Tihomir Engler

---

Thomas Mann. Pisac u vrtlogu vremena

*Izdavači*
Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb

*Za izdavače*
Ivan Trojan

*Recenzenti*
izv. prof. dr. sc. Petra Žagar Šoštarić
izv. prof. dr. sc. Krunoslav Mikulan

*Korektura*
prof. dr. sc. Vlasta Rišner

*Tisak i grafičko oblikovanje*
Krešendo, Osijek

© Autor, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek, 2022.
Nijedan dio ove knjige ne smije se umnožavati, fotokopirati ni na bilo koji drugi način reproducirati bez nakladnikova pismenog dopuštenja.

ISBN 978-953-314-167-1

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Gradske i sveučilišne knjižnice Osijek pod brojem 150528037.

Tihomir Engler

# Thomas Mann.
# Pisac u vrtlogu vremena

FILOZOFSKI FAKULTET

Osijek, 2022.

# KAZALO

PROSLOV ..... 7

1. SVJETSKI PUTNIK THOMAS MANN ..... 9
   1.1. U okrilju zavičajne idile (1875–1894) ..... 9
   1.2. Književni uspon i obiteljski život u Münchenu (1894–1912) ..... 15
   1.3. Pratitelj bure u Prvom svjetskom ratu i u Weimarskom poraću (1914–1933) ..... 20
   1.4. Put u američki egzil i Drugi svjetski rat (1933–1945) ..... 23
   1.5. Povratak na stari kontinent i egzil u Švicarskoj (1945–1955) ..... 29

2. DVA RAZDOBLJA MANNOVA KNJIŽEVNOG STVARALAŠTVA ..... 33

3. RAZDOBLJE ANTROPOLOŠKE TIPOLOGIZACIJE PRIPOVJEDNE GRAĐE (1893–1912) .. 37
   3.1. Inicijalno razdoblje potrage za vlastitim pripovjednim izričajem ..... 37
   3.2. Ustrojbeni svijet pripovijetke *Mali gospodin Friedemann* ..... 39
   3.3. Poetološko kućište Mannove rane naracije u *Ormaru za odjeću* ..... 46
   3.4. Propast kuće Buddenbrook ..... 51
      3.4.1. *Životni ciklus četiriju generacija Buddenbrookovih* ..... 51
      3.4.2. *Nietzscheovo shvaćanje apolinijstva i dionizijstva kao ishodište Mannove romaneskne naracije o Buddenbrookovima* ..... 55
      3.4.3. *Antropološko-tipološki ustroj romana o Buddenbrookovima* ..... 59
      3.4.4. *Nihilizacija egzistencije kao mračno srce romana o Buddenbrookovima* ..... 64
   3.5. Uzmak umjetnika u okrilje banalnog dionizijstva u pripovijetci *Tonio Kröger* .... 65
   3.6. Uzlet umjetnika u bjelokosnu kulu u pripovijetci *Tristan* ..... 73
   3.7. Umjetnik u sjenci *Kraljevske visosti* ..... 83
   3.8. Metafizički horizont tragičnog usuda umjetnika u *Smrti u Veneciji* ..... 87
      3.8.1. *Zbilja kao predložak pripovjednom remek-djelu dvadesetoga stoljeća* ..... 87
      3.8.2. *Sadržajni sižе* Smrti u Veneciji ..... 90
      3.8.3. *Neoklasicističko ruho pripovijetke* ..... 94
      3.8.4. *Mitološko-simbolički postav pripovijetke* ..... 97
      3.8.5. *Metafizički horizont pripovijetke kao čardak ni na nebu ni na zemlji* ..... 110

4. RAZDOBLJE HISTORIZACIJE MANNOVA PRIPOVJEDNOG DISKURSA (1924–1955) . 115
   4.1. U potrazi za novim načinom pripovijedanja (1914–1924) ..... 115
      4.1.1. *Mannove ratne nedoumice i pročišćenje „duha“ (1914–1918)* ..... 115

4.1.2. *Na putu k preustroju antropološko-tipologijske pripovjedne paradigme* ..... 122
4.2. Silazak s *Čarobne gore* u (povijesni) zavičaj ..... 135
4.2.1. *Nastanak romana i njegov polifonijski ustroj* ..... 135
4.2.2. *Silazak u dubinu čarobne gore* ..... 139
4.2.3. *Prolaženje lajtmotivskim ciklusima romana i izbavljenje iz nihilističkog drijemeža* ..... 143
4.2.4. *Dospijeće u raščarobljujući povijesni horizont čarobne gore* ..... 155
4.2. *Mario i čarobnjak* – fascinantna privlačnost demagoške riječi (1930) ..... 162
4.3. Mitsko-humanistička tetralogija o Josipovu poslanstvu (1933–1943) .....171
4.3.1. *Nastanak i sadržaj romaneskne tetralogije o Josipu i njegovoj braći* ..... 171
4.3.2. *Josipovo uranjanje u mitsku diskurzivaciju svijeta* ..... 174
4.3.3. *Dekonstrukcija mitske diskurzivacije svijesti u sjeni Josipova boravka u egipatskoj zemlji* ..... 177
4.3.4. *Mannova poetološko-mitska diskurzivacija aktualnog povijesnog horizonta* ...180
4.4. Izlet u hladnoću Weimara ..... 182
4.5. Pripovijetke nastale tijekom i nakon Drugog svjetskog rata ..... 187
4.6. Fascinacija zlom u *Doktoru Faustu* ..... 195
4.7. Krullovo sveto vjenčanje kao Mannova narativna oporuka ..... 203

Literatura ..... 219

# PROSLOV

U knjizi se prikazuje život i djelo Thomasa Manna (1875–1955), autora koji je svojim stvaralaštvom obilježio ne samo njemačku već i svjetsku književnu produkciju dvadesetoga stoljeća. Njegov se život odvija u prijelomnim trenutcima suvremene njemačke povijesti: od uspona i pada wilhelminizma, preko strahota Prvog i Drugog svjetskog rata, odnosno političkih sukoba u međuraću, pa sve do početka hladnoratovske podjele svijeta sredinom dvadesetog stoljeća. Sva navedena zbivanja tvore društveno-povijesni kontekst unutar kojeg nastaje Mannov stvaralački opus koji ne predstavlja samo rezultat djelovanja na užem području književne teorije i prakse, već je i svjedočanstvo o načinu reagiranja književnika, a time ujedno i književnosti uopće, na kulturno-povijesne silnice koje su europski kontinent pretvorili u specifičnu mentalnu cjelinu, čije nas odrednice obilježuju i u suvremenom trenutku.

Stoga se Mannova djela još i danas čine vrlo poticajnim štivom, pogotovo shvate li se kao rezultat njegove dvostruke pozicije kao književnika koji sredstva kojima oblikuje svoj fiktivni svijet crpi iz kulturno-književne tradicije i kao čovjeka uronjenog u neposredno okruženje gdje pronalazi elemente od kojih tka vlastiti idejni habitus kao sredstvo ne samo prilagodbe svom okruženju već i pružanja otpora. Način ispreplitanja opće-književne i privatno-ljudske tematike jedan je od problema s kojim se suočava svaki pisac, a koji Thomas Mann rješava na vrlo osebujan način, tako da njegova djela počivaju na različitim pripovjednim paradigmama koje nastaju uslijed promišljanja, a potom i prihvaćanja različitih, ponekad uzajamno suprotstavljenih svjetonazora uslijed kojih oblikuje i različite pripovjedne svjetove.

Mannova se djela ovdje navode sukladno njihovom standardnom njemačkom izdanju u obliku *Sabranih djela u trinaest svezaka* izdavačke kuće „Fischer“ pa se uz hrvatski prijevod pojedinih citiranih djela navodi godina njihove objave, a u popisu literature navodi se i svezak u kojemu se nalazi djelo. Smatram, naime, da je prikladnije čitatelju pružiti informaciju kada je navedeni citat objavljen kako bi ga se što lakše moglo uklopiti u odgovarajući vremensko-povijesni kontekst. Pritom se Mannovi tekstovi citiraju sukladno njihovu hrvatskom prijevodu, čiji se popis nalazi na kraju, dok su eventualna odstupanja od objavljenih prijevoda u tekstu posebno istaknuta.

Namjera je knjige višestruka: čitatelja se želi upoznati s pojedinim razdobljima autorova života – s njegovim odrastanjem na sjeveru Njemačke nakon kojeg slijedi relativno mirno razdoblje građanske egzistencije na njemačkom jugu, čiji spokoj remete Prvi svjetski rat i poslijeratni politički sukobi koji naposljetku uzrokuju nestanak Weimarske Republike s europske političke scene, a time i odlazak autora u prisilni egzil u Sjedinjene Države, kako bi kraj života dočekao u švicarskom Kilchbergu. U knjizi se nadalje žele predstaviti autorova djela zahvaljujući kojima je stekao status njemačkog proznog klasika. S tim u vezi nastoji se ukazati na temeljne odrednice autorova pripovjednog diskursa kao rezultat postupne izgradnje njegova poetološkog kućišta kao osebujnog prepleta različitih, ponekad i uzajamno proturječnih, ne samo stilsko-poetoloških već i kulturno-povijesnih i društveno-političkih, odrednica.

Krajnja je svrha kako oblikovanja autorova pripovjednog svijeta, tako i ovdje dane analize poetološkog temelja njegova pripovijedanja, u odmjeravanju pozicije i uloge subjekta ne samo unutar autorova pripovjednog svijeta već i unutar europskog kronotopa koji leži u podmetu tome svijetu. Riječ je o jednom od središnjih pitanja ne samo na prijelomu s devetnaestog u dvadeseto stoljeće već i suvremenog, s dvadesetog u dvadesetprvo: Što je to što leži u osnovi ljudske egzistencije, a što tvori njenu osebujnost uslijed koje ona usprkos vrtlogu vremena uvijek iznova sjaji kroz vrijeme i prostor, bistreći tim sjajem tminu vlastita (z)bivanja? Da je riječ o teškom pitanju i nimalo lakom zadatku, svjedoči i činjenica da Thomas Mann rješenju te zagonetke posvećuje cjelokupni život. Utoliko se Mannova djela čine nezanemarivim sredstvom potrage za čovjekovim određenjem u vremenima koja propitkivanju ljudske pozicije baš i nisu bila odveć sklona, a sam autor osobom koja je bila uvijek spremna promijeniti mišljenje, ali ne i odstupiti od temeljnog stava o neophodnosti očuvanja ljudske slobode i nesputanosti umjetničkog stvaralaštva kao preduvjeta čovjekova istinskog (z)bivanja.

Mannova se potraga još ni danas ne doima okončana. Dapače, u suvremenim prilikama sve veće nivelirajuće globalizacije, internetizacije i virtualizacije ljudske egzistencije problem njena određenja u smislu empatijskog humanizma, a ne entropijskog nihilizma, protiv kojeg se Thomas Mann uvijek iznova borio, poziva na uvijek novo promišljanje i pronalaženje putova očuvanja ljudskoga dostojanstva i njegova umjetničkog uprizorenja na tragovima onih minulih, čiji smjerokaz – nadamo se – predstavlja i ova knjiga posvećena životu i djelu Thomasa Manna.

U Varaždinu 22. veljače 2022. godine

# 1. SVJETSKI PUTNIK THOMAS MANN

## 1.1. U okrilju zavičajne idile (1875–1894)

Paul Thomas Mann rodio se 6. lipnja 1875. godine u sjevernonjemačkom gradu Lübecku koji se u njemačkoj povijesti istaknuo kao jedan od gradova osnivača i predvodnika tzv. „Hanse“. Riječ je o udruzi približno dvjestotinjak gradova koji se krajem srednjega vijeka bogate trgovinom duž obala Sjevernoga i Baltičkoga mora, pri čemu trgovački interesi tih gradova sežu od Hamburga preko Kölna i Brüggea sve do Londona na zapadu, a preko Rige daleko na istok u Rusiju, sve do Novgoroda. Lübeck je u to doba, a i potom, dugo vremena samostalni slobodni grad čije značenje trgovačkog središta s vremenom, međutim, opada u korist Hamburga koji naposljetku postaje i glavna luka Drugog Njemačkog Carstva.



*Slika 1.* Holstentor u Lübecku

Zapisi o Mannovima kao građanima Lübecka sežu sve do kraja osamnaestog stoljeća: 1790. godine „Johann Siegmund Mann, praunuk krojača i vijećnika iz Grabowa,“ (Schröter 1964: 7) osniva tvrtku koja u Untertraveu raspolaže i vlastitim spremištima žita (usp. ibid.: 14). Stoga ne čudi da grad 24. travnja 1794. godine vlasniku tvrtke, književnikovu pradjedu, dodjeljuje i pravo građanstva. Nakon njegove smrti tvrtku nasljeđuje najstariji sin, Johann Siegmund Mlađi (usp. Winston 1981: 17–18), koji u tom gradu postaje i nizozemski konzul. Johann Mlađi ženi se „kćerkom trgovca i konzula Johanna Heinricha Martyja, podrijetlom iz Švicarske“ (usp. Schröter 1964: 7). U braku se rađa četvero djece od kojih tvrtku nasljeđuje književnikov otac, Thomas Johann Heinrich Mann, rođen 1840. Poput svojih prethodnika i on postaje poznati trgovac, počasni konzul, a 1877. godine i gradski senator.

Grad-država Lübeck osnivanjem Njemačkog Carstva 1871. godine

> […] ostaje i nadalje suvereni član Carstva. Prema odredbama ustavne povelje [grada, prim. autora] temeljna su tijela grada Senat i Građanski parlament. Senat je reprezentirao suverenitet države, građani su njemu i gradu polagali zakletvu vjernosti. Raspolagao je državotvornom i pravosudnom vlašću: u njegovoj je nadležnosti bilo imenovanje i prisezanje sudaca te većeg dijela državnih službenika, a posjedovao je i pravo pomilovanja u krivičnim predmetima te raspolagao pravom nadzora nad državnim nekretninama. (Ibid.: 10–11)

Od četrnaest odjela na koje je Senat podijeljen književnikova oca dopada najznačajniji – onaj „poreznog senatora" (usp. ibid.). Prethodno se, 1869. godine, oženio jedanaest godina mlađom Julijom da Silva-Bruhns, rođenom „u brazilskoj prašumi u blizini Angre dos Reise, tijekom putovanja njenih roditelja s jedne od njihovih tamošnjih plantaža do druge" (ibid.: 7).

Thomas je drugo dijete u obitelji Mann, čije se prvo, Heinrich, koji će podjednako tako postati poznati njemački književnik, rađa 27. ožujka 1871. godine. 1877. i 1881. na svijet dolaze sestre Julija i Carla, a dvije godine prije očeve smrti, 1890., i najmlađi brat Viktor (usp. ibid.: 12).



***Slika 2.*** Roditelji Thomasa Manna (1870.)

U autobiografskim zapisima Thomas Mann rano djetinjstvo opisuje kao „njegovano i sretno" (Mann 1930a: 98). Na ocu ističe, kako njegov „društveni talent i humor" (Mann 1926: 387), tako i „njegovu čast i mudrost, njegovu ambicioznost i marljivost, njegovu osobnu i duhovnu eleganciju, bonhomiju, kojom je znao izaći na kraj s pukom, a koja mu je bila svojstvena na još posve patrijarhalan način'" (ibid.: 386–387). Oca doživljava i kao „čovjeka samosvladavanja i uspjeha, čovjeka koji je u narodu zarana stekao veliki ugled i veliku čast" (ibid.: 387). U eseju iz 1930. o majci, kćeri „'velikog, plavokosog' Nijemca, […] i portugalsko-kreolske Brazilke" (Schröter 1964: 14), tvrdi da je „bila izrazito lijepa, predivnog španjolskog kova – kasnije sam određena obilježja rase, tjelesnog ustroja ponovno otkrio kod poznatih plesačica – tamne puti juga, patricijskog nosa i dražesnih usta, tako mi se barem činilo" (Mann 1930b: 421).

Nakon prerane smrti bake autorova majka u dobi od sedam godina dolazi u Lübeck (usp. ibid.) kako bi ondje stekla primjerenu naobrazbu koju je u to doba karakterizirala

> hinjena čednost, sentimentalnost i svijest o vlastitoj dužnosti, koji su bili uobičajeni u Njemačkoj sredinom prošlog [devetnaestog, prim. autora] stoljeća. Imala je umjetničke sklonosti, s mnogo je osjećaja svirala na klaviru i bila oduševljena beskompromisnim modernim kompozitorom po imenu Richard Wagner. (Winston 1981: 19)



***Slika 3.*** Heinrich i Thomas Mann (1885.)

Umjetničke sklonosti i Heinricha i Thomasa dolaze do izražaja već u dječačkoj dobi u igri s kazalištem lutaka koje im daruje baka Elisabeth (usp. ibid.: 26). U tom kazalištu braća produciraju „'neobične muzičke drame', koje su izvodili pred dobrohotnom publikom roditelja i teta" (ibid.). Nakon što je Heinrich, ukrasivši kazalište dekoracijama i proširivši njegov ansambl novim lutkama, nadrastao tu za njega sada već djetinjastu igru, ono prelazi u vlasništvo mlađeg brata. Tijekom igre Thomas Mann je, kako to opisuje u pripovijetci *Klaun* i u božićnom poglavlju romana o Buddenbrookovima, znao zamračiti sobu, svjetiljku postaviti tik uz kazalište i u ulozi vođe orkestra zauzeti mjesto neposredno ispred scene. Lutke bi odveo najprije u garderobu iza scene, a potom i na pozornicu. Zamišljenu su glazbu pratili „stihovi, koji su vrvjeli velikim i odvažnim riječima, a koji su se s vremena na vrijeme i rimovali, no rijetko kada bili razumljiva sadržaja" (Mann 1897a: 110). Pjevušeći autor je upravljao cjelokupnim zbivanjem sve do spuštanja zavjese kada bi se iz publike zaorio gromoglasan pljesak:

> Doista, kada bih nakon takve naporne izvedbe vruće glave pospremao moje kazalište, ispunjavala bi me sretna tromost koju zacijelo mora osjetiti snažan umjetnik koji je pobjedonosno dovršio djelo u koje je uložio svoje cjelokupno umijeće. – Ova je igra sve do trinaeste ili četrnaeste godine ostala moja omiljena zabava. (Ibid.)

U opisanim improvizacijama dječaku su i tema i izražajna sredstva uprizorenja još nepoznati, premda već u to doba predloške pronalazi ne samo u

antičkim mitovima i legendama sadržanim u knjigama iz obiteljske knjižnice već i u operama Richarda Wagnera, čijim izvedbama u gradskom kazalištu prisustvuje još kao đak.

Prva velika prekretnica u životu Thomasa Manna početak je školovanja. Sukladno tadašnjim običajima u patricijskim krugovima šestogodišnji dječak ne pohađa nastavu s drugom djecom, već ga se 1882. upisuje u privatnu „progimnaziju dr. Busseniusa" (Kurzke 1999: 14), gdje pohađa tri razreda osnovne škole i prva tri razreda gimnazije. U trećem razredu gimnazije prvi puta ponavlja razred. Na Uskrs 1889. godine prebačen je na „znameniti Katharineum" (ibid.), gdje upisuje smjer realne gimnazije jer se očekuje da će izučiti za trgovca i jednog dana, zajedno s bratom, preuzeti poslove u tvrtki. No u gimnaziji ponavlja četvrti razred, završava peti, ponavlja šesti da bi u ožujku 1894. prekinuo školovanje (ibid.). Očigledno mu ono nije bila važno, što i sam naknadno ističe, tvrdeći u jednom od svojih autobiografskih eseja da se

> gnušao škole i sve do kraja nije udovoljavao njenim zahtjevima. Prezirao sam je kao milje, kritizirao manire njenih vlastodržaca i zarana bio u nekoj vrsti književne opozicije njenom duhu, njenoj disciplini, njenim metodama dresure. (Mann 1930a: 99)

U eseju iz 1930. godine pod naslovom *Što je nama značila škola?* ističe kako je već u to doba uvidio da „učitelji nisu bili […] odgajatelji, već osrednji službenici, a da bi […] odgajatelje morao potražiti negdje drugdje, naime, u sferi duha i pjesništva" (Mann 1930c: 57). Sukladno tome neki istraživači smatraju da je u školi „usvojio tek gramatička znanja koja su mu kasnije vjerojatno olakšala učenje stranih jezika" (Schröter 1964: 20), dok pravu naobrazbu stječe kao autodidakt, i to većinom prigodice, naime, u trenutcima kada prikuplja materijal za neko djelo. Sukladno tome tvrdi da je znao

> biti marljiv poput mrava kada je trebalo znanstveno utemeljiti neko pjesničko djelo, tj. prikupiti pozitivne spoznaje kako bi se time književno poigrao, strogo uzevši, dakle, pravio od toga ludorije…

U daljem će tekstu Mann reći:

> No ono najstrašnije je to da sam, nakon što je djelo zbog kojeg sam se upustio u takve učene troškove bilo dovršeno i odloženo, sve ono ad hoc naučeno nevjerojatnom brzinom ponovno zaboravio i uokolo tumarao prazne glave posve svjestan mojeg ubogog neznanja. (Mann 1965: 218–219)

Nasuprot negativnom iskustvu škole kao institucije krute transmisije domovinskog svjetonazora i „bezuvjetne vjernosti monarhiji", čije je odgojne ciljeve obilježavala prije svega „marljivost i dostatnost, odanost monarhu, blagonakloni stav prema vojsci i respekt spram državnih i društvenih autoriteta" (Žmegač 1996: 147), pozitivan dojam na dječaka ostavlja jedan drugi niz doživljaja:

> Najsvjetliji trenuci moje mladosti bili su, međutim, tjedni provedeni svake godine na ljetnim praznicima u Travemündeu, s prijepodnevima u kupanju na plaži Baltičkog zaljeva i poslijepodnevima podno gotovo podjednako tako strasno obožavanog glazbenog hrama ljetovališta smještenog nasuprot hotelu (Mann 1930a: 98).

Da je riječ o središnjem formativnom doživljaju iz autorova djetinjstva, o svojevrsnom *doživljajnom sidrištu,* proizlazi i iz autorova opisa načina na koji je ondje provodio praznike:

> Na tom mjestu, u Travemündeu, ljetovališnom raju, gdje sam nesumnjivo proveo najsretnije dane svog života, dane i tjedne, čije duboko zadovoljenje i stanje bez ikakvih želja ništa kasnije u mom životu, koji danas ipak više ne mogu smatrati siromašnim, nije moglo nadmašiti i otjerati u zaborav – na tom su mjestu more i glazba u mom srcu zauvijek oblikovali idealni spoj osjećaja, a iz tog spoja osjećaja i ideja nastalo je nešto – naime, pripovijest, epska proza: – epika, to je uvijek bio pojam koji je bio usko povezan s morem i glazbom, pojam koji se takoreći od njih sastojao […] tako da se usuđujem ustvrditi da je more, njegov ritam, njegova glazbena transcendencija, na neki način posvuda prisutna u mojim knjigama, pa čak i onda kada, što je često slučaj, o njoj izričito nije riječ. Da, nadam se, da sam mu se u više navrata zahvalio, tome moru moga djetinjstva, lübeškom zaljevu. Naposljetku, bila je to ipak njegova paleta kojom sam se poslužio, a kada su neki pomislili da su moje boje zagasite, bez žara, suzdržane, no dobro, za to vjerojatno krivicu snose određeni pogledi usmjereni između srebrnih bukovih debla na pastelno bljedilo mora i neba, na čemu su počivale moje oči kada sam bio dijete i sretan. (Mann 1926: 388–389)

Bez obzira na idealizaciju vlastita životopisa i uvrštavanje kasnijih stvaralačkih impulsa u ranije životne dionice, u navedenim je autorovim prisjećanjima na djetinjstvo moguće izdvojiti niz formativnih elemenata koji, čini se, tvore ishodište njegova kreativnog imaginarija: to su roditelji s obzirom na čije različito podrijetlo, različita obilježja i nejednake životne putove autor oblikuje predodžbu o dva antropološka tipa, čije će razlike isprva proigravati u kazalištu s lutkama da bi tijekom ljetnih praznika još veću kulisu pronašao u

morskom ambijentu, gdje mu se valova ritam miješa s onim glazbe iz pozadine, oblikujući pritom nešto takva kao što je *cjelina* života, čija još neodređena pojedinačna uprizorenja zamišlja na pozornici razapetoj ispred beskrajnog morskog horizonta. Zamišljaj takvih uprizorenja mladi Mann upotpunjava i čitanjem, pri čemu njegovu lektiru u to doba tvori „melankolična romantika jednog Theodora Storma, čudnovate priče Adelberta von Chamissa i gorko-slatka ironija Heinricha Heinea“ (Winston 1981: 31).

U tu će idilu prodrijeti drugi, mnogo bolniji doživljaj negoli je to škola. Riječ je o smrti oca u listopadu 1891., kojoj je nekoliko mjeseci ranije prethodila i preinaka oporuke. Sinovi, Heinrich i Thomas, trebali su naslijediti očev posao, čemu se naročito žestoko opirao Heinrich svojom žarkom željom da postane pisac. Otac se naposljetku oporučno odlučio za to da se u slučaju njegove smrti tvrtka likvidira, a imetak uruči obitelji (usp. ibid.: 49–52). Povod takvom radikalnom koraku bilo je njegovo krajnje nepovoljno mišljenje o Heinrichu, a nešto povoljnije o mlađem sinu, Thomasu, koje se čak navodi i u oporuci:

> Skrbnike obvezujem da utječu na to da moju djecu podvrgnu *praktičnom* odgoju. Koliko im je moguće neka se suprotstave sklonostima mojeg starijeg sina takozvanoj književnoj djelatnosti. U svrhu temeljitog, uspješnog bavljenja tom djelatnošću nedostaju mu po mom mišljenju sljedeći preduvjeti: dostatan studij i opsežna znanja. Pozadinu njegovih sklonosti tvori sanjarsko bauljanje i bezobzirnost spram drugih, i to možda zbog nedostatne refleksije.
>
> Moj drugi sin skloniji je mirnijim predodžbama, dobre je ćudi te će već nekako pronaći put u neko praktično zvanje. Od njega se usuđujem očekivati da će biti potpora svojoj majci. (Diezel 1965: 54)

Takvim je, premda bolnim, razvojem situacije definitivno uklonjena opasnost da će se braća morati odreći svojih književnih snova, što se uostalom poklopilo i s autorovim shvaćanjem vlastite pozicije u obitelji. Vezano uz oca, kojeg na slavlju povodom stogodišnjice postojanja tvrtke *Johann Siegmund Mann* godinu dana ranije vidi kako „predstavlja stoljeće građanske marljivosti“, kaže:

> […] a moje je srce potišteno… Već sam onda znao da neću biti nasljednik mojeg oca i mojih otaca, barem ne u onom obliku u kojemu se to prešutno od mene očekivalo, i da tu staru tvrtku neću voditi dalje u budućnost. (Bürgin/Mayer 1965: 11)

Nakon likvidacije tvrtke i „sigurnog ulaganja dobiti“ (Schröter 1954: 26) počinje novo poglavlje u životu Mannovih: dok 1892. godine majka s ostat-

kom obitelji seli u München, Thomas ostaje još neko vrijeme u Lübecku kako bi ondje završio barem šesti razred gimnazije, čime stiče pravo na „privilegiju građanskih sinova koja ih je oslobađala od dvogodišnje vojne službe u njemačkoj vojsci; morali su odslužiti tek godinu dana takozvane dragovoljne službe“ (Winston 1981: 76–77).

## 1.2. Književni uspon i obiteljski život u Münchenu (1894–1912)

Nakon završetka školske godine 1893./1894. Thomas Mann napušta Lübeck i pridružuje se obitelji u Münchenu, gdje na nagovor majke isprva preuzima posao neplaćenog volontera u *Južnonjemačkoj banci za protupožarno osiguranje*. Taj posao napušta u kolovozu 1894. godine te u zimskom semestru 1894./1895. kao gost-slušač na Tehničkoj visokoj školi u Münchenu posjećuje predavanja iz kolegija o nacionalnoj ekonomiji, Shakespeareu, povijesti umjetnosti, estetici i povijesti njemačke književnosti (usp. Mendelssohn 1975a: 172–177). Premda to čini i u ljetnom semestru, njegov se interes za studijem gubi, pogotovo stoga jer se bez položene mature ne može trajno upisati na studij.

Od srpnja do listopada 1895. godine s bratom Heinrichom po prvi put posjećuje Italiju, a od listopada 1896. do travnja 1898. uslijedio je i drugi, duži boravak, tijekom kojeg braća uz Rim posjećuju i Veneciju i Napulj (usp. Blödorn/Marx 2015: 2). Vrijeme ondje provode prije svega u čitanju tuđih i koncipiranju vlastitih djela. Tako Thomas u listopadu 1896. u Italiji počinje s lektirom Nietzscheovih spisa (usp. Schröter 1964: 42), proučava djela ruskih (Turgenjeva, Tolstoja i Gončarova) i skandinavskih autora (Kieland i Lie) (usp. Mann 1926: 380), ali piše i niz kraćih pripovijedaka te u listopadu 1897. započinje s radom na svom prvom opsežnom romanu, onom o Buddenbrookovima.

Nakon povratka iz Italije u proljeće 1898. pa sve do siječnja 1900. godine Thomas Mann obavlja posao lektora i korektora u satiričkom časopisu *Simplicissimus* (usp. Kurzke 1999: 66). Riječ je o časopisu koji je svojim „ironičnim, skeptičnim duhovnim stavom, izazovom upućenim konvencijama i institucijama društva, spremnošću da objavljuje navjestitelje seksualne i socijalne revolucije, bio prilično usmjeren u budućnost“ (Winston 1981: 123), pa je stoga bio i mjesto okupljanja „buntovnika i starijih radikala koji nisu podnosili nacionalističko, bombastično i imperijalno prenemaganje wilhelminske Njemačke“ (ibid.: 124).

Godine 1898. kod izdavačke kuće Samuela Fischera, izdavača s kojim će Thomas Mann uspješno surađivati cijeli život (usp. ibid.: 185), izlazi njegova prva zbirka pripovjedaka pod naslovom *Mali gospodin Friedemann*. Njen uspjeh možda najbolje ilustriraju riječi iz Fischerova pisma: „Literarni je proboj Vaše knjige bio veći nego što bi se to na temelju njene prodaje moglo zaključiti" (ibid.). To potvrđuju i recenzije u kojima se autora predstavlja kao jednoga od važnijih talenata suvremene njemačke proze s kraja devetnaestog stoljeća (usp. ibid.).

U rujnu 1899., nakon izbivanja od pet godina, posjećuje rodni grad, odakle ga put odvodi do Kopenhagena i u ljetovalište Aalsgrad, te će mu događaji s putovanja – što će ubuduće često biti slučaj – poslužiti kao građa, i to ovaj put za pripovijetku *Tonio Kröger* (usp. ibid.: 191). Ujesen te iste godine slijedi lektira Schopenhauera koja ga se toliko dojmila da će se zauvijek smatrati „Schopenhauerovim učenikom" (Mann 1944a: 208). Tragove oduševljenja mislima toga filozofa moguće je pronaći i u *Buddenbrookovima*, romanu koji u tom trenutku ispisuje, a čiji jedini primjerak (usp. Winston 1981: 184) nakon trogodišnjeg rada šalje Samuelu Fischeru u Berlin 13. kolovoza 1900. godine (usp. Kurzke 1999: 67).

S novačenjem u listopadu 1900. godine trebao je uslijediti jednogodišnji prekid spisateljske karijere u Mannovu životu. No

> antiautoritarni element njegove naravi, koji je u školi od njega učinio buntovnika, učinio mu je nemogućim udovoljiti zahtjevima vojne službe. I doista, sve mu se to činilo kao ponavljanje škole. Život koji je bi prisiljen voditi doživljavao je kao „smiješan i odvratan" te je od prvog trenutka umovao o svom oslobođenju. (Winston 1981: 187)

To je oslobođenje diskretnim posredovanjem majčina obiteljskog liječnika uslijedilo već u prosincu iste godine kada je zbog upale vezivne ovojnice tetive oslobođen vojne službe (usp. ibid.: 187–189).

Cijelo vrijeme izjeda ga, međutim, neizvjesnost sudbine romana o Buddenbrookovima, u čije je pisanje uložio silnu energiju. Samuel Fischer nakon dužeg premišljanja u listopadu 1901. godine odlučio je roman ipak objaviti, ali u dva sveska (usp. ibid.: 191). U očekivanju raspleta događaja oko objavljivanja romana Thomas Mann početkom zime 1900. pada u „zamalo samoubilačku depresiju" (ibid.: 193) iz koje ga izvlači „neobičan emocionalni polet" (ibid.). Riječ je o dvogodišnjem prijateljstvu s braćom Ehrenberg koja će suzdržanog mladića nastojati poučiti užicima svakodnevnog života (usp. ibid.:

228). Rezultat toga je vidljiv: po povratku iz sanatorija smještenog u Rivi na Lago di Garda, koji je posjetio kako bi ublažio želučane tegobe, ponovno je oran za posao, na što ga dodatno potiče i pozitivna reakcija kritike na njegovu drugu zbirku pripovjedaka *Tristan* objavljenu 1903. godine.

Iste godine naziru se i prvi znaci razmimoilaženja braće Mann. Riječ je o nizu razmirica koje će sezati od onih poetoloških preko političkih pa sve do privatnih, obiteljskih (usp. Kurzke 1999: 112–113). Neposredni povod poetološkim trvenjima bila je Thomasova kritika bratova romana *Boginje* koju je iznio u recenziji romana Toni Schwabe, „mlade žene, čije je radove otkrio kao lektor i urednik *Simplicissimusa*" (Winston 1981: 236):

> Čitao sam – i osjećao se prikovanim. Čime? O, na najnježniji način! Ništa od silne zadihanosti. Ništa od divljih i zdvojnih napada na interes čitatelja… [U Schwabinom romanu, prim. autora] zamjetna je nježna prodornost učinaka koja, preciznije rečeno, predstavlja suprotnost onoj napuhanoj poeziji koja se u nas već neko duže vrijeme uvozi iz lijepe zemlje Italije. (Mann 1903a: 383–384)

Aluzije su to na stvaralaštvo brata Heinricha koji većinu vremena provodi u Italiji, gdje i nastaju njegova djela. Bratu uglavnom predbacuje neobuzdani emocionalni naboj koji smatra velikim nedostatkom njegove romaneskne produkcije, o čemu progovara i u pismu upućenu lübeškoj prijateljici Idi Boy-Ed:

> Oko njegove posljednje knjige zamalo smo se posvađali. Bez obzira na to osjećaj koji njegova umjetnička osobnost u meni budi krajnje je udaljen od podcjenjivanja. Riječ je prije o mržnji. Njegove su knjige loše, no one su to na tako izvanredan način koji čovjeka potiče na strastveni otpor. Pritom ne mislim na *dosadnu* besramnost njegove erotike, na bezduhovnu i bezdušnu taktilnu pomamu njegove ćutilnosti. Ono što me razjaruje estetizirajuća je hladnoća groba koja mi struji ususret iz njegovih knjiga. (Mendelssohn 1975a: 150)

U to se doba Heinrich Mann sve više opredjeljuje za demokraciju, što do izražaja dolazi i u njegovu 1909. objavljenu romanu *Mali grad*, a potom i u eseju *Duh i čin* iz 1910. godine. Dotle mlađi brat i nadalje zauzima nacionalno-konzervativni stav, što će neposredno nakon izbijanja Prvog svjetskog rata biti i povod raskidu svih odnosa među braćom (usp. Kurzke 1999: 113).

Sukobu pridonosi i Heinrichovo neodobravanje kako braka sestre Julije, tako i Thomasova braka, jer mu se oba čine odveć uklopljena u velikograđansku tradiciju koju je silno prezirao. Ni obratno situacija nije ništa bolja jer ni tadašnja Heinrichova zaručnica Ines Schmied, ni njegova kasnija supruga,

glumica Marija Kanova, kod ostalih članova obitelji Mann ne nailaze na odveć topao prijem (usp. ibid.: 112–113).



***Slika 4.*** Katia rođ. Pringsheim

Thomasova buduća supruga, Katia Pringsheim (1883–1980), potječe iz bogate minhenske židovske obitelji. Njen se djed, Rudolf Pringsheim, obogatio zahvaljujući „šleskim ugljenokopima i prvim željeznicama" (Winston 1981: 245), dok je njegov sin, Alfred Pringsheim, studirao matematiku i fiziku u Berlinu i Heidelbergu, da bi počevši od 1879. godine predavao matematiku na Sveučilištu u Münchenu. O kakvoj je obitelji, ali i načinu života u obitelji Thomasove supruge riječ, svjedoči njihov sin, Klaus Mann:

> Palača u Arcisstraße [prebivalište obitelji Pringsheim, prim. autora] djelovala je poput muzeja, no ujedno je bila opskrbljena i svekolikim komforom novoga doba. Pringsheimovi su bili među prvima koji su u Münchenu u kući instalirali telefon i električno svijetlo. Njihov je dom ubrzo postao središte intelektualnog i mondenog svijeta […]. Društveni je stil doma bio, kako neusiljen, tako i raskošan. Najpoznatiji slikari, glazbenici i pjesnici toga doba ondje su susretali wittelbaške prinčeve, bavarske generale i bankare na proputovanju iz Frankfurta za Berlin. Kućedomaćici […] je uvijek polazilo za rukom da bude zabavna i originalna – svejedno, je li čavrljala o Schopenhaueru i Dostojevskom ili o posljednjem soareju u domu princeze prestolonasljednice. (Mann 1963: 14)

Katia je osnovno obrazovanje stekla kod kuće, uz privatne učitelje, koji su je nakon odlaska brata blizanca Klausa u gimnaziju nastavili poučavati te je uspješno pripremili i za maturu. Položivši ispit zrelosti, ispunila je uvjet za upis na studij na münchenskom sveučilištu, gdje je „kod Röntgena studirala eksperimentalnu fiziku, a kod oca infinitezimalni, integralni i diferencijalni račun, kao i teoriju funkcija" (Winston 1981: 249). Uz to je vrlo dobro govorila francuski, *Stari zavjet* čitala na starogrčkom, a pomno pratila i modernu književnost: *Buddenbrookove* je pročitala prije negoli je uopće upoznala njihova autora.

Budućeg supruga privukla je ne samo ljepotom i obrazovanošću nego i „mješavinom privilegiranog društvenog položaja i fakinske snalažljivosti u svakodnevnom životu" (ibid.: 251) koja joj je morala biti svojstvena kao jedinoj djevojci među četvero braće. Thomas je prvi puta uživo vidi u „Kaimovoj koncertnoj dvorani" (ibid.: 249), gdje je „često promatra kazališnim daleko-

zorom“ (Mann 1962: 44). U veljači 1904. prvi put posjećuje Pringsheimove, a potom će uslijediti sve češći susreti mladoga para koje vješto organizira zajednička prijateljica Elsa Bernstein (usp. Winston 1981: 253–254).

Katia se isprva opire braku jer se s jedne strane ne želi rano udati, a s druge smatra da se još ne poznaju dovoljno dugo, premda priznaje da se u Mannovu društvu osjeća ugodno (usp. ibid.: 260–262). Da je pisac bio silno zaljubljen u nju, proizlazi između ostalog i iz njegova pisma prijatelju Kurtu Martensu: „Ne možeš si zamisliti koliko ovo biće volim. Svake je noći sanjam i budim se posve ranjenog srca. Odveć sam od nje kušao, a da bih mogao rezignirati. Smrt mi se čini mnogo manja rezignacija negoli živjeti bez nje.“ (Mann 1962: 50)

Kada Katia na tri mjeseca odlazi u Bad Kissingen kako bi ondje majci pomogla njegovati teško bolesnog oca, Thomasu se pruža prilika da voljenu snubi pismima, dakle, u mediju u kojemu je vrlo vješt, što će se naposljetku pokazati i uspješnim: 3. listopada 1904. slijede zaruke, a 11. veljače 1905. i vjenčanje mladog para.



***Slika 5.*** Katia Mann s djecom (1919.)

Čini se da u Mannovu životu nakon toga sve do izbijanja Prvog svjetskog rata započinje razdoblje „relativne slave i blagostanja, s nizom gostovanja na kojima čita iz svojih djela, odlascima u lječilišta i na odmore“ (usp. Kurzke 1999: 188), tako da je to, „izuzme li se željeznička nesreća“ (ibid.), koju je bez većih posljedica doživio 1. svibnja 1906. godine, bilo „razdoblje bez upadljivih

izvanjskih događaja“ (ibid.: 177). Doba je to u kojem Mannova obitelj postaje sve brojnija: 9. studenog 1905. rađa se Erika, 18. studenog 1906. Klaus Heinrich, 27. ožujka 1909. uslijedit će rođenje Angelusa Gottfrieda Thomasa, a 7. srpnja 1910. i kćeri Monike. Nakon duže pauze 24. travnja 1918. godine rađa se Elisabeth, a 21. travnja 1919. godine i najmlađi član obitelji, Michael. Tako Thomas i Katia u razmaku od četrnaest godina dobivaju tri kćeri i tri sina.

Nakon vjenčanja Thomas Mann radi na drugom dužem romanu koji izlazi 1909. godine pod naslovom *Kraljevska visost*. Posao na njemu odužio se između ostaloga i uslijed odluke da obitelj u omiljenom bavarskom ljetovalištu Bad Tölzu dade izgraditi ladanjsku kuću koja je dovršena u ljeti 1910. godine. To ljeto obitelj Mann potresa tragedija samoubojstva autorove „sestre Carle u majčinu stanu u Pollingu“ (ibid.).

U proljeće 1911. bračni par Mann s bratom Heinrichom posjećuje Veneciju (usp. Winston 1981: 359) da bi se Thomas po povratku s putovanja u srpnju 1911. godine posvetio ispisivanju pripovijetke *Smrt u Veneciji*. S vremenom se pokazuje da je i „ta pripovijetka tvrdoglava i očituje dimenzije koje nije predmnijevao. O njoj je već govorio kao o ’nemogućoj koncepciji‘“ (ibid.: 375), premda ne odustaje od njena ispisivanja. U tu svrhu u više navrata čita kako Goetheove *Srodne duše*, tako i Platonove dijaloge *Gozbu*, *Fedar* i *Državu* (usp. ibid.: 376), da bi tekst napokon dovršio u lipnju 1912. godine.

Rad na pripovijetci usporava i bolest supruge, čiji su se znaci – neobjašnjivi napadaji vrućice – javljali i prije putovanja za Veneciju, a za koje se mislilo da ih je ondje prebrodila. Bolest ne nestaje ni tijekom višekratnih boravka u obližnjim sanatorijima tako da Katia sredinom ožujka 1912. godine odlazi u švicarski Davos (usp. ibid.: 378). Ondje joj se u svibnju na tri tjedna pridružuje i suprug kojeg izvješćuje o životu u planinskom sanatoriju. Sve će to Thomas Mann ponovno upotrijebiti u književne svrhe, ovaj put za roman *Čarobna gora*, čija prva poglavlja nastaju u razdoblju od srpnja 1913. do kolovoza 1914., ali izbijanjem Prvog svjetskog rata autorova književna produkcija u potpunosti zamire (usp. Kurzke 1999: 324).

