što Aschenbach, koji se ne uspijeva uzdići od Tadziove tjelesne ljepote

ka višoj, idealistički shvaćenoj formi, umire u svojevrsnoj vagnerijanskoj »Liebestod« razmišljajući o savršenoj ljepoti.

Mannov umjetnik, čija je protutječnost u tome što u svom djelu proživljava sve ono što ne može u stvarnom životu, mora održati tamanu i opasnu ravnotežu između misli i osjećanja jer predati se jednom od tog dvoga znači izgubiti sposobnost pisanja. Aschenbachov prvi san u Munchenu otkriva postojanje stranih ali potisnutih osjećaja, koji doprijeve veličini njegove umetnosti sve dok su pod kontrolom discipline i obuzdavanja. »Gustav Seneca bio je pesnik sviju onih koji rade na ivici malakalostil (sviju onih koji)... zanosom volje i mudrim rukovanjem ipak uspevaju da bar za neko vreme deluju utiskom veličine«<sup>18</sup>. Represija je, paradosalno, od vitalnog značaja za izražavanje; bez apolijonske forme, Aschenbachova dionizijska strast postaje divlja i beskorisna, kao što je i ona druge vrste umjetnika u Mannovim pričama: Spineila iz »Tristana«, Sigmunda iz »Krv u Waisengovi« i Cipolisa iz »Marija i madioničara«. A ipak, kao što Platon piše: »Ako čovek dolazi do dveri poezije bez poticaja Muza, vjerujući da će ga samo zanatska vještina učiniti velikim pjesnikom, ni on ni njegov sastav nikada neće dostići savršenstvo, već će biti uvijek u sjenci djela nadahnutog pjesnika kome je oduzeta snaga razmišljanja«. U proteklou ljubavi sumnjičivog i anti-društvenog elementa, pederasta, Mann je našao savršen obrazac umjetničke očajničke borbe da ponovo dostigne idealnu formu čulne ljepote, i da ujedini strast sa mišljem, sklad sa mudrošću, stvarno sa idealnim.

Djelo »Pomutnjene gojenca Torlessa« (1906), Mannovog savremenika Roberta Musila, predstavlja zanimljiv kontrast »Smrti u Veneciji« i olakšava prelaz na »Gradove u ravnicama«: »Sedam stubova mudrosti«. Vide, Gide i Mann bave se estetskim i idealističkim aspektima homoseksualnosti, mada ih često izražavaju kroz njihove moralne komplemente, dekadenciju i kriticu. Za razliku od njih, kod Musila — koji je u svojim opisima inverzije realističniji od onih koji je prakticiraju — nema platoničke transfiguracije teme, egzotične kulture, dvosmislenosti, apologije, nema simpatije. Njegova knjiga je štedra, opora, suna i potpuno negativna.

U Mannovoj alegoriji fašizma Cipolla (Mussolini) hipnotizira Maria i primorava zgodnog, mladog konobara da ga poljubi. Ova homoseksualna pokornost simbolizira ljudsku degradaciju pod tiranjom moći. U »Doktoru Faustu« homoseksualni element Rudjevog i Adrijanovog prijateljstva manifestacija je nacističkog zla. Na sličan način Musil koristi sado-mazohistički aspekt seksualne inverzije koja ispunjava moralni vakuum u školi za dječake da bi naglasio okrutnost moći. Iako posjeduje hladnu nepristrasnost, djelo »Pomutnjene gojenca Torlessa« priprema nas za mučnu i detaljnu samoanalizu kod Prousta i T. E. Lawrencea.

