

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 odvoja 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 ushićenje s kojim ga sledi.

(Platon, Feder.)

Manova Smrt u Veneciji, (1912) kao i Židov Imoralist se nalaze pod Niceovim snažnim uticajem. U Rodenju tragedije (1871, apolinijiski-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, stvarnost ljubizi, zdravlje bolesti, savršenstvo dekadenciji. I Michel i Achenbach napuštaju carstvo apstraktnih ideja da bi iskusili stvarnost; u južnim krajevima, daleko od vlastite kulture oslobođeni ih instikti vode ka fatalnom slabljenju volje, ka homoseksualnosti, dekadenciji, bolesti i destruktiji. 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 značajnije od sličnosti. Gideova ispovjest u prvom licu subjektivnija je i višesaosjeća sa homoseksualnošću nego Mannova nepristrana i ironična naracija. Michel proklinje stare vrijednosti, pokušava stvoriti novu moralnost, zadržava hedonistički, samosvjesno 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 »ade moralnu odlučnost i s onu stranu najdubljeg saznanja... (1) Aschenbach otklanja od sebe svaku sklonost ponoru. Premda napušta svoje moralne stavove, pa on zadržava asketizam i osjećaj krivnje, a za svoje u znajne plaća životom. Dok Michel traži stvarna, fizička iskustva s arapskim dječacima, Achenbach teži idealnom i spiritualnom iako prati Tadzioa, povlači se pred svakim direktnim kontaktom koji bi narušio čisto estetsku osnovu njihovog odnosa. Kao kod Huysmansa i Wildea, u »Moralistu« je homoseksualnost prikrivena ali stvarana tema romana. U »Smrti u Veneciji«, ona je očevitna, detaljno se opisuju 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 samouništenja koja je inherentna kreativnom duhu.

Iz prvih stranica 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 slannatim šeširom, crvena kosa, prčastog nosa i izbačene Adamove jabučice, blistavog osmijeha koji mu je otkrivao desni, pojavljuje se iznenada u kapeli sagrađenoj u vizantijskom stilu, parodiji bazilike Sv. Marka, prekoputa Sjevrnog groblja u Munchenu. Ova uznemirujuća prizaka slabi Aschenbachovu 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 moćvarnim maglovitim predjelima delte Gangesa a ta slika je ujedno i slika njegovog nesvjesnog: »... video je predeo, močvaran kraj u tropima, pod nehom punim gustih isparenja, vlažan, bujan, i čudovišno ogroman, kao neku prasvetku divljinu sa ostrvima, mlakama i rečnim rukavcima punim gljiba... video je gde iz šiblja bambusova, među čvornovitim tršćanim stablima, sevaju kresovi tigra koji skupljen vreba — i on oseti gde mu kuca 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 mladičke muškosti, koja mirno stoji, stegnuti zube u gordoj stidljivosti, dok joj mačevi i koplja prolaze kroz telo... lik svetog Sebastijana najljepši je simbol, ako ne umetnosti uopšte, a ono bar one umetnosti o kojoj sada govorimo.« (4) Mann iskorištava homoseksualne konotacije u ikonografiji sv. Sebastijana — prekrasan, lijepo građen ali bespomoćan mladić koji kao da je sanjarski ravnodušan ili u mazohističkom zanosu spram strijela a ne kako Mann pomalo pretjerujući kaže mačeva i koplja, koje probadaju njegovo oskudno odjeveno i okrvavljeno tijelo. Ne djelatan lik sveca — mučenika označavao bi slabost inherentnu Aschenbachovom djelu, a Mann ga koristi ne samo da bi unaprijed slikovito prikazao Tadzioa već i da bi ukazao na ambigvitetan odnos između umjetnosti i morala, stvaralačkog genija i samouništenja.

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

no podnose sva psihička iskušenja i napetosti, pruži sliku vlastitog ideala »uzdržanosti pred licem sudbine«. Njegovo pak dostojanstvo proizilazi iz »smotrenosti u riječ«, on je svjestan da žrtvujući život umjetnosti zauzvrat dobija prevlast nad »rušilačkim uticajem znanja«, ponorom ljudskog ponašanja, nad strastima i tajnama nesvjesnog koje su istražili moderni mislioci oslobodivši ih tako uzdi morala i religijskih tradicija.