## 1.3. Pratitelj bure u Prvom svjetskom ratu i u Weimarskom poraću (1914–1933)

Ujesen 1914. godine i Thomas Mann se pridružuje ratnoj euforiji koja zahvaća Europu (usp. Blödorn/Marx 2015: 4). Uvjeren u opravdanost rata piše

niz eseja posvećenih aktualnom trenutku, a tijekom rata neumorno radi na eseju *Razmatranja nepolitičnog čovjeka*, koji dovršava u ožujku, a objavljuje u listopadu 1918. godine. U središtu eseja koji obaseže više stotina stranica stoji teza o obrambenom karakteru rata jer se Njemačko Carstvo našlo u neprijateljskom okruženju iz kojeg se, želi li uopće opstati, mora izbaviti. Pritom je za Manna riječ o sukobu između „njemačke 'kulture' i francuske 'civilizacije', njemačkog političkog ustroja i demokracije" (Karthaus 1994: 26), unutar kojeg (njemačku) 'kulturu' već duže vrijeme uništava utilitarno-pragmatični duh (englesko-francuske) 'civilizacije'. Stoga aktualni ratni sukob autor smatra „onim velikim" događajem koji obećava da će „ružni svijet, koji više ne postoji – ili više neće postojati nakon što prođe veliko nevrijeme" osloboditi od „gamadi duha" jer je taj duh ionako „vrio i smrdio po truleži civilizacije" (Mann 1914: 531–532).

Premda kraj rata dočekuje u izrazito protudemokratskom raspoloženju, u novim društveno-političkim uvjetima koji nastaju nakon rata uviđa zastarjelost svog rigidnog konzervativnog stava te poduzima zaokret u svom političkom promišljanju ustroja njemačkog društva: početkom 1920-ih na silno se čuđenje njemačkih radikalno-konzervativnih krugova, čijom ga se perjanicom do tada smatralo, priklanja socijalno-demokratskom taboru.



***Slika 6.*** Vila obitelji Mann u Münchenu (1920-ih)

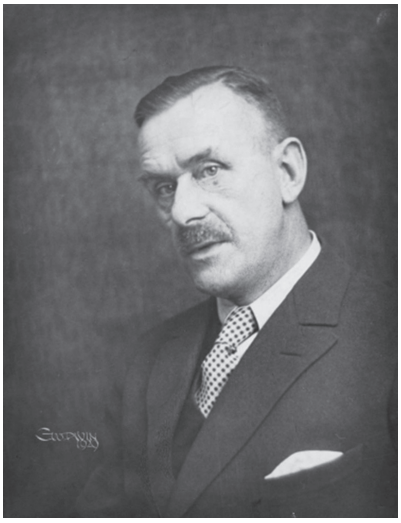
Prvi veći iskorak u tom smjeru poduzima u listopadu 1922. (usp. Schröter 1964: 91), kada povodom proslave šezdesetog rođendana Gerharda Hauptmanna drži govor *O njemačkoj republici* u kojem se izjašnjava „protiv političkog konzervativizma, a u prilog pomirenju s Francuskom i za njemačku demokraciju" (Karthaus 1994: 27). Rezultat takva političkog zaokreta pomirba je s bratom Heinrichom (usp. Schröter 1964: 94–95), nakon čega obojica odlučno brane demokratski poredak Weimarske Republike (usp. Blödorn/Marx 2015: 4).

Premda i nadalje smatra „da je 'politički svijet' nešto što je suprotno biti Nijemaca" (Görtemaker 2005: 54), sada „naglašava nužnost otvaranja [Nijemaca] spram političke sfere" (ibid.). Iskorak je to koji će sve do kraja 1920-ih godina

ostati još skroman, što je donekle i razumljivo jer se autor u travnju 1919. vraća književnom stvaralaštvu, radu na svom trećem romanu – onom o *čarobnoj gori*. Taj se posao odužuje uslijed rada na književno-povijesnim i kulturno-političkim prilozima poput onog uvoda u *Rusku antologiju* ili eseja o *Goetheu i Tolstoju*. No i taj posao završava objavljivanjem zbirki eseja: tako 1922. izlazi zbirka *Govor i odgovor*, 1925. *Nastojanja*, a 1930. godine *Hitni zahtjev*.

Središnji tekst tog razdoblja, roman *Čarobna gora*, pojavljuje se u izlozima knjižara ujesen 1924. godine da bi odmah polučio veliki uspjeh (usp. Schröter 1964: 99). No samo što je dovršio roman, Mann započinje s radom na četverodijelnom romanesknom ciklusu o *Josipu i njegovoj braći*, kojim će se uz duže prekide baviti sve do 1943. godine.

U međuratno doba autora sustižu i mnogobrojna javna priznanja: „1919. godine promoviran je u počasnog doktora Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Bonu; 1926. godine pruski ga ministar obrazovanja Carl Heinrich Becker imenuje jednim od prvih članova novoosnovane sekcije Pjesništvo unutar Pruske akademije umjetnosti; iste godine Thomasu Mannu Senat njegova rodnoga grada Lübecka dodjeljuje titulu profesora“ (ibid.: 104). Nakon njemačkih priznanja slijedi i ono svjetsko: 1929. godine dodijeljena mu je i Nobelova nagrada za književnost, čime postaje glavni predstavnik suvremene njemačke književnosti unutar njemačkog govornog područja i izvan njega (usp. Kurzke 1999: 298).



***Slika 7.*** Thomas Mann (1929.)

Radikalizacijom političke situacije s prijelaza dvadesetih u tridesete godina dvadesetoga stoljeća započinje i razdoblje autorova intenzivnijeg političkog angažmana, čiju srž tvori sve odlučnija borba za očuvanje demokratskog poretka kao jedine alternative nacionalsocijalističkoj opasnosti koja se u to doba zlokobno nadvila nad sudbinom Njemačke. Jedan od vrhunaca antifašističkog angažmana predstavlja *Njemački govor. Apel upućen razumu* koji Mann drži u listopadu 1930. u Berlinu. Kao reakcija na njegovo ukazivanje na opasnost da se „danas talijanizira München, a sutra Berlin“ (Mann 1930d:

879) u dvorani izbijaju neredi koje izazivaju nacionalsocijalistički jurišnici pa je Mann iz sigurnosnih razloga prisiljen dvoranu napustiti na sporedni izlaz (usp. Kurzke 1999: 363–364). Njegovo energično protivljenje, štoviše, osobna ozlojeđenost nad nacionalsocijalističkom ideologijom kao uvrede zdravom razumu na vidjelo izbija između ostaloga i u eseju iz 1932. godine pod naslovom *Pobjeda njemačke razboritosti*, u kojemu Mann otvoreno izražava svoje gnušanje nad

> tim mutnim amalgamom koji se naziva ’nacionalsocijalizam‘, koji, po sebi strka bez mozga i cilja, nikada neće moći ništa drugo stvoriti negoli upravo metež i nesreću, tom jadnom mješavinom pljesnivog dušobrižništva i buke masa pred kojom kao ’narodnim pokretom‘ pužu germanski pučkoškolski učitelji, dok je zapravo riječ o prevari naroda i upropaštavanju mladeži par excellence koje se prijetvorno predstavlja kao revolucija (Mann 1932a: 343).

Početkom 1930-ih Thomas Mann jedan je od najžešćih kritičara nacionalsocijalističkog pokreta, što pretače i u pripovjedni oblik: tijekom višekratnih boravaka u ljetovalištu Forte dei Marmi kod Viaregge pruža mu se prilika da iz neposredne blizine promatra učinak atmosfere fašizma u talijanskom društvu koju, kako će kasnije priznati, razgolićuje u pripovijetci *Mario i čarobnjak* koju objavljuje 1930. godine (usp. Schröter 1964: 105).

Da ga se i u nacionalsocijalističkom taboru percipira kao neprijatelja, svjedoče ne samo „anonimni pozivi i pisma“, u kojima mu se prijeti „da će ga se ubiti ukoliko se i dalje bude protivio ’nacionalnom ustanku‘“ (ibid.: 107) već i paket koji dobiva 1932., a u kojemu se nalazi spaljeni primjerak *Buddenbrookovih* (usp. ibid.). Bez obzira na to Thomas Mann i dalje se nada da je „Njemačka velika, a smisao za slobodu i razboritost načelno rasprostranjenija i moćnija negoli što bi se to mislilo na temelju dreke sirovina i mračnjaka“ (ibid.).

## 1.4. Put u američki egzil i Drugi svjetski rat (1933–1945)

Hitlerovo preuzimanje vlasti 30. siječnja 1933. godine zatječe Manna u Münchenu, gdje radi na svečanom govoru koji povodom 50. obljetnice smrti Richarda Wagnera mora održati 10. veljače 1933. na münchenskom sveučilištu. Govor predstavlja jedan od vrhunaca autorove kritike takozvane romantičarske metafizike izbavljenja koju smatra temeljnim obilježjem Wagnerova stvaralaštva, a uslijed koje njegovu glazbu smatra posvećenom carstvu smrti. Takvo krajnje kritički intonirano predavanje održava i u inozemstvu: 13. ve-

ljače u Amsterdamu, 14. veljače u Bruxellesu te 17. i 18. veljače u Parizu. I govor i njegov prikaz u tisku prolaze mirno te Mann nakon turneje sa suprugom odlazi na planirani odmor u švicarskom Arosu (usp. Görtemaker 2005: 63–66). No ondje ga u travnju 1933. godine sustiže vijest o protestu münchenskih intelektualaca, čiji potpisnici smatraju da je u govoru oblatio znamenitog njemačkog skladatelja (usp. Harpprecht 1995: 714). Uznemiren protestom, ali i vijestima o nacionalsocijalističkim zlodjelima počinjenim prilikom preuzimanja vlasti, bračni par Mann odlaže povratak u domovinu. Autor u svom dnevniku bilježi:

> [Erika] je dočula o novim stravičnim ubojstvima u Münchenu koja su u danima izbijanja nacionalne slobode popratila tekuće regularno nasilje političke vrste. Mnogo nasilja nad Židovima. Zdvajanje tog idiota od H. [Hindenburga, prim. autora] nad anarhijom i neučinkovitošću njegovih zabrana. […] Giesa proturječi glasinama o jenjavanju nasilja u Münchenu. […] Razgovor o bezobzirno-sadističkim propagandnim planovima njemačke Vlade, o neotkazanom uništenju i totalnom uniformiranju javnog mnijenja, o iskorjenjivanju bilo kakve kritike, besmislenosti bilo kakve opozicije. […] Ne samo da je samo po sebi razumljivo kako je obrazovanje i mišljenje nepoželjno već se namjerno želi postići masovno zaglupljivanje u svrhu mehanički jednoobraznog ovladavanja pomoću modernih sugestivnih tehnika. Najgori boljševizam, promatran s njemačkog stajališta, koji se, međutim, razlikuje od ruskog nedostatkom bilo kakve ideje. (Mann 1933c: 5–8)

Unatoč svemu Thomas Mann se još uvijek nada da će se stvar slegnuti i da će se ubrzo moći vratiti u München. Obje strane isprva izbjegavaju otvoreni sukob. Nacionalsocijalistička vlast u Berlinu to čini kako autora sa silnim međunarodnim ugledom „ne bi otjerala u krug antinjemačkih huškača“ (Stahlberger 1970: 235), dok se Mann suzdržava iz više razloga: s jedne je strane zabrinut za sudbinu svoje imovine u Njemačkoj, dok se s druge nada da će blažim stavom spram novog režima moći očuvati pristup čitateljskoj publici u domovini, a time osigurati i utjecaj na razvoj situacije u Njemačkoj. Javnim kritiziranjem vlasti ne bi, s treće strane, htio ugroziti objavljivanje prvog romana iz tetralogije o Josipu i njegovoj braći koji u listopadu 1933. godine još uspijeva izaći u Njemačkoj.

Od takvog stava ne odstupa čak ni onda kada je šef bavarske Političke policije, kasnije ozloglašeni esesovac Reinhard Heydrich, u lipnju 1933. godine za njega ishodio uhidbeni nalog i zatražio pljenidbu imovine uz obrazloženje da je riječ „o protivniku nacionalnog pokreta i pristaši marksističke ideje“

(usp. Görtemaker 2005: 76). Na temelju naloga obitelj Mann ostaje bez kuće u Münchenu i većine imovine koju nisu uspjeli prebaciti u Švicarsku. Jedan od brizantnih detalja, a ujedno i razlog Mannove suzdržanosti, činjenica je da su u obiteljskoj kući u Münchenu ostali i njegovi dnevnici. Da su dospjeli u ruke nacionalsocijalističkoga režima, oni bi – i to ne samo po mišljenju sina Gola koji ih je otpravio u švicarski egzil – nanijeli silnu štetu Mannovu ugledu (usp. Kurzke 1999: 396–397). Ta se tvrdnja danas, doduše, više ne može provjeriti jer je Thomas Mann dnevnike spalio (usp. ibid.).

Nakon nekoliko mjeseci provedenih po hotelima Mannovi u listopadu 1933. iznajmljuju „kuću u Küsnachtu na istočnoj obali züriškog jezera“ (Schröter 1964: 109), koja će im za neko vrijeme biti domicil. U pat-poziciji zatišja sukoba s berlinskim režimom Mann trpi kritike književnika i znanstvenika koji su poput njega emigrirali, ali su u inozemstvu odmah podigli glas protiv nacionalsocijalističkog režima. Njihovoj se kritici pridružuju i članovi uže obitelji, pogotovo kći Erika i sin Klaus, koji ocu predbacuju neoprostivu pasivnost u presudnim trenutcima njemačke povijesti (usp. Görtemaker 2005: 63–66).



***Slika 7.*** Thomas Mann u Sanary-sur-Meru (1933.)

U veljači 1936. godine Thomas Mann napokon otvoreno iznosi svoje mišljenje o režimu u Berlinu. Čini to povodom članka švicarskog feljtonista Eduarda Korrodija koji tvrdi kako se ne bi smjelo nasjesti „geto-ludilu nekih emigranata koji smatraju da njemačku književnost mogu izjednačiti s djelima nekolicine židovskih autora […], a ne vide Gerharda Hauptmanna, Ricardu Huch i mnoge druge koji su ostali u Njemačkoj“ (ibid.: 89). Dapače, smatra Korrodi, „postoje ’ugledni pisci u emigraciji‘ […] koji su se distancirali od emigrantske književnosti jer ’radije ne bi htjeli pripadati toj njemačkoj književnosti kojoj je draža mržnja negoli težnja k istini i pravdi‘“ (ibid.). Očigledno time prozvan, Thomas Mann sada otvoreno iznosi svoje gnušanje nad poretkom u Njemačkoj tvrdeći da to nacionalsocijalističko ludilo, ta

> njemačka mržnja spram Židova, ili pak ona njemačkih vlastodržaca, duhovno promatrana, nije uperena protiv Židova ili ne samo protiv njih: ona je uperena protiv Europe i protiv svakog višeg njemstva; ona je, što se sve jasnije pokazuje, usmjerena protiv kršćansko-antičkih temelja zapadnog ćudoređa: ona je poku-

> šaj odbacivanja civilizacijskih veza (simboliziran u istupanju iz Lige naroda) koji prijeti strašnim, zloslutnim otuđenjem zemlje jednog Goethea od ostatka svijeta (Mann 1936a: 972).

Ton je to koji od sada prevladava u Mannovim esejima, a u kojima progresivne snage u zemlji i svijetu neumorno poziva na beskompromisnu borbu protiv nacionalsocijalističke diktature. Ostavši sa suprugom bez važeće putovnice koju nikako ne uspijeva produžiti, 18. kolovoza 1936. postaje državljanin Čehoslovačke, a 2. prosinca te godine u službenom listu Trećeg Reicha u popisu „narodnih izdajnika i neprijatelja naroda" (usp. Görtemaker 2005: 63–66) objavljeno je i njegovo ime, što je značilo njegovo ispisivanje iz njemačkog državljanstva i pljenidbu ostatka imovine u tuzemstvu.

Nakon što je prevladao prvi šok života u izbjeglištvu, Thomas Mann u kolovozu 1933. godine (usp. Blödorn/Marx 2015: 4) vraća se književnom poslu – radu na trećem dijelu tetralogije, romanu *Josip u Egiptu*. Prva dva dijela izlaze 1933. i 1934., a treći u listopadu 1936. godine. Četvrti, posljednji dio dovršava tek 1943. jer se u međuvremenu, od studenog 1936. do listopada 1939., posvećuje pisanju romana *Lotta u Weimaru* koji predstavlja jedan od vrhunaca bavljenja Goetheovom osobnošću i djelom, da bi u zimu 1939. objavio i indijsku legendu *Zamijenjene glave*.

Književno stvaralaštvo nimalo ne umanjuje Mannov kulturno-politički angažman: 1937. godine izdaje emigrantski „dvomjesečnik za slobodnu njemačku kulturu *Mjeru i vrijednost*, u kojemu surađuju Gode, Sartre, Brecht, Werfel, Hesse, Bruno Frank, Annette Kolb, René Schickele, Heinrich Mann, Golo Mann, Hans Mayer, Ernst Bloch, Walter Benjamin i drugi" (Görtemaker 2005: 112). Svrhu tog angažmana opisuje, između ostaloga, i u eseju *Kultura i politika*:

> Moj osobni, pozitivni stav spram demokracije proizlazi iz uvida koji se tek morao steći i koji je mojem njemačko-građansko-duhovnom podrijetlu i odgoju izvorno bio stran: iz uvida da političko i socijalno predstavljaju sastavno područje ljudskog, da pripadaju totalitetu ljudskog problema, da ih se duhovno mora uvrstiti u to i da taj totalitet – kada mu nedostaje politički, socijalni element – predstavlja opasnu prazninu koja ugrožava kulturu (Mann 1939a: 853).

U međuvremenu Mann sve češće posjećuje Sjedinjene Države: prvi je posjet uslijedio u proljeće 1934. (usp. Görtemaker 2005: 99) kada je „povodom [Mannova] 59. rođendana organizirana velika večera s više od 300 gostiju, među kojima su bili gradonačelnik New Yorka, Fiorello La Guardia, izdavač

*New York Timesa* te mnogobrojni profesori s Yalea i Princetona“ (ibid.: 99–100), što svjedoči o silnom ugledu počasnog gosta. Tijekom drugog posjeta u rano ljeto 1935. godine u Bijeloj ga kući prima predsjednik Sjedinjenih Američkih Država Theodore Roosevelt, a nakon trećeg posjeta u travnju 1937. uslijedit će i presudan posjet u veljači 1938. godine. Ne sluteći dalekosežne posljedice tog putovanja, Thomas Mann na tiskovnoj konferenciji održanoj na dan dolaska u Sjedinjene Države, 21. veljače 1938., na pitanje jednog od novinara, „je li mu egzil težak teret, odgovara onom znamenitom, kasnije mnogo navođenom, a isprva samo u *New York Timesu* otisnutom rečenicom: ’Gdje sam ja, tu je i Njemačka‘“ (ibid.: 105–106). Upravo kao takav predstavnik humane Njemačke na petomjesečnoj turneji u nizu sjevernoameričkih gradova drži predavanja u kojima se odlučno zalaže za obranu demokratskih vrijednosti, pozivajući na beskompromisnu borbu protiv sila Osovine, odnosno na borbu protiv hitlerovske Njemačke (usp. ibid.: 106–108).

Tijekom turneje, u ožujku 1938. godine, dolazi i do pripajanja Austrije, što povratak Mannovih u Europu čini još upitnijim. Nakon primitka ponude za dobro plaćeno mjesto na Institutu za napredne studije Sveučilišta u Princetonu slijedi i konačna odluka o ostanku u Americi. Bračni par u lipnju 1938. iznajmljuje kuću u Princetonu, nakon čega se na dva mjeseca Mannovi vraćaju u Švicarsku kako bi ondje obavili posljednje poslove u vezi sa selidbom. Definitivni odlazak iz Europe uslijedio je sredinom rujna 1938. preko Pariza (usp. ibid.: 108–109). Samo dan nakon dolaska u Ameriku Thomas Mann u New Yorku sudjeluje na velikom protestnom mitingu protiv komadanja Čehoslovačke na kojemu tvrdi: „’Njemački narod mora sada djelovati. […] Hitler mora pasti! To, i samo to, podarit će mir.‘ ’Hitler must fall!‘ – tu su rečenicu popratile zaglušujuće ovacije iz publike.“ (Ibid.: 110) Od sada pa nadalje zastupat će mišljenje „da s Hitlerom nije moguć kompromis te da sukladno tome stvarni mir može donijeti tek rat, a to u konačnici znači uklanjanje diktatora i njegova režima“ (ibid.: 112).

Uvjetima života u Princetonu autor nije odveć zadovoljan: obaveza da godišnje održi četiri predavanja išla mu je na živce, a podjednako tako zamornim doživljava i neprestana predavanja i intervjue, kao i suradnju u različitim novinama i časopisima, na koje je kao glavni predstavnik izbjegličke Njemačke bio obvezan (usp. ibid.: 110–111). Sukladno tome „počinje se žaliti na tu ’kolosalno naivno marljivu i zahtjevnu zemlju‘ koja ga je obasula prijaznošću i dobročinstvom“ (ibid.: 111), ali Princeton ipak ostaje sigurno pribježište kada supružnike Mann u rujnu 1939. godine izbijanje Drugog svjetskog rata zatječe

na putovanju Europom, naime u Švedskoj, odakle se avionom vraćaju u London, a potom brodom iz Southamptona u Ameriku.



***Slika 8.*** Thomas Mann u Pacific Palisades (1941.)

Iduće godine, 1940., Mannovi kupuju zemljište u kalifornijskom mjestu Pacific Palisades, kamo sele u ožujku 1941. U to doba Mann na BBC-ju drži govore koji se emitiraju i publici u domovini. U tu svrhu iz Princetona putuje u New York, „gdje tekst predaje suradniku BBC-ja, koji ga telegrafskim putem šalje u London, gdje izvorni govornik njemačkog jezika tekst čita u eter" (ibid.: 129). Nakon preseljenja u Kaliforniju „sam [je] u studiju NBC-ja u Los Angelesu snimao poruku na gramofonsku ploču koja je onda zračnim putem slana u New York. Ondje je sadržaj ploče telefonom presnimljen na drugu ploču u Londonu koju se onda puštalo pred mikrofonom." (Ibid.) Slikovit je to primjer značaja koji se u to doba pridavao Mannovu glasu jer se – kako Görtemaker primjereno sažima tadašnji autorov politički angažman – opredijelio za to da „umjetnost u borbi protiv nacionalsocijalizma ne smije stajati postrance. Umjetnik, doduše, ne smije preuzeti ulogu feljtonista ili reportera, no on ima političku odgovornost kojoj mora udovoljiti sukladno svim svojim mogućostima" (ibid.: 130) – što Thomas Mann tijekom rata i čini. Tako je to razdoblje u njegovu životu ono silne publicističke aktivnosti: „U bibliografiji za razdoblje između 1937. i 1945. godine navodi se više od tristo neknjiževnih priloga" (Kurzke 1999: 445).

No, ni književna produkcija nije ništa skromnija: nakon dovršetka posljednjeg dijela tetralogije o Josipu i njegovoj braći Mann od siječnja do ožujka 1943. radi na pripovijetci *Zakon* da bi odmah započeo i s radom na idućoj velikoj uspješnici, na romanu *Doktor Faust,* koji dovršava u veljači 1947. godine. U veljači i ožujku 1945. nastaje tekst Mannova znamenitog predavanja pod naslovom *Njemačka i Nijemci*, a godinu dana kasnije i onaj o *Nietzscheovoj filozofiji u svijetlu našeg iskustva*. U predavanjima, esejima, ali i u književnim djelima, iznosi svoje mišljenje o aktualnom trenutku i zadaćama koje predstoje u Europi nakon dovršetka dugog i krvavog rata. Početkom 1948. godine započinje i s radom na romanu *Izabranik,* koji dovršava u studenom 1950.,

a potom se, sve do travnja 1954., posvećuje pisanju svog posljednjeg djela, romana pod naslovom *Ispovijesti varalice Felixa Krulla*, čiju je realizaciju desetljećima ostavljao postrance, a koji će i sada ostati romaneskni fragment. Uz to u svibnju 1952. počinje s radom na pripovijetci *Prevarena*, koju dovršava u ožujku iduće godine.

## 1.5. Povratak na stari kontinent i egzil u Švicarskoj (1945–1955)

Tijekom Drugog svjetskog rata i nakon njegova završetka Thomas Mann zastupa ideju o 'socijalnoj demokraciji' kao obliku „pomirenja slobode i jednakosti, individualnih vrijednosti i društvenih zahtjeva. To se pomirenje, međutim, nikada ne zgotovljuje i ne ostvaruje u konačnosti, ono ostaje zadaća humanosti koje se čovjek uvijek iznova mora latiti." (Mann 1939b: 970–971) Da je to trajna zadaća na čijem ostvarenju mora raditi svaka generacija iznova, kako to usred ratnog vihora 1939. godine tvrdi Mann, svjedoci smo i danas, kada dezintegracijske sile Europu nakon entuzijazma s početka 1990-ih pokušaju vratiti u doba sučeljavanja, a ne posredujuće suradnje s one strane nacionalnih, političkih i drugih granica.

Premda piše niz eseja ne samo o budućnosti Europe već i o sudbini poslijeratne Njemačke, Thomas Mann se kloni povratka u domovinu, pogotovo nakon sve žustrije rasprave pokrenute njegovim razmatranjima o krivici Nijemaca. Smatrajući da je „nemoguće od zlostavljanih naroda Europe, od svijeta, tražiti da povuku čistu crtu između 'nacizma' i njemačkog naroda" (Görtemaker 2005: 171), a pogotovo nakon što taj isti narod nikada nije, smatra Mann, poduzeo značajniji pokušaj da sam sa sebe zbaci nacizam, ispisuje i onu „rečenicu koja će mu kasnije priskrbiti mnoge nevolje: Ukoliko Njemačka postoji kao povijesni lik, kao kolektivna ličnost, tada postoji i to: odgovornost – neovisno od nikad odveć dragog pojma 'krivnje'" (ibid.: 172). Iako to izričito ne navodi, Mann pod time predmnijeva kolektivnu odgovornost njemačkoga naroda za nacionalsocijalističke zločine. U tom smislu i u izlaganju koje 1945. godine drži u vašingtonskoj Kongresnoj knjižnici tvrdi

> da ne postoje dvije Njemačke, jedna dobra i jedna loša, već samo jedna, čije se najbolje vražjim lukavstvom prometnulo u zlo. Zla Njemačka, to je ona dobra Njemačka, čije se dobro izvrglo u nesreću, u krivnju i u propast. Upravo je stoga duhu rođenom u Njemačkoj nemoguće u potpunosti zanijekati zlu, krivnjom opterećenu Njemačku i ustvrditi: 'Ja sam dobra, plemenita, pravedna

> Njemačka u bijeloj halji, a zlu prepuštam Vama da je iskorijenite'. (Mann 1945a: 1146)

Neposredno nakon ulaska savezničkih snaga u koncentracijske logore piše i o tom beskrajnom zlu, ističući kako su sada do kraja

> razvaljene debele zidine podrumske tamnice, u što je hitlerizam pretvorio Njemačku, a sramota leži naga pred očima svijeta, stranim povjerenstvima, kojima se te nevjerojatne slike predstavljaju, ali i javljaju kući da to svojim užasom nadmašuje sve što si čovjek može zamisliti. 'Naša sramota', njemački slušatelji i čitatelji! Jer i sve njemačko, i sve što govori njemački, i piše njemački, i što je živjelo na njemački način, pogođeno je tim obeščašćenjem. Nije to bio tek mali broj zločinaca, bile su to stotine tisuća pripadnika takozvane njemačke elite, muškarci, mladići i dehumanizirane žene, koji su ta nedjela počinili u bolesnoj pomami pod utjecajem ludih nauka. (Mann 1945b: 951)

Suprotno stavu saveznika 'njemačku krivnju' ne vidi u individualnim činovima pojedinaca, već u obrascu ponašanja koji je usvojila većina, a u skladu s kojim je ta većina

> nacionalsocijalističkom režimu pomogla da dođe na vlast, nije pravodobno prepoznala razorne nakane tog režima te je time uopće omogućila njegova sramotna djela, a potom ga slijedila u bezgraničnoj poslušnosti, lakovjerno i pasivno odvraćala pogled, ne pružajući nikakav otpor, štoviše, sve činila kako bi omogućila njegovo daljnje postojanje sve dok režim nisu srušile izvanjske sile (Görtemaker 2005: 193–194).

Sagledavajući na takav način krivnju Nijemca, Mannu se ne žuri kući. Pogotovo nakon što je u redovima 'unutarnje emigracije' slovio kao „blatitelj vlastita gnijezda, produžena ruka saveznika, pa čak i kao izdajnik" (ibid.: 187).

Mannov je povratak u Europu neminovan, što je rezultat sve glasnijeg i žešćeg lova na komuniste u Sjedinjenim Državama, a koji Thomas Mann doživljava kao oblik političke represije, dobro mu poznat iz njemačkog slučaja. FBI je, naime, još 1937. godine „o njemu otvorio tajni spis i počeo nadzirati njegove aktivnosti, što je bio slučaj sa svim prominentnim i politički aktivnim strancima" (ibid.: 223). Kada se nakon Drugog svjetskog rata antikomunistička kampanja zahuktala, u sve se većoj mjeri i Manna počelo sumnjičiti da zastupa komunistički svjetonazor, što je, međutim, i u pismu upućenu zamjeniku američkog ministra vanjskih poslova, Francisu Biddleu, odlučno demantirao, ističući kako, doduše, smatra „da nijedan napor nije suvišan u

nastojanju da se izbjegne rat između Amerike i Rusije, no niti je suputnik niti obožavatelj trenutno prilično podmukle faze ruske revolucije“ (ibid.: 225).

Vjerojatno bi se sve to i zaboravilo da Thomas Mann tijekom drugog posjeta Europi 1949. godine nije povodom dvjestote godišnjice Goetheova rođenja održao govor ne samo u Frankfurtu na Majni već i u Weimaru, gradu, koji se nalazio u sovjetskoj okupacijskog zoni. Svoj posjet Weimaru opravdavao je time da „ne poznaje zone. Moj posjet posvećen je Njemačkoj, Njemačkoj kao cjelini, a ne okupacijskim zonama“ (ibid.: 226). Takvo shvaćanje njegova posjeta Weimaru smatra krajnje opravdanim nakon što su se, kako ističe u govoru, „Istočna i Zapadna Njemačka, postrance i povrh svih razlika u državnim uređenjima, povrh svojih ideoloških, političkih i gospodarskih suprotnosti, pronašle na kulturnom tlu te svoje Goetheove nagrade u toj posebno svečanoj godini dodijelile jednom te istom piscu“ (Mann 1949a: 793), naime, njemu, Thomasu Mannu. Već je i zbog toga pozvan, smatra, predstavljati jedinstvo Njemačke, i to „kao neovisni pisac, čiji je istinski zavičaj njemački jezik netaknut podjelama na zone“ (ibid.). U govoru posvećenu izlasku i Nijemaca i cjelokupnog čovječanstva iz aktualne svjetske krize pred dvije tisuća slušatelja u istočnonjemačkom Weimaru izražava svoju nadu da će

> iz patnji i nevolja tog prijelaznog razdoblja proizići novi osjećaj ljudske solidarnosti, novi humanizam, novi, duboki, dapače religiozno obojeni osjećaj u vezi s krajnjom težinom, jedinstvenošću i izvanrednošću čovjekova položaja u svemiru, u vezi s njegovim položajem između prirodnog i duhovnog svijeta, jednom riječju, u vezi s *tajnom* njegove egzistencije, koja je ujedno i usud i visoko odlikovanje (ibid.: 794).

Prilikom ostvarenja humanizma – poruka je to koja je namijenjena prije svega istočno-njemačkom slušateljstvu – „tekovine čovječanstva, sloboda, pravo i dostojanstvo individuuma, koje su tako teško izborene, ne smiju propasti, već ih se, uvjetovane snažnijom socijalnom obvezom, mora preuzeti, očuvati kao svetinje i prenijeti u budućnost“ (ibid.)

Unatoč takvim izjavama u prilog zapadnoeuropskih, demokratskih vrijednosti kampanja se u Americi protiv Thomas Manna kao prokomunističkog agitatora ne smiruje, tako da krajem lipnja 1952. godine Thomas, Katia i Erika Mann odlaze u Švicarsku, odakle se više ne vraćaju u Ameriku. Nakon dužeg boravka u hotelu iznajmljuju kuću u Erlenbachu, mjestašcu u blizini Züricha, gdje ostaju do travnja 1954. godine, nakon čega sele u veću kuću u nedalekom Kilchbergu (usp. Görtemaker 2005: 234). Do posljednjeg trenutka zaokupljen

radom na pripovjednim tekstovima i pisanjem publicističkih priloga te prijemima i javnim predavanjima, Thomas Mann u srpnju 1955. obolijeva od tromboze, zbog koje dospijeva u zürišku kantonalnu bolnicu, gdje i umire 12. kolovoza 1955. godine (usp. Kurzke 1999: 597–598).

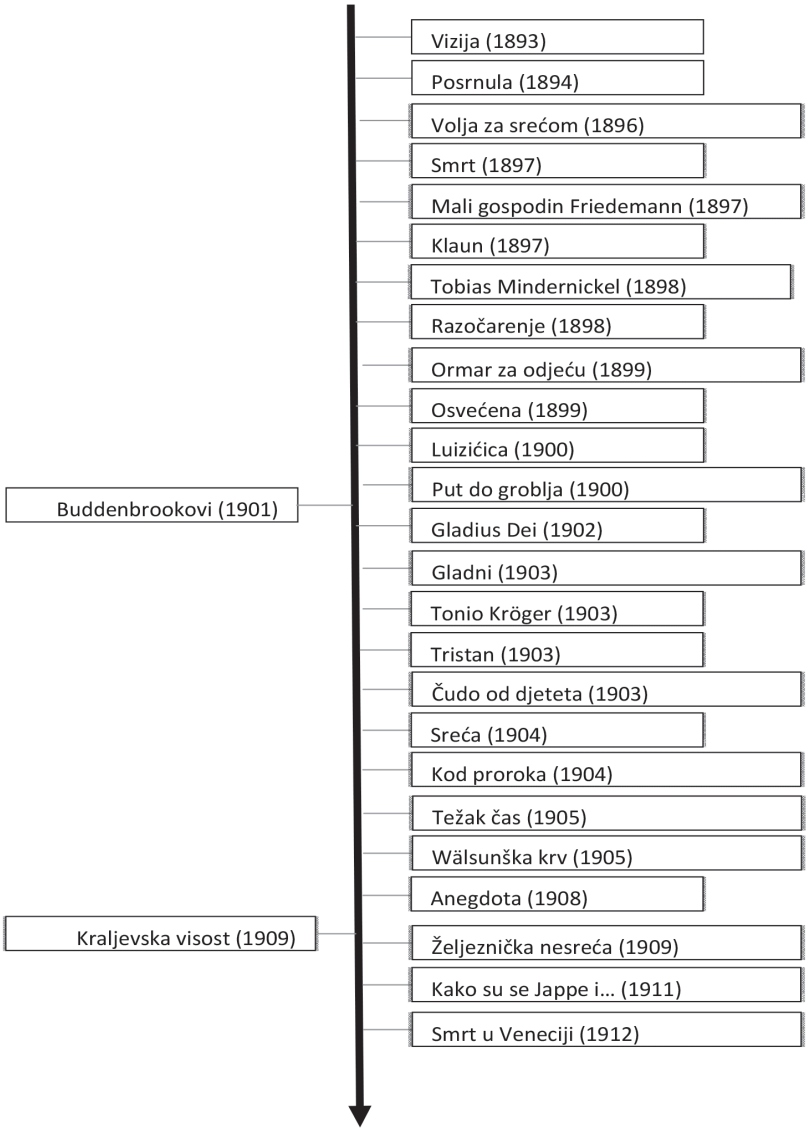
## 2. DVA RAZDOBLJA MANNOVA KNJIŽEVNOG STVARALAŠTVA

Književni tekstovi koje Thomas Mann objavljuje mahom su proznog karaktera. Njegov jedini izlet u kazališno stvaralaštvo predstavlja drama *Fiorenza*, o kojoj će, međutim, ustvrditi kako je „nastojanje da tu duhovnu konstrukciju ispuni životom" završilo „fijaskom" (Winston 1981: 275). Podjednako tako rijetki su autorovi izleti u područje lirike: nakon sedam pjesama objavljenih na početku karijere i rimovane *Slikovnice za pristojnu djecu* namijenjene obiteljskom krugu (usp. Blödorn/Marx 2015: 150–151) Mann za lirskim izričajem u „pripovijetkama i romanima, pismima, dnevnicima i bilježnicama s bilješkama" (ibid.) poseže tek prigodice. Čini li to, tada mu taj izričaj služi prije svega kako bi istaknuo subjektivni moment prikazanih doživljaja, primjerice u pripovijetci *Smrt u Veneciji* i u romanu o Felixu Krullu, pri čemu taj subjektivni ton odmah prikriva uklapajući ga u širi, prozni diskurs. Mannova je lirska produkcija stoga i s obzirom na svoj opseg i s obzirom na svoj doseg bez većeg značaja.

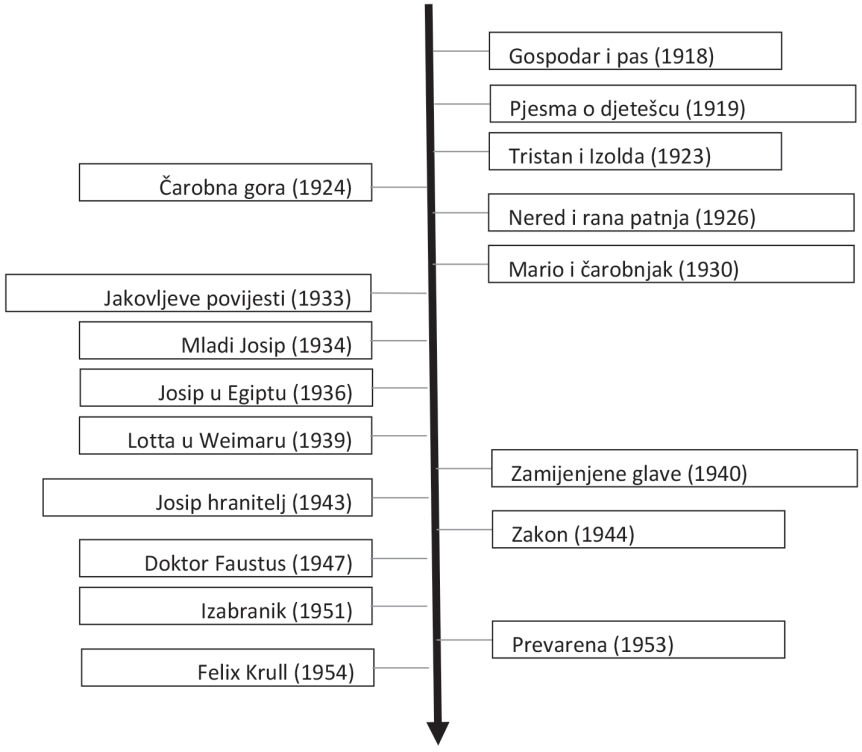
U razvoju je Mannove prozne produkcije moguće razlikovati dva velika razdoblja. Prvo započinje sredinom 1890-ih godina, a traje sve do Prvog svjetskog rata. Riječ je o razdoblju u kojemu nastaje niz pripovijedaka i dva opsežnija romana, a vrhunac tog razdoblja čine roman o Buddenbrookovima (1901) i pripovijetka *Smrt u Veneciji* (1912). U to doba Mannovi tekstovi počivaju na postupku kulturno-antropološke tipologizacije pripovjedne građe, čije ustrojbeno središte tvori sukob između 'umjetnosti' i 'života', apolinijstva i dionizijstva, odnosno apolinijskih i dionizijskih kulturnih silnica koje po Mannovu mišljenju poprijeko razlamaju europsko kulturno tkivo, stvarajući u njemu nepremostivi jaz.

Drugo razdoblje u Mannovu književnom stvaralaštvu započinje 1920-ih godina. Na njegovu početku stoji autorov politički zaokret od obrane monarhističkog političkog sustava u smjeru borbe za očuvanje demokratskog ustroja Weimarske republike, čega je prvo veliko svjedočanstvo *Čarobna gora* (1924). Taj roman počiva na novom pripovjednom obrascu, u čijem je središtu uviranje u povijesni horizont unutar kojega, ali i s obzirom na koji, Mann smješta kako pripovjednu građu, tako i svrhu vlastita pripovijedanja. Takva historizacija narativnog diskursa koja zamjenjuje antropološku tipologizaciju pri-

povijedanja središnje je težište autorovih djela počevši od sredine dvadesetih godina dvadesetog stoljeća. Vrhunac primjene tog pripovjednog obrasca predstavlja roman *Doktor Faustus*, dok u svom posljednjem romanu, *Ispovijestima varalice Felixa Krulla*, Mann u prednji plan stavlja ideju 'humanitasa' kao ishodišnu točku svog cjelokupnog pripovjednog stvaralaštva.




***Slika 1.*** Pregled književnih tekstova u prvom razdoblju Mannova stvaralaštva (1893–1912)




***Slika 2.*** Pregled književnih tekstova u drugom razdoblju Mannova stvaralaštva (1918–1954)

# 3. RAZDOBLJE ANTROPOLOŠKE TIPOLOGIZACIJE PRIPOVJEDNE GRAĐE (1893–1912)

## 3.1. Inicijalno razdoblje potrage za vlastitim pripovjednim izričajem

Thomas Mann s prijateljima Ottom Grautoffom i Korfizom Holmom još u školskim klupama 1893. godine pokreće časopis *Proljetna oluja* kao *Mjesečnik za umjetnost, književnost i filozofiju* u kojemu pod pseudonimom Paul Mann preuzima ulogu glavnog urednika. Ondje kao „filozofsko-podrivački uvodničar" (Mann 1930a: 100) filistarskom i građansko-konzervativnom Lübecku u „programu *Revolucije s mjerom*" (Winston 1981: 65) najavljuje: „Da, poput proljetne oluje koja prodire u zaprašenu prirodu, tako i mi riječima i mislima želimo upasti u obilje prašine u mozgu i ignorancije borniranog, napuhanog filistarstva koje nam se suprotstavlja. To želi naš list, to želi 'Proljetna oluja'!" (Mann 1893: 545)

Uz uvodnik u časopisu objavljuje i esej o Heinrichu Heineu, recenziju Ibsenova poznog djela *Graditelj Solness*, kao i „pjesme *Dvostruki rastanak*, *Noć* i *Pjesnikova smrt* te proznu skicu *Vizija* i neke manje tekstove" (Kurzke 1999: 59), od čega se navedena skica, u kojoj imitira „čudesni prozni stil bečke škole simbolista predvođene Hermannom Bahrom" (Mann 1940: 133), čini najuspješnijim uratkom.

Iduće godine za pultom *u Južnonjemačkoj banci za protupožarno osiguranje* ispisuje pripovijetku *Posrnula*, po čijem se objavljivanju u listopadu 1894. godine (usp. Winston 1981: 80) mladom piscu „otvaraju vrata književnih krugova u Münchenu" (Kurzke 1999: 66). U časopisu *Simplicissimus* 1896. godine izlazi autorova pripovijetka *Volja za srećom*, 1897. pripovijetka *Smrt*. Iste godine u časopisu *Nova njemačka smotra* izlaze i pripovijetke *Mali gospodin Friedemann* i *Klaun*, a početkom iduće godine i pripovijetka *Tobias Mindernickel* (usp. Winston 1981: 131–138). Na kraju tog razdoblja izlazi i autorova prva zbirka pripovjedaka pod naslovom *Mali gospodin Friedemann* (1898.), koja uz naslovnu sadrži pet pripovjedaka: *Smrt*, *Volja za sreću*, *Razočarenje*, *Klaun* i *Tobias Mindernickel*.