»Pomutnjama gojenca Torlessa« oslikava se unutrašnji život osjetljivog adolescenta i to u ključnom trenutku njegovog duhovnog razvoja, kao i brutalnost njegovog homoseksualnog istkustva. Musil nameće stroga ograničenja svojoj krajnje apstraktnoj i misaonoj knjizi, postiže koncentraciju intenzitet i snagu na račun karaktera i zapleta, onoga čime se roman po tradiciji bavi. U knjizi gotovo da i nema opisa okolice ili života u školi, roditelji i učitelji su namjerno prikazani neodređeno, opis prostitutke je klišeiziran, a dječaci pokazuju neuobičajen ukus za teorijsku matematiku, filozofske spekulacije i metaforičko izražavanje.

Elitna vojna akademija na udaljenoj granici Poljske i Austro-Ugarske zamišljena je po uzoru na školu u Manrich-Weisskirchenu u Moravskoj koju je Musil (i Rilke) pooharao 1894-7. Iako zamišljena kao »čuvare mlade generacije u godinama budenja od korumpirajućeg uticaja velikog grada«, škola, koja predstavlja trulost carstva u posljednjim stadijima raspada, razvija vlastite Forme korupcije. Oni koji najviše utiču na dječake — crkva, roditelji i vojska — izopacili su se iza sivih zidova školskog zdanja.

Na početku romana Torless je zaštićen, mamin mezmamac, manji i slabiji od ostalih, »koji je osjećao neizrecivu želju da bude djevojčica«. Dok se pozdravlja s majkom na željezničkoj stanicu on osjeća bolnu nostalgiju za domom, egoističnu potištenost i morbidnu infrospekciiju. Ali tokom »perioda larve«, odnosno perioda života koji je opisan u knjizi, on postepeno raskida s psihičkom ovisnošću o majci i kad ona naposljetku dolazi da ga vrati kući, on je već izgubio skoro sve od onoga što je osjećao prema njoj.

Torlessova »posebna vrst senzualnosti bila je dublje skrivena, jača, i tamnije obojena nego kod njegovih drugova, mnogo se sporije i teže izražavala« i ova osjećanja ispoljena su kroz ljubav prema majci, uniženje u odnosu sa seoskom kurvom Boženom i kroz strast koju je osjetio prema školskom drugu Basiniju. Kad posjećuje Boženu, a »gizdava sablja« mu simbolično mlatara po strani, nesposoban je da zaboravi svoju majku i shvaća da su dvije žene nerazdvojno pezane u njegovoj glavi. Božena izlaže svoje sirove i odbojne kvalitete da bi privukla Torlessa i on, u pokušaju da stekne seksualnu slobodu, izdaje sliku svoje majke, pada niže od običnog svijeta dok ne osjeti da je postao mala, nečista životinja. Adolescentska čežnja za idealiziranom ženom pretvara se u čudovišnu požudu i pretjerano ponižavanje; prva strast »dječaka koji se budi nije ljubav prema nekome već mržnja prema svima« a posebno prema samom sebi.

Protanacija majke vodi Torlessa ka gubitku »duhovne snage« i ka postepenoj identifikaciji sa sadističkim i krvavim religijskim predstavama — mučeničkim smrtima i zgrčenim redovnicima koji se biču — kojima je okružen u katoličkoj školi. Što više potiskuje osjetljivi ženski dio sebe, to više poprima grubost i brutalnost starijih drugova. Iako je na kratko drugovao sa slabunjavim plemićem H-om — taj odnos nije opisan mada je imenovan »suptilnim i punim rijetkog udivljenja« — sukob u njemu između neiskvarenog i onog prostog načina doživljavanja primorava ga da napadne dječakova vjerska osjećanja i uništi njihovo prijateljstvo.