Ipak, primjećuje narator djela, postoje slabe tačke u Aschenbachovom teško izvojevanom uvjerenju da je podčinio saznanje i osjećaje u traganju za formom. Prvo, njegov uspjeh navodi ga na opasnu predpostavku da to što je ovladao umjetnošću znači da može ovladati i svojim životom. Ranjiv je pred opačinama svijeta baš zato što misli da ih je nadvladao. Drugo, on se potpuno posvetio formi, težnji za savršenstvom 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, njena indiferentnost prema moralnosti obvezuje umjetnikove pokušaje da stvori 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, napuštenosti, telesnoj slabosti, poroku i strasti... (6) Aschenbach 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 Aschenbachu 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 preludij i uvodna skica Aschenbachovog karaktera ustanovljuju misaoni okvir djela, nagovještavaju da je tragičan kraj neizbježan i prethode nizu susreta s prijateljima, pomalo teatralnim likovima. »Direktor cirkusa s jarečom bradicom praćen grbavcem, prodaje Aschenbachu brodsku kartu Pula — Venecija i satanski ugovor time sklopljen pečati pljeskom koji, kao u pješčanom satu njegovih roditelja, upozorava na ljudsku smrtnost. Ostarjeli, groteskni homoseksualac s obojnom kosom, rumenim licem i lažnim zubima veselo poskakuje među mladićima na brodu njegov jezik proviruje u »ružnoj dvosmislenoj gesti«. A. Haron drugi po redu vjesnik smrti, opet sa slannatim šeširom, tupastog nosa i iskeženog zubala, otprema Aschenbacha protiv njegove volje na Lido, i to u gondoli nalik na mrtvački sanduk, zatim iznenada nestaje uz zagonetno upozorenje: »Gospodin će platiti«.

U trenutku kad ugleda Tadziovu savršenu ljepotu, ljupkost i vedrinu, Aschenbach ne vidi pred sobom četrnaestogodišnjeg dječaka, već biće preobraženo i optočeno mitskim značenjem, otjelovljenjem duha grčke umjetnosti. On pravi aluzije na Homera, Ksenofonta i Ovidija, neprestano upoređujući zlatokosog mladića s grčkim kipovima, s Kleitom, 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 prelepe Grke uništila strast. Aschenbach u Tadziovi vidi, kao i Haliward u Dorijanu Grayu, »vidljivu inkarnaciju nevidljivog ideala« kojeg bi i on sam želio ostvariti u svom djelu: u Tadziovi se ogleda duhovna ljepota, njegovo ime, nezrećivo slatko, zvuči kao melodični slogovi »Adagia«. Ova idealizacija Tadzioa djelom je instinktivno navika naučnika koji se susreću s ljepotom u mediteranskom podneblju, zatim izraz njegovog prefinjenog ukusa, a djelom i odbrana protiv vlastitih uzburanih osjećaja.

Aschenbach, star i neugledan, zamišlja da je njegova zanesenost Tadzio — čiji je pasivan odgovor možda motiviran adolescentskom koketerijom, taštinom i samoljubljem — moderni ekvivalent Sokratovoj ljubavi prema Fedru, mada Platon u »Fedru« ne navodi da se Sokrat udvara mladiću. Aschenbach odustaje od Sokratove vještine neizvršnih 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 obrača, makar samo u mašti. Iako obuzeta straću Aschenbach pokušava da to osjećanje objasni možda i obuzda pa je u svom umu predstavlja kao platonsku potragu za dobrim. Parafrazirajući nam taj način Platona on samo naglašava svoju tragičnu dilemu i pravi ironičnu dopunu svoje apsurdne degeneracije.

Poput Sokrata — koji je bio prinuđen da ispije otrov jer je kvario Atensku omladinu — Aschenbach, pod Tadziovim uticajem, izjednačava ljepotu s vrlinom i naglašava moralna i duhovna svojstva savršene forme. Platon piše da ljubavnik: »... koji se mnogih stvari gledao pre, taj, kad opazi bogu slično lice koje lepotu savršeno prikazuje, ili kad vidi koju drugu priliku tela, najpre potrne, pa ga obuzme nekakav strah kao onda pa gleda to lice i odaje mu poštu kao bogu i kad se ne bi bojao da bi izgledao suviše pomaman, žrtvovao bi svom ljubimcu kao sveštenom kipu i bogu... a što se tiče lepote ona je, kao što rekosmo, sijala.