U navedenim tekstovima Thomas Mann isprva poseže za načinima pripovijedanja drugih autora da bi s vremenom oblikovao i vlastiti pripovjedni

izričaj. Da je svjestan uspješnosti tog formativnog procesa, svjedoči pismo Grautoffu u kojem tvrdi: „Počevši od *Malog gospodina Friedemanna*, iznenada sam u stanju pronaći diskretne forme i maske pod kojima mogu ići među ljude sa svojim doživljajima“ (Mendelssohn 1975b, pismo od 6. 4. 1897.). Očigledno je riječ o prekretnici u Mannovu životu jer nekoliko mjeseci kasnije ponovno piše:

> odnedavna [mi se] čini kao da sam dobio prostora da se razmašem, kao da sam pronašao sredstva i putove da se ispričam, da se izrazim, da se umjetnički iživim, i dok sam ranije trebao dnevnik kako bi se, barem u sobičku, olakšao, sada pronalazim pripovjedne oblike i maske prikladne za javnost kako bih očitovao svoju ljubav, svoju mržnju, svoje suosjećanje, svoj prezir, svoj ponos, svoju porugu i svoje optužbe [...] To je čini mi se počelo s *Malim gospodinom Friedemannom*. (Ibid., pismo od 21. 7. 1897.)

Utoliko je razdoblje od 1893. do 1897. godine moguće shvatiti kao zaokruženu cjelinu unutar Mannova stvaralaštva, čiju okosnicu tvori potraga za vlastitim pripovjednim izričajem, a na čijem kraju stoji pronalazak „diskretnih oblika i maski“ pod kojima se autoru čini mogućim sudjelovati u književnom diskursu.

U to doba smješta se između naturalizma, simbolizma i impresionizma, dakle, onih stilskih formacija koje dominiraju u njemačkoj, odnosno europskoj književnoj produkciji na prijelazu s devetnaestog u dvadeseto stoljeće. Koristeći pripovjedna sredstva navedenih stilskih formacija Mann od njih tka unikatnu stilsko-poetološku cjelinu, u okviru koje usmjerenost naturalističke naracije na društveni angažman rastače uporabom simbolističkih pripovjednih sredstava, dok izolaciju umjetničke egzistencije kao krajnji cilj simbolističke poetike potkopava uporabom naturalističkih pripovjednih tehnika. Sve to čini ne samo da bi u pripovijetkama oblikovao vlastiti književno-stilski izričaj već da bi razradio i takav oblik pripovijedanja koji mu s one strane i simbolističke i naturalističke poetike omogućuje razmatranje ljudske egzistencije na temelju Schopenhauerova, Nietzscheova i Wagnerova misaonog dobra, čije ideje i problemske sklopove transponira u vlastite pripovjedne tekstove.

Dokonom čitatelju, koji je više-manje tek prelistao neke od Mannovih tekstova, a naročito njegove rane pripovijetke, takvo se filozofsko propitivanje ljudske egzistencije teško čini spojivo sa sadržajem pripovjedaka jer se većina tekstova čini uronjenom u svakodnevicu, iz koje se progovara o naoko posve običnim, zamalo banalnim stvarima. Tako se primjerice sadržaj prozne skice

*Vizija* sastoji od opisa dima cigarete koji poprima obrise ruke voljene djevojke, u *Posrnuloj* od prikaza pretvorbe prevarenog mladog ljubavnika u životnog cinika, dok se u *Volji za srećom* prikazuje kako bolesni središnji lik pripovijetke umire neposredno nakon ostvarenja svoje životne sreće u bračnoj noći.

Sve su to primjeri sižea koji ne sadrže fantastične elemente niti nadilaze sadržaj uobičajene svakodnevice te su u pripovijetkama većinom prikazane stvari koje bi se i nama samima mogle dogoditi ili bi o njima i sami mogli razmišljali. Premda je u pripovijetkama utoliko riječ o više ili manje banalnim sadržajima koje je moguće prepričati u dvije-tri rečenice, one same nisu banalne. Dapače, virtuoznost Mannova umijeća pripovijedanja leži upravo u tome da u naoko beznačajne prikaze više ili manje banalne svakodnevice umeće još jednu, važniju razinu pripovijedanja na kojoj se tada progovara i o temeljnim problemima ljudske egzistencije.

Kao primjer načina izgradnje dublje pripovjedne pozornice u Mannovim pripovijetkama poslužit će ovdje analiza ustroja pripovijetke *Mali gospodin Friedemann* jer je u njoj – kako tvrdi i sam Thomas Mann – napokon pronašao sebi primjeren način pripovijedanja. Potom se razmatra i ustroj pripovijetke *Ormar za odjeću* kao primjer autorove izgradnje pripovjednog prostora u njegovu najranijem razdoblju, a iz čijeg dubinskog postava ukazuje na poetološku poziciju s koje ustrojava i način i svrhu svoga pripovijedanja.

## 3.2. Ustrojbeni svijet pripovijetke *Mali gospodin Friedemann*

U pripovijetci *Mali gospodin Friedemann* riječ je o životnoj priči naslovnog lika koji živi u neimenovanom trgovačkom gradu osrednje veličine. Lajtmotiv je to kojim autor u većini svojih tekstova mjesto zbivanja radnje asocijativno povezuje s rodnim gradom Lübeckom. Druga odlika Mannovih središnjih likova njihova je pripadnost (veliko)građanskim krugovima. Zbog takva je podrijetla većini njih moguće steći i solidnu naobrazbu, što im omogućuje više ili manje lako uklapanje u svijet njihovih građanskih predaka. Tako se i mladi Friedemann školuje za trgovca te u prizemlju rodne kuće otvara i vlastitu, doduše ne odveć veliku, trgovačku agenciju.

Poput većine središnjih likova i Johann Friedemann ispada iz uobičajene kolotečine građanskog života. To mu se događa još kao nedonoščetu kada dojilji pada sa stola, zbog čega ostaje doživotni bogalj. Ta ga fizička deformacija odvodi

u socijalnu izolaciju, iz koje za trenutak izlazi kada se u šesnaestoj godini zaljubljuje u „sestru […] školskoga prijatelja […], plavokoso, obijesno veselo stvorenje“ (Mann 1897b: 80). Lik plavokose djevojke s plavim očima jedan je od lajtmotiva Mannova pripovijedanja kojim se iskazuje čežnja središnjeg lika za bezostatnim uranjanjem u život i neposrednim uživanjem u njemu, odnosno u onome što bi se antropološko-tipološki moglo nazvati banalno dionizijstvo u smislu nesputanog prepuštanja životu i nereflektiranom uživanju u samoočitovanjima života. No takvu vrstu neposrednog užitka u životu prakticiraju tek plavokosi ili plavooki likovi spram kojih oni središnji zauzimaju različite stavove: od prezrivog odbijanja kao u slučaju Spinella u pripovijetci *Tristan* pa sve do beskrajno bolne čežnje za njima poput one Tonija Krögera u istoimenoj pripovijetci.

Mladi Friedemann plavokosu djevojku u tekstu, međutim, zatječe u zagrljaju s drugim, što je Mannov uobičajeni lajtmotiv kojim se ukazuje na to da je neposredno uviranje u život, stapanje s njime i nestajanje u banalnom dionizijstvu moguće tek drugima, ali ne i središnjem liku: „Nikada se više neću brinuti za to. Drugima to donosi sreću i radost, meni, naprotiv, samo jad i bol. Gotovo je. Za mene je to svršeno. Nikad više.“ (Ibid.) Tim riječima središnji lik neposredno uranjanje u život i nestajanje u njemu jednom zauvijek odlaže kao nešto što nikada neće moći ostvariti. Inicijalni je to ustroj većine Mannovih središnjih likova, koji se uspostavlja kao posljedica nekog bolnog doživljaja poput opisanog ljubavnog brodoloma, a koji ih izbacuje iz kolotečine i upućuje na neumitni otklon od bivanja u svakodnevnoj egzistenciji. Tako i Johannes Friedemann, razočaran ljubavnim doživljajem, prekida sve kontakte s drugim ljudima, povlači se u sebe i prepušta duhovnom životu. U slobodno se vrijeme posvećuje čitanju knjiga i sviranju violine, a uvečer odlazi na koncerte i kazališne predstave, što mu naposljetku pričinja toliko zadovoljstva da mu se čini da bi usprkos svemu u životu mogao čak i uživati. To potvrđuje i pripovjedač, za kojeg je Friedemann postao „epikurejac“ (ibid.: 81).

Neobičnim se, međutim, čini bogalja nazvati epikurejcem, pogotovo ako se pod time podrazumijeva čovjek koji se prepušta neposrednim životnim užicima. No Mann ovdje poseže za predodžbom o epikurejstvu kako ga oblikuju Schopenhauer i Nietzsche. U spisu *O genealogiji morala* pod epikurejstvom se podrazumijeva određena vrsta „estetskog stanja“ (Nietzsche 1887: 92–93), čija prednost i korist leži u „odrješenju od ’volje“‘ (ibid.), i to u svrhu postizanja „bezbolnog stanja, koje je Epikur slavio kao najviše dobro i božansko stanje; u tome se rješavamo omalovažavajućeg poriva volje, svetkujemo sabat ponad robijaškog posla htijenja, Ixionov kotač miruje“ (ibid.). Riječ je, dakle, o

stanju u kojemu se ne grčimo pod zamašnjacima vječnog htijenja, već smo volju primirili asketskim idealom kojim se rješavamo torture spolnosti tako da konačno prevladava „mir u svim suterenima; svi su psi lijepo stavljeni na povodac“ (ibid.: 96).

Friedemannovo epikurejstvo stoga nije ono neposrednog uživanja u životu, već naprotiv, ono odvraćenosti od života na temelju samouskraćivanja životnim pomutnjama tako da taj lik, zaogrnut u veo beletristike i kazališnih predstava, prebiva u pričinu bivanja. Upravo taj veo umjetničkog užitka postaje središte njegova života, zahvaljujući kojemu postaje ono što sugerira njegovo prezime – mirni čovjek ili čovjek mir(ovanj)a – središte, iz kojeg sebe samog zavodi na nastavak života u vidu duhovnog bivanja odriješenog od neposrednog očitovanja života. Iz takva idealiteta duha moguće mu je da epikurejski uživa u duhovnim tvorbama života koje svojim (umjetničkim) velom zakrivaju zbiljski protok života.

Tipični je to stav većine 'junaka' u Mannovim ranim pripovijetkama. Bježeći ili pred spolnošću ili pred nekim drugim vidom banalnodionizijskog života koji kao svoj vječno se obnavljajući oblik poznaje tek uvećanje sebe samog i užitak u tom uvećanju, središnji lik poseže za drugotnošću života u vidu duhovnog carstva, a u njemu za umjetnošću kao nadomjesku kojim se zauzdavaju psi u suterenu, odnosno susteže vječno htijenje volje. U takvoj duhovnoj odriješenosti od života Friedemann je sada u stanju čak i uživati u estetskom zrenju života, u umjetničkom sjaju života, u koji ne prodire lavež pasa iz suterena, odnosno štropot Ixionova kotača.

Štoviše, čini se da je gospodin Friedemann u duhovnoj nepomućenosti svoje duše uspio ostvariti i jedinstvo (banalnog) dionizijstva i (umjetničkog) apolinijstva te tako prevladati rascjep unutar europske kulture koji Nietzsche dijagnosticira u spisu o *Rođenju tragedije*. Ondje se taj jaz između dionizijstva i apolinijstva smatra rezultatom oduhovljenja života uslijed njegove sve veće racionalne instrumentalizacije nauštrb nesputanog samoočitovanja života. Sukladno tome u sokratskoj se majeutici po Nietzscheu ne porađa novi život već razjeda postojeći, i to u svrhu razotkrivanja njegove duhovne srži, tako da se umom kao nekim skalpelom razrezuje još živo tijelo života da bi se, jednom proanalizirano, odbacilo u jamu povijesne zbilje, kako bi ondje trunulo u prisjećanju na vlastitu jedinstvenu minulost.

Shodno tome duhovni idealitet Friedemannove epikurejske duše, njene uspostave jedinstva apolinijstva i dionizijstva, duha i života, u simboličkom

postavu pripovijetke postaje znak duševnog stanja suvremenog Europljanina koji se pred zahtjevima za uspostavom istinskog života, odnosno autentičnosti ljudskoga bivanja povlači u 'oduhovljenje', tj. u racionalizaciju i racionalnu instrumentalizaciju života. Bogalj Friedemann je tako slika i prilika suvremenog intelektualca koji život doživljava tek u duhovno-umjetničkom ruhu koje mu se, međutim, pričinja prostorom ostvarenja autentičnog jedinstva duha i života, apolinijstva i dionizijstva.

Da je takva epikurejska nepomućenost duše tek tlapnja, jaz između apolinijstva i dionizijstva nepremostiv, a život zaogrnut u umjetničkom velu koban, najavljuje u pripovijetci dolazak Gerde Rinnlingen. Suprugu novog kotarskog komandanta, potpukovnika Rinnlingena, Friedemann prvi puta susreće kada „oko podneva" (Mann 1897b: 85) upravljajući žutom lovačkom kočijom prolazi „glavnom ulicom" (ibid.), dok „sluga prekriženih ruku sjedi iza nje" (ibid.). Prolazeći pored Johanna i veletrgovca Stephensa Gerda je „spustila svoj bič, blago kimnula glavom i polako se provezla pored njih, promatrajući kuće i izloge zdesna i slijeva" (ibid.: 86). Pripovjedač nas kao usput izvješćuje kako je „nakon nekoliko koraka veletrgovac rekao: 'Bila je u šetnju i sad se vraća kući.' Mali gospodin Friedemann ne odvrati ništa, već spusti pogled preda se na pločnik. Zatim iznenada pogleda veletrgovca i zapita: 'Što kažete?' A Gospodin Stephens ponovi svoju oštroumnu napomenu." (Ibid.)

Ne samo da se i razgovor i opis prizora doimaju banalni već se i u pripovjednom pogledu čine suvišni: iz prethodnog je opisa jasno da je Gerda izašla u šetnju te je u obavijesnom smislu komentar veletrgovca izlišan. No Mann ga namjerno ugrađuje, što je jedno od daljnjih temeljnih obilježja njegova načina pripovijedanja. U njegovim se tekstovima, naime, uvijek iznova mogu pronaći mjesta na kojima se pitamo, zašto autor ustrajava na spominjanju stvari koje se naoko čine nepotrebnima? Tome je i ovdje slučaj: Čemu to ironično isticanje primjedbe veletrgovca Stephensa? Zar samo zato da bi se pripovjedač izrugivao spoznajnoj plitkosti sporednog lika, lika, koji se, uostalom, pojavljuje samo na tom mjestu u tekstu? Ili je riječ o svojevrsnom značenjskom okidaču koji je ovdje ugrađen kako bi našu pažnju usmjerio na drugu pozornicu naracije, da nam skrene, naime, pažnju na to da je ovdje riječ o nečemu što nadilazi spoznajni horizont lika veletrgovca ograničenog na neposrednu životnu banalnost?

Nasuprot veletrgovcu Stephensu, koji zamjećuje tek da se Gerda izvela u šetnju te mu se nipošto ne čini neobično da sama upravlja kočijom, mali gos-

podin Friedemann naslućuje dublji postav cjelokupnog prizora, što se očituje već i u tome da pogled spušta na tlo. Premda bi se moglo shvatiti da time želi prikriti svoju zaljubljenost u Gerdu, teško da je ovdje riječ o tome. Pogotovo uzme li se u obzir govorkanja ženske čeljadi u gradu kako Gerdi „nije svojstvena ženska draženost", odnosno da „nije koketna" i da u nje nema „baš ništa prirodno milog, privlačnog" (ibid.: 84). Stoga ovdje motivski ne može biti riječi o Gerdi kao predmetu Johannove zaljubljenosti čiju je bolnost, uostalom, već jednom u mladosti iskusio i prevladao. Naprotiv, riječ je o zovu života koji seže mnogo dublje i zahvaća u mnogo tragičnije regije negoli su to one ljubavnog brodoloma.

Čini se da je svojim potiskivanjem 'pasa u suterenu', odnosno bijegom na područje umjetničkog užitka mali gospodin Friedemann prizvao moć života u njenom divljem, takoreći 'lovačkom modusu'. Na to upućuje činjenica da kod prvog susreta Gerda sama upravlja lovačkom kočijom, čime se njen lik premeće u onaj grčke boginje Artemide, odnosno Dijane, boginje Mjeseca, ali i gospodarice zvijeri, božice divljači i lova, koja se u pripovijetci, čini se, uputila u osvetoljubivi i neumoljivi lov na Friedemannovu dušu zbog njena odmetništva od života. Pritom se ta duša nema kamo skriti jer boginja lova prodire čak i njeno najveće svetište, u kazalište, gdje je bračni par Rinnlingen smješten upravo u Friedemannovoj loži. Kada je ondje Johannes primijetio, da ga Gerda promatra,

> premda to nije htio, okrenuo je glavu k njoj. Kada su im se pogledi sreli, ona nipošto nije skrenula pogled, nego je nastavila da ga pažljivo promatra ne odajući nimalo zbunjenosti, dok nije on sam, svladan i ponižen, spustio pogled. Pritom je bio još bljeđi, a neka se neobična srdžba prožeta slatkoćom probudi u njemu… Glazba je počela svirati. (Ibid.: 89)
>
> Pri kraju čina gospođi je Rinnlingen pala lepeza za kojom su istovremeno posegnuli, ali ju je ona dohvatila i rekla podrugljivo se nasmiješivši: 'Hvala.'
>
> Njihove su se glave našle jedna uz drugu, i on je na trenutak morao udahnuti topao miris njezinih grudi. Lice mu se izobličilo, tijelo skupilo, a srce zalupalo tako odvratno teško i snažno da mu je zapeo dah. Još je sjedio pol minute, onda odgurne stolac, tiho ustane i tiho izađe. (Ibid.)

Opis je to susreta koji sugerira da se ovdje zbiva nešto dublje negoli je tek oduševljenje pojavom privlačnog ženskog lika. Time što pripovjedač izvještava da je Johannes 'morao' udisati topli miris njena tijela sugerira se s jedne strane njegova upućenost na Gerdu, a s druge nemogućnost izbavljenja iz ralja zaziva koji mu upućuje Gerda. Vrhunac „nemoćne i bezvoljne predaje" (ibid.:

102) proživljava kada ga Gerda odvodi u vrtnu aleju, sve do klupe tik uz rijeku. Ondje joj priznaje da svih tih trideset godina „nije bio sretan“ (ibid.: 103). „Sve je bila laž i uobrazilja“, što Gerda smatra „hrabrim “priznanjem (ibid.: 104). Osokoljen time Johannes poseže za njenim rukama i pada ničice pred njom, „pritišćući svoje lice u njezino krilo“ (ibid.). Gerda nepomično ostaje sjediti na klupi, sve dok uz „kratak, ponosan, prezirni smijeh“ (ibid.) nije povukla ruke, ustala i nestala u mraku aleje. Ostavši sam, u Friedemanna se nanovo budi

> razbludna mržnja, što ju je osjetio kada ga je ona ponizila svojim pogledom, što se sad, dok je ležao na tlu, pošto je ona s njime postupila kao s psom, izobličila u luđački bijes koji je morao iskaliti, makar i na samomu sebi … možda gađenje nad samim sobom, što ga je ispunilo žudnjom da uništi sebe, da se rastrga u komade, da izbriše sebe…
>
> Puzeći potrbuške, gurajući se još dalje naprijed, uspravi gornji dio tijela i spusti se u vodu. Glavu više nije podigao; ni noge nije pomaknuo, što su ležale na obali. (Ibid.: 105)

Kraj je to Friedemannova života koji okončava upravo u onom trenutku u kojemu u njegov život prodire izvorna životna snaga. Ta ga, međutim, ne potiče na daljnji život, već je naprotiv riječ o tome da središnji lik – kao u mnogim Mannovim tekstovima – sustiže osveta zbog susprezanja od života, zbog odustajanja od neposrednosti životnog očitovanja i uzmaka u duhovnost. Iz tog razloga Gerda i ulazi u njegov život,

> i premda je kušao obraniti svoj mir, – zbog nje se u njemu moralo pobuniti sve u njemu što je još od mladosti potiskivao, jer je osjećao da to za nj znači muku i propast. To ga je zgrabilo strahovitom, neodoljivom silom i uništilo! (Ibid.: 99)

Gerdin lik je onaj koji u njemu budi „nježnu ljubav prema životu“ (ibid.: 98) koju je tako uspješno potiskivao a koja mu se sada zbog promašenosti vlastita života javlja kao „čežnja za svojom izgubljenom srećom“ (ibid.). Tako većini Mannovih središnjih likova nakon njihova neuspješnog situiranja u tijeku života preostaje tek čežnja uslijed koje život sagledavaju iz Schopenhauerove i Nietzscheove perspektive kao

> šutljivi, beskrajno ravnodušni mir prirode, vidio je, kako osunčana rijeka teče svojim tijekom, kako se trava trepereći miče, a cvijeće uspravno stoji ondje gdje je procvalo da bi onda uvenulo i nestalo, razabrao kako se sve nijemom poniznošću pokorava životu, – i najednom osjeti da se treba sprijateljiti i prihvatiti nuždu, koji osjećaj stvara neku vrstu nadmoći nad cijelom sudbinom. (Ibid.)

Utoliko je u odnosu između Gerde i malog gospodina Friedemanna riječ o prikazu sraza duhovnog stava spram života i one izvorne životne snage iz koje nastaje svekoliki život, a koja sve nastalo održava i koja sve to naposljetku privodi i svome kraju. Time da Johannes pred Gerdom gubi dosadašnji oslonac u životu utoliko što se prepušta silini njena utjecaja da bi uslijed toga odbacio i vlastiti život, pripovjedno se uprizoruje kako duhovni stav spram života u srazu s izvornom životnom snagom gubi svoju čvrstinu i nužno odvodi u propast sve one koji se pridržavaju tog stava. Pritom Gerda ne utjelovljuje ni lik kokete ni onaj fatalne žene već se doima starogrčkom bakanticom, pratiljom boga Dioniza, koja je svratila kako bi 'malog gospodina Friedemanna' poučila o izvornom značaju života koji leži s one strane svih samonametnutih duhovnih granica. Utoliko je u susretu Gerde i malog gospodina Friedemanna prikazano što se događa s umjetnički nastrojenom dušom, s oduhovljenom dušom, kada se suoči s pradionizijskom moći, odnosno Schopenhauerovom *pravoljom* ili Nietzscheovim *prajednim* kao utjelovljenje izvorne životne moći, čiji učinak središnji lik uporno potiskuje. Taj i takav život, snažan život, istom silom kojom je potiskivan u dubine duše izbija na površinu i razara sve oko sebe: upravo se iz tog razloga i mali gospodin Friedemann baca u rijeku, puzi poput nekog gmaza potrbuške natrag u vodeni element iz kojeg je život i potekao, poništavajući pritom eventualnu jedinstvenost i monumentalnost ljudske duhovnosti rasapom vlastita života. S obzirom na tako pojmljeni vitalistički ustroj života u skladu s kojim je životu stalo samo do njega samog čovjeku preostaje tek čežnja, i to ne za nekim „mirom u praznom i gluhom ništavilu, već za blago osunčanim spokojem ispunjen dobrim, tihim mislima" (ibid.). Te pak misli kruže oko totaliteta života koji je jedino dohvativ nestajanjem pojedinačnosti u jedinstvenom amorfnom bivanju svega oblikovanog u *prajednom*, gdje se naposljetku i jedino čini mogućim susresti čak i istinsko jedinstvo apolinijstva i dionizijstva, a ne ono tek prividno koje je poput kumira izgradio mali gospodin Friedemann u svojoj estetskoj duši. Upravo zbog svoje prividnosti Friedemannovo se jedinstvo urušava pod naletima izvornog, divljeg i nesputanog dionizijstva, koje se posredstvom Gerde obrušilo na dušu malog gospodina Friedemanna.

Time je ocrtana i tematika zamalo svih Mannovih ranih tekstova koji kruže oko pitanja, je li uopće i kako moguća uspostava istinskog jedinstva dionizijstva i apolinijstva, jedinstva nesputanog samoočitovanja života i njegova umnog osvjetljenja? Ispisivanjem mnoštva pripovjednih tekstova Mann uvijek iznova razmatra mogućnost pripovjednog uprizorenja tog jedinstva sve do *Smrti u Veneciji* kao posljednjeg teksta u nastojanju zahvaćanja jedinstva.

### 3.3. Poetološko kućište Mannove rane naracije u *Ormaru za odjeću*

Zanimljiva se čini i poetološka pozicija s koje se Thomas Mann upućuje u potragu za prethodno opisanim jedinstvom života i duha, dionizijskog užitka u životu i njegova apolinijskog sabiranja. Tu poziciju po prvi puta ocrtava u dubinskom postavu pripovijetke *Ormar za odjeću*, gdje ona predstavlja ishodište prilikom ustrojavanja njena pripovjednog svijeta.

U pripovijetci ispričana priča čini se donekle nestvarna: središnji lik, Albrecht van der Qualen, mladić u dobi između 25 i 30 godine, toliko bolestan da mu liječnici prognoziraju još samo nekoliko mjeseci života, na putovanju vlakom iz Berlina u smjeru Rima budi se na jednoj od postaja da bi ondje iznenada prekinuo putovanje. Premda ne zna gdje je, čak ni koje je doba dana, uzima prtljagu i pješice upućuje u grad. Nakon što je „besposlen i bez cilja" (Mann 1899: 155) prošao središtem grada, dospijeva u predgrađe, gdje iznajmljuje sobu na trećemu katu jedne zgrade. U sobi se nalazi i naslovni ormar za odjeću koji, smješten u niši vrata, nema čvrstu poleđinu već je sa stražnje strane obložen „jutenom tkaninom, pričvršćenom u četiri kuta čavlima ili pribadačama" (ibid.: 158).

Kada se nakon večere u obližnjem restoranu prihvatio raspremanja stvari, na svoje silno čuđenje zatiče golu djevojku kako sjedi u ormaru. Očaran njenim prisustvom, sjeda na rub kreveta i sluša kako mu pripovijeda „o dvoje [koje] je išlo ledinom, a njena je glava bila položena o njegovo rame" (ibid.: 160). Središnji lik pripovijetke svake večeri sluša djevojčine „tužne, neutješne priče, […] koje su srce obuzimale poput slatkog tereta i puštale ga da kuca sporije i blaženije" (ibid.: 161). U nekim se trenutcima znao „zaboraviti" (ibid.) i ispružiti ruke za njom. Ona se tome, doduše, nije odupirala, premda bi tada na duže vrijeme nestala iz ormara, a nakon što bi se ponovno pojavila, nastavila je s pričom tek nakon nekoliko večeri.

U završnom se odlomku teksta pripovjedač pita, koliko je to dugo trajalo, odnosno, je li Albrecht doista napustio vlak na toj nepoznatoj postaji ili je sve to u kupeu tek sanjao: „Tko bi se među nama usudio pružiti krajnje izvjesni odgovor na to pitanje, snoseći za njega svu odgovornost? To je posve neizvjesno. 'Sve mora ostati u zraku…'" (ibid.) – završna je tvrdnja pripovjedača.

Ostane li se kod površine teksta, kod neposrednog ispripovijedanog, tada bi se moglo ustvrditi da je riječ o izmišljenoj priči koju je s obzirom na dob djevojke u ormaru moguće uvrstiti među više ili manje erotske priče o Lolita-

ma. No da je samo o tome riječ, tekst zasigurno ne bi ostao aktualan i sto godina nakon njegova nastanka, pa je stoga potrebno uputiti se s površine teksta u njegov dubinski postav, u potragu za njegovim prikrivenim značenjem.

Prvi je trag prostor zbivanja radnje. Taj započinje na sjeveru Njemačke, gdje se Albrecht van der Qualen ukrcava u vlak, premda taj dio Njemačke – sudeći po prezimenu središnjeg lika – nije njegov zavičaj. Putna karta glasi na relaciju Berlin–Rim, pri čemu se kao krajnje odredište putovanja navodi Firenca. Time se u tekstu konstruira posve specifična prostorna mapa zbivanja radnje, koju s jedne strane omeđuje sjeverna Njemačka kao prostor uronjenosti u svakodnevicu građanskog svijeta u kojemu čovjek neposredno ostvaruje svoje životne ciljeve tako što obavlja solidan građanski posao, zasniva obitelj i ima djecu koja će naslijediti to što se u prethodnoj generaciji imalo i bilo. Mentalna je to okosnica građanskog svijeta koji Thomas Mann u nizu tekstova povezuje s toponimom 'sjeverne Njemačke' kao lajtmotiv prebivanja čovjeka u banalnom dionizijstvu. Nasuprot tom prostoru nalazi se onaj u čijem se smjeru uputio Albrecht, – onaj južnjački, talijanski, prožet prije svega sunčevom toplinom i ljepotom krajolika. Prostor je to u kojemu na simboličkoj razini dominira Apolonova posvećenost umjetnosti, dakle, lajtmotiv umjetničkog obuhvaćanja života i njegova prožimanja duhovnim sjajem. U tekstu se kao koordinate toga prostora spominju dva grada: Rim kao vječni grad asocira neprolaznost apolinijskog sjaja života, dok Firenca kao grad renesansne umjetnosti simbolizira preporod života u njegovu umjetničkom, odnosno duhovnom sjaju.

Ta dva toponima – onaj njemačkog Sjevera kao prostor banalnodionizijskog građanstva i onaj talijanskog Juga kao okoštalo-apolinijskog umjetništva – omeđuju putovanje središnjeg lika, sugerirajući da je riječ o njegovu bijegu iz hladnoće Sjevera, odnosno skučenosti banalnodionizijskog života u smjeru juga, ususret toplini sunca i sjaju umjetničke reprezentacije života. Razlog bijegu naznačen je u prezimenu središnjeg lika, odnosno u njegovu zdravstvenom stanju. Albrecht potječe iz fiktivne nizozemske (plemićke) obitelji 'van der Qualen', pri čemu to prezime u schopenhauerovskom ključu stoji kao naznaka za to da je središnji lik pripovijetke obilježen 'patnjom', odnosno 'boli' koju mu nanosi život. Ostane li, naime, prebivati u tom sjevernjačkom toponimu, u banalnom dionizijstvu građanske svakodnevnice, osuđen je da u njemu umre budući bi u tom slučaju u potpunosti potonuo u taj svijet i rasplinuo se u automatizmu odvijanja neposrednog, svakodnevnog građanskog života. Pred takvom sudbinom Albrecht bježi na jug, gdje ga očekuje užitak umjetničkog ovjekovječenja života. No i tamo mu je, u tom južnjačkom toponimu, suđeno

da nestane, i to u sjaju ljepote kao okoštale, beživotne slike života. Oboje – nestanak u nerazlučivosti banalnodionizijskog života sjevernjačkog toponima i okoštali sjaj apolinijske ljepote južnjačkog toponima – predstavljaju negaciju osobnosti i utoliko smrt individualnosti, koja očekuje središnji lik, i to svejedno, ostane li na njemačkom sjeveru ili se uputi u smjeru talijanskog juga.

Nestajanju u oba navedena ekstrema izmiče se jedino tako da odustane od putovanja na sredini između oba prostora. Da je upravo o tome riječ, na to ukazuje činjenica da se na postaji na kojoj središnji lik napušta vlak još uvijek govori njemački, a da to ipak više nije prostor njemačkog sjevera. Tako u pripovijetci nastaje međuprostor između sjevernonjemačkog toponima banalnog dionizijstva i onog južnjačkog okoštalog apolinijstva u kojemu – sukladno opetovanoj tvrdnji pripovjedača o tome da „sve mora ostati u zraku" (ibid.) – vlada atmosfera svojevrsne neodređenosti i neopredijeljenosti između dionizijskog sjevera i apolinijskog juga. Napuštajući vlak, središnji se lik opredjeljuje za ostanak u tom međuprostoru u kojemu se ne opredjeljuje ni za jednu od dviju navedenih kulturno-antropoloških opcija, a da se pritom upravo taj međuprostor čini kao moguće mjesto uzajamnog ispreplitanja banalnog dionizijstva i okoštalog apolinijstva, odakle se nadaje i mogućnost njihova stapanja u jedinstvenu cjelinu.

Da Mannovo nastojanje ostvarenja jedinstva dionizijstva i apolinijstva nije tek pusta želja, na to ukazuje detalj koji se u pripovjednom pogledu ponovno čini suvišni: Kada se opisuje Albrechtova šetnja nepoznatim gradom, ističe se da „nije nosio kaljače, njegove su čizme, međutim, bile izrazito široke, čvrste, trajne, a pritom i elegantne" (ibid.: 155). Ovdje se nameće pitanje, zašto pripovjedač ističe da središnjem liku nisu bile potrebne kaljače, odnosno da su i njegove 'obične' čizme bile dovoljne. Riječ je o Mannovoj referenciji na Andersenovu bajku *Srećine kaljače*. U toj bajci vila Sreća poklanja ljudima kaljače kako bi njima dospjeli na ona mjesto na kojima bi najradije bili. Tako primjerice mladi teolog iz Andersenove bajke zamišlja, kako bi njegova najveća sreća bila putovati, te završava u Italiji, gdje se na svoju žalost zatiče izložen silnim nevoljama tipičnim za putovanja kočijom u 18. stoljeću poput primjerice najezde komaraca. Pritom 'kaljače' predstavljaju rekvizit iz fantastičnog pripovjednog registra, koji središnji lik Mannova teksta ne nosi, već na nogama ima 'obične' čizme. Isticanjem takvih pripovjednih elemenata čini se da se na razini poetološke simbolike teksta želi naglasiti da se u pripovijedanju neće posezati za nadnaravnim, neobičnim i fantastičnim, već će se ostati na tlu 'obične' zbilje i pripovjedno uprizoriti samo ono što se dešava i u zbilji.

U zbilji se, međutim, obično ne dešava da na proputovanju u ormaru iznajmljene sobe pronalazimo gole djevojke koje se, uz to, ondje pojavljuju takoreći ni iz ničega. Odatle proizlazi i da prizor s golom djevojkom u ormaru ne predstavlja isječak iz zbilje, odnosno taj prizor ne posjeduje ontološki status realnog već služi kao sredstvo ocrtavanja poetološke pozicije s koje se organizira pripovijedanje utoliko što i gola djevojka i priče koje pripovijeda središnjem liku ukazuju na specifični oblik ustrojavanja načina autorova pripovijedanja.

To znači da se Thomas Mann i u pripovjednom međuprostoru između sjevera i juga u koji se upućuje zajedno sa središnjim likom pripovijetke želi pridržavati načina prikazivanja zbilje kakva nam se svima nadaje, a da na takvoj svakodnevnoj zbilji ujedno razgoliti i njeno drugo, dublje značenje, koje u toj zbilji prebiva u simboličnom obliku. Upravo tako stoji stvar i s 'ormarom' kao pripovjednim rekvizitom, koji je običan poput 'čizama', sve dok se u njemu ne pojavi naoko iznenada i niotkuda gola djevojka, što se sve zajedno doima kao da smo obukli 'kaljače' vile Sreće koje nas odvode na drugu pozornicu zbilje, na onu osimboljenja njena dubljeg postava. Iz takva konteksta pripovjedni rekvizit gole djevojke predstavlja lajtmotiv neposrednog samoočitovanja života, života ogoljenog na njegovu osnovnu, na njegovu nagonsku strukturu, na njegovu još nevinu privlačnost i užitak u neposrednosti samoočitovanja života, koje bivstvujuće zavodi na daljnje postojanje, i to usprkos svemu, a najviše usprkos onome što nam sam život donosi a o čemu djevojka iz ormara pripovijeda središnjem liku. Da je gola djevojka iz ormara upravo lajtmotiv neposrednog očitovanja života potvrđuje i to da središnji lik, kada god posegne za djevojkom, kada se zanese i poželi da je dodirne, da neposredno uživa u njoj, tada ona nestaje, kao što se i svijest o životu, osviještenje života rasplinjuje, odnosno nestaje kada uronimo u neposredno samoostvarenje života, kada naprosto 'živimo' a da to ne popraćujemo sviješću o načinu našega življenja.

Utoliko je iz Mannove vizure uloga umjetnika da prebiva na rubu zbilje, što u pripovijetci središnji lik demonstrira zauzimanjem položaj na rubu kreveta, dakle niti se narcisoidno rasteže niti s nasladom povlači djevojku za sobom na krevet, već nepomično sjedi na njegovu rubu. Time se ukazuje na to da umjetnik spram zbilje mora zauzeti pasivni položaj, odnosno ne smije aktivno zadirati u nju, već je s primjerene udaljenosti može tek opisivati, odnosno prenositi ono što mu priča zbilja, a to znači život u svojoj ogoljenosti, kao što to čini i djevojka u pripovijetci.

U svojim pričama ona pripovijeda „o dvoje [koje] je išlo ledinom, a njena je glava bila položena o njegovo rame“ (ibid.: 160), dakle o ljubavnom paru „nerazdvojno zagrljenih“ i njihovoj uzajamnoj privrženosti koja ih usrećuje i zavodi na daljnji život. No sve te ljubavne priče, sve te priče o emocionalnoj privrženosti i vezanosti uz život, ističe pripovjedač „ne završavaju dobro. Kraj je bio tako tužan kao kada dvoje nerazdvojno zagrljenih, dok njihove usne leže sljubljene, jedan drugome iznad pojasa zabadaju široki bodež, i to s dobrim razlogom.“ (Ibid.) Takav tužan kraj i uzvišenih, ljubavnih priča, i to usprkos svekolikoj emocionalnoj čežnji i privrženosti, posljedica je činjenica da nikada ne prestajemo biti pojedinačno biće, čije bezostatno sjedinjenje s drugim bićem u zbilji nije moguće. Ono je moguće tek u horizontu u koji se sva pojedinačna bića slijevaju natrag u izvor odakle su potekla, a to je Schopenhauerova predodžba o sjedinjavajućoj *pravolji*, odnosno Nietzscheova predodžba o *prajednom*, odakle sve izvire i u što se sve sukladno još Anaksimanderovu mnijenju po redu vremena vraća, plaćajući time kaznu i odštetu zbog nepravde svog nastanka. Tako je potpuno sjedinjenje s drugim kao vrhunac emocionalne zainteresiranosti pojedinca za drugog moguće jedino u transcendentalnom horizontu *prajednog*, a to znači, wagnerijanski, u ljubavnoj smrti. U njoj se tek otresamo naše pojedinačnosti, našeg egoizma i egocentričnosti koji nas – kako priča gola djevojka iz ormara, odnosno kako nas poučava život ogoljen na njegov osnovni egzistencijal – u tolikoj mjeri obuzimaju da voljenoj osobi na kraju „iznad pojasa zabadamo široki bodež“ (ibid.): Htjeli mi to ili ne, upravo našom (egoističnom) ljubavlju, našom neostvarivom željom bezostatna sjedinjenja s drugim tom istom drugome nanosimo bol. I to s razlogom, tvrdi djevojka iz ormara, jer to 'ja' koje jesmo nikada ne možemo zatomiti, nikada u tolikoj mjeri utrnuti da prestane biti neko 'ja' koje se svojom osobnošću razlikuje od drugog 'ja'. Utoliko me granica mog 'ja', s jedne strane, odvaja od drugog i drži na distanci od svega drugog, dok bi, s druge strane, bezostatno uranjanje u drugog, ako bi mi se ono posrećilo, značilo nestajanje moje 'ja' u drugome, a time i mene samog.

Kada se na takav način ogoli zbilja, čovjeku preostaje tek pozicija skicirana na primjeru središnjeg lika. Riječ je o nužnosti čovjekova prebivanja između neposrednosti samoočitovanja života i njegova banalnodionizijskog užitka i beživotnog okoštalo-apolinijskog sjaja ljepote, na rubnom područja života, iz kojeg se prodire u njega i oslikava njegov dubinski postav pomoću niza detalja preuzetih iz samog života. Tim se detaljima, međutim, poput onom ormara s jutenom poleđinom, koji je, inače, Thomas Mann imao u svojem

momačkom stanu u Münchenu, dodjeljuje dublji značaj kako bi se tim simboličkim lajtmotivom osvijestilo ono što bitno određuje naoko banalnu zbilju prikazanu u pripovijetci. To bitno na prijelomu stoljeća upravo je sukob apolinijstva i dionizijstva, duha i života, unutar kojeg se postavlja pitanje prevage jednog nad drugima ili njihova sjedinjenja. Pritom Mann umjetniku preporučuje poziciju svojevrsnog čardaka ni na nebu ni na zemlji, s koje tada može izvještavati o razlozima zbog kojih dolazi do sukoba, oblicima u kojima se on zbiva i napokon o njegovu potencijalnom raspletu, što je i sadržaj Mannova idućeg većeg djela, njegova romana o Buddenbrookovima.

## 3.4. Propast kuće Buddenbrook

### *3.4.1. Životni ciklus četiriju generacija Buddenbrookovih*

Roman o Buddenbrookovima prvo je opsežnije Mannovo djelo koje s vremenom među njegovim tekstovima postaje „najčitanije i najomiljenije štivo“ (Mendelssohn 1981: 799), a za koje mu je 1929. godine dodijeljena i Nobelova nagrada. Silan značaj romana ogleda se i u sudu književnih povjesničara da je nakon Goetheova *Werthera* riječ o idućem velikom društvenom romanu u povijesti njemačke književnosti (usp. Wysling 2001: 363). Roman nastaje u razdoblju od 1897. do 1900. da bi prvo izdanje bilo objavljeno u dva sveska u listopadu 1901. godine. Do 1930. godine roman je otisnut u više od milijun primjeraka, a do kraja dvadesetoga stoljeća preveden je na četrdesetak jezika.

Premda se u tekstu romana nigdje ne spominje ime grada u kojemu se zbiva radnja, pojedine je opise moguće povezati s autorovim rodnim gradom Lübeckom, a likove iz romana sa članovima njegove obitelji, kao i s lübeškim sugrađanima. No bez obzira na to sav biografski materijal romana tek je ishodišna građa za prikaz (veliko-)građanskog života u Europi na prijelomu stoljeća kroz prizmu patricijsko-trgovačke obitelji Buddenbrook, čije ’razgrađanštenje‘ leži u sve snažnijem estetsko-duhovnom profiliranju pojedinih članova obitelji, sve dok u četvrtoj generaciji na scenu ne stupi dječak čije sklonosti nagovješćuju prisustvo istinskog umjetničkog talenta.

Roman se sastoji od jedanaest dijelova razdijeljenih u 97 poglavlja različite duljine. Kronološki ispripovijedana radnja romana zbiva se od 1835. do 1877. godine, a započinje prizorom okupljanja članova obitelji i poznanika oko bogate trpeze u kući prve generacije Buddenbrookovih. Uvodni je to prizor ro-

mana, čije središte tvori Johann Stariji kao predstavnik te prve generacije. Riječ je o veletrgovcu žitaricama koji je od oca naslijedio tvrtku osnovanu još 1768. godine, a koja trenutno proživljava snažni gospodarski uzlet. Suvlasnik tvrtke njegov je sin, Johannes Buddenbrook Mlađi, koji nasuprot očevu posve racionalnom i nesentimentalnom životnom svjetonazoru s vremenom razvija sve veću sklonost religijskom osjećanju, napose pijetizmu. Sa suprugom Elisabeth, koja podjednako tako potječe iz jedne od bogatijih lübeških obitelji, ima troje djece: prvijenca Thomasa te sina Christiana i kći Antoniju, koji čine jezgru treće generacije Buddenbrookovih.