Bit romana, Torlessov odnos s nesretnim Basinijem, kojeg su Reiting i Beineberg (čije velike uši strše kao njegova sablja uhvatili u kradbi i podvrgli mučenju, blisko je povezana sa svim glavnim temama: politikom, materinstvom, vojskom, religijom i seksom. Basini i Božena, predstavnici manjina nad kojima vladaju Austrijanci, upoređeni s užemu-

sobno i istovremeno suprotstavljen germanskom etosu Lorlessa i njegovih drugova. Koketni i fizički nerazvijeni Basini pokušava kompenzirati svoje nedostatke tako što »izgrava muškarca« s Boženom iako nikad ustvari nije spavao s njom. Torless u Basiniju pronalazi nadomjestak za H-a, divan način da kompenzira ligu kojom je, duboko usamljen, sebe uprljao približivši se Boženi. Dok ga ispituju u vezi krade Basini je sličan nekoj životinjici, kakvim se i Torless osjećao dok je bio s Boženom; kad su ga pretukli tako da je sav bio u masnicama, Basinijevi »pokreti bili su bijedni poput pokreta nesreptne prostitutke«.

Kao ni vojska, samotnička školska atmosfera ne pruža prihvativljiv odušak za seksualne porive dječaka — »uzavrelih, punih strasti, ogoljelih i nabijenih destrukcijom« — oni su gotovo primorani na traženje prostitutki i homoseksualnost. Basini, slab i mekušan, »nježno i nevinovo povodljiv, poput djevojke«, savršena je seksualna žrtva. Njegova slabost upravo podstiče sadističke impulse proizašle iz potisnute seksualnosti i vojničkog etosa koji naglašava brutalnost i snagu. Basini općinjuje potpune nage žene, onako izmučen i okrvavljen, on personificira svece i mučenike. Njegova »žrtva« trebala bi djevoljati kao »očišćenje«, ali njegova religiozna strast pojačava osjećaj krivice mučitelja, i istovremeno podstiče njihovo seksualno uzbudjenje.

Cinjenica da je Basini krv pruža Reitingu i Beinebergu moralno opravdavanje za to što ga ponizavaju i kažnjavaju zbog vlastitih seksualnih prestupa. Njihova mržnja iskaljuje se na ponizjenom a ipak popustljivom Basiniju, »pokvarenog svinju«, koji otkupljuje pravo na život u tajnoj, skrivenoj sobi, iza zaključanih vrata, do koje se dolazi uskim tunelom uz vonj ustajalosti — očigledan simbol nesvesnjog.

U početku je Torless samo promatrač, zburnjen je i osjeća nelagodu zato što se tako pasivno postavlja prema Basinijevu patnji, dovodi ga u nepriliku »neobična zadivljenost« koju dječak osjeća prema njemu. Torless neuspješno pokušava naći odgovor za svoju zburnjenost preduvjeći se izučavanju matematike, filozofije, i kroz diskusije s učiteljem kojeg je ostavljuju nezadovoljenim. Do pravog prosvjetljenja dolazi kad mu Basini priznaje homoseksualne odnose s Reitingom i Beinebergom, i traži njegovo prijateljstvo, dijelom tražeći zaštitu, a dijelom zato što očajnički treba ljudu srodne duše:

»U slijedećem trenutku, mahnit će žureći Basini je skinuo odjeću i u užvukao se pod pokrivače da bi priprio svoje golo, drhtavo tijelo uz Torlessov... Požuda je polako prodirala u nj, izvirući iz svakog trenutka očaja i sad je, u punom liku, ležala naga pored njega pokriviš mu glavu svojim mekim crnim pokrovom.«

Unatoč tome što koristi apstraktan izraz — požuda — da bi izrazilo osjećaj, Musil je neuobičajeno iskren kada govori o homoseksualnosti koja je ispoljena u sadizmu i koja simbolizira izopaćenu moć.