Nakon očeve smrti 1842. godine Jean preuzima obiteljsku tvrtku da bi iste godine u njoj započeo svoje naukovanje i njegov sin, Thomas. Dok se Thomas nastoji potvrditi predanim radom, dotle mlađi brat Christian svojim zanimanjem za glumicom iz mjesnog kazališta, inače ljubavnicom lokalnog bonvivana, izaziva očevu zlovolju. Njihova sestra, Antonija, odlazi u internat, gdje strogo nadziranu mladost proživljava u prijateljstvu s Armgard von Schilling i Gerdom Arnoldsen. Po povratku iz internata Antonija od udvaranja hamburškog trgovca Bendixa Grünlicha bježi u odmaralište u Travemündeu, gdje doživljava romansu sa siromašnim studentom medicine. No otac je uvjerava kako u svrhu očuvanja ugleda obitelji mora odustati od te veze i udati se za Grünlicha, što ona i čini, da bi nakon vjenčanja s njime otišla u Hamburg. Ondje, međutim, ne ostaje dugo. Nakon rođenja kćeri Erike doznaje da je njen suprug i prije vjenčanja lažirao imovinsko stanje kako bi se dokopao njena miraza pa ga Antonija uz očev pristanak napušta.

U to doba Christian prekida studij koji je trebao biti odskočna daska za uspješnu akademsku karijeru te odlazi u London kako bi ondje izučio trgovački zanat. No njegova mu hirovitost ne dopušta da se ondje duže zadrži tako da ubrzo putuje u južnoamerički Valparaiso.

Thomas nakon očeve smrti 1855. godine s navršenih 29 godina dolazi na čelo obiteljske tvrtke, čiji je temeljni kapital usprkos manjim gubicima ipak očuvan: naspram vrijednosti od zamalo milijun maraka u doba Thomasova djeda, imovina tvrtke sada iznosi 870.000 maraka, i to zajedno s udjelom prokuriste Marcusa kojeg je Jean oporučno imenovao suvlasnikom tvrtke. Premda ga osobno prožima osjećaj nezadovoljstva, Thomas u tvrtku unosi svježi duh kojim stječe naklonost, kako zaposlenih u tvrtki, tako i članova obitelji i poznanika.

U Lübeck se iz Južne Amerike vraća neuspješni Christian, kojeg brat zapošljava u obiteljskoj tvrtki. No sve očitija duševna rastrojenost otežava mu

obavljanje bilo kakvog ozbiljnijeg posla, a jedini užitak pronalazi u prepričavanju luckastih dogodovština sa svojih putovanja u mjesnom gospodskom klubu.

Dotle se Thomas ženi s Gerdom Arnoldsen, kćeri poslovnog partnera iz Amsterdama, čime u tvrtku između ostalog dospijeva i svježi kapital. Po povratku s bračnog putovanja mladi par useljava u novu kuću, u vezi koje Thomas znakovito primjećuje: „Posljednjih sam dana često pomišljao na tursku poslovicu, koju sam negdje pročitao: 'Kada je kuća dovršena, dolazi smrt'. Ne mora to baš biti odmah smrt. Ali propadanje… silazak… početak kraja…" (Mann 1901: 430).

U međuvremenu Antonija u Münchenu upoznaje Aloisa Permanedera, vlasnika prodavaonice hmelja, s kojim sklapa svoj drugi brak i seli u bavarsku prijestolnicu. Ondje je, međutim, razočarana nepoduzetnošću suprugova koji zahvaljujući upravo njenom mirazu odlazi u mirovinu. A kada ga jedne noći zatiče kako pijan na stepeništu pokušava obgrliti kuharicu, Tony, krajnje revoltirana pogrdnim riječima koje joj je uputio, napušta München te, ne mareći više za skandal, traži i dobiva rastavu.

Dotle Christian svojim lakomislenim pričama postaje ruglo grada, pri čemu Thomas naročito sablažnjivim smatra Christianovu veze s Alinom Puvogel, s jednom od statistica u ljetnom kazalištu. Do otvorenog sukoba među braćom dolazi nakon Christianove izjave u klubu „kako, zapravo, zapravo je svaki trgovac varalica" (ibid.: 473), zbog koje ga Thomas u naletu bijesa otpušta iz obiteljske tvrtke. Christian seli u Hamburg, gdje predujmom od svog nasljedstva otvora vlastitu tvrtku.

1861. godine rađa se napokon i nasljednik obitelji u četvrtoj generaciji, Hanno Buddenbrook, sin Thomasa i Gerde, čiji je kum na krštenju sam gradonačelnik, što Tony smatra krajnjim priznanjem uspješnosti obitelji Buddenbrook u životu grada. Dotle Christianova tvrtka u Hamburgu odlazi u stečaj, a njegove hipohondrijske tužaljke sve više nalikuju ispadima psihičkog bolesnika. S Alinom Puvogel ima vanbračnu kćer, za koju plaća alimentaciju, a u vezi koje Thomas predmnijeva da joj Christian čak možda i nije otac.

U žestokoj konkurenciji s Hagenströmovima, jednoj od novopečenih gradskih patricijskih obitelji, Thomas postaje senator grada Lübecka. Premda posao još uvijek cvate kao u djedovo doba, nezadovoljan je jer ga prožima osjećaj kako mu nedostaje snage, kako se sve brže i češće umara. Premda sa-

modisciplinom još uvijek uspijeva očuvati fasadu poduzetna čovjeka, na njemu se sve više zamjećuju znakovi iscrpljenosti. Silan poslovni udarac pogađa ga kada usred proslave stogodišnjeg jubileja obiteljske tvrtke doznaje kako je tučom uništen urod s jednog od meklenburških posjeda koji je na nagovor sestre Antonije kupio u pola cijene jer se vlasnik našao u financijskom škripcu da bi sada propašću uroda izgubio sav novac uložen u tu ne odveć moralnu špekulaciju.

Ujesen 1871. godine umire Elisabeth, Thomasova, Christianova i Antonijina majka, nakon čega obiteljsku kuću Buddenbrookovih, gdje je i započela radnja romana, kupuju Hagenströmovi, tako da Christian seli u skromniji stan, a Tony s kćeri Erikom i unukom Elisabeth u stan na Trg podno lipe.

Sve češći dolasci poručnika Throte u kuću Buddenbrookovih, kako bi u salonu nasamo muzicirao s Gerdom, izvor su glasina o njenom preljubu koje se šire gradom. Thomas, sve umorniji i ojađeniji, od supruge više ni ne traži objašnjenje, pogotovo jer kod nje sve češće nailazi na „nervoznu hladnoću, u kojoj je živjela i kojom je zračila“ (ibid.: 644). U to mu doba pod ruku dospijeva Schopenhauerov spis o svijetu kao volji i predodžbi, nakon čije mu se lektire smrt čini tek „povratak s neizrecivo tegobna lutanja“ (ibid.: 656) životnim stazama. Vraćajući se jednog dana od zubara, gdje se morao podvrći mukotrpnom vađenju zuba, na ulici od silne boli pada u nesvijest, pri čemu udara glavom o pločnik da bi nekoliko dana potom i umro. U oporuci je naložio da se obiteljska tvrtka likvidira, što se uz značajne financijske gubitke i provodi. Budući da više nema brata koji bi se tome protivio, Christian se ženi Alinom Puvogel, koja ga, međutim, zbog sumanutih halucinacija smještava u psihijatrijsku ustanovu, dok ona, udajom sada i financijski zbrinuta, nastavlja dosadašnji neovisni život.

Gerda u Lübecku prodaje kuću koju je Thomas dao sagraditi jer je više ne može izdržavati i seli u omanju vilu u predgrađu. Njihov se sin Hanno, sada šesnaestogodišnjak, jedino još oduševljava glazbom, dok mu škola predstavlja toliki problem da se očekuje kako će pasti razred. Zarazivši se u proljeće 1877. godine tifusom, u bunilu spoznaje da je njegovoj volji jedino pribježište smrt, na što se prepušta bolesti i umire. Nakon Hannova pogreba Gerda se vraća ocu u Amsterdam. Sa smrću dječaka završava roman na čijem kraju vodeću poziciju u Lübecku preuzima obitelj Hagenström, koja upravo sada doživljava svoj uspon, no pitanje je samo vremena kada će i tu obitelj snaći sudbina Buddenbrookovih…

### *3.4.2. Nietzscheovo shvaćanje apolinijstva i dionizijstva kao ishodište Mannove romaneskne naracije o Buddenbrookovima*

Thomas Mann je roman o Buddenbrookovima isprva zamislio tek kao kraću „pripovijetku o dječaku, […] o osjetljivom zakašnjelom potomku Hannu" (Mann 1949b: 554), da bi, međutim, građa tijekom pisanja prerasla okvir pripovijetke i poprimila oblik opširnog „društvenog romana" (ibid.). Razlog proširenju isti je kao i u slučaju Wagnerova koncipiranja tetralogije o Nibelunzima (usp. Žmegač 1996: 348): Ondje Wagner u potrazi za uzrokom Sigfriedove smrti radnju odmotava unatrag, pri čemu nastaje ciklus od četiriju glazbenih drama. Tako sada i Mann u potrazi za odgovorom na pitanje o podrijetlu nužnosti propasti umjetnika ispisuje opsežni roman u kojemu na primjeru razvoja obitelji Buddenbrook u četiri generacije prikazuje procese koji dovode do toga da središnji lik jednom obuzet umjetnošću u njoj pronalazi i svoju propast.

Mann u potrazi za ishodištem propasti umjetnika s romanom o Buddenbrookovima ispisuje nešto više negoli tek realistično-naturalistički prikaz njemačkog društva i socijalnih antagonizama koji ga obilježavaju. Po Mannu suvremeno društvo na prijelazu stoljeća razjeda još važniji antagonizam, naime, onaj kulturni, čije uprizorenje Mann u romanu razrađuje na temelju analize razvoja zapadnoeuropske kulture kako ju je iznio Nietzsche u spisu o rođenju tragedije iz duha glazbe. Tu analizu vrijedi prikazati nešto podrobnije zbog razumijevanja načina na koji Mann oblikuje odnos između pojedinih likova, ne samo u romanu o Buddenbrookovima već i u drugim ranim djelima, jer je u većini njih riječ o literarizaciji Nietzscheove predodžbe o silnicama koje su konstitutivne za razvoj europske kulture od antičkih vremena naovamo.

Predodžbu o izvoru zapadnoeuropske kulture u sredozemnom bazenu među starim Grcima Nietzsche utemeljuje na pretpostavci „da je razvoj umjetnosti vezan uz dvojnost apolinijskog i dionizijskog" (Nietzsche 1872: 25). Pritom je riječ o dva starogrčka „umjetnička božanstva" (ibid.), o Apolonu kao božanstvu likovne i Dionizu kao božanstvu glazbene umjetnosti, čije je sjedinjenje u povijesti toliko rijetko da odatle proizašlo kulturno dobro svojom izuzetnošću spada u sam vrh umjetničkog stvaralaštva kao što je to prema Nietzscheu slučaj s atičkom dramom starih Grka.

Apolinijski je svijet „svijet sna" (ibid.), kojemu je svojstvena jasnoća i prozirnost uvida, premda ga kao „lijepi privid" (ibid.: 26) obilježava i sjenka pri-

čina. Vrhunac apolinijske kulture predstavlja svijet olimpskih božanstava koji je po Nietzscheu apolinijski Grk stvorio kako bi, suočen sa „strahotama i užasima postojanja" (ibid.: 32), izdržao sve životne strahote.[1] Ovdje se umjetnost pojavljuje „kao nadopuna i usavršenje što zavodi na daljnji opstanak" (ibid.: 36) jer je apolinijsko zastiranjem istinskog, okrutnog lica svijeta starim Grcima omogućilo bijeg pred užasima svijeta u ljepotu bivanja olimpskog apolinijstva.

No u duši je starih Grka, tumači Nietzsche, uz apolinijsko prebivalo i dionizijsko, koje se kao „svijet opoja" (ibid.: 26) suprotstavlja jasnosti i uređenosti apolinijskog svijeta. Srž tog svijeta tvori dionizijska ekstaza – oblik samozaborava kao posljedice doživljaja sjedinjenja pojedinca sa svim drugim bićima, čime se vraća u zajednički izvor svekolikog života, u *prajedno*. U dionizijskom se doživljaju nadilazi temeljno načelo apolinijskog svijeta, ono individuacije, a svijet pojedinačnih bića razotkriva tek kao privid iza kojeg se skriva njegov dublji, svima zajednički ustroj.

Istinu o tom dubljem ustroju svijeta nosi tragično-pesimistički uvid koji Nietzsche naziva još „metafizičkom utjehom" (ibid.: 56), a u skladu s kojom bivanje svakog bića određuje njegova propadljivost jer „odakle stvari imaju svoj nastanak, onamo moraju i propasti, sukladno nužnosti; jer moraju platiti kaznu i mora im se suditi zbog njihove nepravednosti, i to sukladno poretku vremena" (Nietzsche 1873: 277). Odatle Schopenhauer, smatra Nietzsche, zaključuje da

> 'prava mjera prosuđivanja svakoga čovjeka leži u tome da je u biti biće koje uopće ne bi trebalo postojati, već svoje postojanje okajava mnogoobličnom patnjom i smrću; što se od nekog takvog može očekivati? Nismo li svi mi na smrt osuđeni grešnici? Naše rođenje okajavamo najprije životom, a onda smrću.' (Ibid.: 278)

Sukladno tome čovjek poput svih ostalih bića u svom rođenju već nosi smrt, nastajući propada, a da ga od rezignacije pred „okrutnošću prirode" i

[1] U vezi s Nietzscheovom motivacijom da se upita o nužnosti nastanka onog apolinijskog usp.: „Ova suprotstavljenost dionizijskog i apolinijskog unutar grčke duše jedna je od velikih zagonetki koja me privukla uz grčko biće. Trsio sam se ništa drugo negoli odgonetnuti zašto je grčki apolinizam morao izrasti iz dionizijskog podmeta: dionizijskom Grku bilo nužno postati apolinijski: a to znači svoju volju za silnim, mnogostrukim, neizvjesnim, užasnim slomiti voljom za mjerom, jednostavnošću, uvrštavanjem u pravilo i pojam. Bezmjerno, divlje, azijatsko prebiva na njegovom dnu: hrabrost Grka počiva u borbi s vlastitim azijatizmom: ljepota mu nije poklonjena, kao što mu to nije ni prirodnost običaja – ona je osvojena, željena, izborena – ona je pobjeda." (Nietzsche 1906: 530–531)

„uništavajućim kovitlacem takozvane povijesti svijeta“ (Nietzsche 1872: 56), odnosno od potonuća u ništavilo, još jedino može očuvati metafizička utjeha da će se vratiti u sveobuhvatno *prajedno,* u temelj svekolikog bivanja koji leži s one strane svijeta pojava.

Uvid u tragični ustroj bivanja stari Grci su po Nietzscheu obznanjivali upravo u tragediji, i to posredstvom tragičnog kora. On je gledatelje pozivao da odbace svoju individualnost kako bi kroz koprenu životne boli i patnje nazreli istinski izvor života. Da se, pak, ne bi u potpunosti prepustilo dionizijskoj mahnitosti, pred gledateljstvo se stavlja ’drama‘, u kojoj glumac preuzimajući na sceni ulogu Dioniza proživljava bolnu tragičnost svega stvorenog, čime se tragična besmislenost života prikriva apolinijskim elementom dramske igre. Upravo stoga Nietzsche i ističe da nam je umjetnost dana kako ne bismo umrli od istine. Razdoblje pak procvata atičke tragedije čini se, doduše, kratkim, premda jedinstvenim i utoliko krajnje uspješnim ispreplitanjem apolinijskog i dionizijskog impulsa starogrčke kulture.

Prvi znak propasti tog jedinstva Nietzsche vidi već u trenutku u kojemu se Dionizov lik izdvaja iz kora, kada se, dakle, tragedija pretvara u dramu, dok vrhunac propasti sagledava u nastanku atičke komedije kao posljedice sokratske intelektualizacije života u grčkome polisu. Toj je sokratskoj kulturi dionizijsko obilježje tragedije nerazumljivo jer je u potpunosti usmjerena na umno zahvaćanje svijeta s obzirom na koje se sve što je suprotno racionalnome podvrgava osudi, a naposljetku i odbacuje. Tako u sokratskoj kulturi od iskonske tragedije preostaje tek dramska igra koja se svodi na igru likova. Sokratska kultura propast tragedije i zaborav tragičnog prikriva optimizmom vjere u moć intelekta, u intelektualno obuhvaćanje života i u njegovu intelektualizaciju kao sredstvo nadvladavanja tragičnog shvaćanja života unutar kojeg umjetnost zadobiva zadaću služiti tek umstvenoj spoznaji svijeta.

U okviru prikaza rođenja tragedije iz duha dionizijske glazbe Nietzsche iznosi i predodžbu o antropološkim tipovima koji su po njemu obilježili nastanak i razvoj starogrčke kulture. Prvi je antropološki tip onaj ’barbarskog dionizijstva‘, čija je bit „pretjerana spolna razuzdanost koja je poput plime prešla preko svega obiteljskog i njegovih časnih odredbi“ (ibid.: 32). Dionizijskim obuzeti ljudi nalikuju „najdivljijim zvijerima prirode“ (ibid.) koje su do posljednje kapi ispile „vještičji napitak“ (ibid.) krajnje „razbludnosti i okrutnosti“ (ibid.). Takvo ’barbarsko dionizijstvo‘ proizlazi iz ’hybrisa‘, iz onog što su Grci smatrali bogohulnom neumjerenošću, kada čovjek dušu kalja osio-

nim prekoračenjem granica postavljenih i ljudskim i božanskim zakonima. To prekoračenje, svojstveno je, međutim, samom životu, njegovu porivu za neograničenim samoočitovanjem, koje je načelno moguće na dva načina: s jedne strane u obliku banalne, samu sebe iživljavajuće životne moći, čiji je cilj samoočitovanje i samouvećanje života i ništa drugo, a što je moguće imenovati kao 'banalno dionizijstvo'. Druga varijanta dionizijstva nastaje u srazu one prve, barbarske, divlje, banalne, s olimpskim apolinijstvom starih Grka: na prodor samoživog 'banalnodionizijskog' impulsa iz Azije u grčke gradove, gdje taj impuls ruši već etablirane kulturne običaje, apolinijski Grk reagira stvaranjem dvaju kulturnih obrazaca kojima nastoji ublažiti provalu azijskog 'banalnog dionizijstva'. Prvi, stariji kulturni obrazac Nietzsche vidi očuvan u „dionizijskim orgijama Grka" (ibid.), u kojima „priroda doseže svoje umjetničko slavlje, tek u njima kršenje načela individuacije postaje umjetnički fenomen" (ibid.:33). Vrhunac razvoja tog obrasca sagledava upravo u atičkoj tragediji u kojoj uzajamnim ispreplitanjem i unapređenjem dolazi do pomirbe apolinijskog i dionizijskog impulsa. Taj je obrazac moguće nazvati 'grčko dionizijstvo'. Drugi, mlađi kulturni obrazac, do kojeg dolazi podjednako tako uslijed provale dionizijstva u starogrčki kulturni krug, nastaje kao posljedica zgražajućeg se distanciranja 'olimpskog apolinijstva' od divljeg dionizijstva, koje pred sve žešćim naletima podivljalih nagonskih sila bježi u sve veću (samo)izolaciju. Apolon ovdje odvraća pogled od života te se sve više zatvara u vlastiti svijet pričina. Riječ je o obliku apolinijstva koji više ne smjera poput olimpskog jasnom, proničnom i utoliko živom prikazu bića, već slici poradi slike, a to znači okoštalom umjetničkom izričaju u kojemu se živa bića ne prikazuju poradi njihove životnosti i uronjenosti u život, već u njihovu vječnoidealizirajućem obliku, zbog čega bi se taj oblik apolinijstva mogao nazvati i 'okoštalo apolinijstvo'.

Prema Nietzscheu razvoj starogrčke kulture tako određuju četiri temeljna kulturno-antropološka impulsa: s jedne je strane to 'olimpsko apolinijstvo', čiji je cilj prikaz životne ljepote pojedinačnih bića, i 'okoštalo apolinijstvo', koji svijet pojava oduhovljuje, pri čemu pojave koristi tek kao sredstvo prikaza svijeta kao duhovne konstrukcije. S druge je strane to 'banalno dionizijstvo' neposrednog samoočitovanja i samouvećanja života, koje ne želi ništa drugo do li sebe samog, i 'grčko dionizijstvo' kao uspješan preplet i dionizijskih i apolinijskih kulturnih impulsa, čiji jedinstveni vrhunac po Nietzscheu predstavlja upravo atička tragedija. Ukratko rečeno, u 'banalnom dionizijstvu' život bezostatno (samo)izgara, u 'olimpskom apolinijstvu' ovjekovječuje se u

sjaju žive ljepote pojedinačnih bića, u 'okoštalom apolinijstvu' prebiva u beživotnom idejnom prikazu, dok život u 'grčkom dionizijstvu' nepostojanosti svog postojanja priređuje raskošnu svetkovinu u kojoj ponad bezdana ništavila i njemu usprkos slavi vlastitu prolaznost.

Središnji problem, ali i cilj kojemu stremi Nietzscheova antropološka tipologizacija starogrčke kulture, ostvarenje je jedinstva dionizijstva i apolinijstva, jedinstva u kojemu život ne bi bio samoživ, a duh tek beživotna sjenka. Budući da se takvo sjedinjenje već jednom zbilo u vidu atičke tragedije, ono bi se trebalo moći ponovno ostvariti, ma koliko god to kratko trajalo i bilo ograničenog dohvata. Ostvarenje takva jedinstva zamamno je pitanje koje Nietzsche postavlja s obzirom na suvremeni razvoj europske kulture 1870-ih godina, a to isto pitanje muči i Thomasa Manna na prijelomu stoljeća: je li i kako je moguće i u suvremenom trenutku ostvariti uspon kulture u okviru kojeg bi nastalo nešto tako veličanstveno kao što je nekoć za trenutak bila atička tragedija?

### *3.4.3. Antropološko-tipološki ustroj romana o Buddenbrookovima*

Da Thomas Mann roman o Buddenbrookovima gradi na iznesenom sukobu dionizijskih i apolinijskih kulturnih silnica, proizlazi već iz prizora s kojim započinje roman. U njemu unuka Antonija (iz treće generacije) recitira religioznu pjesmicu, čijem se sadržaju djed Johann Buddenbrook (iz prve generacije) izruguje da bi sin Johann (iz druge generacije) protestirao: „Ali oče, opet ismijavate najsvetije stvari…" (Mann 1901: 12). Rasprava doseže svoj vrhunac dvije stranice dalje povodom Antonijina neobičnog objašnjenja nastanka munje. Razljućen djed primjećuje: „Znaš da mi je odvratno takvo zaglupljivanje dječjih mozgova!" (ibid.: 14), na što mu sin Jean uzvraća: „Zašto u tim godinama ne bi smjela imati svoje čudesne predodžbe o tim stvarima…" (ibid.).

U raspravi dominira djed, čiji mentalni sklop potječe još iz osamnaestog stoljeća, iz doba kozmopolitskog humanizma prosvjetiteljstva, onakvog kakav je primjerice u Goetheovu stvaralaštvu. Datiranjem navedenog uvodnog prizora u 1835. godinu, dakle tri godine nakon Goetheove smrti, na samom početku romana signalizira se kako je nepatvorenost života već načeta, što upućuje na dublju logiku prizora koji se tek naoko čini banalnom raspravom o podrijetlu groma. Djed, pripadnik prve generacije, lik je koji je još u potpunosti uronjen u 'zdravi' građanski život, a njegov je duhovni obzor

prosvjetiteljski, svrhovito-racionalistički, kojemu su svojstvene optimističko-vitalističke predodžbe uslijed kojih mu trgovanje žitaricama i društveni ugled stečen trgovačkim pothvatima, dakle, sudjelovanje u odvijaju života kakav on u svojoj prostodušnosti naprosto jest, predstavlja najveću svetinju. Obožavati 'apstraktnog boga iz katekizma', koji je toliko tuđ svijetu trgovine i svakodnevice prožete jednostavnim građanskim obvezama, kao što to čini sin Jean, protivi se njegovu 'zdravom' građanskom razumu. Djed predstavlja Mannov prvi antropološki tip, koji je čvrsto ukorijenjen u građanskom, zdravo-banalnom životu i koji, zahvaljujući svom naivnom životnom optimizmu, ni u kojem trenutku ne dovodi u sumnju svoju uronjenost u neposrednost građanskog života.

Da je taj ideal, međutim, već načet, proizlazi iz reakcija članova druge i treće generacije: s jedne strane sin Jean pijetističkim se stavom otklanja od očeva vitalističkog stava, dok s druge Antonija živahnošću kojom recitira pjesmicu naginje djedovu vitalizmu. Nagovještaj je to spleta antagonističkih odnosa, čijem je raspletu posvećen cjelokupni roman, a čiji rascjep sudbinski obilježava obitelj Buddenbrook utoliko što uslijed njega ta obitelj prebiva između ishodišta u banalnodionizijskom životu, u okviru kojeg doživljava svoj i gospodarski i društveni procvat (u prvoj generaciji), i izloženosti zarazi virusom 'duha' (u drugoj i trećoj generaciji) koja će u tolikoj mjeri narušiti 'zdravi', građanski život te obitelji da će ona (u četvrtoj generaciji) i propasti.

Rastakanje života već je na djelu kod Jeana kao branitelja katekizma koji zauzima distancu spram očeva izvorno naivno-optimističnog shvaćanja građanskog života: „Pokojni konzul, sa svojom zanesenjačkom ljubavi prema bogu i Raspetome, bio je prvi svog roda, koji je poznavao i gajio nesvakidašnje, negrađanske, diferencirane osjećaje" (ibid.: 259). Jeanovi osjećaji usmjereni na boga predstavljaju prve znake otklona od 'zdravog', neposrednog tijeka građanskog života koji za sada još ne štete ugledu i imetku obitelji Buddenbrook jer Jean bez obzira na oklijevanje s kojim poduzima pojedine poslovne poteze još uvijek pronalazi snagu i put do uspješnog okončanja poslovnih pothvata, uslijed čega banalnodionizijski ustroj obitelji načelno još nije ugrožen.

Pravi sraz dionizijstva i apolinijstva zbiva se u trećoj generaciji, u kojoj se zaraza apolinijstvom širi horizontalno cjelokupnom obitelji, premda pripadnike te generacije zahvaća na različiti način i u različitom opsegu. Zbog toga ta generacija obitelji predstavlja i središnji dio romana (usp. Sprengel 2004: 344), o čemu svjedoči i velik prostor koji je ustupljen prikazu života pripad-

nika te generacije, Antoniji, Christianu i Thomasu. Riječ je o Mannovoj trostrukoj varijaciji jedne te iste ishodišne situacije izloženosti života zarazi apolinijstvom, u okviru koje se prikazuju tri različita načina razrješenja antagonizma dionizijstva i apolinijstva. Sukob, koji se prikazuje u liku Antonije, još je najbliži ishodišnom postavu romana jer je riječ o liku koji u najvećoj mjeri stoji pod utjecajem djeda, odnosno najstarije generacije Buddenbrookovih, čiji je optimizam i vitalizam Antoniji čitav život veliki uzor i ideal. Antonijina je životna želja da postane jedna od životno-mudrih žena, čije će odluke doprinijeti uvećanju ugleda obitelji. Njeno banalnodionizijsko umijeće „da se prilagodi svakoj novoj životnoj situaciji s mnogo talenta, spretnosti i vedrine" (Mann 1901: 232) svjedoči o prividnom procvatu obitelji Buddenbrook u duhu optimističko-vitalističke tradicije. Vitalizam prve generacije Antonija nastoji očuvati tako što ga pounutrašnjuje, a pogotovo kada se u obitelji širi spoznaja da na njenom čelu ne stoji više glava koja bi poput djeda bila čvrsto usidrena u neposrednom protoku života. Da je, međutim, taj vitalizam već zastario, svjedoči Antonijin pretjerani životni optimizam koji stoji u raskoraku s njenim bračnim neuspjesima, zbog čega njen optimizam postaje ne samo zastarijevajući znak negdašnje obiteljske veličine već u dubinskom postavu romana funkcionira i kao apolinijski veo koji bezuspješno nastoji prikriti urušavanje zdravlja i života obitelji Buddenbrook.

Ako su u liku Antonije ocrtana bezuspješna nastojanja oko ponovne uspostave izvornog, vitalističkog života, tada brat Christian predstavlja drugu krajnjost, onu prepuštanja destruktivnom utjecaju apolinijskog. Riječ je o liku koji odmalena očituje 'nepraktične sklonosti' koje ga čine neprikladnim za trgovca, a čiji su izvanjski znaci slabost karaktera i životna nemoć. Sve do pojave tog lika duh apolinijstva prebiva u rubnim područjima romana, a u vidu Christianova oduševljenja kazalištem zadobiva prve konkretne obrise i unutar obitelji. Lik je to koji definitivno za sobom ostavlja izvorni građansko-trgovački svijet Buddenbrookovih, čime gubi čvrst oslonac u banalnodionizijskom svijetu, a zauzvrat ne stječe oslonac u apolinijstvu. Pritom Christian predstavlja Mannov drugi temeljni antropološki tip, onaj 'okoštalog apolinijstva', koji u svom odvraćanju od banalnodionizijskog života nije u stanju uspostaviti vlastiti duhovni život, već beživotno pluta na površini apolinijskog svijeta.

Između Antonijina pokušaja restitucije optimistično-vitalističkog svijeta prve generacije i Christianova estetsko-diletantskog samozaborava nalazi se lik Thomasa Buddenbrooka koji bi kao baštinik tvrtke u trećoj generaciji

trebao predstavljati čvrsti stup obitelji. Odgojen u duhu građanskog života s ciljem da se potvrdi svojom ambicioznošću i radišnošću, isprva i pokazuje čvrstoću istinskog i časnog trgovca (usp. ibid.: 257), ali s vremenom na sebi uočava sve veću sklonost refleksiji i introspekciji (usp. ibid.: 465–473), što doživljava kao krajnje negrađansko obilježje uslijed kojeg mu se čini da odveć sliči bratu Christianu. Izvanjski je znak upravo takvog razvoja lika i njegov brak s Gerdom Arnoldsen (usp. ibid.: 287–290). S njom, koja je još kao dijete svirala violinu (usp. ibid.: 303), u obitelj definitivno uvire apolinijski svijet umjetnosti, i to u izvornom, umjetničkom obliku u kojem se trgovačkom svijetu Buddenbrookovih ne samo suprotstavlja već ga iznutra razjeda i razara.

Signal gubitka životne snage način je na koji Thomas Buddenbrook odsada vodi poslove tvrtke. On više nije u stanju kao na početku karijere obiteljskom tvrtkom vladati čvrste ruke, već mu one sve češće podrhtavaju kao znak oklijevajućeg promišljanja nad ispravnošću vlastitih odluka. Kada i smogne snagu da donese neku odluku, ona se pokaže neispravnom kao u slučaju „gubitka Pöppenradova uroda, kupljenog prije žetve, nastradalog uslijed tuče, a što je sve bila posljedica posla koji je obavio protivno svom moralnom stavu" (Sprengel 2004: 344). Znak je to sve većeg skretanja tog lika s ustaljenog kolosijeka banalnodionizijskog života, pri čemu je 'bolest' kojoj podliježe još gora negoli ona Christianova estetskog diletantizma. Nakon što je za sebe otkrio Schopenhauerove spise, Thomas se sve više udubljuje u pesimističko-fatalistički svijet tog filozofa, spoznajući da njemu uvriježeni, zdravi, banalnodionizijski život zapravo počiva na besmislenom i vječnom vraćanju jednog te istog, naime, patnje i boli koji obilježavaju neposredno samoočitovanje života (usp. Mann 1901: 654–659). Na taj način pijetizam Jeana Buddenbrooka zadobiva još širu, nihilističku dimenziju, čime na vidjelo izbija i temeljni idejni postav romana: čovjek se u potrazi za smislom uzdiže ponad životnog ciklusa, ali u tom uzdizanju zauzima distancu spram života, čime gubi životnu snagu, posustaje i pada natrag u nerazlučivi pratemelj života iz kojeg je i proistekao.

Na temelju takvog tragično-nihilističkog uvida u beznačajnost individuuma naspram vječnom tijeku života Thomas zauzima poziciju 'reprezentacije života', kojom nastoji prikriti da više ne vjeruje u neposrednost ni vlastita životnog očitovanja ni njegova smisla (usp. Mann 1901: 418–419). Riječ je o apolinijskom velu razapetom nad životom koji nalikuje onom Christianova estetskog diletantizma i Antonijinog regresivnog vitalizma. No i taj se veo u romanu para kada pripovjedač dopušta da Thomas, izdanak i glava velikograđanske obitelji, skonča na ulici u blatnoj lokvi (usp. ibid.: 680), čime se

još snažnije ističe beznačajnost i bespomoćnost postojanja neukorijenjenog u neposrednom samoočitovanju života. Tako predstavnike treće generacije Buddenbrookovih uvijek iznova obilježava neuspjeh potvrđivanja u zdravograđanskom, banalnodionizijskom životu: Christianu ne polazi za rukom da se potvrdi u umjetničkim krugovima, Antoniji u bračnim vodama, a Thomasu u trgovačkim poslovima.

U četvrtoj generaciji Buddenbrookovih pojavljuje se naposljetku i lik koji je predstavljao ishodište genealoškog klupka antropološke tipologizacije na kojemu je sazdan čitavi roman. Taj lik, Hanno Buddenbrook, već u dječačkoj dobi daje naslutiti da mu životni cilj nije postati trgovac (usp. ibid.: 507–511) jer se već zarana prepušta maštarijama, naročito glazbenim (usp. ibid.: 508), u čemu trijumfira apolinijsko nasljeđe stečeno s majčine strane. Nasuprot Christianu u slučaju dječaka Hanna više nije riječ tek o diletantskom bavljenju umjetnošću, već o doista produktivnom umjetničkom potencijalu. Taj bi potencijal jednog dana zasigurno zadobio i obrise pravog umjetnika poput primjerice onog Gustava Aschenbacha u *Smrti u Veneciji* koji bi bio u stanju uspješno ispreplesti život i duh, dionizijski i apolinijski kulturni impuls da se na kraju romana nije uplelo dionizijsko i usmrtilo dječaka (usp. ibid.: 755), osvećujući se tako apolinijstvu zbog njegova presezanja u tijek banalnodionizijskog života.

Sukladno tomu pripovjedno je žarište romana kulturno-antropološka tipologizacija romanesknih likova utoliko što im se povrh njihova individualnog karaktera dodjeljuje i uloga nositelja obilježja općih kulturnih impulsa svojstvenih razvoju europske kulture. Prvi, i iz Mannove genealoške perspektive izvorni, antropološki tip onaj je prve generacije Buddenbrookovih, koja reprezentira svijet unutar kojeg još vlada jedinstvo banalnodionizijskog života i njemu svojstvenog duha. Iz perspektive suvremene europske kulture na prijelomu u dvadeseto stoljeće razdoblje vladavine toga antropološkog tipa jest ono prosvjetiteljstva. U to doba, naime, dolazi do ekonomskog procvata europskog kontinenta kojemu korespondira duh krajnje optimističkog pouzdanja u ljudsku moć ovladavanja životom i njegova usavršavanja. Osnova je to na kojoj počiva i život trgovca Johanna Buddenbrooka iz prve generacije, čiji se poredak, međutim, raspada postupnim prodorom apolinijstva. U trećoj se generaciji u liku Christiana kao antipod prvom tipu pojavljuje drugi antropološki tip, onaj ’estetskog diletantizma‘. Riječ je o tipu koji pod utjecajem apolinijstva zauzima distancu spram života uslijed čega ostaje bez životne snage i tone u ’okoštalo apolinijstvo‘ kao tek estetski zaklon pred vlastitom beživotno-

šću. Tome je sličan i treći Mannov antropološki tip, onaj 'među-pozicije reprezentacije života'. On je predstavljen u obliku središnjeg lika romana, Thomasa Buddenbrooka, koji ostaje visjeti razapet između banalnodionizijskog i apolinijskog svijeta jer je izgubio pouzdanje u ukorijenjenost vlastite egzistencije u protoku banalnodionizijskog života. Četvrti antropološki tip romana rezultat je cjelokupnog razvoja, čiji bi vrhunac trebao biti lik 'ozbiljnog umjetnika', u kojemu bi se trebalo ujediniti apolinijsko i dionizijsko, odnosno duh zaživjeti tako da se život oduhovi. Ta se mogućnost, međutim, u romanu smrću Hanna Buddenbrooka izjalovljuje, što ukazuje na to da idejni postulat, na kojemu počiva ne samo taj roman već i Mannovo shvaćanje razvoja suvremene europske kulture, leži u propasti života uslijed njegove intelektualizacije.

### *3.4.4. Nihilizacija egzistencije kao mračno srce romana o Buddenbrookovima*

Kao što je bilo naznačeno, Thomas Mann prikaz obitelji Buddenbrook utemeljuje na načelu prema kojemu lik koji je jednom na bilo koji način dospio u doticaj s apolinijskim svijetom nužno mora ispasti iz neposrednog tijeka života, izgubiti životnu snagu i propasti. Stoga je dodir s apolinijstvom temeljni preduvjet razvoja radnje, čija nužnost proizlazi iz Mannova shvaćanja umjetnosti kao rezultata stava da umjetnik koji prikazuje život ne smije sudjelovati u njegovu neposrednom tijeku. Odatle izvire i Mannovo načelno shvaćanje umjetnosti kao smrti jer bilo kakav zahvat u neposrednost života u vidu izdvajanja dijela života iz njegova tijeka i analitičko-narativno uprizorenje tog životnog isječka predstavlja utrnuće neposrednosti života, pobjedu apolinijstva nad dionizijstvom, umjetnosti nad životom. Iz tog razloga i nihilističko shvaćanje svijeta predstavlja središnji doživljaj romana, ilustrativno prikazan u Thomasovoj strastvenoj lektiri Schopenhauerova spisa, a što vodi i k nihilističkom rasplitanju radnje romana smrću središnjih likova iz treće i četvrte generacije Buddenbrookovih.

Nakon uprizorenja procesa nastanka umjetnika u romanu o Buddenbrookovima Mann će ulogu protagonista u većini svojih pripovjedaka koje će uslijediti dodijeliti upravo umjetniku. Pritom će u svakom novom pripovjednom tekstu lik umjetnika oblikovati na nešto drukčiji način tako da će do izbijanja Prvog svjetskog rata nastati niz različitih modulacija na temu umjetnika kao središnjeg lika Mannovih pripovjednih tekstova.

## 3.5. Uzmak umjetnika u okrilje banalnog dionizijstva u pripovijetci *Tonio Kröger*

Nakon rada na romanu o Buddenbrookovima, u razdoblju od kraja 1900. pa sve do kasne jeseni 1902. godine, nastaje jedan od Mannovih značajnijih tekstova iz prvog stvaralačkog razdoblja, pripovijetka *Tonio Kröger*, koja izlazi 1903. godine u časopisu *Nova njemačka smotra*. Velik značaj te pripovijetke ogleda se u tome što se u njoj s jedne strane definitivno profiliraju obilježja svojstvena većini Mannovih središnjih likova u pripovijetkama sve do Prvog svjetskog rata, a s druge se strane sukob apolinijstva i dionizijstva usko povezuje i s poetološkom problematikom koja na taj način postaje središnja tema pripovijetke.

U tekstu je riječ o prikazu života naslovnog lika, Tonija Krögera, koji odrastajući u gradiću na sjeveru Njemačke nakon očeve smrti seli u München, gdje postaje ugledni pisac. Jednog dana posjećuje i svoju prijateljicu, slikaricu Lisawetu Iwanownu, s kojom vodi razgovor o ulozi i svrsi umjetnosti, što predstavlja jedan od središnjih dijelova pripovijetke.

Ujesen ga obuzima neobična čežnja za putovanjem na sjever Europe. Tom prigodom posjećuje i rodni grad, u tekstu neimenovani Lübeck, gdje ga nitko ne prepoznaje pa gradom šeće poput bilo kakvog drugog neznanca. Kao takav otkriva da mu je rodna kuća pretvorena u narodnu knjižnicu, što ga je silno začudilo jer „ni narod, a ni književnost ovdje nemaju što tražiti“ (Mann 1903b: 312). Prilikom odjave na recepciji hotela rezerviranim ponašanjem izaziva pažnju policije koja traga za hohštaplerom i varalicom koji bježi iz Münchena za Kopenhagen, a što je i ruta putovanja na kojoj se nalazi Tonio Kröger. Budući da ne posjeduje ni putovnicu ni osobnu iskaznicu, što u to doba i nije neobično, jedino čime potkrjepljuje svoj identitet korekturni je otisak pripovijetke koji se nalazi u njegovoj lisnici, a na kojemu je ispisano njegovo ime. To je vlasniku hotela dovoljan dokaz da nije riječ o varalici već o umjetniku pa Tonio može nastaviti putovanje.

U Kopenhagenu ga, međutim, ponovno spopada neobičan nemir koji ga prisiljava na daljnje putovanje u smjeru sjevera, sve do jednog hotela u mjestašcu Aalsgaard, sjeverno od Helsingöra. Ondje jednog rujanskog dana kolotečinu mirnog hotelskog života prekida dolazak izletnika, među kojima Tonio zapaža mladi plavokosi par modrih očiju, koji u njemu budi sjećanja na nekadašnju mladenačku ljubav, na Hansa Hansena i na Ingeborg Holm, u koje

se bio zaljubio poradi njihove „rase i tipa, toga svijetloga, modrookog i plavokosog soja koji izaziva predodžbu čistoće, nepomućenosti, vedrine, neke ponosne i u isti mah priproste, nepristupačne oporosti…“ (ibid.: 331).

Navečer se u hotelu organizira bal, na kojemu Tonio Kröger čeznutljivo promatra par kako pleše na podiju, predbacujući samom sebi što nije mogao biti poput Hansa Hansena, pa da „oslobođen prokletstva spoznaje i stvaralačke muke živi, voli i uživa u blaženoj običnosti… Još jednom da započnem? Ali to ništa ne bi pomoglo. Opet bi bilo kao što jest – sve bi opet došlo kao što je došlo. Neki ljudi neminovno zalutaju, jer za njih uopće nema pravog puta.“ (Ibid.: 332) A njegov put, a „sve to razdoblje u kojemu je postao ono što je sada“, bio je put „obamrlosti, pustoši, leda i duha! I umjetnosti!…“ (ibid.: 336).

Pripovijetka završava pismom koje Tonio Kröger upućuje prijateljici u München, ispovijedajući kako sluti da mu, doduše, predstoji karijera velikog umjetnika, ali da njegova prava ljubav ne pripada umjetnosti, već plavokosima i modrookima, tim sretnim, srdačnim i običnim ljudima. Ta mu se ljubav čini „dobra i plodna. Ima u njoj čežnje i sjetne zavisti, i malčice prezira, i čitavo jedno nevino blaženstvo.“ (Ibid.: 338)

Na to da naslovni lik pripovijetke Tonio Kröger predstavlja pripovjednu razradu Hanna Buddenbrooka upućuje već i podrijetlo oba lika: Tonio poput Hanna potječe iz stare patricijske velikograđanske obitelji (usp. ibid.: 272), čiji otac modrih očiju predstavlja čovjeka sjevera kojeg obilježava uredan život građanina i predanost poslu, dok je njegova majka, „tamna i vatrena“ žena, „koja je tako divno svirala na klaviru i mandolini“ (ibid.: 275). Tako Tonio odrasta u sjeni kako dionizijskog, tako i apolinijskog svijeta, a Mann utjecaj ta dva kulturna impulsa u ovoj pripovijetci varira tako što razvoj središnjeg lika stoji u većoj mjeri pod utjecajem oca negoli majke: Tonio je osjećao „da je očev gnjev [zbog loših ocjena u školi, prim. T. E.] mnogo časniji i dostojniji poštovanja, zapravo se posve slagao s ocem, iako ga je otac grdio, a majčinu je vedru ravnodušnost smatrao pomalo lakoumnom“ (ibid.). S privrženošću središnjeg lika urednom, a time i uređenom, banalnodionizijskom životu uzorita građanina otvara se mogućnost preusmjeravanja cjelokupnog tijeka pripovijedanja s ciljem da se s jedne strane ukaže na rascjep između apolinijstva i dionizijstva kao trajno neukidivoga obilježja umjetnika, odnosno umjetnosti, a s druge strane da se iznesu razlozi zbog kojih upravo umjetnik dospijeva u takvo rascijepljeno stanje. Etabliranjem ozbiljnog umjetnika kao središnjeg lika pripovijetke Mann definitivno odbacuje dosadašnji način prikazivanja

umjetnika kao ’estetskog diletanta‘ koji je nesposoban za život i stoga osuđen na propast, kao što je to slučaj kod likova poput Johannesa Friedemanna. Od sada umjetnost predstavlja posve ozbiljnu djelatnost kojom se čovjek može legitimirati čak i pred organima reda kao što to čini Tonio Kröger u rodnom mjestu.

Lajtmotivu pounutrašnjenja Tonijeva respekta pred banalnodionizijskim svijetom u vidu nečiste savjesti zbog školskih ocjena u mladosti, a potom i zbog svog umjetničkog poziva, pridružuje se i onaj zaljubljenosti u plavokose i modrooke ljude. Riječ je o sporednim likovima Hansu Hansenu i Ingeborg Holm, za kojima je Tonio Kröger već u djetinjstvu silno žudio, a koji su mu ostali nedohvatni jer su pripadali njemu nedostupnom svijetu neposrednog životnog očitovanja. Da su ti likovi ukorijenjeni u svijetu banalnog dionizijstva, signaliziraju između ostalog njihova navedena fizionomijska obilježja poput modrih očiju i plave kose, odnosno njihove životne preokupacije kao što je Hansova knjiga sa snimkama konja u pokretu (usp. Mann 1903b: 277) i Ingino oduševljenje plesom (usp. ibid.: 284). Ta svojstva dodjeljuje autor upravo tim likovima kako bi naznačio njihovu uronjenost u neposredni protok života, odnosno ukazao na životni užitak kao njihov središnji i temeljni element. Uz te se likove središnji lik isprva vezuje ljubavnim osjećanjima prema onome što mu „se u svemu činilo njegovom suprotnošću“ (ibid.: 275), a što je u njemu niknulo još u mladenačko doba kada „je još živjelo njegovo srce“ (ibid.: 281), kada je poriv spram banalnog dionizijstva u njega još bio živ.

Doživjevši tako neuspjeh u nastojanju da uspostavi kontakt s banalnodionizijskim okruženjem, Tonio Kröger se povlači u osamu i izolaciju u kojoj poriv za životom doživljava kao silnu bol koju nastoji prevladati svojim posvećenjem umjetnosti. „Sila koja mu se činila najuzvišenijom na svijetu, kojoj se osjećao pozvan služiti, i koja mu je obećavala dostojanstvo i čast“ (ibid.: 289) središnji je predmet Tonijeva razgovora s prijateljicom. Pritom razlog svog prepuštanja toj „sili duha i riječi, što smiješeći se caruje nad nesvjesnim i nijemim životom“ (ibid.), pronalazi u tome što je ona „izoštrila njegov pogled“ (ibid.) „i pokazala mu unutrašnjost svijeta i sve ono što se krije iza riječi i djela. A što je vidio? Lakrdiju i bijedu – lakrdiju i bijedu“ (ibid.: 290). Ta ga je sila naposljetku osamila i u potpunosti otuđila od života, što je bio danak koji je morao platiti umjetnosti (usp. ibid.: 289), a zbog kojeg je njegovo srce kucalo sve tiše sve dok se nije posve umirilo. No „koliko mu je slabilo zdravlje, toliko se izoštravalo njegovo umjetničko osjećanje, postajalo izbirljivim, biranim, finim, otmjenim, razdražljivim spram banalnog i krajnje osjetljivim u pitanji-

ma takta i ukusa“ (ibid.: 291). Nakon što je sebe tako sveo tek na umjetničkog stvaratelja koji sebe „ne cijeni kao živa čovjeka“ (ibid.), koji uostalom tumara uokolo „siv i neupadljiv, poput glumca koji je skinuo šminku i koji nije ništa ako nešto ne predstavlja“ (ibid.), Tonio otkriva tragičnu istinu svoje egzistencije: „da onaj tko živi, ne radi, i da čovjek mora biti mrtav da bi bio stvaratelj u potpunom smislu riječi“ (ibid.), da je dakle morao napustiti svakodnevni, banalnodionizijski svijet kako bi se mogao vinuti u onaj umjetnički, apolinijski.

Tonio Kröger i cjelinu svijeta doživljava ambivalentnom jer je, s jedne strane, utemeljena na „osjećaju, toplom, srdačnom osjećaju, [koji je] uvijek banalan i neupotrebljiv“ (ibid.: 295), a s druge na umjetnosti koja je

> […] tek razdraženost i hladna ekstaza našeg pokvarenog, našeg artističkog živčanog sustava. Valja biti nešto izvanljudsko i neljudsko, stajati u neobično dalekom i ravnodušnom odnosu prema ljudskome, pa da čovjek bude sposoban i uopće dođe u iskušenje da to ljudsko glumi, njime se igra i da ga učinkovito i s ukusom prikaže. Već sama nadarenost za stil, oblik i izraz pretpostavlja taj hladan i izbirljiv odnos prema ljudskome, pa čak i neko ljudsko osiromašenje i opustošenje. Jer zdrav i snažan osjećaj, to je sigurno, nema ukusa. Umjetnik prestaje biti umjetnik čim postane čovjek i počne osjećati. (Ibid.: 295–296)

Središnja je to dijagnoza pripovijetke, ali i Mannova dosadašnjeg stvaralaštva, koja počiva na krajnje ambivalentnom shvaćanju pozicije umjetnika: od njega se, s jedne strane, traži da se kao stvaratelj isključi iz zbilje, da spram živog osjećaja ode na distancu, što mu je, s druge strane, kao živućem čovjeku, kao biću uronjenom u svakodnevnu zbilju, nemoguće. Umjetnik se stoga čini oličenjem čovjekove pozicije *par exellence* jer u njemu na vidjelo izbija sva težina nerazrješivog proturječja na kojemu počiva i sam odnos duha i života, apolinijstva i dionizijstva, umjetnosti i življenja: kako bi nešto mogao prikazati, umjetnik je prisiljen zauzeti distancu spram života u koji, međutim, prethodno mora uroniti kako bi odatle izvukao materijal za svoje umjetničko uprizorenje. Kada umjetnik uranja u životni materijal, u protok života, tada se izlaže zamamnom zazivu živog osjećaja da ostane u banalnom dionizijskom i prepusti se životu i užitku u njemu. Da bi, međutim, ostao ono što mu je biti, naime, umjetnik se mora moći otrgnuti čežnji za dionizijskim, izroniti iz dubine životnog protoka, vratiti se na distancu spram života i iz nje prikazati ono u što je bio uronio. Sukladno tome umjetnik se doima naročitim ljudskim bićem jer po definiciji svog bića prebiva kako u apolinijskom svijetu lijepog zora, prikaza i sjaja, tako i u onom dionizijskom osjeta, osjećanja i bola. Pritom u oba svijeta prebiva istovremeno, i to na rascijepljeno-rascjepljujući na-

čin, koji mu u svakom trenutku drži otvoren put u oba svijeta, u onaj prema gore, prema sjaju apolinijske ljepote, kao i u onaj prema dolje, prema osjećaju i bolnosti banalnodionizijske egzistencije. S obzirom na to egzistencija umjetnika doima se središnjim čvorom naracije, čije zaplitanje i rasplitanje Thomas Mann u svakoj novoj pripovijetci poduzima na novi način.

Da prikaz egzistencije umjetnika ne predstavlja tek trenutačni hir Mannove umjetničke mašte, već zahvat u mnogo dublje sežuću problematiku, svjedoče i poetološke rasprave koje nastaju neposredno nakon pripovijetke o Toniju Krögeru. Riječ o člancima *Pogovor* (1905) te *Bilse i ja* (1906).

U prvom navedenom članku Thomas Mann reagira na parnični postupak protiv pisca Dosea koji je bio optužen za klevetu jer je odveć vjerno portretirao građane Tonderna, pri čemu se u procesu spominje i Mannov roman o Buddenbrookovima kao „roman á la Bilse" (Winston 1981: 289). Pod navedenim se misli na roman Oskara Bilsea *Iz malog garnizona*, u kojemu je autor vjerno oslikavajući stvarni život u jednom lotrinškom garnizonskom gradu pridonio razotkrivanju tamošnje korupcije pa je roman postao jedan od primjera tzv. romana s ključem (usp. ibid.). U namjeri da se ogradi kako od aktivnosti diletantskih pisaca poput Bilsea koji zbilju neposredno pretaču u književno djelo, tako i od isprike koju je obrana navela u sudskom procesu protiv Dosea, da, naime, „kada pjesnik ocrtava živuće osobe, to se zbiva nesvjesno" (Mann 1905a: 546), Mann kategorički ustvrđuje: „Kada sam pisao *Buddenbrookove*, posve sam svjesno uzimao u obzir činjenice iz zbilje u skladu s kojima sam, dodajući najvlastitije, oblikovao svoje djelo […]" (ibid.). Umjetnik se u stvaranju, prvi je Mannov poetološki aksiom, ima pravo poslužiti zbiljskim životom kao građom za oblikovanje likova i odnosa među njima. Kao primjer navodi Goetheov roman o Wertheru, u vezi s kojim su se ljudi iz zbilje koji su Goetheu poslužili kao uzor za lik Lotte i njezina supruga

> […] s punim pravom mogli osjećati kompromitirani. No nisu otrčali na sud. Shvatili su da bi bilo sitničavo da se ljute na pjesnika koji im je u svojoj knjizi podigao tisuću puta viši, intenzivniji i trajniji život od onog koji su vodili u građanskoj zbilji – pa su šutjeli. (Ibid.: 547–548)

Sukladno tome romanopisac prilikom stvaranja nekog književnog djela slobodno može raspolagati zbiljskom građom. Umjetnik se od diletantskog pisca koji tek prepisuje od zbilje, drugi je Mannov poetološki aksiom, razlikuje tako što preuzetoj građi pridodaje navlastitu bit, zaodijevajući je u navlastito značenjsko, odnosno simboličko ruho.

Mann je drugi članak pod naslovom *Bilse i ja* isprva zamislio kao osobno svjedočanstvo u vezi s neželjenom i utoliko neugodnom upletenošću u navedeni sudski proces da bi potom ustanovio da je u članku ipak riječ o „većoj stvari" (Mann 1906: 10), naime, o položaju umjetnika u građanskom društvu. Najgore što se umjetniku može dogoditi, smatra Mann, jest da ga građani, „kada se na *njih* prilikom umjetničke obrade nekog doživljaja ne obazire" (ibid.: 13), proglase piskaralom, diletantom, bezočnim klevetnikom, kojemu je stalo jedino do prikazivanja tuđih nesreća i mana.

Do takvog nesporazuma po Mannovu mišljenju dolazi jer građani, uronjeni u svoju svakodnevnicu, pogrešno shvaćaju izvor umjetnosti. Umjetnost ne počiva na „talentu izmišljanja, pa bio on i pjesnički" (ibid.), jer su se pravi pjesnici „umjesto da slobodno 'izmišljaju' najradije oslanjali na zbilju" (ibid.). Mann navodi kako su Goethe, Turgenjev ili Shakespeare „radije pronalazili negoli iznalazili" (ibid.: 15) te umjetnik ima apsolutno pravo poslužiti se bilo kojim isječkom iz života kao građom za svoje djelo. Međutim, sama činjenica da se umjetnik služi zbiljskom građom nije dovoljna da bi se ustvrdilo kako je riječ o umjetničkom djelu. Neki tekst postaje umjetnički tek kada se građa preuzeta iz zbilje „oduhovi" (ibid.), pod čime Mann podrazumijeva njeno „prožimanje i ispunjenje onime što pripada umjetniku" (ibid.). Retorički se pita: „Kada od neke stvari oblikujem rečenicu – što ta stvar ima još zajedničkog s rečenicom?" (Ibid.: 16) Tek je uskogrudni filistar onaj koji po tome ruje kako bi otkrio tko ili što se skriva iza te rečenice, dok se po Mannovu mišljenju tu nitko ne skriva jer su „svi oblici pjesništva […] emanacije pjesničkog ja" (ibid.). Utoliko zbilja sadržana u pjesničkom djelu više nije zbilja koja pripada građanskom životu, već je to nova zbilja kojoj je umjetnik svojim oduhovljenjem podario novi život, a to prije svega znači novo značenje, različito od onog koji je taj životni isječak imao u građanskoj zbilji. Mann smatra da umjetnik ne radi ništa drugo negoli „oduhovljuje i produbljuje masku s vlastitim, koristi je u svrhu prikaza problema koji joj je možda posve tuđ, a da pritom nastaju situacije, radnje, koje uzoru vjerojatno nisu bili ni na kraj pameti" (ibid.: 17). Književno djelo utoliko predstavlja „portret, umjetničku uporabu bliske zbilje" (ibid.: 20).

Izvor nesporazuma između građanina i umjetnika oko tumačenja podrijetla književnog djela leži, dakle, u „prividu *neprijateljstva* umjetnika spram zbilje, u prividu, koji nastaje zbog bezobzirnosti promatrajuće spoznaje i kritičke pregnantnosti izraza" (ibid.: 18). Taj privid umjetnikova neprijateljskog stava spram zbilje, a time i spram građana, Mann vidi najbolje opisan u Nietzsche-

ovu objašnjenju funkcije spoznajne lirike: umjetnik zbilju u lirici ne samo da opisuje lijepim riječima već je, težeći spoznaji, zahvaća u njenoj biti – u njenoj istini – jer prema Nietzscheu umjetnik „želi spoznavati i oblikovati: duboko spoznavati i lijepo oblikovati" (ibid.: 19). Da bi to mogao, umjetnik se mora odmaknuti od promatrane zbilje, on je mora moći zahvatiti hladno i oštro, „bezobzirno je bilježiti, kao da spram promatranog ne posjeduje nikakav ljudski odnos" (ibid.: 20), a sve u svrhu postizanja „prividne objektivnosti i dezangažiranosti zrenja" (ibid.: 19).

Mann se ovdje dotiče središnjeg problema suvremenih umjetnika. Na prijelomu se stoljeća od umjetnika, kao uostalom i od prirodoznanstvenika, zahtijeva da se drže isključivo zbilje kao jedinog i istinskog predmeta prikazivanja koji se u svrhu ostvarenja maksimalne objektivnosti mora zahvaćati s distance, a to znači kritički, hladno. To bi, međutim, značilo da umjetnik mora biti čovjek bez osjećanja, bez simpatije i želje za sudjelovanjem u zbilji. S tim u vezi Mann ustanovljuje temeljni „rascjep između umjetništva i ljudskosti, koji može izazvati najžustrije unutarnje i vanjske sukobe" (ibid.), jer s jedne strane umjetnik kao stvaratelj koji je u potrazi za (objektivnom) istinom zbilje mora moći biti u stanju isključiti se iz zbilje i prikazati je s distance, dok mu je to kao čovjeku koji je uronjen u vlastitu životnu zbilju naprosto nemoguće. Posljedica je takve pozicije „bol" (ibid.), koju umjetnik osjeća u procesu spoznaje i oblikovanja, a koju Mann na sebi dijagnosticira kao neurasteniju. Riječ je o „razdražljivosti umjetnika" (ibid.: 20) koja može poprimiti neizdržive razmjere, a jedino je sredstvo rasterećenja i obrane od te boli „izraz" (ibid.) kao „sublimna *osveta* umjetnika nad doživljajem" (ibid.).

Na temelju toga Mann zaključuje da nema većeg nesporazuma negoli „iz kritičke pregnantnosti izraza povući zaključak o zloći i neprijateljstvu [pjesnika] u ljudskom pogledu" (ibid.: 21), no građani često upadaju u zamku poistovjećivanja umjetnosti sa zbiljom, pa tako i umjetnika s umjetničkim djelom, odakle onda povlače pogrešan zaključak da je taj hladni, analitički pogled umjetnika na kojemu je djelo sazdano namijenjen njima, a ne građi iz zbilje, koja, jednom oduhovljena, s njihovom zbiljom više nema nikakve veze. Uzimajući ono što je u djelima prikazano kao puku presliku zbilje, građani u potpunosti promašuju bit umjetnosti i umjetničkog djela.

Thomas Mann u ta je dva članka iznio vlastiti poetološki stav na kojemu počiva i njegova književna produkcija. Umjetnik se sukladno tom stavu u svojim književnim djelima ima pravo poslužiti bilo kojim isječkom iz zbilje te ga

zahvatiti s distance u svrhu kritičkog prodiranja do istine zbilje i stvaranja privida objektivnosti njena prikaza. Rezultat toga je oblikovanje umjetničkog izričaja, koji umjetniku objektivno služi kao sredstvo iznošenja na vidjelo istine zbilje, a subjektivno kao sredstvo sublimacije boli i patnje uzrokovane njegovim distanciranjem od zbilje. Pritom umjetnički izričaj nema više ničega zajedničkog s uzorom koji je umjetniku poslužio za njegovo oblikovanje: uzor je sastavni dio zbiljskog svijetu te je podređen zakonima građanskog društva, dok je izričaj dio umjetničkog svijeta koji je podređen logici umjetničkog osmišljavanja zbilje.

Opisani poetološki stav predstavlja osnovu rascijepljenosti i lika Tonija Krögera. Nakon što je u razgovoru s prijateljicom osvijestio svoj ambivalentni položaj između apolinijskog i dionizijskoj svijeta, Tonio Kröger nimalo slučajno putuje na sjever (usp. Mann 1903b: 307). Prostor je to njegove mladenačke ljubavi spram Hansa Hansena i Ingeborg Holm koji sada sjedinjeni (usp. ibid.: 327) predstavljaju oličenje predodžbe o poželjnosti banalnodionizijskog života (usp. ibid.: 332). Opijen njihovom vitalnošću, Tonio uviđa da srž života, pa čak i onog apolinijskog, ne leži u nietzscheanskim visinama estetske osame, već u „ljubavi prema ljudskom, živom i običnom“ (ibid.: 337), zbog čega mu se što uže vezivanje apolinijstva uz banalno dionizijstvo čini jedini pravi temelj umjetničkoga stvaralaštva. Tome je naročito tako, zaključuje Tonio, jer „sva toplina, sva dobrota, sav humor“ (ibid.: 338) proizlazi iz ljubavi spram života.

Tako Mann u pripovijetci o građaninu-umjetniku Toniju Krögeru ponovno uprizoruje kulturno-povijesni sukob apolinijstva i dionizijstva, razrješujući ga ovaj put tako da umjetnik svoju egzistenciju ne odrješuje od banalnog dionizijstva već svoje nadahnuće pronalazi u neprestanom vraćanju neposrednom očitovanju života kao jedinom načinu na koji je moguće izbjeći jednostrano zatvaranje umjetnika u beživotno, okoštalo apolinijstvo. Temelj tome je spoznaja da poriv spram života umjetnik ne može utrnuti bezostatno, već u njegovim grudima oba kulturna impulsa prebivaju istodobno te umjetnik neprestano participira u oba svijeta, što mu načelno drži i otvorenim put u bilo koji od njih.

Mogućnost prevladavanja ambivalentnog ustroja svijeta, a time i mogućnost bezostatnog sjedinjenja apolinijskog i dionizijskog, ni u ovoj pripovijetci Mann ne nazire. Naprotiv, ta mu se ambivalentnost čini u tolikoj mjeri nepremostiva da preostaje tek uzmak u jednu od dviju krajnjih pozicija: ili u onu povratka banalnom dionizijstvu i odustajanja od bilo kakva apolinijstva, što

i čini Tonio Kröger, ili u onu dosljednog ostajanja u sferi apolinijskog uz odrješenje od svekolikog banalnog dionizijstva, što je već tema idućeg Mannova teksta, pripovijetke *Tristan*.

### 3.6. Uzlet umjetnika u bjelokosnu kulu u pripovijetci *Tristan*

Mannova burleska *Tristan* nastaje tijekom rada na pripovijetci *Tonio Kröger*, u proljeće i ljeto 1901. godine, tako da je ona i s obzirom na trenutak nastanka i s obzirom na modulaciju simboličkog naboja komplementarna prethodno analiziranoj pripovijetci. Radnja pripovijetke zbiva se u sanatoriju „Einfried", smještenom u neimenovanom alpskom krajoliku. Ondje borave razni bolesnici, a prije svega oni oboljeli od tuberkuloze za koje je svjež planinski zrak bio jedini, premda ne odveć učinkovit, lijek jer u to doba tri četvrtine pacijenata nisu preživjele boravak u alpskim sanatorijima. U jedan od takvih sanatorija povukao se i središnji lik pripovijetke, Detlev Spinell, koji je poput Tonija Krögera pisac, čiji se opus, međutim, sastoji tek od omanjeg romana, koji je „tiskan na nekoj vrsti filter-papira za kavu slovima od kojih se svako činilo poput gotske katedrale", a čija se radnja odvijala u „mondenim salonima […], krcatim goblenima, prastarim pokućstvom, skupocjenim porculanom, nenaplativim tkaninama i umjetničkim dragocjenostima svih vrsta" (Mann 1903c: 224). U ironijskim se komentarima svako malo u sumnju dovodi kako umjetnički značaj Spinellova stvaralaštva, tako i njegov status ozbiljnog umjetnika.

Jednog je siječanjskog jutra u sanatorij prispjela i Gabrijela Klöterjahn, mlada supruga dobrostojećeg trgovca sa sjevera Njemačke. Kod nje su se nakon poroda javili problemi s dušnikom zbog čega joj je i preporučen boravak u sanatoriju, kamo ju je dopratio suprug. Nakon njegova odlaska Gabrijela većinu vremena provodi u Spinellovom društvu pripovijedajući mu o svom životu. Tako doznajemo da je nekoć svirala klavir, što joj je sada iz zdravstvenih razloga strogo zabranjeno, te da joj je djevojačko prezime Eckhof, a da je muža, očeva poslovnog partnera, upoznala dok je sa svojim prijateljicama plela uz vodoskok u roditeljskom vrtu. Opčinjen tim prizorom, Spinell zamišlja da su djevojke pjevale, dok se u Gabrijelinoj kosi zrcalila „mala, zlatna kruna" (ibid.: 235).

Kada se jednog poslijepodneva u veljači većina bolesnika otpravila na izlet kočijama u snježni krajolik, u sanatoriju je uz nepokretne ostala tek nekoli-

cina pokretnih pacijenata, među njima Detlev i Gabrijela. U predvečerje se susreću u društvenoj prostoriji, gdje Spinell uspijeva nagovoriti Gabrijelu da na klaviru odsvira Chopinova nokturna, nakon čega se oboje prepuštaju opijajućem dojmu Gabrijeline klavirske reprodukcije Wagnerove opere *Tristan i Izolda*. Poneseni glazbom, odnosno ljubavnim motivom iz opere, oboje se uzdižu u bića koja „u patnji i blaženstvu [teže] jedno drugome i grle se u ushićenoj i mahnitoj čežnji za vječnim i apsolutnim" (ibid.: 244). Dok se iz daljine razliježu praporci kočija i zvižduk biča, Spinell pri izlasku iz prostorije pada na koljena, neizmjerno zahvalan Gabrijeli na svirci.

Dva dana kasnije Gabrijelino se zdravstveno stanje naglo pogoršalo tako da je hitno pozvan njen suprug koji u sanatorij dolazi sa sinom. Još pod dojmom glazbene večere Spinell gospodinu Klöterjahnu piše pismo u kojemu ga optužuje da je oženivši Gabrijelu raščarao idilu obitelji Eckhof i zaposjeo ono što mu ne pripada, a što je u svojoj „uzvišenoj neupotrebljivosti" bilo posvećeno „cvatućoj ljepoti smrti" (ibid.: 254). Gospodin Klöterjahn mu ne ostaje dužan: nahrupivši u njegovu sobu, izdire se na njega, naziva ga kukavicom, a na sve će klevete iz pisma, najavljuje, reagirati i sudskim putem. Njegovu tiradu, koju smušeni Spinell mahom trpi šutke, prekida dolazak gospođe savjetnice Spatz s viješću da je Gabrijela, čini se, na izdisaju.

Ostavši sam, Spinell odlazi u vrt sanatorija, gdje u šetnji nailazi na dadilju s malim Antonom. Ugledavši pisca, dijete je, čini se, „obuzeto osjećajem krajnjeg animalnog zadovoljstva" (ibid.: 262), počelo snažno cičati i gromoglasno se smijati, na što se pisac uputio iz vrta „poput čovjeka koji želi prikriti da iznutra bježi" (ibid.).

Sadržaj je to pripovijetke, čiji početak uokviruje kratka rekapitulacija propasti obitelji Buddenbrook. Motiv se ovdje ponavlja na primjeru obitelji Eckhof iz koje potječe Gabrijela, a koja se u tekstu kao „rod s praktičnim, građanskim i svagdašnjim tradicijama potkraj svojih dana još jednom uzdiže u umjetnosti" (ibid.: 234). Riječ je, dakle, o obitelji koja je poput Buddenbrookovih bila nekoć čvrsto ukorijenjena u banalnom dionizijstvu da bi se potkraj svog postojanja, u danima Gabrijeline mladosti, prepustila zarazi apolinijstva, koje izbija na vidjelo kako u očevu muziciranju na violini, tako i u Gabrijelinom klavirskom umijeću (usp. ibid.).

Poprište sukoba apolinijstva i dionizijstva tvori Gabrijelin lik u kojemu se stapaju dva lika iz romana o Buddenbrookovima: Tako Gabrijelu, s jedne strane, s dječakom Hannom povezuje umijeće glazbene reprodukcije, ali i smrtni

ishod, dok je, s druge strane, s Antonijom povezuje čežnja za obnovom vlastita života u banalnodionizijskom životu, što je i razlog njena pristanka na brak s gospodinom Klöterjahnom. Lik Gabrijele je utoliko psihološki slijednik Antonije, koji se, međutim, pod utjecajem Spinella otklanja od Antonijine idealizacije banalnog dionizijstva u vidu bračne veze te čini zaokret u smjeru Hannova lika opsjednutog umjetnošću. Usku isprepletenost svih triju likova dokumentira i činjenica „da su *Tristan* i *Tonio Kröger* koncipirani približno istovremeno kada je Thomas Mann tragao za izlazima iz aporije umjetnosti i života sadržanog u velikom poglavlju o Hannu iz *Buddenbrookovih*" (Vaget 2001: 559).

Uprizorenje sukoba umjetnosti i života u pripovijetci, međutim, nije jednoznačno. Nositelj banalnog dionizijstva isprva je gospodin Klöterjahn, koji se rukovodi postulatima zdravog i urednog građanskog života, čega je simbol njegov pragmatični utilitarizam: kada i u poslovnom i u privatnom životu zamijeti nešto što želi posjedovati, tada za time posegne i to naprosto uzme, dokazujući time – što je i njegov životni lajtmotiv – da je njegovo „srce na pravom mjestu" (Mann 1903c: 258). Tome je tako i u vezi Gabrijele: dopala mu se, tvrdi, pa ju je i uzeo za suprugu. Jednostavna je to logika običnog života, banalnog dionizijstva koje ne vidi ni ne želi ništa drugo negoli samog sebe, što simbolički dočarava mali Anton, čija ekscentrična zdravost predstavlja vrhunac radosnog užitka u priprostom (samo)odvijanju života. Oduševljenje životnom snagom upravo je ono što je Gabrijelu ponukalo da se uda za gospodina Klöterjahna, a u čemu je na simboličkoj razini teksta sadržana čežnja apolinijskog za (samo)obnavljajućim uranjanjem u dionizijsko s nadom da će odatle poteći novi život, što se i događa u vidu rumenog i zdravog sinčića Antona kao oblika restitucije banalnodionizijskog života, ali ne i onog apolinijskog.

Da je preporod apolinijstva iz uviranja u dionizijstvo nemoguć, a sjedinjenje apolinijstva i dionizijstva osuđeno na propast, potvrđuje Gabrijelina dvostruka smrt. Prvu proživljava već u braku s gospodinom Klöterjahnom, gdje ne nalazi potvrdu vlastitoga bića, apolinijstva, već služi tek kao sredstvo (samo)uvećanja banalnodionizijskog. Jer, gospodin Klöterjahn Gabrijelu koristi u svrhu biološke (samo)reprodukcije, dok Gabrijelina čežnja za sjedinjenjem s dionizijskim u svrhu revitalizacije apolinijstva ostaje neostvarena. Dapače, njena se želja za uvećanjem životne moći pretvara u svoju opreku, u gubitak životne snage, u njenu drugu i konačnu smrt, čime se definitivno potvrđuje nemogućnost sjedinjenja apolinijstva i dionizijstva. Pritom Gabrijelina sudbina ukazuje, s jedne strane, na to da se građanski, banalnodionizijski,

život utjelovljen u trgovcu Klöterjahna, apolinijstvom, odnosno umjetnošću služi tek kao sredstvom idealizacije vlastitoga životnog postava, a s druge takvom pragmatično-utilitarnom uporabom umjetnosti demonstrira svoje neshvaćanje istinske funkcije umjetnosti.

Kritika instrumentalizacije umjetnosti tek kao ukrasa svakodnevnog života u tekstu pripovijetke naravno nije izravno spomenuta, već proizlazi, kao i veći dio simboličkog sadržaja, iz dubljeg postava teksta, a pogotovo iz naoko neznatnih, ironijsko-parodijski intoniranih pripovjednih dionica, koje Mann zaodijeva u ruho naoko jednostavne i jednoznačne naracije. Tako primjerice prilikom dolaska bračnog para Klöterjahn u sanatorij suprug upozorava Gabrijelu:

> „Polagano, Gabrijela, take care, moj anđele, i drži zatvorena usta", rekao je gospodin Klöterjahn vodeći svoju ženu kroz vrt. A to „take care" moralo je dirnuti svakoga tko je bio nježna i drhtava srca i tko bi ih vidio – premda ne treba poricati da je gospodin Klöterjahn mogao to bez poteškoća izreći i na njemačkom. (Ibid.: 218)

Navedeni tekst predstavlja jedan od tipičnih primjera Mannove parodijske ironije. Na početku citata pripovjedač se trudi da navođenjem riječi gospodina Klöterjahna što vjernije dočara njegovu silnu zabrinutost za zdravlje supruge, ali se autentičnost i dubina Klöterjahnova suosjećanja dovodi u pitanje na kraju navoda, gdje pripovjedač naoko usput ističe da je suprug svoju zabrinutost mogao izreći i na materinskom jeziku. Tom primjedbom nas pripovjedač potiče da se zapitamo zašto trgovac s njemačkog sjevera u trenutku krajnje zabrinutosti nad ženinom bolešću progovara na stranom, i to baš na engleskom jeziku? Čini se da se time želi ukazati na to da osjećaji gospodina Klöterjahna nisu ni toliko duboki ni toliko autentični kao što se čine, već, naprotiv, očituju se na način koji je asocijativno-stereotipno povezan s kulturom jezika na kojemu su te emocije i izražene. Riječ je o predodžbi o engleskoj kulturi na prijelomu stoljeća kao onoj koju obilježava pragmatični utilitarizam i pozitivizam, pri čemu se uporabom engleskog izraza „take care" ističe potreba za krajnje obazrivim ponašanjem spram krhke i bolježljive supruge koju brižljivo vodimo pod rukom, i to ne poradi nje same već prije svega – pragmatično-utilitaristički – zbog sebe, zbog toga da bi se moglo reći da se staramo o bolježljivom, propadajućem životu, što umjetnost, predočena u Gabrijelinu liku, i jest utoliko što kao 'lijepi anđeo' svojim još samo astralnim tijelom u vidu primjerice simbolističke umjetnosti život prikazuje u svojoj onemoćalosti, a koji eto, svoje posljednje treptaje proživljava i u Gabrijeli. Utoliko se

izraz „take care“ odnosi na brižljivost gospodina Klöterjahna s kojom on, oličenje životne snage i poduzetnosti, kao pravi džentlmen u sanatorij dovodi bolesnu suprugu, to jadno, boležljivo stvorenje. Gabrijela mora biti bolesna, beskorisna, a o njoj se mora voditi pažnja kao što se u realnosti, ponovno ironično mišljeno, mora voditi pažnja o bolećivoj, beskorisnoj umjetnosti – jer, ne služe li, uostalom, upravo tome u cijelome svijetu kulturne ustanove i ministarstva kulture? Umjetnosti ne preostaje ništa drugo nego da se osloni o život kao što se Gabrijela oslanja o supruga te da 'drži zatvorena usta' kako se ne bi odveć naprezala te eventualno u bunilu svoje bolećivosti možda i izlanula 'istinu'? Da joj se to ne bi dogodilo, smješta je se, naravno, u sanatorij, u ustanovu, gdje će dobiti profesionalnu skrb, kao što i umjetnost stječe skrb u kulturnim institucijama. Tako primjerice slike smještene u sigurne galerijske prostore postaju predmet estetskog divljenja, a kazališta ekskluzivna mjesta oživotvorenja dramskog teksta, što su sve sustavno organizirani prostori institucionalne sanitarizacije umjetnosti koja iz vizure krhkosti Gabrijelina lika predstavlja tek bolećivu čežnju za 'istinom', koju u svakodnevnom životu nije moguće uslišiti.

Tome se kao daljnji ironijski signal pridružuje opetovano (samo)tješenje gospodina Klöterjahna da je riječ tek o oboljenju dušnika, a ne pluća, dakle, o manje opasnoj bolesti, koja, međutim, iziskuje Gabrijelin preventivni smještaj u sanatorij, i to krajnje simboličnog naziva „Einfried“, čiji bi prijevod glasio „Jednomir“. Taj naziv na tvorbenoj razini služi kao asocijativna poveznica sa Schopenhauerovom i Nietzscheovom filozofijom: u njih sav život potječe iz *pravolje*, odnosno *prajednog*, u što se sve pojedinačne stvari nakon svog nastanka i opstanka u svijetu pojedinačnih pojava vraćaju da bi u tamošnjoj sve-jednosti pronašle svoj konačni mir. Utoliko sanatorij „Jednomir“ predstavlja simbolično mjesto smirujućeg povratka i spokoja u *prajednom*. Upravo je iz tog razloga i gospodin Klöterjahn pripravan da ures svog života, Gabrijelu, nakon što je obavila građansku dužnost rađanja novog života odvede u sve-umirujući sanatorij, gdje je prepušta utjecaju 'kustosa' tog sanatorija, estete Spinella, koji je pretvara u apolinijski uzvišenu sliku djevojke sa zlatnom krunom u kosi.

Sve to kazuje da ma koliko god apolinijsko, odnosno umjetnost, čezne za životom, koliko god se ona u susretu s njim nadala vlastitoj revitalizaciji, takav pokušaj sjedinjenja apolinijskog i banalnodionizijskog nužno mora propasti kada s jedne strane sam život, samo banalnodionizijsko, u apolinijskom ne vidi svoju opreku koja ima pravo na vlastito postojanje, već ga smatra tek sred-

stvom samopotvrđivanja. Takav samoživi život ne prepoznaje umjetnost kao samostojnu tvorbu pa shodno tome od nje očekuje tek da bude 'ukras', reprezentacijska idealizacija banalnodionizijskog života, a po sebi i za sebe ništa.

Da je kritika samoživog života koji ne vidi ništa drugo do li sebe sama tek jedan dio Mannove, u pripovijetci sadržane kritike stanja kulture na prijelomu stoljeća, proizlazi iz načina na koji je prikazana opreka banalnodionizijskom životu u obliku Detleva Spinella. Riječ je o tridesetogodišnjem piscu, koji očigledno zdrav boravi u sanatoriju, što već dovodi u pitanje njegovo zdravlje jer tko bi pri zdravoj pameti dragovoljno htio živjeti u sanatoriju? Da je riječ o vrlo neobičnom liku, ukazuju i ironični komentari pripovjedača koji lajtmotivski ističu kako taj Spinell i nije neki pisac, dapače, veći dio dana provodi zatvoren u sobi, gdje s mnogo strasti piše pisma. Kada se tome doda da ga se doživljava kao „nedruželjubivog" (ibid.: 224) i da pogrešno čitanje njegova prezimena sugerira talijansko podrijetlo, što predmnijevaju i neki od pacijenata, dok zapravo potječe iz Lemberga, dakle, iz ukrajinskog Lawowa, iz istočnoeuropske provincije, tada nije teško zamisliti lik koji omamljen svojim estetskim sklonostima prebiva isključivo u vlastitom, apolinijskom svijetu.

Taj je lik usporediv s onim Christiana iz romana o Buddenbrookovima, s likom estetskog diletanta koji u romanu završava u umobolnici. No za razliku od njega Spinell u novom pripovjednom tekstu prebiva u sanatoriju druge vrste, u koji se dragovoljno povukao. Čini se da ovdje u nekoj vrsti epistolarne samoizolacije suvereno vlada svojom egzistencijom, premda njegova, kako epistolarna tako i literarna, produkcija ne nailazi na naročiti odjek: pisma koja odašilje u svijet ostaju bez odgovora, a njegov se roman u sanatoriju kolportira kao „neljudski dosadan" (ibid.). To upućuje na neuspješnost njegove književne produkcije i besmislenost njegove profinjene, krajnje njegovane, egzistencije premda to pokušava prikriti „pristojnošću i higijenskom strogošću života" (ibid.: 229) kao što su rano ustajanje i hladna kupelj, čime „nezdravom, podrivajućem i satirućem učinku" (ibid.) svoje unutarnje egzistencije nastoji podariti privid izvanjski normalnog života.

Bitna razlika između Christiana i Detleva leži u tome da je potonji svjestan svoje lažne ukotvljenosti u svakodnevnom, normalnom životu, svoje isključenosti iz životnog okruženja koji mu, premda silno čezne za njim, ostaje nedostižan, o čemu svjedoči, uostalom, i ustrajno pisanje pisama na koja mu nitko ne odgovara. Vrhunac njegove epistolarne izolacije predstavlja s jedne strane odašiljanje pisma gospodinu Klöterjahnu poštanskim putem, dok se taj lik

nalazi u susjednoj sobi. S druge strane upravo zaobilazni put kojim šalje svoje pismo ističe njegov sadržaj: riječ je o osveti Detleva Spinella nad životom zbog isključenosti iz njega, a medij osvete je Gabrijela Klöterjahn.

No ni ta osveta nije posve jednoznačna; u pripovijetci je zamaskirana u interes za drugim bićem koji se obično naziva 'ljubav', a pod čime se podrazumijeva čežnja za drugim i odatle proizlazeća privrženost drugome. U tekstu se ta privrženost prikazuje na dvije razine: na prvoj, banalnodionizijskoj, razini svakodnevnog života riječ je o osjetilno-senzualnom odnosu muškarca i žene u svrhu reprodukcije vrste, odnosno zadovoljenja nagona za razmnožavanjem, što gospodin Klöterjahn smatra jedinim pravim sadržajem života (usp. ibid.: 259). Nakon neuspjeha te prve, banalnodionizijske (bračne) ljubavi, čiji je simboličan znak Gabrijelina bolest i njen dolazak u sanatorij, druga se vrsta 'ljubavi' rađa u sanatoriju.

Simbolički okvir 'ljubavi' između Spinella i Gabrijele pruža Wagnerov glazbeno-dramski svijet, a naročito opera *Tristan i Izolda*, na koju Mann aludira već i naslovom pripovijetke. Riječ je o operi, u kojoj središnji lik Tristan svom gospodaru i ujaku, kralju Marku, kao suprugu brodom u Cornwall dovodi Izoldu, čijeg je zaručnika Morolda prethodno ubio u dvoboju u kojemu je i sam zadobio teške ozljede koje mu je bila izliječila Izolda. Htijući na brodu osvetiti zaručnikovu smrt, Izolda Tristanu nudi napitak s otrovom koji, međutim, njena sluškinja zamjenjuje ljubavnim napitkom. U Cornwallu se ljubavni par sastaje noću, potajice, da bi nakon njihova otkrića Tristan odlučio zakoračiti u smrt kao jedino mjesto vječnog bivanja njihove ljubavi, dok Izolda obećava da će ga pratiti kamo god on, prethodeći joj, otišao. Poljubivši Izoldu pred dvorom, Tristan provocira Melota koji mu nanosi smrtonosnu ranu, od koje se liječi u dvorcu sve do dolaska Izolde. Ugledavši ga na samrti, ona se onesvješćuje i pada bespomoćno na njegovo tijelo.

Mann kao podtekst pripovijetke koristi ukratko izneseni sadržaj Wagnerove opere iz dvaju razloga. S jedne je strane u operi izvanjska radnja svedena na minimum, a učinak glazbe maksimalno usmjeren na prikaz unutarnjeg stanja likova tako da se zdvojno emocionalno stanje ljubavnog para ne izriče samo riječju, već ono još žešće progovara iz glazbenog registra opere. Drugi, još dublji razlog leži u tome da Wagner u operi o nesretnoj ljubavi Tristana i Izolde usko isprepliće motiv ljubavi s onim čežnje za smrću te ta dva motiva u pripovijetci tvore značenjski okvir Gabrijeline klavirske reprodukcije Wagnerove opere u osmom poglavlju pripovijetke.

Riječ je o mjestu na kojem i u Wagnerovoj operi i u Mannovoj pripovijetci na vidjelo izbija Schopenhauerovo shvaćanja svijeta kao poprišta divljanja slijepe *pravolje*, koja promatrana s one strane horizonta pojedinačnih pojava predstavlja temelj nastanka svih bića. Zaslijepljena vlastitom svakodnevnom egzistencijom ta bića ne vide kako se *pravolja* u svrhu samoostvarenja uvijek iznova pretače u bezbrojno mnoštvo pojedinačnih bića koja kao takva, odriješena od izvora bivanja i sapeta u svoja ograničenja, zapadaju u bolno stanje individualnog bivanja ispunjenog neprestanom patnjom. Iz takva ih stanja po Schopenhaueru može izbaviti samo kontemplacija jer se tek njome kao nekom vrstom 'vječnog sada' može zaustaviti protok života, a time i životna patnja. Premda ta kontemplacija može biti ili umjetničke ili filozofske ili mistično-religiozne naravi, ona predstavlja tek trenutno zaustavljanje protoka života, dok jedino smrt donosi konačno izbavljenje jer njome prestaje postojanje kao individualno biće i počinje povratak u *pravolju*. Uvid je to u ustroj svijeta koji u skladu sa starogrčkom legendom ističe pesimističnost ljudske egzistencije. U legendi se tvrdi da je Silen, pratitelj Dioniza, nakon što ga je zarobio kralj Mida, na njegov upit o tome što je za čovjeka najbolje, uzvratio: „Ono od svega najbolje tebi je posve nedostižno: ne biti rođen, ne *biti*, biti *ništa*. Sljedeće pak za te ponajbolje jest – brzo umrijeti" (Nietzsche 1872: 35).