Torless je razvio u sebi sposobnost da »stvari gleda na dva različita načina«, on je rastrzan »između da svijeta«: svakodnevne uglednih gradana (kao što su njegovi roditelji) i svijeta tame, misterije i krvi (njegove škole). Njega revoltiraju i istovremeno zadivljuju »razne, sitne nepodopštine koje dječaci čine«, koleba se između patnje i zanosa, stida i čežnje, jasnoće i privida. On osjeća nežnost prema Basiniju i istovremeno ga prezire, Torless shvaća da je Basini jedva »privremeni objekt njegeve čežnje«: »iako se upustio u ponizavajući odnos s njim, on nikad nije u potpunosti zadovoljio njegovu želju; naprotiv, želja je nadrasla Basiniju pretvorivši se u neku novu besciljnu čežnju«. Poniženje prouzrokovano tim odnosom ostavilo je za sobom »otrovnu materiju« koja je pak potrebna da bi duša zadobila »neku vrst zdravlja koje je osjetljivije, ističanje, mudrije«. To je mudrost koja se stiče iskusivši zlo, a ono je, smatra Musil, neophodno za svaki razvoj pa i za sam život.

Kad Torless saznaže da ga je Basini na neki način iskoristio, smatrajući ga samo sredstvom za bijeg od mučitelja, njegova osjećanja se preokreću u otvoreno gnušanje. Kao što se nadao da će preko Božene pobjeći od svoje majke, tako u ovom slučaju sudjeluje u ponizavanju Basinija da bi kroz oskrvnuće stekao oslobođenje. Kolektivno mlaćenje Basinija, koje su započeli Reiting i Beineberg, pokazuje kako se njihov sadizam proširio na druge, mada izgleda nevjerojatno da učitelji, ma koliko bili glupi, nisu primjetili što se događa.

Kraj ove uznemirujuće novele je negativan i prilično ciničan. Basini se predaje, nesosoban da izdrži dalja mučenja, i doživljava protjerivanje iz škole. Torless, moralni i estetski zgaden nad postupcima prema Basiniju, pokušava pobjeći ali ga vraćaju i on se tada trudi da objasnji učiteljima svoja osjećanja. Musil pokušava objasniti sve doživljaje u romanu kroz Torlessovu osjećaje ali ne uspijeva definirati »novu besciljnu čežnju« koja se javlja, kao ni »poplavu mračnih nemira«. Beskrajno zburnjeni učitelji svojim pasivnim prihvaćanjem samo potvrđuju postojanje zla; jedino što mogu jest da predlože Torlessu privatno školovanje. On se vraća kući, radikalno izmjenjen, otuden od majke, ali ne saznaje mo kako je ono što je doživio uticalo na njegovu ličnost i život. Reiting, Beineberg i zlo simbolizirano homoseksualnim obredima u tajnoj odaji ostaju netaknuti. Iako mami na retrospektivno čitanje značenja novele, poslije užasa njemačkog militarizma u dva svjetska rata, tema homoseksualnosti u »Pomutnjama gojenca Torlessa« nije dovoljno jaka da nosi alegorijske implikacije koje su, suprotno onim u Musilovom glavnom djelu, »Covjek bez svojstava«, nayačljene ali ne i do kraja razvijene.

Sa engleskog Milutinka Radojković

Jefferey Meyers, *Homosexuality and Literature 1890–1930*, The Anthlone Press, Univ. of London, London, 1977.

\* ) Tomas Man, *Smrt u Veneciji*, Novi Sad, 1952. (Prevela Anica Savić — Rebac R. Muzil, *Pomutnjene gojenca Torlessa*, Zagreb, 1979. A. Žid, *Imoralist*, Beograd, 1956. Prevodi su preuzeti iz ovih izdanja; prim. prev. 1. *Smrt u Veneciji*, 72 str.

2. op. cit. 69. str.

5. op. cit. 70. str.

3. op. cit. 70. str.

6. op. cit. 75. str.

4. op. cit. 75. str.

7. Platon, »Fedar«, str 140. — 141., prev. dr M. Đurić, Beograd 1985.

8. *Smrt u Veneciji*, 111. str.

9. op. cit. 72. str.

10. op. cit. 100. str.

14. op. cit. 139. str.

11. op. cit. 135. str.

15. op. cit. 96. str.

12. op. cit. 135. str.

16. op. cit. 141. str.

13. op. cit. 139. str.

17. op. cit. 138. str.

18. op. cit. 76. str.