Na taj se uvid nadovezuje Richard Wagner sa svojim glazbeno-dramskim svijetom, u čije središte, smatra Mann, stavlja „spolnu ljubav […] kao spasonosni put samospoznaje i samopročišćenja volje" (Emig 1998: 138). Time Wagner stvara osebujnu erotsku koncepciju svijeta (usp. Mann 1933a: 370) koju prožima „kozmogonija čežnje" (Mann 1938a: 562) utemeljena na ljubavi koja nije usmjerena ni na koji konkretni predmet već isključivo na nerazlučivo *prajedno* kao središnji i ekskluzivni izvor svekolike egzistencije. Oblik je to „entuzijazma naslade" (Mann 1933a: 400) u kojoj se za drugim čezne s one strane života jer se tek ondje, a to znači u horizontu iza fizičkog, u metafizičkom, tek u svejednosti nerazlučivog i nerazlučenog *prajednog* jedno s drugim u potpunosti može stopiti i time ostvariti svoju čežnju za drugim. Potpuno je ostvarenje čežnje za drugim, ispunjenje ljubavi bez ostatka, odnosno ljubavno sjedinjenje Tristana i Izolde moguće tek u njihovoj smrti, što je i uzrok tomu da se kod Wagnera ljubavni motiv stapa s motivom čežnje za smrću, a oboje pretvara u motiv metafizičke ljubavi, u kojem se ljubav pojedinačnih bića ostvaruje tek s one strane života.

Takve je vrste i ljubav između Spinella i Gabrijele, čija čežnja za drugim ne predstavlja čežnju za uviranjem u onog drugog, za stapanjem s konkretnim

drugim bićem, već za uviranjem u metafizički horizont iza svekolike pojavnosti pojedinačnih bića. Stoga u pripovijetci ne može biti govora o tome da je Spinell zaljubljen u Gabrijelu, a još manje da Gabrijela voli Spinella: oni su prije i poslije njene klavirske izvedbe jedno drugome tuđi da bi tijekom izvedbe svu svoju pažnju posvetili isključivo glazbi kao mediju koji im zbližava duše. Njihov se ljubavni užitak ne sastoji od prepuštanja uzajamnoj taktilnosti, već se temelji na uviranju u glazbeni registar kao krajnje emocionalno nabijenu igru tonova u kojoj pozornost više nije usmjerena ni na koji određeni predmet s obzirom na koji bi se taj užitak u paraleli s motivom metafizičke ljubavi mogao okarakterizirati kao 'metafizički užitak', već je usmjerena na cjelinu svijeta, onako kako ona prebiva s one strane svijeta pojava.

Pripovijetka *Tristan* predstavlja prekretnicu i u vezi Mannova korištenja glazbe u pripovjedne svrhe. Dok ju je do sada većinom koristio tek kao rekvizit dočaravanja ugođaja, ona sada postaje lajtmotiv koji svojim pojavljivanjem ne naznačuje samo određeni emocionalni naboj već i posve određeni sadržaj. Glazba tako postaje jednim od sredstava Mannova predočavana ustroja dihotomije apolinijstva i dionizijstva, umjetnosti i života te uz osjetilno-taktilni i eidetsko-skopički registar Mann u pripovijedanju upotrebljava i glazbeni registar.

Kod osjetilno-taktilnog registra riječ je o pripovjednom uprizorenju žudnje za tjelesnim dodirom s drugim bićem, čežnje za drugim unutar protoka života, odnosno banalnodionizijskog svijeta. Žudnja za taktilnim ispreplitanjem s drugim predstavlja tako primjerice temeljni motiv pripovijetke *Posrnula*, u kojoj neimenovani središnji lik čezne za neposrednim osjetilnim, odnosno tjelesnim sjedinjenjem s gospodičnom Weltner kao vrhuncem ostvarenja vlastite egzistencije (usp. Mann 1894: 15). U pripovijetci *Tristan* banalnodionizijsko u vidu gospodina Klöterjahna u potpunosti zaposjeda uporabu osjetilno-taktilnog registra, što se očituje u tome da gospodin Klöterjahn polaže ekskluzivno pravo na Gabrijelu: jedino on ima pravo na osjetilno-taktilni odnos s njom, dok Spinell Gabrijelu čak ni ne pokušava dodirnuti, dapače, u tekstu ne postoji ni najmanja naznaka poželjnosti ili mogućnosti ostvarenja uzajamnoga dodira.

Nasuprot osjetilno-taktilnom registru banalnodionizijskog svijeta apolinijski svijet obilježava uporaba eidetsko-skopičkog registra, kojim se stvari i pojave ne promatraju neposredno, već s distance, s koje se tada i svode na svoju bit. Vrhunac uporabe tog registra predstavlja užitak u ljepoti kao eidetska, odnosno idejna slika pojavnosti svijeta stvari. Za njom traga i Spinell koji 'istinu' o Gabrijeli u eidetsko-skopičkom registru stječe tako da ljušteći vanj-

štinu, odnosno fenomenološki stavljajući u zagrade sve izvanjsko i slučajno na Gabrijeli, njenu bit naposljetku pronalazi u slici okrunjenog anđela. Riječ je o Spinellovom snoviđenju Gabrijeline apolinijske pojave kojoj je suđeno da neokaljana lebdi iznad banalnog dionizijstva. Takvom je ne vidi suprug, gospodin Klöterjahn, jer nije u stanju gledati poput Spinella, koji stvari promatra kradomice, letimičnim pogledom luta po obrisima pojave kako bi dopro do njene biti (usp. Mann 1903c: 257). Nasuprot tome gospodin Klöterjahn posve otvoreno bulji u stvari: „Ja ne škiljim pokraj lica žena, ja ih pogledam, i, ako mi se sviđaju i ako me hoće, uzimam ih" (ibid.: 259). Apodiktični je to iskaz gospodina Klöterjahna, čije neizravno sagledavanje stvari s obzirom na njihovu (banalnu) neposrednost osporava Spinellovo (pre)ispitivanje stvari u svrhu pronalaženja njihove biti nezaslijepljene neposrednošću zahvaćanja pa se Spinellov prikaz Gabrijele sa zlatnom krunom u kosi doima lažnim, tek olimpsko-apolinijskim pričinom, odnosno eidetsko-skopičkom iluzijom. Time se istinitost uvida u zbilju, kakva ona u svojoj pojavnosti jest, čini na strani banalnodionizijskog, dok apolinijstvu preostaje tek da oko faktičnosti zbilje plete mrežu iluzija koje se razotkrivaju kao nezbiljske.

Nakon što je u pripovijetci banalnodionizijski svijet prisvojio i taktilni i skopički pripovjedni registar – jer gospodin Klöterjahn jedini je koji ima pravo, kako 'dirati' Gabrijelu, tako i izreći lijepu 'istinu' o njoj, – apolinijski je svijet prisiljen uteći se novom registru. Njega pronalazi u glazbi koja postaje jednom od središnjih jedinica presemantizacije teksta. Pod glazbenim registrom podrazumijeva se takav oblik pripovijedanja koji nastoji predočiti a-vizualnu i a-taktilnu osnovu pripovjedne građe, odnosno ono što prebiva s one strane vidljivog i doticajnog, koje, dakle, više ne prebiva ni u taktilnosti ni u eidetičnosti svijeta pojava, već u a-taktilnom i a-vizualnom svijetu tonova. U taj se svijet sada povlači Detlev kao u neku vrstu kule bjelokosne, u kojoj još jedino može iznijeti svoje viđenje 'istine' svijeta, prema kojoj je apolinijstvo, poput tonova koji se jednom odsvirani rasplinjuju, osuđeno da nestane, da se poput ljepote, tog najvišeg oblika pojavnosti, protokom vremena raspline i propadne. U toj spoznaji leži i labuđi pjev 'Tristan-prizora': riječ je o tome da u okviru obrane apolinijskog, odnosno obrane ideje Ljepote, ono što se brani, a to je Gabrijela kao simbol umjetnosti, nužno mora propasti jer je branitelj simbolistički pisac koji, povukavši se iz svijeta u kulu bjelokosnu, ne nalazi put u nizine banalnodionizijskog. Takav umjetnik apolinijstvo, svijet umjetnost i duha, pokušava očuvati izdizanjem iz banalnodionizijskog života u zasebni, hermetički svijet lijepih oblika, svijet simbolističke umjetnosti, koja prebiva s one strane svakodnevice. U taj se svijet, međutim, u

tu kulu bjelokosnu, dospijeva tek pomoću metafizičke ljubavi, koja poput glazbe nije usmjerena ni na koji konkretni, pojedinačni predmet već na totalitet svijeta s one strane njegove pojedinačne pojavnosti. U pripovijetci se naznačuje i sva pogubnost i pogibeljnost uporabe takvog glazbenog registra: taj registar čovjeka pomoću metafizičke ljubavi odvodi s one strane pojavnog svijeta, s one strane svijeta života, odnosno zavodi ga da zakorači u carstvo smrti, gdje posvećenost ideji predstavlja smrt zbiljskog čovjeka.

Opreka umjetnika prožetog metafizičkom ljubavi spram carstva smrti i netom rođenog djeteta prepuštenog neizmjernom užitku u životu završna je slika pripovijetke u kojoj dominiraju dva pobjednika, prvi je Detlev Spinell, a drugi Klöterjahn mlađi. Potonji, pun života i želje za njim, predstavlja prikaz neposredne i nesputane životne radosti banalnog dionizijstva koje naprosto uživa u samom sebi. Spinell se pak nakon povratka iz glazbenog carstva smrti, kamo je odveo Gabrijelinu dušu, u šetnji vrtom bešćutno predaje novim senzacijama. No ondje ga je zaskočilo dijete sa svojom životnom radošću te ga nagnalo u bijeg, i to kako pred banalnim dionizijstvom, tako i pred a-taktilnim i a-vizualnim svijetom uzvišene beživotnosti vlastita apolinijskog svijeta, u kojemu je sposoban jedino osjetiti bezgraničnu mržnju spram trijumfa života.

Pripovijetka *Tristan* još je jedan Mannov prohod kroz problematiku uspostave jedinstva apolinijstva i dionizijstva, čija je mogućnost ostvarenja u pripovijetci dvostruko zanijekana: unutar banalnodionizijskog svijeta, u kojem dionizijstvo opsjednuto samim sobom apolinijstvu dodjeljuje tek funkciju njegova (samo)veličanja, što dolazi do izražaja u braku supružnika Klöterjahn, čiji je banalnodionizijski klimaks rođenje sinčića Antona, a antiklimaks Gabrijelina bolest. Mogućnost sjedinjenja, s druge strane, nije dana ni u apolinijskom svijetu koji glazbenim registrom poziva na uviranje u metafizički horizont s one strane života, u carstvo smrti kao carstvo čistih oblika. Tako nakon pripovjednog prohoda kroz obje regije bitka, kroz dionizijsko i apolinijsko, preostaje tek neukidiva opreka između samoživosti života prikazana u dječačiću koji još ne zna za sebe i beživotne isključenosti umjetnika iz neposrednog očitovanja života.

### 3.7. Umjetnik u sjenci *Kraljevske visosti*

Rad na drugom dužem romanu, koji je – kao u slučaju većine tekstova – trebao biti tek kraća novela, Mann započinje 1903. godine (usp. Kurzke 1997: 82)

da bi posao nastavio ujesen 1905. godine, a dovršio tek 1909. (usp. Blödorn/Marx 2015: 27). Roman isprva izlazi u nastavcima u časopisu *Nova smotra*, a potom i u knjiškom izdanju. Djelo je to koje nastaje tijekom Mannove stvaralačke krize koju je obilježila prije svega bojazan „da će do smrti, a i nakon nje, ostati autor tek uspješnog prvijenca" (Mann 1904: 388), romana o Buddenbrookovima. Iz te perspektive važnu ulogu u nastajućem romanu igraju i autobiografski elementi; s jedne strane, Mannove bojazni u vezi s daljnjim razvojem književne karijere, a s druge strahovi mladog supružnika i novopečene glave obitelji u vezi s bračnim životom.

Središnji je lik romana Klaus Heinrich, princ u fiktivnom njemačkom vojvodstvu Grimmburg, koji odmalena živi u otmjenoj izolaciji prinčevske egzistencije, pogotovo stoga jer se rodio s izobličenom lijevom rukom, što je autorova aluzija na stvarni biljeg njemačkog cara Wilhelma II. (1859–1941). Princ zajedno s dvije godine mlađom sestrom djetinjstvo provodi u Starom dvorcu, gdje oboje žive odvojeni od svakodnevnog života u vojvodstvu, kojemu zbog prezaduženosti prijeti gospodarska propast. Simbol takva stanja u zemlji ružin je grm u vrtu Starog dvorca, čiji predivni cvjetovi mirišu po truleži. Iz izolacije princ ne izlazi ni tijekom školovanja budući da je ono strogo regulirano protokolom te ni tada ne pronalazi osobu s kojom bi uspostavio nešto prisniji odnos.

Nakon smrti velikog vojvode vlast u zemlji preuzima Albrecht II., stariji brat Klausa Heinricha, koji mlađemu uz titulu kraljevske visosti dodjeljuje i određene reprezentacijske dužnosti poput polaganja kamena temeljca ili otvaranja poljoprivrednog sajma. Zbog prinčeva ukočenog stava i njegove nekompetentnosti sva ta zbivanja, međutim, postaju tek isprazni događaji bez dublje svrhe i funkcije.

U vojvodstvo se nakon uspješnog oporavka od bubrežnih tegoba u tamošnjem lječilištu doseljuje američki milijarder Samuel Spoelmann, čija obitelj ubrzo postaje središtem društvenog života zemlje jer je gospodin Spoelmann, pasionirani skupljač umjetnina i svirač na orguljama, vrlo darežljiv te u humanitarne svrhe donira iste svote novca kao i kneževska obitelj. Princ upoznaje i milijarderovu kći, Immu Spoelmann, koja ga kori zbog njegove 'prividne egzistencije' jer u ulozi princa ne obavlja nikakvu stvarnu funkciju, pri čemu se stječe dojam da u svemu što poduzima sudjeluje tek naizgled.

U kontekstu takvih razgovora ministar Knobelsdorff upoznaje princa s katastrofalnom gospodarskom situacijom u zemlji, na što se Klaus Hein-

rich posvećuje studiju gospodarstva, u čemu mu se pridružuje i Imma, što ih napokon i zbližava. Ključni je trenutak kada Imma otkriva princevu deformiranu ruku, što joj ukazuje na to da se i on mora boriti s problemima, a što do tada nije predmnijevala. Roman završava raskošnim vjenčanjem Klausa Heinricha i Imme, dok milijarder vojvodstvu odobrava povoljan kredit kojim se inicira gospodarski razvoj zemlje. Na simboličkoj se razini romana presađuje i ružin grm iz pljesnivog dvorišta starog dvorca u vrt dvorca Eremitage, gdje će umjesto po truleži konačno mirisati po pravim ružama.

Kao i u slučaju većine Mannovih tekstova, konkretni motivi na kojima počiva pripovjedni ustroj romana predstavljaju tek njegovu površinu. Iza portreta osamljenog princa stoji Mannov već uobičajeni lik umjetnika koji s princem povezuje činjenica da su obojica u svrhu svog samoostvarenja prisiljeni zauzeti distancu spram života i povući se u osamu kako bi u njoj, u okviru svoje tek formalne egzistencije, u najboljem slučaju tek reprezentirali život. Takav oblik reprezentacije života već je detaljno prikazan u liku Thomasa Buddenbrooka, dok će u romanu o princu Klausu Heinrichu uslijediti njegova razrada u smjeru razrješenja problema s kojima se sam autor suočava u vlastitoj zbilji. Prvi od tih problema onaj je usamljenosti koji princ – poput autora – rješava tako da se ženi odabranicom svog srca, zbog čega lik Imme očituje obilježja Mannove supruge Katie, o čemu svjedoče mnogobrojni odlomci u romanu koji su neposredno preuzeti iz korespondencije Manna i Katie prije i nakon vjenčanja (usp. Blödorn/Marx 2015: 26–27). Na taj se problem nadovezuje i drugi, dublji, onaj ostvarenja 'životne sreće' u novim, bračnim vodama. Silazak u te nizine banalnodionizijskog života u romanu je isprva prikazan kao princevo neuspješno sudjelovanje na građanskom balu koji za njega završava poniženjem i fijaskom, čime se ukazuje na to da princ, želi li ostati ono što mu je biti, naime, nositelj apolinijstva, ispunjenje ne može pronaći u neposrednosti banalnog dionizijstva.

Simbolički sadržaj romana nadilazi, međutim, tu užu problematiku samopotvrđivanja autora kao supružnika i profesionalnog pisca utoliko što se u središte pripovijedanja u još većoj mjeri stavljaju različiti oblici stigmatizacije. Fizički hendikep princeva lika u vidu oštećenja ruke prilikom poroda već je spomenut, pri čemu i druge likove iz romana prate različiti nedostatci; primjerice milijunaša Samuela Spoelmanna prati nedostatak njegova indigenog podrijetla, a princeva kućnog učitelja njegova vanbračnog podrijetla. Čak i proletersku djecu koja se zajedno s mladim princem nalaze u bolnici, a kojoj je svojstveno fizičko „obilježje nižeg i težeg podrijetla" (Mann 1909a: 214), to

obilježje poput neke neizlječive bolesti odvaja od života kao „izuzetke i posebne oblike […], koji se u uzvišenom ili zloglasnom smislu ističu naspram građanske norme“ (ibid.: 31). Svrhu i funkciju te osamljene izuzetnosti programski izražava jedan od daljnjih stigmatiziranih likova, Židov dr. Sammet:

> Pojedincu je pametno da ne razbija glavu nad svojom posebnošću, već da u izuzetnosti vidi ono bitno i da odatle u najmanju ruku izvede izvanrednu obvezu. Prednost je, a ne nedostatak, spram većine, koja se drži pravila i koja je zbog toga komotna, kada se posjeduje više povoda od nje da se ostvare neobična djela. (Ibid.: 32)

Na tragu toga Mann će tridesetak godina kasnije smatrati da je u romanu prikazao „temu umjetničke usamljenosti i izvanrednosti […] u duhu vesele pomirbe strogosti i sreće“, koja „izbavljenje, put do života i do ljudskosti pronalazi posredstvom ljubavi“ (Mann 1939c: 574–575). Prihvati li se takvo tumačenje simboličkog sadržaja romana, tada u središte pažnje romana dospijeva lik Imme Spoelmann. Riječ je o jedinstvenoj izvedbi ženskog lika jer Mann na takav način nije uobličio nijedan ženski lik te stoga predstavlja pripovjedno-stvaralački izuzetak, čija izuzetnost leži prije svega u njegovu značenju nositelja ljubavi kao sredstva putem kojeg se drugog, princa, privodi k ljudskosti i uklapa u život. Taj lik takvu funkciju zasigurno zahvaljuje, s jedne strane, uviranju autobiografskog materijala u roman, dok s druge strane Immin lik predstavlja daljnju razradu ženskog lika iz pripovijetke o malom gospodinu Friedemannu koji je naprasno nestao u kovitlacu Schopenhauerove filozofije. Ondje se, podsjetimo, Gerda Rinnlingen u ime izvornoga dionizijstva sveti mladom gospodinu Friedemannu jer si je ovaj umislio da je u izolaciji vlastita apolinijskog svijeta uspio pomiriti dionizijstvo i apolinijstvo. Takav ženski lik u romanu uspostavlja vezu s princem koji je kao i gospodin Friedemann obilježen fizičkim nedostatkom, pri čemu radikalni zaokret ženskog lika leži u tome da drugog, prinčevskog gospodina Friedemanna, više ne upućuje na utapanje u metafizičkom horizontu *prajednog* kao jedini prostor izbavljenja. Naprotiv, Imma Spoelmann upoznaje princa Klausa Heinricha s empatijom, odnosno s ljubavlju, kao sredstvo uspostave zajedništva svih koji su obilježeni osamljujućom izvanrednošću, a da su zajedno s drugima osuđeni prebivati u svijetu pojedinačnih pojava. Tako se roman čini kao „pripovijest o zajedničkoj emancipaciji, emancipaciji za zajedništvo“, s obzirom na koju roman prekoračuje „granice neoromantičnog ljubavnog romana i postaje odgojna pripovijest o socijalizaciji, u okviru koje se progovara o suvremenim socijalnim temama poput skrbi za siromašne, nacionalne ekonomije i socijalne politike“ (Blödorn/Marx 2015: 29).

S likom Imme Spoelmann u roman je ugrađen pripovjedni obrazac aktivnog života pod geslom 'stroge sreće' u smislu samosusprežuće službe drugome. Takav se bajkoviti kraj u smislu „solidariziranja stigmatiziranih" (ibid.: 31) u sekundarnoj literaturi isticao kao najveći nedostatak romana (usp. Kurzke 1997: 85). No, takav je završetak moguće i pojmiti kao idealizirajući, apolinijski veo koji Mann prebacuje preko dionizijskog, nacionalno-ekonomskog i socijalno-političkog lica europskog društva s početka stoljeća kako bi njime pojedinca –usprkos svekolikoj boli i patnji uslijed (osakaćena) postojanja u svijetu pojedinačnih pojava – zaveo na daljnje bivanje, na bivanje koje ne završava samoubilačkim uviranjem u (životnu) rijeku poput maloga gospodina Friedemanna. Ima li Mannov roman doista takav potencijal, čitatelju preostaje da sam provjeri. Bez obzira na to moguće je ustvrditi da je *Kraljevska visost* roman koji ostaje zarobljen između potrebe za izoliranjem u svijet apolinijske isključivosti i potrebe za uviranjem u nizine banalnog dionizijstva, pri čemu je u romanu sjedinjenje ta dva svijeta tek ovlaš nabačeno u predodžbi o življenju u skladu s idejom o 'strogosti sreće', zahvaljujući kojoj prinčevski par zemlju svojim primjerom i djelovanjem spašava od propasti. Ambivalentnost pripovjedne građe, njenu ukorijenjenost i u apolinijskom i u dionizijskom svijetu, Mann postiže neprestanim pripovjednim prebacivanjem iz jednoga u drugi svijet, pri čemu ni jedan od njih naposljetku ne odnosi prevagu, već sve ostaje lebdjeti u zraku.

## 3.8. Metafizički horizont tragičnog usuda umjetnika u *Smrti u Veneciji*

### *3.8.1. Zbilja kao predložak pripovjednom remek-djelu dvadesetoga stoljeća*

Pripovijetka *Smrt u Veneciji* objavljena je 1912. godine najprije u časopisu *Nova smotra*, a potom u bibliofilskom izdanju minhenske izdavačke kuće Hyperion, kao i 1913. kod izdavačke kuće Samuela Fischera. Riječ je o višestruko graničnom tekstu: posljednji je to Mannov fikcionalni tekst prije izbijanja Prvog svjetskog rata i utoliko završni tekst njegova prvog stvaralačkog razdoblja jer će to ostati njegov jedini objavljeni pripovjedni tekst sve do 1924. godine. Posljedica je to situacije u kojoj se Mann potaknut izbijanjem rata u sve većoj mjeri bavi kulturno-povijesnom problematikom, što, međutim, ne umanjuje činjenicu da venecijanska pripovijetka ne predstavlja samo vrhunac autorove rane književne produkcije, već je i jedan od impozantnijih bise-

ra njemačke novelistike dvadesetoga stoljeća. Zahvaljujući tome autor odmah stječe

> nimbus klasika […] S venecijanskom pripovijetkom njegovo stvaralaštvo prvi put zadobiva svjetske obrise, u sve većoj mjeri pošta poput one Aschenbachove 'nosi marke iz svih krajeva svijeta Božjeg.' Taj ga tekst pretvara u kandidata za Nobelovu nagradu, doduše, ne u očima Švedske akademije, ali svakako u onima međunarodne književne javnosti. (Vaget 2001: 580–581)

Da je riječ o neobično uspješnom djelu, misli i sam Mann: „Čini se da mi je ovdje ponovno pošlo za rukom da stvorim nešto savršeno […]. Sve uzajamno odgovara, sve se stapa, a kristal je posve čist." (Wysling 1975: 451). Kristalnu čistoću teksta ostvaruje između ostalog i time što poseže za tada aktualnim neoklasicističkom stilizacijom književnih tekstova, za postupkom čiju uporabu Mann najavljuje u eseju *O umjetnosti Richarda Wagnera*, koji nimalo slučajno nastaje još tijekom njegova boravka s obitelji u Veneciji, a u kojemu ističe:

> Pomislim li na remek-djelo dvadesetoga stoljeća, tada mi pred očima lebdi nešto što se bitno i, vjerujem, povoljno razlikuje od Wagnerovog – nešto krajnje logično, oblikovano i jasno, nešto što je ujedno strogo i veselo, što je napravljeno s podjednakim naporom volje kao i ono, ali s hladnijom, otmjenijom, čak i zdravijom duhovnošću, nešto što svoju veličinu ne traži u opoju – čini mi se da dolazi doba nove klasičnosti. (Mann 1911: 842)

U klasično ruho Mann ne zaodijeva izmišljene već stvarne događaje s putovanja na koje odlazi sa suprugom Katiom i bratom Heinrichom u svibnju 1911. godine (usp. Winston 1981: 359). Put ih najprije odvodi na jedan od otoka nedaleko Pule da bi ubrzo, nezadovoljni okolišem i klijentelom u hotelu, otputovali dalje za Veneciju. Nakon dolaska uzimaju gondolu do otoka Lida, „na kojemu su rezervirali sobe u Grand Hôtel des Bains" (ibid.: 360). No kada su htjeli platiti vožnju, gondolijer je naprasno nestao. Jedan od prolaznika im je objasnio da je vjerojatno vozio bez dozvole pa je pobjegao jer se na pristaništu prepao lučkog policajca.

U hotelu se bratu Heinrichu nije svidjela tamošnja visokograđanska atmosfera, a zbog vjetra s kopna patio je i od glavobolje, pa brata i šogoricu nagovora da otputuju u obližnje planine. Budući da se Heinrich ni ondje nije osjećao bolje, vraćaju se u hotel na Lidu, pri čemu je putem zaturen Heinrichov kovčeg. Na otoku Mann pretežiti dio dana provodi „u slamnatoj kućici na plaži, čitajući, pišući pisma i promatrajući život na plaži" (ibid.: 361). Monotoniju u ljetovalištu prekida večernji nastup lokalnog pjevača popraćenog

„mnogoznačnim gestama i sugestivnim zvučnim efektima“ (ibid.). Premda gradom kruže glasine o koleri, a hotel se upadljivo brzo prazni, Mannovi se isprva na to ne obaziru sve dok bračni par nije

> svratio u turistički ured kako bi rezervirao povratne karte. Tom im je prigodom engleski namještenik savjetovao da rezervaciju ne odgađaju za tjedan dana, već da što prije otputuju. I doista, spremala se epidemija koju su, međutim, vlasti, bojeći se nepovoljnog učinka na turizam, pokušavale prikriti. Mannovi su opomenu shvatili ozbiljno i već idućeg dana otputovali. U Grand Hôtel des Bains zadržali su se ukupno tjedan dana. (Ibid.)

Navedenim se događajima uvrštenim u pripovijetku pridružuje i onaj ključni: Mannu u hotelu za oko zapada Wladyslaw Moes, poljski dječak, koji će mu poslužiti kao sredstvo uprizorenja homoerotske ljubavi središnjeg lika pripovijetke (usp. Blödorn/Marx 2015: 127). Riječ je o, nimalo slučajno, motivu istospolne ljubavi koja je, sukladno mnogobrojnim svjedočanstvima unutar obitelji i izvan nje, u Mannovu životu, premda potisnuta, igrala određenu ulogu a da – sudeći po dostupnim svjedočanstvima – u zbilji nikada nije bila ostvarena.[2] Motiv je to koji u to doba nije bezazlen jer se homoseksualnost početkom dvadesetoga stoljeća smatra devijacijom koju se sve do njene dekriminalizacije sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća krivično gonilo, a što je i bez obzira na ishod sudskog postupka značilo sigurnu socijalnu propast gonjene osobe. Uz to je u pripovijetci riječ o motivu pedofilske ljubavi starijeg muškarca spram dječaka koja je i danas kažnjiva. Utoliko je sadržaj pripovijetke krajnje provokativan, što nameće pitanje kako je Mann uopće došao na ideju da uobliči pripovijetku čiji bi se sadržaj – čita li se ovlaš – mogao svesti na moralno vrlo dvojbenu pedofilsku priču o vrebanju maloljetnoga dječaka od strane starijeg muškarca.

U jednom od predavanja održanih u Princetonu 1940. godine Mann navodi kako se izvorno bavio idejom da obradi anegdotu o ljubavi sedamdesetgodišnjeg Goethea (1749–1832) spram sedamnaestogodišnje Ulrike von Levetzow (1804–1899). Riječ je o događaju iz pjesnikova života, kada se, sukladno svojoj naravi, u poznoj životnoj dobi ne samo zaljubio u vrlo mladu djevojku i s njom i njenim društvom uživao u veselim društvenim igrama poput lovice nego ju je i zaprosio. Naravno, bio je diskretno odbijen, da bi tom prigodom nastala

[2] Kao primjer interpretacije Mannove homoseksualnosti kao temeljnog stvaralačkog impulsa usp. Kurzkeovu biografiju o Thomasu Mannu iz 1999. godine u kojoj se homoerotska usmjerenost njegove osobnosti rekonstruira na temelju izvadaka iz Mannovih pripovjednih tekstova umjesto na temelju činjenica iz autorova zbiljskog života.

*Marienbadska elegija*, jedna od najljepših ljubavnih pjesama na njemačkom jeziku (usp. Conrady 1994: 933–942).

Sukladno Mannovoj reminiscenciji u središtu je pripovijetke trebalo stajati prepuštanje umjetnika kao apolinijskog poslanika neposrednom užitku u životu, nesputanom dionizijstvu, što bi ga zbog neprimjerenosti prizora njegovoj poodmakloj dobi i stečenom ugledu izvrglo ruglu. Tu inicijalnu predodžbu o (samo)obeščašćenju umjetnika Mann u novoj inačici teksta pripovijetke zamjenjuje motivom ljubavi starijeg muškarca ne spram mlade djevojke već – još gore – spram dječaka. Taj krajnje skandalozni motiv u dubinskom postavu teksta zadobiva, međutim, simboličku funkciju zbog koje pripovijetka s pedofilijom, a pogotovo s pedofilskom praksom, nema ničeg zajedničkog.

Zbog takvog je sadržaja pripovijetke potrebno vrlo obazrivo pristupiti obradi intencije teksta, pogotovo jer autor, s jedne strane, tekst zasićuje autentičnim događajima s putovanja obitelji u Veneciju, počevši od neuspješnog boravka na Brijunima pa sve do oduševljenja ljepotom mladog Poljaka na plaži, da bi, s druge, u takav više-manje autobiografski pripovjedni siže utkao i mnoštvo motiva – na čelu s onim pedofilskim – preuzetih iz povijesti europske kulture. Stoga pripovijetka predstavlja majstorski preplet prikaza krajnje osobnih, više-manje slučajnih događaja iz zbilje i niza simboličko-mitoloških motiva unutar kojih se zbiva središnja zgoda gotovo svih pripovjedaka iz Mannova prvog stvaralačkog razdoblja, naime, ona potrage za jedinstvom apolinijstva i dionizijstva koja na foliji pedofilske ljubavi u venecijanskoj pripovijetci završava tragičnim obeščašćenjem umjetnika.

### *3.8.2.* ***Sadržajni siže*** Smrti u Veneciji

Središnji je lik pripovijetke pedesetogodišnji pisac Gustav von Aschenbach. S očeve strane potječe iz šleske obitelji „časnika, sudaca, upravnih dužnosnika“ (Mann 1912: 450), koji su svoju službu obavljali marljivo i predano, dok „mračnije, vatrenije porive“ nasljeđuje od majke, kćeri „češkog kapelnika“ (ibid.). Time se i u toj pripovijetci konstruira slika središnjeg lika kao umjetnika koji nastaje prepletom očinskih, banalnodionizijskih i majčinskih, olimpskoapolinijskih impulsa, pri čemu novina u oblikovanju toga lika leži u izbalansiranosti impulsa jer je Aschenbach umjetnik, čiji je talent „podjednako dalek od svake banalnosti i od svake ekscentričnosti“ (ibid.: 451). Poput likova iz njegovih djela, čije se junaštvo temelji na etosu o „izdržavanju“ kao

„ideji 'intelektualne i mladenačke muškosti koja ponosito i stidljivo steže zube i mirno stoji dok joj mačevi i sulice probadaju tijelo'" (ibid.:453), i Aschenbach vodi ustrajnu borbu u kojoj život pretvara u umjetnički izraz. Premda ga ta borba prilično iscrpljuje i dovodi do ruba iznemoglosti, izdržava to poput svih „moralista dostignuća koji, onako nježne građe i oskudnih sredstava, ipak uspijevaju snažnom voljom i mudrim gospodarenjem bar na neko vrijeme steći dojam veličine" (ibid.). Tu je veličinu, odnosno status klasika, Aschenbach dosegnuo kada su mu djela ušla u školske čitanke za što je naposljetku nagrađen i plemićkom titulom.

Jednoga se svibanjskog dana s početka dvadesetoga stoljeća[3] Aschenbach uputio u šetnju „Engleskim vrtom" (ibid.: 444), nastojeći se na taj način donekle rasteretiti od posla. Na povratku iz parka pored Sjevernog groblja uočava tuđinca koji mu u dušu utiskuje sliku krajolika nalik prašumi, u čijem se bambusovu šipražju iskre oči skutrenog tigra. Nemir koji ga pritom obuzima tumači kao želju za putovanjem, koja ga oduševljava, ali i plaši.

Aschenbach dva tjedna nakon tog susreta vlakom odlazi za Trst, a odatle brodom do Pule te odsjeda „na jednom otoku na Jadranu nedaleko od istarske obale" (ibid.: 457). Loše vrijeme, provincijsko austrijsko visoko društvo, a prije svega odsutnost pješčane plaže – sve to „nije mu pružalo osjećaj da je našao

[3] Kao primjer majstorskog protkivanja teksta dodatnim značenjem može poslužiti naznaka vremena zbivanja radnje. U tekstu stoji da se Aschenbach u šetnju uputio „jednog proljetnog popodneva godine 19.., koja je našem kontinentu mjesece i mjesece opasno prijetila […]" (Mann 1912: 444). Ovako navedeno, čini se da je vrijeme radnje posve neodređeno, smješteno u široki vremenski prag početka stoljeća. No izraz 'godina koja je Europi mjesecima opasno prijetila' višestruko je kodirani simbol vremena zbivanja radnje. Kao prvo, ona naznačuje događaj koji je prijetio eskalacijom sukoba među tadašnjim velesilama koji je danas poznat kao Druga marokanska kriza, a koji se već tada lako mogao pretvoriti u svjetski sukob. Ta se kriza odigravala u ljeto 1911., a započela je ulaskom francuskih trupa u nemirima zahvaćeni marokanski grad Fes u svibnju iste godine, na što je Njemačko Carstvo odgovorilo upućivanjem ratnog broda u luku Agadir. Budući da se Engleska ipak solidarizirala s Francuskom, Njemačka je morala povući svoje snage, a Feškim mirom Francuska je potvrdila svoju vladavinu nad Marokom, dok je Njemačkoj u zamjenu dodijeljen Novi Kamerun pa je na taj način privremeno okončan sukob među velesilama. Kao drugo, navedenom se frazom aludira i na izbijanje kolere 1911. godine tako da se ratnoj prijetnji, pridružila i ona pandemijske zaraze, pogotovo jer se prisustvo bolesti u Italiji nastojalo zataškati, sve dok krajem svibnja 1911. u austrijskom tisku nije osvanuo članak o smrti poštanskog namještenika Antona Franzkyja čiji je uzrok *cholera asiatica* kojom se zarazio tijekom izleta u Veneciju (usp. *Nove bečke novine*, br. 145 od 29. svibnja 1911., str. 2). Do rujna 1911. u javnost je prodrla vijest da je većina talijanskih pokrajina zaražena. Uostalom, upravo je novinska vijest o oboljelom poštanskom namješteniku iz Graza potaknula Mannove da odmah napuste Veneciju. Stoga se definitivno kao vrijeme zbivanja radnje može odrediti svibanj i lipanj 1911. godine, kada je Europi prijetio kako širi ratni sukob, tako i pandemija kolere, što predstavlja povijesni okvir i trećoj prijetnji, onoj sraza europskih kulturno-povijesnih silnica, što u dubinskom postavu pripovijetke tvori i njen pravi, književno-povijesni sadržaj.

ono što je tražio“ (ibid.: 458), pa je nakon više od tjedan dana provedenih na otoku ponovno otputovao za Pulu, gdje se ukrcao na parobrod za Veneciju. Samo što je stupio na brod, osjetio je da se sada uputio na pravo odredište, premda je time za njega započeo i proces „otuđivanja kao u snu“ u kojemu „svijet oko njega postaje čudnovat“ (ibid.: 460). Taj dojam potkrjepljuje i niz neobičnih osoba koje susreće na putovanju poput prodavača karata, lažnog mladića i gondolijera. Potonji ga s parobroda protivno njegovim instrukcijama prebacuje direktno do otoka Lida da bi u trenutku isplate nestao bez traga.

Na Lidu je odsjeo u Hôtel des Bains, u čijem predvorju uočava skupinu mladih Poljaka:

> tri djevojčice od svojih petnaest do sedamnaest godina, kako se činilo, i dugokosi dječak kojem je moglo biti četrnaest. Aschenbach u čudu zapazi da je dječak savršeno lijep. Njegovo lice, blijedo i ljupko suzdržljivo, okruženo uvojcima boje meda, s pravilnim nosom i dražesnim ustima, s izrazom mile i božanske ozbiljnosti, podsjećalo ga je na grčke kipove iz najplemenitijeg razdoblja. (Ibid.: 469)

Oduševljenje dječakom isprva tumači profesionalnom privrženošću užitku u lijepome, u estetskom, koje kao takvo doživljava prije svega odriješeno od bilo kakve putenosti. No kao da naslućuje svu moralnu nepoćudnost tog interesa, Aschenbach postaje još osjetljiviji na vremenske neprilike te ga naposljetku nesnosna sparina koja već danima vlada gradom prisiljava napustiti Veneciju. Premda teška srca zbog rastanka od lijepog dječaka upućuje se na kolodvor, gdje, međutim, doznaje da mu je kovčeg greškom poslan za Como pa s pritajenom radošću odlučuje da će na povrat prtljage ipak pričekati u hotelu na Lidu.

Po povratku u hotel u potpunosti zaboravlja svoju nakanu da napusti Veneciju, a pogotovo nakon što mu i vrijeme dopušta da nesmetano uživa u plaži obasjanoj suncem. Ondje se, udobno smješten u kućici za plažu, naoko pišući, a zapravo cijelo vrijeme promatrajući Tadzija, prepušta fantazijama o ljepoti. S vremenom primjećuje da je i dječak njega zapazio, što, međutim, ne uzrokuje uspostavu nekog neposrednijeg kontakta. Kada je Aschenbach jedne večeri iznenada naletio na dječaka, nije mogao sakriti svoju „radost, iznenađenje i divljenje“ (ibid.: 498), dječak mu se tek nijemo nasmiješio:

> Bijaše to smiješak Narcisa dok se saginje nad svoj odraz u vodi, onaj duboki, očarani, otegnuti smiješak s kojim pri pogledu na vlastitu ljepotu pruža ruke – tek malčice iskrivljen smiješak, iskrivljen zbog bezizglednosti nastojanja da

> poljubi ljupke usne svoje sjene, koketno, radoznalo i malčice uznemireno, očarano i čarobno (ibid.).

Aschenbach i u tom osamljenom susretu s dječakom ostaje tek pri nijemom promatranju, uzajamnom ogledavanju i uživanju u pojavnosti bez tjelesnog dodira, premda Aschenbach u sebi priziva „formulu žudnje – ovdje nemoguću, apsurdnu, izopačenu, smiješnu, a opet svetu, još i ovdje časnu – Volim te!“ (Ibid.)

Nakon četverotjednog boravka u Veneciji Aschenbach uočava neobične pojave u životu grada: premda sezona tek počinje, u hotelu je sve manje gostiju, pogotovo Nijemaca, a u gradu se sve češće može osjetiti „ljekarnički vonj“ (ibid.: 499), koji mu, kao i plakate s upozorenjem na oboljenja probavnog trakta, domaći stanovnici tumače tek kao mjeru opreza gradskih vlasti. Odgovor na to što se zbiva ne dobiva ni od grupe uličnih svirača predvođenih gitaristom koji večernji nastup završava „podrugljivim grohotom“ (ibid.: 510) i plaženjem jezika gostima na terasi. Tek idući dan Aschenbach doznaje od službenika u engleskoj putničkoj agenciji da je u gradu izbila kolera te da bi bilo dobro da što prije otputuje.

No Aschenbach u prešućivanju gradskih vlasti vidi pritajeno opravdanje za vlastitu pustolovinu. Opsjednut ljepotom dječaka u noći sniva san o „stranom bogu“ (ibid.: 516), čija ga bezumna pratnja „zamamnom svirkom frule [mami] na slavlje i mahnitost posvemašnje predaje […] zanosnom ludilu [… sve dok mu duša nije] oćutjela strast razvrata i mahnitanje rasapa“ (ibid.: 516–517). S tim je snom nestao i posljednji trag Aschenbachova unutarnjeg otpora tako da od sada poduzima sve kako bi što više i što češće bio u blizini obožavanog dječaka. Dapače, kako bi mu se dopao, dopušta frizeru da mu oboji kosu, a blijedo lice prikrije rumenilom (usp. ibid.: 518–519). Sada gotovo svakodnevno prati dječaka, a pogotovo ga vreba u šetnjama labirintom gradskih kanala. Na jednoj od takvih šetnji kupuje „prezrele i meke jagode“ (ibid.: 520) koje, savladan žeđu, halapljivo jede u hodu.

Nakon nekoliko dana Aschenbach doznaje da se i poljska obitelj sprema na odlazak te na dan odlaska promatra Tadzija kako se igra s prijateljima na plaži. Nakon kratke tučnjave s jednim od njih, Tadzio odlazi do pješčanog spruda u plićaku, odakle kao da maše Aschenbachu, koji, međutim više ne reagira na to jer, „još je istoga dana potreseni svijet smjerno primio vijest o njegovoj smrti“ (ibid.: 525).

### *3.8.3. Neoklasicističko ruho pripovijetke*

Ne samo sadržajno, tragičnim ishodom radnje već i raspodjelom teksta na pet poglavlja pripovijetka *Smrt u Veneciji* priziva pomisao na klasičnu antičku tragediju, čime se i na formalnoj razini naglašava neoklasicističko oblikovanje teksta. U skladu s time prvo poglavlje pripovijetke predstavlja drugi čin tragedije u kojemu se tradicionalno iznosi zaplet radnje, čemu u pripovijetci odgovara Aschenbachov odlazak na šetnju u park kako bi se ondje rasteretio od stvaralačke krize. Prvi čin tragedije, koji svojim sadržajem uvodi u dramsku situaciju i upoznaje nas s dramskim licima, dan je u drugom poglavlju pripovijetke, gdje nas pripovjedač upoznaje s Aschenbachovim podrijetlom i umjetničkom karijerom. U trećem poglavlju slijedi, kao i u trećem činu tragedije, vrhunac radnje u vidu susreta Aschenbacha i Tadzija, odnosno u obliku piščeve opčinjenosti dječakovom ljepotom. Četvrto je poglavlje ono retardacije, usporavanja radnje s ciljem odgode njena raspleta, što se postiže prikazom niza Aschenbachovih fantazmagoričnih imaginacija dječakove ljepote i njegova vrebanja za njim u labirintu grada, dok je u petom poglavlju umjetnikovom smrću u kućici na plaži definitivno uslijedio tragični rasplet radnje.

Tako i formalni ustroj teksta pripovijetke sugerira kako je riječ o radnji koju bi se moglo prikazati i u nekoj (antičkoj) tragediji. Asocijacija na antičku tragediju kao formalni okvir pripovijetke usko je povezana s predodžbom o središnjem liku kao istaknutoj vrsti junaka: u tradiciji je junak klasične tragedije 'plemenita roda', što znači socijalno visoko pozicionirana osoba, kako bi njegov pad, pri čemu se misli prije svega na gubitak časti i položaja u društvu, bio primjeren tragičnom ishodu dramskog događaja, ishodu u kojemu protagonist glavom plaća za svoju drskost kršenja (društvenih) normi. Upravo takav junak je i Aschenbach jer neutaživom žudnjom za dječakom odbacuje sve norme građanskog društva i time zaziva svoju propast. Aschenbachov je pad velik jer u njegovu slučaju nije riječ o piscu početniku ili o neuspješnom književnom diletantu, kao što je to primjerice Detlev Spinell u pripovijetci *Tristan*, već o vrhunskom piscu, o klasiku književnog pera, koji kao takav ne utjelovljuje samo savršenog pjesnika, nenadmašnog stvaratelja ljepote već i primjerenog člana građanskog društva od kojeg se očekuje da se strogo pridržava društvenih normi.

Da se pod Aschenbachovim likom misli na posve određenu osobu iz povijesti njemačke književnosti, upućuje već prva rečenica teksta u kojoj pripovjedač, ispravljajući samog sebe, navodi: „Gustav Aschenbach, ili von

Aschenbach, kako se službeno zvao otkako je navršio pedesetu, jednog je dana […]“ (ibid.: 444). Budući da su Mannovi tekstovi vrlo pomno uobličeni, navedeni ispravak nije ono što se njime sugerira, nije tek korekcija slučajnog propusta prilikom navođenja imena središnjeg lika. Taktika navođenja imena i prezimena, a potom prezimena s predmetkom „von“, sugerira kako je kao predložak središnjem liku pripovijetke poslužio pisac iz zbilje, čije se ime isprva pisalo bez titule, što znači da je bio građanskog podrijetla, a da je tek kasnije stekao i plemićku titulu. Aluzija je to na Johanna Wolfganga Goethea, koji je 1749. godine rođen u frankfurtskoj građanskoj obitelji, dok plemićku titulu stječe kasnije, 1782. godine, u službi na vajmarskom dvoru. Povrh toga Goethe u doba kada nastaje Mannova pripovijetka slovi kao književni ’klasik‘, pa je i s obzirom na to podesan da u pripovijetci posluži kao uzor uobličenja predodžbe o vrhunskom umjetniku.

Na početku Mannove pripovijetke stoji tako lik umjetnika nalik Goetheu, koji u svom stvaralaštvu kao i on ispreplićе apolinijske i dionizijske impulse, uslijed čega nastaju djela čiji junaci (poput Ifigenije ili lika tzv. Lijepe duše iz 6. poglavlja *Naukovanja Wilhelma Meistera*) sukladno etosu o izdržavanju svih tegoba i nedaća ne prebivaju isključivo ni u nizinama banalnog dionizijstva ni u visinama od života odriješenog apolinijstva. S takvim likovima i Goethe i Aschenbach stječu „u isti mah povjerenje šireg općinstva i divljenje i bodrenje sladokusaca“ (ibid.: 451), pogotovo jer im je ustrajnim, svakodnevnim i mukotrpnim brušenjem umjetničkog izričaja uspjelo ne samo prodrijeti u nizine banalne svakodnevice, već se odatle vinuti i u visine umjetničkog zrenja, što, uostalom, po Mannu predstavlja i srž Goetheova stvaralaštva, a što je odlika i Aschenbachova klasicizma.

Uz formalni ustroj drugo je bitno obilježje neoklasicističkog oblikovanja Mannova teksta uporaba visokog umjetničkog stila. To se u pripovijetci postiže uporabom složenog jezičnog izričaja poput kompleksnog sintaktičkog ustroja teksta, kao i umetanjem mnogobrojnih intertekstualnih referencija poput onih na Platonove dijaloge, a što sve zajedno pridonosi dojmu arhaične klasičnosti pripovijetke.

Posezanjem za neoklasicističkim izražajnim sredstvima Mann se pridružuje autorima poput Paula Ernsta, Wilhelma Scholza i Samuela Lublinskog koji su na početku dvadesetog stoljeća kratkotrajno njegovali neoklasicistički književni izričaj (usp. Sprengel 2004: 103). Pritom u pozadini djela tih autora stoji „bijeg […] u čišći svijet književnosti“ (ibid.) kao način stvaranja „monu-

mentalne umjetnosti sadašnjice […] u polemičkom razgraničenju od naturalističke teorije miljea i 'umjetnosti živaca' impresionista" (Žmegač 1996: 339). Poetološki cilj koji ti autori slijede leži prije svega u nastojanju da posezanjem unatrag „za tradicijama" spriječe degradaciju umjetnosti na razinu „građanskog luksuznog dobra" (ibid.).

Tako se i Mann u pripovijetci služi neoklasicističkim stilskim izričajima kako bi književnost spasio od devalvacije u puki ornament, odnosno naoko pustu jezičnu igru umjetnika i nasladu u pripovijedanju pretvorio u nešto više. To više Mann dosiže osimboljenjem pripovjedne građe, čime čin pripovijedanja neke konkretne priče pretvara u čin iznošenja priče o upletenosti čovjeka u šire položene kulturno-antropološke sukobe. Takvo je osimboljenje kod Manna usko isprepleteno i s postupkom mitske alegorizacije teksta (usp. Kurzke 1997: 122), čime pojedinačnosti teksta, koje se čine tek sastavnicama neke priče o događaju iz zbilje, pretvara u nositelje šireg, mitskog postava teksta. Stoga se tekst pripovijetke može čitati u najmanje dva ključa: s jedne strane kao način iznošenja niza činjenica iz zbilje poput primjerice da se u prizoru večernjeg koncerta na terasi hotela želi naprosto uprizoriti kako Aschenbach pijuckajući sok od nara uživa u glazbenoj izvedbi uličnog ansambla, što bi samo po sebi već bio legitimni predmet pripovijedanja. S druge se strane taj isti prizor može čitati u mitskom ključu tako da se značenjski okvir Aschenbachova ispijanja soka od nara sagledava iz perspektive antičkog mita o Demetri i njenoj kćeri Perzefoni koja je morala ostati u Hadovu carstvu jer je ondje pojela zrnje nara. Time se naznačuje da se i Aschenbach, premda trenutno na terasi zdrav i živ ispija sok od nara, nalazi na putu u carstvo smrti. Upravo takvi sitni, u tekstu naoko usput spomenuti i stoga prividno neznatni, pripovjedni elementi uvelike doprinose mitsko-alegorijskoj presemantizaciji teksta s ciljem uspostave njegove dubinske supstrukture utemeljene na mitološkom postavu pripovijetke.

U posezanju za mitskom alegorizacijom teksta leži možda i razlog zbog kojega Mann odustaje od prvotne zamisli pripovijetke kao prikaza anegdote o Goetheovoj staračkoj zaljubljenosti. Doduše, i tim se motivom zaljubljenosti starca u mladu djevojku veličina prikazanog lika izvrgava ruglu, premda se njime u najboljem slučaju postiže tek sarkastični dojam: slika ostarjelog Goethea koji jurca za mladom djevojkom zasigurno izaziva podrugljivi podsmijeh, ali ne nužno i moralno zgražanje. No kada taj isti lik „vreba" na dječaka, to predstavlja motivsku osnovu na kojoj se u pitanje dovode i karakterne osobine lika. Stoga se simbolizacijski potencijal pedofilskog motiva čini mnogo potentniji od onog zaljubljenog starca, pogotovo kada se njime želi prikazati

pad neoklasicističkog umjetnika koji je nakon dosezanja stvaralačkog vrhunca dospio na stranputicu. Transvestija zaljubljenog ostarjelog umjetnika u pedofila čini se još bolje i mnogo radikalnije sredstvo subverzije predodžbe o saturiranosti umjetnika vlastitom umjetničkom produkcijom.

### *3.8.4. Mitološko-simbolički postav pripovijetke*

Uz prikazani površinski sloj teksta u vidu priče o (samo)obeščašćenju umjetnika pedofilskim sklonostima pripovijetka *Smrt u Veneciji* posjeduje i dublji značenjski sloj koji uvijek iznova izbija na vidjelo putem sitnih detalja prisutnih na površini teksta. Tako venecijansku pripovijetku više negoli bilo koji drugi Mannov tekst iz ranog stvaralačkog razdoblja određuje njen dubinski mitološko-simbolički postav, koji se u skladu s neoklasicističkim ruhom teksta sastoji od niza referencija na predaju, s jedne strane, o antičkim božanstvima, a s druge na antičku tradiciju promišljanja ljepote i lijepe duše. Kao ključna mjesta uviranja u dubinski postav teksta moguće je u prvom poglavlju pripovijetke izdvojiti pojavu tuđinca i Aschenbachovo dnevno snoviđenje, u trećem poglavlju piščevo isplovljavanje za Veneciju, u četvrtom tzv. Fedrov monolog o žudnji i vrlini, a u petom umjetnikov san o „stranom bogu“ (Mann 1912: 516) i završni prizor Aschenbachova umiranja.

Okidač dubinskog postava teksta u prvom poglavlju stvaralačka je kriza središnjeg lika koji kod kuće ne nalazi okrepljujući mir pa od „treperenja stvaralačkog zanosa“ (ibid.: 444) uzmiče u gradski park kako bi barem u toj zelenoj oazi Münchena pronašao neku vrstu rasterećenja. Na povratku sa šetnje na tramvajskoj stanici nasuprot groblju zapaža čovjeka koji „nije bio bavarskog podrijetla: u najmanju ruku, likov šešir koji mu je pokrivao glavu, širok i ravna oboda, pridavao mu je izgled tuđinca iz daleka svijeta“ (ibid.: 445). U desnoj je ruci držao „štap sa željeznim šiljkom kojim se ukoso odupro o pod, naslonivši se kukom na nj i prekriživiši noge“ (ibid.). Usne tuđinca bile su „prekratke i potpuno povučene sa zubi, tako da su mu se zubi, ogoljeni do samih desni, jasno ocrtavali, bijeli i dugački“ (ibid.: 446). Njegovo je držanje ostavljalo dojam „gospodski nadmoćnog, snažnog, pa čak i divljeg“ (ibid.), dok mu je pogled bio toliko „ratoboran“ (ibid.) da je Aschenbach bio prisiljen skrenuti pogled u stranu.

U navedenom je opisu tuđinca – prije svega u njegovu štapu i šeširu – moguće razabrati opis Hermesa, kojemu je u antičkom mitološkom svijetu po-

vjereno da obavlja funkciju božanskog glasnika zbog čega mu je Zeus „podario okruglasti šešir da ga štiti od kiše i zlatne krilate sandale koje su ga nosile brzinom vjetra“ (usp. Grevs 1987: 61). Hermes u predaji, nadalje, „poziva i one koji umiru, nježno i rječito spuštajući im zlatni veo preko očiju“ (ibid.). Zbog iznenadnog pojavljivanja na vratima Sjevernog groblja takvim se pratiteljem duše na putu u carstvo smrti doima i tuđinac iz Mannove pripovijetke, čime se već na samom početku teksta sugerira kako je središnjem liku predodređena tragična sudbina.

S obzirom na to nameće se pitanje čiji je glasnik taj tuđinac, odnosno u čije ime i zbog čega središnjem liku najavljuju tragičnu sudbinu. U mitološkoj predaji Hermes nije glasnik nekog određenog boga, već svih bogova, pa čak i njihove skupštine (usp. Roscher 1884: 2362), tako da se u tekstu pripovijetke tuđinac ne čini isključivim glasnikom ni vrhovnog nebeskog božanstva, Zeusa, ni gospodara podzemnog svijeta, Hada, već jednog trećeg božanstva, koje se u završnim dionicama pripovijetke višekratno spominje kao „strani bog“ (Mann 1912: 516). Da se, nadalje, Hermes objavljuje upravo Aschenbachu svjedoči o izdvojenom statusu tog lika, o njegovoj naročitoj poziciji koja bi u starogrčkoj predaji odgovarala onoj iskušenika, odnosno inicijanta u misterije. Kao takav Aschenbach posjeduje i status božanskog štićenika, što proizlazi i iz antičke mitološke tradicije, u kojoj „se Hermesa naročito često slalo kako bi spasio djecu bogova i odnio ih na sigurno mjesto. Tako odnosi i mladog Dioniza u Nysu, kako bi ga ondje predao nimfama […]. Slična je funkcija Hermesa kada prati junake koji poput Perzeja, Herakla ili Prijama stoje pod božanskom zaštitom.“ (Roscher 1884: 2363) Sukladno tome Aschenbachova situacija sliči onoj navedenih klasičnih junaka; i njemu se šalje glasnik kako bi ga upozorio na opasnost i omogućio mu izbavljenje od nje. U čemu leži iskušenje, koje je to božanstvo i kakva to opasnost prijeti središnjem liku na početku je pripovijetke nerazaberivo jer Hermes sukladno grčkoj tradiciji, „nikad neće lagati, no ne može obećati da će uvijek govoriti cijelu istinu“ (Grevs 1987: 61), pa stoga poruka koju uručuje nije jednoznačna, već je njen sadržaj prikriven, hermetičan. Primatelju tada ne preostaje ništa drugo negoli da volju bogova odgonetava iz polisemantičnih naznaka sadržanih u poruci.

Poruka koju tuđinac isporučuje Aschenbachu njegovo je dnevno snoviđenje koje mu se u dušu utiskuje kao neobičan poriv iznenadne i silne „mladenački žarke žudnje za daljinom“ (Mann 1912: 446). Ta žudnja poprima obrise neobičnog krajolika, „tropskog močvarnog kraja pod nebom punim gustih isparenja, vlažnog, bujnog i golemog, neke iskonske divljine što se sastoji od

otoka, baruština i glibovitih riječnih rukavaca“ (ibid.: 447). U tom kraju vidi kako „između plutajućeg cvijeća […stoje] egzotične, visoke ptice neobičnih kljunova i netremice gledaju u stranu, vidi između kvrgavih stabljika bambusova šiblja kako sijeva očima skutreni tigar – i osjetio je kako mu srce lupa od strave i zagonetne čežnje“ (ibid.).

Opisani krajolik nije puki plod Aschenbachove uobrazilje već presudni dio poruke kojom se ukazuje na podrijetlo božanstva čiji je glasnik tuđinac. Taj pejzaž nije – što bi bila prva asocijacija – opis mjesta iz naslova pripovijetke, Venecije, premda je i u slučaju toga grada riječ o labirintu *otoka, baruština i glibovitih riječnih rukavaca*. U tu se predodžbu, međutim, ne uklapaju *egzotične, visoke ptice neobičnih kljunova*, kao ni *stabljike bambusova* šiblja, a pogotovo ne *skutreni tigar*. Sve su to asocijacije na močvarni krajolik s indijskog potkontinenta, čime u središte mitološkog palimpsesta pripovijetke dospijeva božanstvo, čiji je životopis usko povezan s tim potkontinentom. Riječ je o božanstvu koje se rađa u Zeusovoj vezi sa smrtnicom Semelom, a u kojemu je ljubomorna Hera, supruga olimpskog vrhovnika,

> usprkos mekušnosti koju je stekao odgojem, prepoznala Zeusovog sina i poslala mu ludilo. Dioniz je tada počeo lutati svijetom u pratnji svog odgojitelja Silena i divlje vojske satira i menada […]. Otplovio je za Egipat […] Dionizova pobjeda nad Titanima i vraćanje na prijestolje kralja Amona jedan je od najranijih njegovih vojnih uspjeha, koji su bili mnogobrojni.
>
> On se potom uputio na istok i stigao u Indiju. Kada je došao do Eufrata, ispriječio mu se kralj Damaska, kojeg je živog oderao, pa preko rijeke podigao most od bršljana i vinove loze; poslije toga mu je otac Zeus poslao tigra, koji mu je pomogao da prijeđe rijeku Tigris, te Dioniz stiže poslije mnogo prepreka u Indiju, cijelu je pokori, a stanovništvo nauči vinogradarstvu, dade mu zakone i osnuje velike gradove. […]
>
> Dioniz se zatim vratio u Europu preko Frigije, gdje ga je njegova baka Rea očistila od grijeha za mnoga ubojstva koja je počinio u vrijeme svog ludila i posvetila ga u svoje misterije. On je odmah napao Trakiju, gdje mu se suprotstavio Likurg, kojeg je, međutim, za kaznu zahvatilo ludilo zbog kojeg je sjekirom sasjekao vlastita sina, misleći da siječe vinovu lozu. (Grevs 1987: 94)

Aschenbachovo snoviđenje indijskog krajolika iz kojeg vreba skutreni tigar ukazuje na to da je zapeo za oko bogu koji je zbog izvanbračnog podrijetla kažnjen ludilom uslijed kojeg, lutajući svijetom, dospijeva čak do Indije, odakle se u Europu vraća uz pomoć oca, olimpskog vrhovnika. Da je u slučaju Dioniza riječ o značenjski kompleksnom božanstvu, naznačuje već i dvostruki

mit o njegovu začeću. Prema jednoj od predaja Dioniz je dijete koje je prerano rođeno jer je Semela po nagovoru ljubomorne Here od Zeusa, svog ljubavnika, zatražila da joj se prikaže u svojoj istinskoj, božanskoj naravi (usp. Roscher 1884: 1044). Uslišivši joj molbu, Zeus Semelu spaljuje munjom za kojom poseže kao za simbolom svoje božanske prirode. Dijete pak spašava tako da ga zašiva u svoje bedro odakle se ono rađa drugi put (usp. ibid.: 1055). Dvostruko rođenje Dioniza ukazuje s jedne strane na to da u svemu stvorenome sudjeluje božansko tako što materijalni svijet stvorenog svoju životnost zahvaljuje božanskoj iskri koja se u tvar udahnjuje u obliku duše kao neposredne pokretačke snage. S druge strane Dionizovo rođenje isprva iz Semeline utrobe, a onda iz Zeusovu bedra, ističe cikličnost života koja se odvija između propasti i ponovnog nastanka svega stvorenog. S obzirom na to Dioniz se čini božanstvo koje uprizoruje kako upućenost stvorenog na božanski svijet kao temelj svega bivanja iz kojeg sve niče i u koji naposljetku sve utječe, tako i zarobljenost stvorenog u procesu životnog preporoda koji se neprestano obnavlja, od nastanka života preko njegova razvoja pa sve do umiranja i ponovnog početka. Dioniz se stoga unutar antičkog mitološkog panteona čini naročitim simbolom vječnog preporoda života i utoliko njegove neuništivosti.

Paralelno s tom predajom o Dionizovu podrijetlu postoji i ona povezana s dionizijskim misterijama, ali i s misterijima posvećenim božanskom trojstvu Demetre, Perzefone i Dioniza. Prema tim na orfejskim svjedočanstvima utemeljenim predodžbama o božanskom podrijetlu Dioniza

> Zeus siluje svoju majku Demetru i začinje Perzefonu, siluje u liku zmije Perzefonu i začinje Dioniza. Vladavinu predaje djetetu Dionizu, postavlja ga na prijestolje koje čuvaju Koribanti, na što Hera šalje Titane koji dijete zavode igračkama; dok se ono ogleda u zrcalu, Titani ga zbacuju s prijestolja, komadaju, dapače, kuhaju, peku i jedu. Zeus na to munjom spaljuje Titane; od uzdižuće se čađe nastaju ljudi, buntovnici […]. Od prikupljenih, spašenih ostataka nanovo nastaje Dioniz. (Burkert 1977: 443)

Dioniz tako nije samo bog obnove života već i žrtva koja se prinosi, a da se u navedenoj predaji podrobnije ne navodi ni kome se prinosi ni što je njena svrha (usp. Roscher: 1059), osim da do usmrćenja dolazi u stanju ludila, odnosno mahnitanja duše. Pritom se mahnitanje Titana i njihovo komadanje djeteta Dioniza ponavlja u predaji o Dionizovim pratiljama, menadama ili bakanticama, koje u orgijskom zanosu komadaju ili Dionizove neprijatelje ili životinje koje se umjesto njih prinose kao obredne žrtve, tako da mahnitanje duše, odnosno ludilo, postaje važni sastavni dio predaje.

Povežu li se navedeni podaci o Dionizu s Nietzscheovom predodžbom o kulturnom sukobu u mediteranskom bazenu iz njegova spisa o rođenju tragedije, tada je moguće razabrati cjelokupni mitološko-povijesni i simbolički horizont Aschenbahova snoviđenja. Mitološkom se predodžbom o povratku Dioniza iz Indije, koja je sadržana u Aschenbachovom snoviđenju indijskog krajolika, referira na kulturno-povijesnu situaciju antičkih Grka kada ih zapljuskuje val barbarskog dionizijstva iz Azije koje prijeti provalom ludila uslijed prepuštanja prirodnim porivima, uslijed potonuća i nestajanja u 'razbludnosti i okrutnosti' neposrednog očitovanja i slavljenja života. Tuđinac u pripovijetci čini se da Aschenbachu najavljuje provalu upravo takvog divljeg azijatskog dionizijstva u njegov odnjegovani i brižljivo uređeni svijet harmoničnog prepleta banalnog dionizijstva njegove građanske egzistencije i racionalnog apolinijstva zahvaljujući kojem je dosegao vrhunac umjetništva. Aschenbach je, naime, oličenje pisca koji se strpljivim, svakodnevnim radom uspio etablirati u građanskom društvu te su predanost i marljivost, odnosno samostega, postali unutarnji duh, racionalno-apolinijski veo kojim Aschenbach ne zaodijeva samo svoju već i građansku egzistenciju koju prikazuje u svojim djelima. Središnji je simbol pradionizijskog elementa u Aschenbachovu snoviđenju *skutreni tigar*, koji predstavlja mitološku referenciju na Dioniza, kojemu na putovanju, kao što je navedeno, Zeus u pomoć šalje tigra, a koji sada vireći iz gustiša vreba priliku kako bi sukladno mitološkoj matrici zaskočio dušu odmetnutu od njega.

Snoviđenje u Aschenbachovoj duši nadalje nimalo slučajno izaziva „i stravu i čežnju". Riječ je o ambivalentnom osjećaju jer, s jedne strane, *strava* sili u bijeg, prisiljava da se pobjegne iz situacije koja nas plaši, dok s druge strane čežnja nagoni da se što više približimo onom što nas privlači, dapače, najradije bi se s time stopili. Utoliko središnji lik obuzima proturječni osjećaj istodobne i privučenosti i odbijenosti onim za što naslućuje da je sadržano u snoviđenju, a što u njemu stvara neku vrstu rascijepa i zijeva koji se razvojem radnje samo uvećava. Emocionalni je to okvir pripovijetke, koji nastaje i u mitskoj predaji utoliko što i ondje Dioniz u duše neprijatelja koje mu se odupiru utiskuje „zastrašujuću čežnju" koja ih naposljetku odvodi u ludilo.

Kada je tuđinac taj osjećaj usadio u Aschenbachovu dušu, u tekstu se pojavljuju daljnji sijači duševnog nemira: nakon što se u Puli popeo na „stari talijanski brod, zastarjeli, čađav i sumoran" (Mann 1912: 458), „u prostoriji nalik na špilju" (ibid.), kupuje kartu kod „čovjeka s kozjom bradicom, nalik na ravnatelja cirkusa, s kapom naherenom na čelu" (ibid.), koji je perom na papiru ispisivao osobne podatke putnika da bi potom „presavio papir žućkastim

i koščatim prstima“ (ibid.: 459). Na palubi broda nailazi na skupinu mladih trgovačkih pomoćnika, među kojima zamjećuje jednog koji se isticao „svojim kreštavim glasom i raspojasanošću“ (ibid.) da bi se nad njime zgrozio jer je na njemu usprkos svim pokušajima uljepšavanja uočio da je starac koji ne pripada u tu skupinu mladića (usp. ibid.).

U slučaju čovjeka s kozjom bradicom, odnosno prodavača karata, riječ je o uprizorenju Silena, Dionizova odgajatelja i pratitelja, koji zajedno s drugim satirima navješćuju dolazak i slavu božanstva života. Tako i prodavač karata hvali u tekstu pripovijetke raskoš i sjaj života u Veneciji, čime polaže mamac na koji bi se trebala upecati Aschenbachova duša. Da je sva ta hvala i slava života tek pričin i varka, ponovno se naznačuje sitnim detaljima ugrađenim u tekst poput primjerice „žućkastih i koščatih prstiju“ prodavača karata kao asocijacije na kostur i smrt ili lažnog mladića kao krajnje ambivalentno ustrojenog lika koji s jedne strane šminkom i šarenom odjećom nastoji prikriti činjenicu da je starac, dok s druge svojom raspojasanošću glumi apsolutnu predanost životnoj radosti. Vrhunac razotkrivanja prijetvornosti prizora zbiva se prilikom silaska s broda u Veneciji, kada je lažnom mladiću „odjednom ispalo gornje umjetno zubalo iz čeljusti na donju usnu“ (ibid.: 463), razotkrivajući time na krajnje groteskni način svu prijetvornost pustolovine koja središnji lik očekuje u Veneciji.

Isplovljavanje parobroda iz pulske luke, kojim započinje Aschenbachovo „otuđenje kao u snu, neobično razobličenje svijeta“ (ibid.: 460), čini se vrlo jednostavno opisano i stoga tek beznačajnim detaljem:

> Nebo je bilo sivo, vjetar vlažan. Luka i otoci ostali su za njima, a ubrzo se i kopno izgubilo sa zamagljenog vidika. Na opranu palubu, koja nikako da se osuši, padale su pahuljice čađe nabrekle od vlage. Već nakon sat vremena razapeli su platneni krov jer je počela kiša.
>
> Umotan u ogrtač, s knjigom u krilu, putnik je mirovao, a sati su neopazice protjecali. Kiša je prestala pa su platneni krov opet skinuli. Obzor je bio na sve strane otvoren. Pod tmurnim nebeskim svodom rasprostirala se uokrug nepregledna ploča pustog mora. (Ibid.: 460–461)

U navedenom tekstu u razmaku od svega tri rečenice slijedi opis razapinjanja i skidanja platnenog krova na palubi. Pretpostavka da je riječ tek o impresionistički intoniranom prikazu isplovljivanja parobroda u lošim vremenskim uvjetima, čija je jedina svrha čitatelju prenijeti dojmove s putovanja, proturječi Mannovu promišljenom načinu pripovijedanja, u kojemu se izbjegava bilo kakav oblik pripovjedne redundancije. S obzirom na to čini se da i naoko bezaz-

leni pripovjedni detalji, kao što je razapinjanje i skupljanje platnenog krova, dobivaju dodatno značenje i postaju lajtmotivi koji presemantiziraju ta mjesta i omogućuju silazak u dublji, mitološko-simbolički značenjski sloj teksta.

Opisano je isplovljavanje broda moguće povezati s antičkim mitom u kojemu važnu ulogu igra upravo razapinjanje i skidanje jedra. Riječ je o antičkoj mitskoj predaji u vezi s Tezejem, sinom atenskog kralja Egeja, i njegovim spašavanjem atenskih djevojaka i mladića iz labirinta na Kreti, gdje su trebali biti žrtvovani Minotauru, čudovištu s glavom bika (usp. Grevs 1987: 293). Poslije dolaska na Kretu, kazuje mit, u Tezeja se zaljubila Arijadna, kći kretskog kralja Minosa. Ona mu poklanja mač kojim ubija Minotaura, kao i crveno klupko kojim označava izlaz iz labirinta (usp. ibid.: 294). Premda joj je zauzvrat obećao brak, Tezej Arijadnu ostavlja na Naksosu i nastavlja put, „zaboravivši obećanje koje joj je dao, pa čak i da ona uopće postoji" (ibid.: 295). „Ostavljena na pustom otoku" Arijadna zaziva osvetu, na što joj Zeus šalje Dioniza koji se „njome oženio bez odlaganja" (ibid.), a Tezeja ubrzo sustiže osveta: doplovivši pred obalu rodne grude, zaboravlja obećanje dano ocu Egeju da će u slučaju uspješnog ishoda istaknuti u tu svrhu posebno dobivena bijela jedra te zadržava uobičajena crna (usp. ibid.: 298), na što se Egej, smatrajući da mu je sin poginuo, od žalosti i tuge baca u more (usp. ibid.).

Aschenbachovo isplovljavanje s navedenim mitološkim predloškom povezuje platneni krov koji se razapinje nad njim na palubi, a na koji padaju čađavi ostaci ugljena, sve više nalikujući Tezejevim crnim jedrima razapetim prilikom isplovljavanja s otoka Naksosa, gdje za sobom ostavlja spasiteljicu i zaštitnicu Arijadnu i zbog čega je naposljetku kažnjen očevom smrću. Ono što je Aschenbacha poput Tezeja u labirintu do sada u životu spašavalo i štitilo, a što sada Mannov lik isplovljavanjem u smjeru Venecije napušta, naznačeno je u izričaju da je sjedio na palubi *s knjigom u krilu*. Riječ je o Mannovu lajtmotivu, koji se pojavljuje i u završnim prizorima pripovijetke o Toniju Krögeru, kada je naslovni lik, zasićen umjetništvom, „držao knjigu na koljenima, a da nije pročitao ni retka. Uživao je u dubokom zaboravu, u izbavljujućem lebdenju nad prostorom i vremenom […]" (Mann 1903b: 325). U navedenom je citatu lajtmotiv *knjige u krilu* usko povezan s onim *zaborava*, čiji je wagnerijanski učinak vrlo upečatljivo opisan u središnjem prizoru pripovijetke *Tristan* kada se Spinell i Gabrijela prepuštaju opoju klavirske svirke:

> O, spusti se, noći ljubavi, podaj im onaj zaborav za kojim toliko čeznu, opaši ih posve svojom slasti i oslobodi ih iz svijeta opsjene i rastave. Gle, utrnula se

> posljednja luč! Misli i predodžbe utonuli su u sveti sumrak, što se spasonosno širi nad zabludom muka. (Mann 1903c: 245)

Motivi *knjige u krilu* i *zaborava* iskazuju silnu čežnju za ukinućem prebivanja u svijetu pojedinačnih pojava, čiju je bolnost i patnju Aschenbach u svojoj umjetničkoj produkciji uspješno zastirao velom sv. Sebastijana, kršćanskog mučenika, koji mu predstavlja savršeni oblik uprizorenja veličine i ljepote izdržavanja boli usred svijeta nastajanja i nestajanja. Sada, međutim, na palubi broda vrijeme provodi s „knjigom u krilu", čime se sugerira da odustaje od *spasiteljice* koja ga je do sada štitila u životu, naime, od umjetnosti i umjetničke produkcije te se prepušta (samo)zaboravu. Aschenbach se time odriče i zaštitne funkcije koju je do sada umjetnost imala u njegovu životu utoliko što se njome služio kao crvenom niti kroz životni labirint.

Nakon susreta s tuđincem pred Sjevernim grobljem prizor besposlenog sjedenja na palubi parobroda druga je presudna postaja rastvorbe Aschenbachove duše. U tom trenutku on za sobom ostavlja umjetničku praksu kao oblik samozaštite kojim je ogradio svoj život izgrađen na svrhovito-racionalističkom postulatu o izdržavanju i stezi, zahvaljujući kojem je prebivao s one strane kako neduhovnih banalnosti života, tako i beživotnosti umjetničkih visina. Odlaganje „knjige u krilo" znak je nepovratnog odbacivanja umjetnosti kao zaštitne niti kojom se djelotvorno rukovodio u dosadašnjem životu te se bespogovorno izručuje pustolovini koja ga očekuje u Veneciji, a da još ne sluti njenu dalekosežnost.

Venecija sa svojim „sumornim labirintom kanala" (Man 1912: 480) postat će, naime, za Aschenbacha ogromno kazalište, na čijim će daskama nastupiti dramski kor, iz kojeg kao prvi korovođa u prvom poglavlju pripovijetke istupa tuđinac. Nakon njega slijedi niz drugih sporednih likova poput prodavača karata, lažnog mladića, gondolijera i gitariste, čija je funkcija da Aschenbachovu dušu pripreme za susret s božanstvom, unoseći u nju sve dublje sežuću pomutnju kao znak njene sve veće izručenosti tom božanstvu. O uspješnosti kora svjedoči činjenica da mu je pošlo za rukom da središnji lik izmami iz kolotečine njegova građanskog života i zavede na odbacivanje umjetničke produkcije kao preduvjet pristupanju inicijaciji u misterije božanstva koje ga priziva u labirint smrdljivih venecijanskih kanala.

Da se Aschenbach već pri dolasku u Veneciju prepušta „stranom bogu", proizlazi iz užitka s kojim se prepušta omamljujućoj vožnji gondolom koju popraćuje mišlju: „Čak i ako ti je samo do mog novca, i ako me s leđa udar-

cem vesla otpraviš u Hadovo carstvo, svejedno me dobro voziš“ (ibid.: 466). U bespogovornom prihvaćanju svega što ga očekuje u venecijanskom kazalištu, Aschenbach ujedno zauzima i nietzscheanski *amor-fati*-stav, stav ljubavi spram onog što mu dolazi u susret, što će mu biti sudbina, i to bez obzira na to kako ona izgledala.

Ta se sudbina odigrava na dvjema pozornicama, na kojima se očituju dva naoko posve različita lica za sada još skrivenog božanstva: jedna je pozornica koja obuhvaća zbivanja u hotelu i na hotelskoj plaži, a čije središte tvore Aschenbachove fantazije o ljepoti poljskog dječaka, dok je druga ona Venecije u kojoj divlja zaraza koju iz turističkih razloga venecijanske vlasti prešućuju. Prvu pozornicu obilježava apolinijstvo jer se nepoznato božanstvo ondje pojavljuje u lijepom obličju

> […] dugokosog dječaka kojemu je moglo biti četrnaest. Aschenbach u čudu zapazi da je dječak savršeno lijep. Njegovo lice, blijedo i ljupko suzdržljivo, okruženo uvojcima boje meda, s pravilnim nosom i dražesnim ustima, s izrazom mile i božanske ozbiljnosti, podsjećalo ga je na grčke kipove iz najplemenitijeg razdoblja. Unatoč najčišćem savršenstvu forme, posjedovalo je takvu jedinstvenu osobnu draž da je promatrač pomislio kako takvo sretno ostvarenje nije nikad vidio ni u prirodi ni u likovnim umjetnostima. (Ibid.: 469)

U životu dječaka prevladavali su „mekoća i nježnost“ (ibid.: 470), odnosno „nešto bogato i razmaženo“ (ibid.), što su sve asocijacije na Dioniza koji se u grčkoj tradiciji opisuje kao božanstvo čiju su mladost obilježavali nježnost i razmaženost (usp. Grevs 1987: 94). Tako se iza ljepote dječaka skriva krajnje opasno božanstvo, čija se za sada još pritajena ubojitost može tek naslutiti iz lajtmotivskih nabora teksta. Nasuprot tome scenografiju te prve pozornice, prije svega hotelsku plažu, karakterizira prisustvo apolinijskih obilježja. Nakon Aschenbachova neuspješnog bijega iz Venecije plažom je zavladao „bog užarenih obraza“ (Mann 1912: 486), pod čime se misli na Apolona koji se u antičkoj predaji naziva i Foibos, bogom sunca i svjetla (usp. Grevs 1987: 138), koji svojim jasnim i proničnim sjajem na vidjelo iznosi veličanstvenost i ljepotu svijeta pojava. Taj se bog naziva i „čisti“ (ibid.), pridjeva mu se, dakle, atribut zdravlja i reda. Zbog toga na hotelskoj plaži vlada atmosfera zdravog, urednog i odmjerenog uživanja, prije svega u ljepoti ljubljenog dječaka, koji se ondje nesputano prepušta sunčevim zrakama i užitku plivanja u moru.

Pozornica je to na kojoj se, odijeljenoj od zbivanja u gradu zahvaćenom kolerom, uprizoruje apolinijsko-idealizirajuća slika „stranog boga“ (Mann 1912:

516), kojom se slavi prije svega ljepota kako se ona nadaje u svakoj pojedinačnosti života. Pritom je ono za čime Aschenbach čezne u promatranju dječakove ljepote još zastrto apolinijskim velom, premda Aschenbach na plaži „iz mrmorenja mora i sunčanog blijeska" (ibid.: 491) oblikuje sljedeću fantazmagoričnu sliku:

> Bijaše to stara platana nedaleko od atenskih zidina – bijaše to ono sjenovito i sveto mjesto prožeto mirisom cvata drveta čednosti okićeno posvećenim i pobožnim darovima u čast nimfa i Aheloja. Posve bistar potok tekao je podno široko razgranatog stabla po glatkom šljunku; zrikavci su zrikali. A na tratini što se blago spuštala tako da je čovjek mogao ležati na njoj uzdignute glave počivala su dvojica zaklonjena od dnevne žege: jedan postariji i jedan mlađi, jedan ružniji i jedan ljepši, mudrac uz milolikog. I pun ljubaznosti, duhovitih i privlačnih šala, Sokrat je poučavao Fedra o žudnji i vrlini. (Mann 1912: 491)

Mann ovdje poseže za Platonovim spisima *Fedar* i *Gozba* kako bi u tekst prenio „najprofinjenije" tih spisa, naime, „to da je onaj koji voli božanskiji od voljenoga, jer je u prvome bog, a u drugome nije" (ibid.: 492). Zaključak je to Platonova nauka o duši (Platon 1997: 23–38) prema kojemu se duša sastoji od kočijaša i dva konja, dobrog i lošeg. Kada kočijaš izgubi kontrolu i prevlada loš konj, tada duša pada s neba na zemlju, puni se zaboravom i zlom, nakon čega u tijelu kao tamnici počinje voditi zemaljski život. Da bi se ponovno uzdigla, ona se mora dosjetiti svoje negdašnje nebeske egzistencije. To joj po Platonu polazi za rukom ako se prisjeti ideja, što joj je moguće samo u uzvišenom stanju, u stanju opijenosti. Sokrat u spisu navodi četiri takva stanja: stanje apolinijskog proricanja, dionizijskih svećeničkih misterija, pjesničko stanje posvećeno muzama, kao i ono najviše stanje ljubavne opijenosti posvećeno Erosu i Afroditi. Na to da se uopće vine u uzvišeno stanje čovjeka potiče ljepota zemaljskih predmeta jer ona jedina sadrži i božansko i osjetilno. Kada čovjek tako ugleda tjelesnu ljepotu, prisjeti se istinske ljepote te se žestoko uzbudi i pada u stanje opijenosti u kojemu se duša ne samo muči već i raduje. Stoga i patnja i radost tvore bit erotskog, odnosno ljubavnog zanosa, tog po Platonu najvišeg stupnja ushićenja duše.

Mannovo parafraziranje Platonova nauka o duši polivalentno je mjesto u pripovijetci na kojemu se isprepliće čitav niz lajtmotiva. Kao prvo, homoerotski se motiv Aschenbachove zaljubljenosti u dječaka putem Platonova teksta smješta u antički kulturno-povijesni okvir. Time što se središnji lik zaljubljuje u dječaka, a ne u djevojku uspostavlja se veza s antičkom kulturom, čiji je sastavni dio ne samo pouka mladića o životu, već i ljubav spram dječaka. Pritom

se, kao drugo, i poučavatelj i poučeni u prepuštanju filozofskom opoju idealnom ljepotom uzdižu iznad sfere svakodnevnog, banalnodionizijskog života. Taj antički kulturno- i filozofsko-povijesni okvir umetnut u tekst u vidu Aschenbachova fantazmagoričnog monologa omogućuje njegovoj duši da se zanesena dječakovom ljepotom vine do pjesničkog zanosa u kojemu se Apolon divi vlastitom umijeću zornog i lijepog predočavanja pojedinačnih pojava. U tomu se zanosu, kao treće, svojstva Apolona isprepliću s onima Narcisa, čime se motiv Aschenbachove zaljubljenosti u dječaka pretvara u simbol narcisoidne zaljubljenosti umjetnosti u vlastiti svijet, u svijet vlastitih apolinijskih produkcija u kojemu je ljepota ne samo najviši već i jedini pravi oblik života, odnosno život je tek sredstvo oblikovanja višeg, idealnog umjetničkog svijeta kao istinske biti života. Vrhunac takvog apolinijskog samoveličanja i idealizacije života zbiva se upravo na hotelskoj plaži, gdje vlada vječni mir i gdje se cjelokupni život jednoličnošću sunčeva kretanja čini poravnat, bez boli i bez patnje, kao u nekoj okoštaloj slici uzajamnog prepleta Erosa i Narcisa kao najviši oblik samopotvrđivanja načela individuacije.

Da Aschenbachu, međutim, predstoji pad iz apolinijskih visina veličanja ljubavi spram osjetilne ljepote naznačuje usporedba Tadzija s „Hijacint[om], koji je morao umrijeti jer su ga dva boga voljela" (Mann 1912: 496). Na mjestu na kojem se ta usporedba pojavljuje, apolinijska je pozornica u potpunosti dovršena, a igra na njoj doseže svoj vrhunac: slikom se mirnog, poravnatog mora koje neprestano obasjava Helios, bog sunca, posreduje predodžba o savršenstvu i vječnom trajanju Tadziove ljepote, odnosno, apolinijske idealizacije života. No ta se pozornica nalazi tik pred urušavanjem, što se nagovješćuje spominjanjem Hijacintove smrti. Prema mitološkoj predaji u tog su se mladića bili zaljubili i Apolon, koji je sukladno tome i prvi homoerotski bog zapadnjačke kulture, i Zefir, zapadni vjetar, božanstvo koje donosi lijepo vrijeme, ali i nevrijeme. Zefir kasnije postaje božanstvo proljetnog buđenja prirode (usp. Grevs 1987: 73), u čemu se poklapa s Dionizom: oba prema starogrčkoj mitologiji simboliziraju ponovni početak života u proljeće te se Zefir može pojmiti kao Dionizova preobrazba u boga vjetra koji svojom razornom snagom ruši sve pred sobom.

Navedena usporedba u tekstu pripovijetke služi kao lajtmotiv kojim se ukazuje na sljedeće: budući da se oko Hijacintove naklonosti natječu oba božanstva, ljepota se, a s njome i umjetnost, kao prvo, promovira kao poprište borbe za prevlast i Dioniza i Apolona. Iz događaja da jedan od ljubavnika u srdžbi ubija mladića proizlazi, kao drugo, da zajedničko sudjelovanje obaju

božanstava u predmetu njihova divljenja, u Hijacintovoj ljepoti, ne može biti dugog vijeka. Dapače, dođe li do toga, zajedničko je sudjelovanje tek kratkotrajno. To jedinstvo, kao treće, brutalnim uplitanjem narušava snažniji, a to je Dioniz, odnosno Zefir u mitološkom predlošku, koji zaustavlja bačeni disk, otpuhuje ga natrag u smjeru Hijacinta i usmrćuje ga hicem u glavu (usp. ibid.).

Nagovještaj je to urušavanja apolinijske pozornice Aschenbachova divljenja Tadziovoj ljepoti, čime se apolinijstvo demaskira kao prividna tvorba iza koje se krije divljanje pradionizijskog elementa, čiji je središnji simbol prikriveno širenje kolere u Veneciji. Da je upravo Dioniz uzročnik zaraze, a time posredno i moralnog propadanja grada, proizlazi iz njegovih atribucija u tekstu pripovijetke, kao i u mitološkoj tradiciji. Kolera je u tekstu pripovijetke „indijska" jer je „potekla iz toplih močvara na delti Gangesa i porasla mefitskim dahom one bujne i beskorisne divljine prasvijeta i otočja koje se klone ljudi, a tigar vreba u njezinu bambusovu šipražju" (Mann 1912: 512). U središtu opisa bolesti stoji tigar, koji je sastavni dio i Aschenbachova snoviđenja u parku na početku pripovijetke. Značenje vrebajućeg tigra moguće je tumačiti na dva načina: u prvoj inačici sam je Aschenbach aktivni subjekt vrebanja utoliko što njegova duša tone sve dublje u glib pedofilske pomame, pri čemu je objekt vrebanja Tadzio, dok je u drugoj inačici odlukom da usprkos širenju zaraze ostane u gradu Aschenbach objekt vrebanja, a subjekt je sam Dioniz. Uz to je kolera izazvala „stanovit pad morala među nižim društvenim slojevima i ohrabrila mračne i antisocijalne nagone, što se očitovalo u neumjerenosti, bestidnosti i porastu kriminala" (ibid.: 514). Sve su to obilježja pratitelja Dioniza, satira, silena i menada, kada ih zaposjedne orgijastičko ludilo dionizijskog slavlja života. Takvom se urušavanju ćudorednog života grada, njegovom potonuću u kriminal uslijed popuštanja socijalne stege, pridružuje i Aschenbach pustolovinom sada već nesputanog vrebanja Tadzija, i to bez obzira na posljedice za njegov građanski ugled. Aschenbachovo toliko pomno njegovano apolinijstvo, u kojemu je veličao ljepotu i veličanstvenost pojedinačnih pojava, naprosto otplavljuju valovi dionizijstva koji sve više i jače zapljuskuju njegovu dušu.

Jedan od vrhunaca prikaza divljanja dionizijskog elementa Aschenbachov je orgijastički san, čijem se utjecaju više nije mogao othrvati, a koji ga spopada poput nekog „tjelesno-duhovnog doživljaja" (ibid.: 515). U mrklom mraku sna do Aschenbacha dopire „urlikanje otegnutog glasa *u*" (ibid.: 516) i „duboka, zamamna svirka frule" (ibid.), koja „i njega što se opire svemu tome vabi,

bestidno uporno ga mami na slavlje i mahnitost posvemašnje predaje“ (ibid.: 517). Kolo je to zvukova, tijela i radnji koji se odazivaju na poziv „stranog boga“ (ibid.: 516) oko kojeg se isprepliće koloplet bestidne orgije oko drvenoga, golemog falusa (usp. ibid.: 517). Aschenbach se isprva, ispunjen gađenjem, toj raspojasanosti opire. No kako je „zanosno ludilo“ (ibid.), a s njime i „zaslijepljenost i opojna požuda“ (ibid.), sve više uzimala maha, topio se i njegov otpor te se naposljetku u potpunosti prepustio „stranom bogu“ (ibid.: 516), na što mu je duša „ućutjela slast razvrata i mahnitanje rasapa“ (ibid.: 517).

Opisanim se snoviđenjem kolopleta tijela koja se prepuštaju seksualnom užitku podno ogromnog falusa uspostavlja veza s antičkim misterijama, čiju je srž navodno tvorio uvid u ustroj svijeta pojava. Taj je uvid predstavljao središnji trenutak antičkih eleuzinskih i dionizijskih misterija, pri čemu je orgijastički trenutak, toliko zorno opisan u snu, služio kako bi se sa svijeta pojava zbacio lažni veo i inicijante privelo mitsko-simboličkom jedinstvu s *prajednim*, s izvorom svekolikog života.

Na to da je demon iz sna upravo Dioniz, a orgijastičko divljanje u snu dionizijsko, upućuje niz poveznica između teksta Mannove pripovijetke i mitološke tradicije iz antičkog dobra. Tako primjerice mjesto zbivanja radnje u pripovijetci mora biti grad koji raspolaže „sumornim labirintom kanala“ (ibid.: 480) jer i u mitskom predlošku Tezej spašava atenske djevojke i mladiće tako što se na Kreti upućuje u labirint u kojemu prebiva Minotaur – zvijer upola čovjek, upola bik (usp. Grevs 1987: 293). Riječ je o stvorenju koje je rezultat preobrazbe, a pravi majstor preobrazbe u antici je upravo Dioniz (ibid.: 95). Utoliko se i iz te perspektive Dioniz čini istinskim gospodarom Mannove Venecije kao mjesta radnje, koje obilježava i raskoš pročelja venecijanskih palača i trulež smrdljivih kanala, čime Mann od Venecije tvori simbol životnog totaliteta, simbol pradionizijstva, u čijem vrtlogu Aschenbach mora propasti, i to iz više razloga.

Dionizova ga osveta mora sustići jer je, kao prvo, u svojim djelima utemeljenim na idealu građanske (samo)stege dionizijsko sputavao apolinijskim sponama veličine i ljepote. Primamljen likovima poput tuđinca ili prodavača karata kao ambivalentno ustrojenih navjestitelja Dioniza, zagubio je, odnosno odbacio, zaštitno sredstvo, umjetničku produkciju pa je uslijed toga, kao drugo, osuđen da u samozaboravu bespomoćno (p)luta labirintom Venecije. S treće bi mu strane taj (samo)zaborav umjetnosti trebao ukazati na to da je u svojoj dosadašnjoj umjetničkoj produkciji smetnuo s uma da je izvor umjet-

ništva ipak dionizijstvo. Utoliko svrha Aschenbachova vrludanja venecijanskim labirintom leži prije svega u tome da osvijesti primat dionizijskog nad apolinijskim, života nad umjetnošću. Šaljući mu naposljetku razbludni san o kolopletu zvukova, tijela i radnji, Dioniz ga opominje da je smetnuo s uma kako je upravo on, taj, Aschenbachu toliko „strani bog" (Mann 1912: 516), izvor svekolikih pojava koje u svojem veličanstvenom apolinijskom obličju predstavljaju tek sekundarna očitovanja totaliteta života, očitovanja koja nastaju uslijed načela individuacije kao načina samorasterećenja pradionizijskog totaliteta života od vlastita preobilja.

Razoružan i duševno raskomadan Aschenbach potpuno je pripravan za inicijaciju u dionizijsku istinu, štoviše, da ga se prinese kao dionizijsku žrtvu. Time *junak* koji se poput Tezeja uputio u labirint da bi spasio druge sam postaje žrtvom i umire u labirintu. Zbog toga se Mannova pripovijetka doima kao suvremeni protumit antičkom mitu o Tezeju, u kojemu junak više nije posvećen oslobađanju, već propasti svijeta kao nužnoj posljedici uronjenosti suvremenog svijeta u dekadentno i nihilističko ozračje *fin de siéclea*. Na kraju preostaje još jedino odgovor na pitanje u što Dioniz upućuje Aschenbacha kao svog iskušenika kada ga uranja u svijet „razvrata i mahnitanja" (Mann 1912: 517), odnosno što to iskušenik vidi u mračnom kotlu bestidne senzualnosti svog sna?

### *3.8.5. Metafizički horizont pripovijetke kao čardak ni na nebu ni na zemlji*

Odgovor na pitanje o svrsi i namjeni Aschenbachova uvođenja u Dionizov svijet sadržan je u završnom prizoru pripovijetke. Nakon što je doznao da će i poljska obitelj napustiti grad, središnji se lik upućuje na hotelsku plažu, gdje posljednje životne trenutke provodi promatrajući Tadzija u igri s drugim dječacima. Jedan od njih, stasiti Jaschu, koji „je bio obnevidio od pijeska koji su mu bacili u oči" (Mann 1912: 523), navaljuje na Tadzija, smatrajući ga odgovornim za to, pa mu glavu gura u pijesak kao da ga želi ugušiti. Nakon što je stisak ipak popustio, Tadzio je ustao i uputio se „ukoso prema vodi" (ibid.: 524),

> u plićak, koji mu ni na najdubljem mjestu nije dosezao do koljena, nehajno i polako prošao kroz plićak i došao do pješčanog spruda. Tu je zastao na trenutak, licem okrenut pučini, a onda polagano pošao dugim i uskim pojasom golog tla. Od obale odvojen širokom vodom, od drugova odvojen ponosnim hirom, hodao je tako, posve izdvojena i nevezana pojava, kosa mu lepršala tamo daleko na moru, na vjetru, pred maglovitim beskrajem. (Ibid.)

Aschenbachu se prije negoli mu je glava klonula na prsa učinilo da mu se „taj blijedi i ljupki psihagog tamo vani smiješi i namiguje mu; kao da mu, skinuvši ruku s kuka, pokazuje onamo u daljinu, kao da pred njim lebdi nešto neizmjerno puno obećanja. I kao toliko puta prije toga, htjede poći za njim." (Ibid.: 525)

U završnom je prizoru pripovijetke sva pažnja usredotočena, s jedne strane, na Tadzija koji na pješčanom sprudu stoji poput neke predivne grčke statue, a s druge na beskrajni horizont morske pučine, na koji, čini se, dječak ukazuje rukom. To da je Aschenbachov posljednji pogled upućen Tadziju na površini teksta ostavlja dojam da pripovijetka završava oduševljenjem umirućeg umjetnika nad dječakovom ljepotom izdvojenom na pješčanom sprudu. Takvo veličanje (klasične) ljepote kao jedinoga i pravog izvorišta, a prema Nietzscheu i jedinoga pravog opravdanja ljudske egzistencije moglo bi se doista shvatiti kao presudni završni akord pripovijetke da Tadzio ne čini taj poluokret rukom u smjeru morske pučine. Riječ je o pokretu koji negira ne samo značenje koje Aschenbach u tekstu pripovijetke pridaje Tadziovu liku već i njegovu vlastitu životu. U tekstu Tadziov lik funkcionira kao idealizirani lajtmotiv Aschenbachove predodžbe o savršenoj tjelesnoj ljepoti kao vrhuncu (samo)očitovanja života. Da taj apolinijski svijet klasične ljepote, koji je Aschenbach nastojao oživjeti u svojim djelima, a koji je na hotelskoj plaži u vidu Tadziove ljepote samom sebi htio isklesao poput nekog nadgrobnog spomenika, da taj apolinijski svijet nije onaj primarni, viši i utoliko jedini istinski i pravi svijet, na to mu ukazuje Tadziova ruka usmjerena u „maglovit beskraj" (ibid.: 524) morske pučine.

More je Mannov lajtmotiv, koji se pojavljuje u većini njegovih esejističkih i pripovjednih tekstova. Tako primjerice u pripovijetci *Smrt* izvješćuje o čovjeku koji nakon gubitka supruge zamišlja kako će i njega na posve određeni dan odnijeti smrt. U iščekivanju njena dolaska noću odlazi na plažu, gdje smrt zamišlja kao „tamo preko i napolju, [kao] beskonačnu, zaglušujuće bučnu tminu" (Mann 1897c: 73). Smrt se tako dočarava u slici mora kao amorfne mase u kojoj se nerazlučivo isprepliće svekoliko postojeće, a odakle izviru i kamo naposljetku i uviru sva bića i pojave. Čini se da Tadzio svojom rukom ukazuje upravo na pučinu kao beskonačni morski horizont koji prebiva s one strane svijeta pojava, s one strane Aschenbachove opčinjenosti sjajem i ljepotom apolinijskog svijeta pojedinačnih pojava.

Tadziovo demaskiranje svijeta pojava kao sekundarnog svijeta nosi, s jedne strane, način na koji je potrebno sagledati bit stvari koji Mann prikazuje

u pripovijetci *Tristan*. Ondje središnji lik, Detlev Spinell, ističe kako je pravo sagledavanje stvari ono u kojemu se za njima „škilji pokraj njihova lica" (usp. Mann 1903c: 259). Bit se neke stvari, naime, zbog sjaja kojim zasjenjuje uvid u vlastitu istinu ne može spoznati neposrednim uviranjem u nju, već se stječe posredno, pogledom bačenim tek na rub stvari, kako bi se do njezine esencije doprlo ljuštećim uklanjanjem epifenomenalnih taložina na samoj stvari. Tako Tadzio svojom kretnjom poziva Aschenbacha da pogled ne usredotočuje na njega, već da njime kruži oko njegove slike kako bi tu premda veličanstvenu, ali ipak samo apolinijsku, inkarnaciju života priveo njezinu izvoru, vratio u beskrajnu morsku pučinu kao izvor istinskog bivanja. Stoga u trenutku umiranja Tadzio, taj dječak-bog Dioniz, umjetnika potiče da prepozna kako istinski predmet njegove žudnje nije on, Tadzio, nije apolinijska, lijepa slika života, već more kao simbol amorfne mase svekolike osjetilnosti i života, koji je ujedno i simbol Schopenhauerove *pravolje*, iz čijeg preobilja i nastaje svijet pojava, odnosno Nietzscheova *prajednog*, odakle izvire svekolika moć života. Simbol je to pradionizijstva u koji se Aschenbach zbog zaokupljenosti apolinijskim izgledom i prividom stvari, zabljesnut lijepim sjajem pojedinačnih pojava poput Tadziove, propustio uroniti i zbog čega sada mora umrijeti.

Kao drugo, Tadziovim se ukazivanjem na beskonačni horizont morske pučine razotkriva ambivalentni ustroj same estetike na kojoj počiva Mannova naracija: s jedne je strane riječ o doživljaju ljepote pojedinačnih stvari i bića čiju srž tvori Kantovo bezinteresno sviđanje, dakle, apolinijski užitak u lijepom sjaju pojava. S druge je strane riječ o *aistheton*, neposrednom zahvaćanju stvari s obzirom na njihovu čistu osjetilnost, dakle, o dionizijskom užitku u neposrednom osjetilnom dodiru elementnog sloja svijeta. Usredotočujući se tek na ljepotu stvari i bića, tek na njihov *estetski sjaj*, Aschenbach samom sebi uskraćuje neposredni osjetilni užitak u stvarima i bićima, njihov *aistheton*. Posljedica je toga ostajanje umjetnika na distanci spram svijeta – umjetnik nikada ne smije bezostatno uroniti u svijet i rasplinuti se u zadovoljstvu neposrednog dodira s osjetilnošću. Stoga je umjetnik poput Aschenbacha osuđen da na rubu mora, na rubu pradionizijskog elementa, umire ispunjen žudnjom za životom, za ispreplitanjem s neposrednošću bivanja kao drugotnosti njegova identificirajuće apolinijskog načina bivanja. Budući da umjetnik raspolaže tek apolinijskim sredstvima, on može iscrtati tek naličje drugotnosti jer mu ona u svojoj neposrednosti neprestano izmiče. Stoga mu preostaje tek slika Tadziove ljepote, tj. vlastita umjetnička djela, kao rezultat apolinijskog zahvaćanja u svijet pojava koji obilježava neprestana nemogućnost dohvaća-

nja neposrednog života. Premda i apolinijski zahvati umjetnika u tijek života, u dionizijsko, ne predstavljaju ništa drugo negoli poziv samog dionizijstva umjetniku da u (apolinijskom) prikazu svijeta pojava iscrta istinu o načina rastrećenja života od vlastita preobilja, da prikaže načelo individuacije, načelo nastajanje i nestajanja bića kao jedino istinsko načelo svekolikog bivanja. U tom kontekstu umjetnost poput Tadzija na pješčanom sprudu predstavlja zaslon-zrcalo koje umjetnik poput (apolinijskog) vela premeće preko beskonačnog protoka života kako bi fokusirao (dionizijsko) pretakanje amorfnosti života.

Pokušaj neposrednog dohvaćanja te dionizijske amorfnosti života predstavlja, kao treće, cilj kojemu teži naracija cjelokupne Mannove pripovijetke. Aschenbach je, naime, put apolinijske opijenosti ljepotom i istovremenog dionizijskog razapinjanja duše morao proći kako bi paranjem apolinijskog vela dopro do temeljnog postava svijeta. To proizlazi i iz tragičnog završetka pripovijetke u kojemu središnji lik napušta svijet sazdan na načelu individuacije i uvire u smrt kao metafizički horizont nerazlučive svejednosti s one strane svijeta pojava, a koja ga čeka u onom horizontu na koji ga upućuje dječak, u *metafizičkom horizontu* izvorne amorfnosti života. Na taj horizont Tadzio upućuje Aschenbacha ne samo na kraju pripovijetke. Svojim šutljivim prisustvom u pozadini pripovijetke Tadzio u Aschenbachovu dušu usađuje žudnju za tim horizontom, koji naposljetku ostaje i tvrda jezgra Mannove naracije, neka vrsta čardaka ni na nebu ni na zemlji, koji zbog svoje nedohvatne pozicije mami na vječno kruženje oko njegove neprobojne jezgre, a u čiju se metafizičku fantazmu o jedinstvu apolinijstva i dionizijstva nije moguće probiti.

Utoliko je pripovijetku o umjetnikovoj smrti u Veneciji moguće uvrstiti u niz Mannovih tekstova ispisanih sve do početka Prvog svjetskog rata u kojima pisac kruži oko jednog te istog problema – dekadentno-nihilističkog ustroja suvremene epohe i njegova kulturnog rascjepa – za čijim razrješenjem traga, a da ne nalazi pozitivni rasplet. O bezuspješnosti te potrage svjedoči i ukazivanje na nužnost Aschenbachova uviranja u metafizički horizont kao jedini mogući rasplet radnje koji, međutim, samo potvrđuje nemogućnost uspostave jedinstva apolinijstva i dionizijstva. Jedinstvo nije moguće utemeljiti ni u dionizijskom svijetu pojedinačnih pojava ni u apolinijskom svijetu oblika jer je riječ o jednostranostima koje završavaju u nerazlučenom automatskom odvijanju građanskog života kao smrti umjetničkog oblika ili u hipostaziranju beživotnog oblika kao smrti života. Jedini *topos* prebivanja jedinstva onaj je s one strane svijeta pojava i oblika, a to znači u *prajednom*, koje je zbog svoje

transcendentalnosti pojedinačnim pojavama nedohvatljivo, a da ujedno kao izvor predstavlja i zavičajni horizont svekolikog nastalog.

Stoga umjetnik – poanta je završnog prizora pripovijetke – veličanjem ljepote pojedinačnih pojava u svojim djelima tek privremeno zaustavlja vječno okretanje „Ixionova kotača" (Mann 1933a: 391), ne nadilazeći time nihilistički postav svijeta. Naprotiv, poput Aschenbacha još dublje tone u nihilizam suvremene epohe jer uviranjem u transcendentni metafizički horizont bivanja ne iskazuje ništa drugo negoli, kako će to kasnije Mann oblikovati, *simpatiju prema smrti*.

Da bi se prevladao nihilizam suvremene epohe, neophodnim se čini napuštanje pozicije utemeljenja naracije iz metafizičkog horizonta, kao i uronjenosti cjelokupne pripovjedne paradigme u dekadentno-nihilistički postav suvremene epohe. Mann se, naime, u prvom razdoblju svog stvaralaštva koristi sukobom apolinijstva i dionizijstva kao ahistorijskim rekonstrukcijama temeljnih kulturno-povijesnih impulsa s obzirom na čiji preplet tipologizira i svoj vlastiti narativni svijet. No, vraćajući se uvijek iznova borbi između ta dva vječna impulsa njegov se pripovjedni postupak postupno učahuruje, čime antropološka tipologizacija pripovijedanja, koja je isprva predstavljala Mannovu inovativnu prednost, postaje sve većim ograničavajućim činiteljem njegova razvoja, povlačeći za sobom i opasnost upadanja u recikliranje istih pripovjednih sklopova. To ne znači ništa drugo negoli sve dublje potonuće u dekadentno-nihilistički ustroj suvremene kulturno-povijesne epohe. Iz te perspektive značaj pripovijetke *Smrt u Veneciji* moguće je sagledati u Mannovoj namjeri da još jednim prolaskom kroz sukob apolinijstva i dionizijstva ukaže na to da prebacivanje težišta ljudske egzistencije u njen metafizički horizont nužno vodi k *simpatiji prema smrti* kao potvrdi nihilističnosti i dekadentnosti suvremene epohe, koju je, međutim, nadahnjujući se Schopenhauerovim i Nietzscheovim misaonim dobrom, namjeravao prevladati. S Aschenbachovim pogledom uperenim u beskonačnu pučinu čini se da mu to nije pošlo za rukom.

# 4. RAZDOBLJE HISTORIZACIJE MANNOVA PRIPOVJEDNOG DISKURSA (1924–1955)

## 4.1. U potrazi za novim načinom pripovijedanja (1914–1924)

### *4.1.1. Mannove ratne nedoumice i pročišćenje „duha" (1914–1918)*

Kao što je istaknuto, Thomas Mann u prvom razdoblju svog stvaralaštva ne pronalazi rješenje sukoba apolinijskog i dionizijskog koje ne bi završilo mahom tragičnim uviranjem središnjeg lika u izvorni horizont *prajednog* kao simbola metafizičke svejednosti pojedinačnih pojava s one strane svijeta pojava. Tako je to u pripovijetci *Smrt u Veneciji*, koja, zaoštreno formulirano, predstavlja definitivni rasap Mannova pripovijedanja usredotočenog na dekadentno-nihilističko samourušavanje života. Time što svoj pogled u završnom prizoru pripovijetke nastoji fiksirati na Tadzija, otjelovljenje čiste ljepote, Aschenbach se i u trenutku umiranja posvećuje svijetu čistih oblika, a to znači beživotnom uviranju u metafizički horizont smrti. Takvim se ishodom radnje još jednom ističe prevlast ništenja života nad bivanjem, a što samo potvrđuje Mannovu nemogućnost pronalaženja načina pripovijedanja unutar kojeg bi umjetnički nastrojeni središnji lik pronašao put u životne nizine, a da se ne raspline u privrženosti neposrednim životnim očitovanjima poput Tonija Krögera ili u beživotnom snatrenju nad svijetom ljepote poput Aschenbacha.

Taj problem ostat će neriješen i u trenutku kada Mannovu pažnju u kolovozu 1914. godine zaokupi drukčija, njegovoj spisateljskoj djelatnosti naoko izvanjska zbivanja. Utonuvši u to doba u opće oduševljenje uslijed izbijanja Prvog svjetskog rata, Mann po strani ostavlja svoj pripovjedni posao i posvećuje se pisanju niza ratnih eseja. „Rat! Ono što smo osjetili bio je osjećaj čišćenja, oslobođenja i silna nada" (Mann 1914: 533) u obnovu života kao „žarko očekivano iskušenje" (ibid.: 531) jer se osjećalo „da sa svijetom, s našim svijetom tako dalje više ne može ići" (ibid.: 532):

> Taj svijet mira, koji se silnom bukom urušio – nismo li ga svi mi u biti bili siti? Nije li bio pun čireva koji su zaudarali po truleži civilizacije? Priznajem, do zadnjeg trena nisam vjerovao u izbijanje rata. […] No ako i nužnost katastrofe nisam politički mogao sagledati, osjetio sam je ćudoredno psihološki, a osjećaj pročišćenja, uzdignuća, oslobođenja, koje me obuzelo u trenutku kada se ostvarilo ono što se smatralo nemoguće, tek je nekolicini Nijemaca ostao nepoznat. (Mendelssohn 1975a: 988–989)

Nadovezujući se na predratnu antinomiju između *duha* i života, Mann rat ocrtava kao sukob *civilizacije* i *kulture*,[4] u kojem umjetnost vidi na strani *kulture* jer je njena humanost „nepolitičke naravi, njeno uvećanje neovisno od državnog i društvenog uređenja" (Mann 1914: 529) pa stoga nije ni zainteresirana za „napredak i prosvjetiteljstvo, za ugodnost društvenog ugovora, ukratko, za civiliziranje čovječanstva" (ibid.). To je tako jer je umjetnost, i to usprkos svojim revolucionarnim gestama (usp. ibid.), „moć koja pohranjuje i oblikuje, a ne koja rastvara" (ibid.: 529–530).

Mann se u esejima koje ispisuje u to doba ne upušta u kritičku analizu neposredne ratne zbilje, već rat zaodijeva u atribute vlastite književnoteorijske i kulturno-povijesne misli utoliko što umjetnost, a u biti vlastitu književnu produkciju, smatra „ratom, […], iscrpljujućom borbom" (ibid.) između, s jedne strane, *vojnika* u kojeg se sada pretvara predratni *umjetnik* i, s druge strane, *civila* kao predratnog *građanina* (usp. ibid.). *Umjetniku* pritom dodjeljuje zadaću očuvanja vrijednosti koje je već i prije rata razjedala „gamad [civilizacijskog] duha" (ibid.: 532) dok izbijanjem rata, smatra, nastupa doba pročišćenja, oslobođenja (usp. ibid.: 533), ali i regeneracije njemačkog naroda kao „*moralno* orijentiranog naroda" (ibid.), čije je religiozno i filozofsko djelovanje radikalnije od političkih revolucija zapadnih susjeda (usp. ibid.: 537). S obzirom na to, za Manna čak i „socijalno carstvo" (ibid.) predstavlja bolji državni oblik negoli „advokatski parlamentarizam" (ibid.) zapadnih susjeda, čija je revolucija ionako bila „slijepa ulica na čijem kraju ne stoji ništa drugo do li anarhija i raspad" (ibid.). Odatle Mann zaključuje da su u velikom ratu na Nijemce kao narod kulture navalili politički usmjereni zapadnoeuropski narodi (usp. ibid.), prije svega Francuska i Engleska, čiji demokratsko-parlamentarni državni ustroj, ogrezao u korupciji i anarhiji (usp. ibid.: 538), za Manna ne može biti uzor regeneraciji njemačkog nacionalnog bića. Naprotiv, upravo „njemački militarizam [predstavlja] oblik i pojavu njemačke moralnosti" (ibid.) kao jedini ispravni oblik ljudske ćudorednosti uopće.

Mannu će trebati duže vrijeme da shvati kako na gore opisani način može govoriti i mimo zbilje, odnosno da svojim poetološkim kategorijalnim apara-

[4] *Kulturu* Mann definira kao „zatvorenost, stil, oblik, stav, ukus, [ona] je neki oblik duhovne organizacije svijeta, pa makar to sve još bilo pustolovno, skurilno, divlje, krvavo i užasno. Kultura može obuhvaćati i […] najraznolikije užase" (Mann 1914: 528). Nasuprot tome *civilizaciju* shvaća kao „razum, prosvjetiteljstvo, ublaženje, ćudorednost, skeptičnost, rastakanje… – duh. Da, duh je civilan, građanski: on je zakleti neprijatelj nagona, strasti, on je anti-demonski, anti-herojski i […] anti-genijalan." (Ibid.)

tom promašuje bitne odlike zbilje i stoga stvarnost opisuje na nekritičko-idealizirajući, lažni način, a pogotovo kada vlastitu poetološku poziciju nastoji očuvati tako što je na potpuno nekritičan način upisuje u aktualni povijesni trenutak. Postupak je naročito problematičan kada rat počinje tumačiti kao posljedicu sukoba ahistorijskih antropološko-tipologijskih silnica unutar europskog kulturnog kruga, kojima pridodaje i nacionalna obilježja utoliko što tvrdi da *umjetnik* brani (njemačku) *kulturu* dok dekadentnu *civilizaciju* štiti (francuski) *literat*. Takvim se jednostrano stereotipnim objašnjenjima Mannov antropološko-tipologijski način mišljenja razotkriva kao slijepa pjega njegove analize aktualne ratne situacije, uslijed čije se nekritičke radikalnosti i sam Mann pretvara u radikalnog *literata*, u osobu čiju navodnu netolerantnu političnost u svojim esejima i sam podvrgava kritici.

Najopsežniji esejistički obračun s onima koje smatra neprijateljima njemačkog naroda, a koji obaseže više stotina stranica, predstavljaju Mannova *Razmatranja nepolitičnog čovjeka*, koja su prije svega posvećena razotkrivanju zavjere zapadnoeuropskog svijeta protiv slobode (njemačkog) *duha* (usp. Mann 1918a: 277). Cilj je te zavjere po Mannu da se Njemačkoj nametne „misao univerzalnog ujedinjenja čovječanstva" (ibid.: 42), koja je svoju političku prevlast ostvarila već u doba Francuske revolucije, a čija je „nova, revolucionarna formula sveopćeg ujedinjenja ljudi […] socijalizam" (ibid.: 43). Njemački se narod sada „duhovnom invazijom" (ibid.: 34) zapadnoeuropskih susjeda nastoji preobratiti na „politiku, demokraciju" (ibid.), iza koje stoji jednostrana „politizacija, literarizacija, intelektualizacija" (ibid.: 68) *duha*, čija je krajnja svrha „raznjemčenje" (ibid.) njemačkog nacionalnog bića. Stoga je i krajnji cilj rata, zaključuje Mann, uspostava vladavine *demokratskog duha* u vidu „radikalne republike" (ibid.: 232) kao jedine i utoliko isključive odrednice svih europskih naroda u poslijeratnim vremenima, zbog čega taj duh proglašava doktrinarnim i netrpeljivim, odnosno, totalitarnim.

Nametanje će takvog *duha* dovesti, proriče Mann, do „ograničenja slobode, uvećanja birokracije, neprestane kontrole, nasilja većine nad manjinom, vjerojatno glupih nad vjerojatno pametnima" (ibid.: 364). Stoga *demokratski duh*, a s njime i kulturno-antropološki tip *političara* i *civilizacijskog literata*, za njega predstavljaju „čovjeka nove netolerancije, novog antihumanizma duha, nove zatvorenosti i odlučnosti" (ibid.: 496) da se svijetu nametne „*politička* sinteza duha i moći" (ibid.: 359). No ta je sinteza tek „sterilna utopija apsolutnog duha" (ibid.: 569) koji se, usmjeren isključivo na *političku duhovnost*, odrješuje i od *duha* i od života te kao takav predstavlja opasnost za oboje. Svo-

đenje duhovnog života samo na pitanje ostvarenja socijalne jednakosti i socijalne slobode Mann smatra nastavkom duhovnog rastakanja života, dok istinski *duh* „naspram onom moralno-nihilističkom" (ibid.: 91) mora zauzeti stav obrane „ditirambno-konzervativnog pojma života [kao… oblik] potvrđivanja svega onog što nije duh i umjetnost, što je nevino, zdravo, pristojno-neproblematično i čisto od duha" (ibid.). Takav *duh* mora stati u obranu života, koji je po Mannu „s Nietzscheom postao ključni pojam svih modernih svjetonazora" (ibid.: 84), a pod kojim podrazumijeva „antiradikalnu, antinihilističku, antiliterarnu, krajnje konzervativnu, njemačku ideju" (ibid.: 85). Po njemu upravo ta ideja predstavlja temelj njemačke kulture, a u aktualnom ratnom sukobu i sredstvo revitalizacije njemačkog nacionalnog bića.

Stoga bi svaki istinski umjetnik trebao biti konzervativnog svjetonazora, pogotovo kada shvati da je „svaki oblik života prihvatljiv, da taj oblik život naprosto ispunjava onakvim kakvim on jest, u svojoj mješavini, u svojoj relativnosti boli i ugode, naslade i nelagode" (ibid.: 325). Nasuprot tome „socijalni eudemonizam" (ibid.: 324) *demokratskog prosvjetiteljstva*, pod čime se mnije ostvarenje „po mogućnosti najvećeg stupnja sreće po mogućnosti najveće mase" (ibid.), nedostižan je jer je „sreća […] Himera. Nikada se neće uspostaviti harmonija individualnog interesa s onim zajednice, nikada prestati nejednaka podjela koristi" (ibid.: 326). Dapače, „u carstvu individualističkog socijalizma masa" (ibid.: 327) zavladat će anarhizam „autonomnog individuuma koji će se odriješiti od svih tradicija" (ibid.),[5] što će naposljetku prouzročiti i „uništenje uvjeta bilo kakva kulturnog života" (ibid.). Stoga je zadaća umjetnika očuvanje života koji predstavlja kako istinski predmet, tako i pravu mjeru umjetničke prakse koja se nikakvim *politizacijama* ne smije potkresati.

Nakon što je na više stotina stranica *Razmatranja* zastupao žestoki protudemokratski i krajnje konzervativno-nacionalni stav, Mann na kraju spisa poduzima energični zaokret, kojim opovrgava rigidno konzervativni stav koji je do tada zauzimao u spisu. Uvod u to predstavlja Mannovo razlikovanje *robusnog* i *ironijskog konzervativizma* (usp. ibid.: 583–584). Pod *ironijskim konzervativizmom* podrazumijeva stav kojim „duh izdaje samog sebe u prilog života" (ibid.: 26), pri čemu je ta samoizdaja duha tek prividna jer *ironijski duh* u poricanju sebe samog u biti „nastoji pridobiti duh za [život]" (ibid.) pa se utoliko očituje kao stav koji je „ironija na obje strane, nešto srednje, nešto niti-niti ali

[5] Mann uz to smatra da će „socijalistička tiranija, koja je započela prije rata i ojačala u ratu, nakon rata biti bezgranična i sverazjedajuća" (Mann 1918a.: 530).

i i-jedno-i-drugo“ (ibid.: 91). Ironiji je svojstvena ta posrednička uloga jer je, s jedne strane, „intelektualna, […] duhovita“ (ibid.: 26), a to znači poput *prosvjetiteljsko-demokratskog* i *robusno-konzervativnog duha* umnog podrijetla. No s druge je strane njena volja „slaba i fatalistička“ (ibid.), zbog čega nije u stanju nametnuti se, odnosno staviti se u funkciju *totalitarizma duha*.

Takav ironijski pristup, u skladu s kojim se životu dopušta da teče dalje upravo onakav kakav jest, a da se u njega ne zadire, Mann smatra temeljnim obilježjem istinske umjetnosti jer upravo iz takva pristupa proistječe odlika umjetnosti

> […] da u istoj mjeri pobuđuje i nasladu i *savjest*. Njeno poslanstvo leži u tome da, diplomatski rečeno, održava podjednako dobre odnose i spram života i spram čistog duha, da je ono ujedno i konzervativno i radikalno; ono počiva na njenom srednjem položaju i u njenoj posredničkoj funkciji. Tu leži i izvor ironije… (Ibid.: 571)

U skladu s takvim ironijsko-posredujućim shvaćanjem umjetnosti Mann glavnu zadaću umjetnika sagledava u tome „da probudi savjest života i da je održi budnom“ (ibid.), a u očuvanju savjesti vidi i središnju svrhu konzervativnog stava, premda u vezi s tim paradoksalno tvrdi:

> Konzervativan? Naravno da nisam; jer i da jesam u mnijenju, to ipak ne bih mogao biti u svojoj naravi, koja je ono što u stvari djeluje. U slučajevima kao što je moj susreću se sklonost razaranju i održavanju, a ako je uopće moguće govoriti o djelovanju, tada je na djelu upravu to dvostruko djelovanje. (Ibid.: 585)

Mann ovdje poriče očigledni konzervativni naboj svojih *Razmatranja* tako što izvor konzervativizma identificira u *mnijenju* kao tek jednostranom očitovanju života, kojemu suprotstavlja ambivalentno ustrojeno ironijsko posredovanje između *duha* i života kao dublje sežući i utoliko istinski uvid u temeljni postav života. Posezanjem za ironijom kao stavom posredovanja između *duha* i života Mann razrješava i problem ispreplitanja duha nadolazećeg novog, demokratskog doba s onim starim, konzervativnim. On ističe da mu se neophodnost ispreplitanja toga dvoga nametnula već vrlo brzo nakon izbijanja rata jer je odmah uvidio „da će ’poslije‘ sve postati drukčije, da ništa neće moći biti kao prije, da nitko neće moći svoj život nastaviti na stari način, a onaj koji bi to i htio učiniti, nadživio bi samog sebe“ (ibid.: 215). Ostajanje pri *starome* znači zastarijevanje, stoga na kraju spisa i izvodi zaključak o potrebi novog promišljanja ustroja svijeta.[6]

[6] Riječ je o zadovoljavanju Mannove potrebe „da s novim vremenima sklopi donekle snošljivi mir“ (ibid.: 217), ostvariv, kao što Mann kaže, tako „da se korigiram“ (ibid.), što, međutim, ne znači da

Prvi korak u tom smjeru poduzima kada na temelju shvaćanja protoka svjetske povijesti kao „vječnog prelaženja sa starog na novo“ (ibid.: 582), u kojemu se „u neprestanom kruženju sve razara“ (ibid.), upozorava:

> Kako to kruženje, međutim, ne bi prouzročilo naglu propast svega postojećeg, a time i svega pravog i dobrog, tada nužno uz velik, *naposljetku uvijek prevladavajuć,* broj onih koji rade u prilog novog, mora postojati i manji broj onih koji s mjerom i svrhom nastoje očuvati staro, a struju vremena, premda je ne žele i ne mogu zaustaviti, nastoje očuvati u donekle uređenom koritu. (Ibid.: 583)

Stoga Mann *političku misiju* vlastita stvaralaštva sada ne sagledava u očuvanju svega starog, već samo njegove *duhovne jezgre* kao sredstva regulacije protoka *novog* u suvremenom trenutku. Tu jezgru pronalazi u liberalno-humanističkom naslijeđu njemačkog građanstva, onako kako je ono bilo prisutno, tj. kao „duhovni proizvod nadpolitičke ili barem predpolitičke epohe, humanističke epohe“ (ibid.: 136) koja je prethodila Bismarckovoj „'realnoj politici', politici čeličenja i učvršćenja Njemačke u 'Carstvo'“ (ibid.: 138), čija je posljedica bila „dehumanizacija i razduševljenje […] njemačkog građanina […] u kapitalističko-imperijalističkog buržuja“ (ibid.). Predburžoaski *njemački građanin*, smatra Mann, tip je čovjeka, kojeg su još obilježavali „ljudskost, sloboda i obrazovanje“ (ibid.: 137) jer se oduševljavao „libertinstvom […] kao nadpolitičkim dijelom ljudskog […] koji je njemačkom građaninu slovio zamalo kao samo ljudsko“ (ibid.). Odatle Mann korijene vlastitog stvaralaštva vidi položene u predkapitalističkoj epohi njemačkog građanstva, u „njemačko-idealističkoj humanosti“ (ibid.: 143), a vlastita djela smatra „intimno-psihološkim, posve nepolitičkim prilogom“ (ibid.: 144) očuvanju liberalno-humanističkog naslijeđa u suvremenom trenutku u kojemu mu ne preostaje ništa drugo nego da portretira aktualni „proces *razgrađančenja*“ (ibid.), i to u vidu „moderno-herojskog oblika života i životnog stava […], na rubu iscrpljenosti djelatnog *etičara učinka*“ (ibid.: 145).

Ukazivanjem na liberalno-humanističko podrijetlo vlastite misli Mann ne podriva samo konzervativni naboj *Razmatranja*, već se ograđuje i od njihove antidemokratske usmjerenosti, tvrdeći sada kako se „ne bori protiv demokracije“ (ibid.: 329) jer se „Njemačka ionako ubrzano i nezaustavno kreće u smjeru tog napretka“ (ibid.: 39) pa stoga u spisu negira tek određenu predodžbu o napretku, naime, onu kozmopolitskog radikalizma „demokratske civilizaci-

bi trebao „promijeniti moje biće i moj odgoj, istrgnuti moje korijene i zasaditi ih negdje drugdje“ (ibid.).

je“ (ibid.), onu „la république sociale, démocratique et universelle“ (ibid.). Ta republika po Mannu pogrešno predmnijeva da se zbog vlastite demokratske ustrojenosti nalazi na višoj moralnoj razini, s koje se izvodi i pogrešan zaključak „da Njemačka, upravo zbog toga jer nije bila demokratska, snosi krivnju za rat, da se će se ratom i porazom njena opijenost vlašću nad svijetom, njen sirovi aristokratizam, morati demaskirati te će biti kažnjen, slomljen i priveden razumu i vrlini – drugih“ (ibid.: 331).

Ovdje u potpunosti na vidjelo izbija srž unutarnjeg sukoba koji Manna razdire tijekom rata. On se, s jedne strane, osjeća ponukan obračunati sa suvremenim demokratskim društveno-povijesnim tendencijama kako bi, s druge strane, obranio vlastiti predratni antropološko-tipologijski način mišljenja pred naletom *suvremenog duha*, čija novost leži u sagledavanju čovjeka kroz prizmu socijalnih odnosa, sukladno čemu se i ljudskost, odnosno moralnost čovjeka izvodi iz njegove uključenosti u rješavanje socijalno-političkih problema. Prebacivanje je to težišta shvaćanja ljudskosti kojim se anulira utemeljenost čovjeka u metafizičkim vrijednosnim sustavima kao što je bio i Mannov antropološko-tipologijski sustav i na njemu oblikovano književno stvaralaštvo. Ukoliko ne želi završiti u ropotarnici književne povijesti, Mann je sada prisiljen preoblikovati način na koji sagledava aktualna društveno-povijesna zbivanja, a što će u konačnici dovesti i do promjene poetološke pozicije s koje će tada oblikovati i nova pripovjedna djela.

S obzirom na to ambivalentni ustroj Mannovih *Razmatranja* predstavlja rezultat njegovog amalgamiranja konzervativno-nacionalističkog stava s onim liberalno-demokratskim, koje poduzima u sklopu potrage za načinom utemeljenja nove poetološke pozicije koja bi bila primjerena novim vremenima. Središnja je posljedica te potrage uvid u potrebu očuvanja liberalno-humanističkog naslijeđa, a što će postati okosnica ne samo Mannove poslijeratne političke pozicije već i njegove preorijentacije s obrane života na obranu *duha*, i to u svrhu utemeljenja, odnosno učvršćenja duhovnog stava sukladnog suvremenom tijeku života. To znači da će Mann dosadašnje poetološko zdanje utemeljeno na metafizičkom horizontu ljudske egzistencije morati demontirati, a na to mjesto staviti neko novo, što će biti zadaća ne samo njegove poslijeratne esejistike već i njegova novog, trećeg opsežnijeg romana koji u to doba nastaje, naime, *Čarobne gore*.

### *4.1.2. Na putu k preustroju antropološko-tipologijske pripovjedne paradigme*

U „pokušaju ponovnog umjetničkog hoda nakon dugih apstrakcija *Razmatranja nepolitičkog čovjeka*“ (Mann 1921c: 588) Mann se posvećuje pisanju dviju idila, *Gospodar i pas* i *Pjesme o djetešcu*. Kao predložak služi mu *Hermann i Dorothea*, djelo, u kojemu Goethe sudbinu malih ljudi u privatnom krugu prikazuje na „pozadini velikih, prevratničkih zbivanja, rata i oluje naroda“ (ibid.). Tako sada i Mann nakon završetka velikog rata poseže za formom idile kao književnom maskom u vezi s kojom se nada da će pod njom, kao i mnogo puta do sada, lakše progovoriti o aktualnom povijesnom trenutku. No mukotrpnost mu rada na tim idilama ukazuje na promašenost idilične, odnosno privatno-sentimentalne perspektive kao načina interpretativnog zahvaćanja u aktualni povijesni trenutak.

Štoviše, šok koji u kasnu jesen 1918. godine u njega izaziva iznenadni i neočekivani rasplet Prvog svjetskog rata u većoj mjeri sublimira u dnevničkim zapisima, gdje isprva vlada osjećaj gorčine kako zbog ratnog poraza, tako i nametanja novog, demokratskog poretka: „Što se želi? Izbrisati nam doživljaj Goethea, Luthera, Friedricha i Bismarcka kako bismo se *uklopili u demokraciju*. Ne žalim nijednu riječ iz Razmatranja.“ (Mann 1918b: 16. 9. 1918.) Povodom sloma njemačkog poretka u dnevnik zapisuje: „Njemačka će zahtjeve neprijatelja, ma koliko neprijateljski i neugodni bili, morati prihvatiti. Nikako ne razabirem kakve će posljedice to imati i za neposrednu i za daljnju budućnost Njemačke.“ (Ibid.: 28. 10. 1918) Mann ovdje iskazuje svoju bespomoćnost naspram aktualnih zbivanja koje više nije u stanju uvrstiti u vlastitu kulturno-tipologijsku paradigmu, kao što je to još činio u *Razmatranjima*, pa je u dnevniku prisiljen tek bilježiti razvoj situacije. Tako povodom abdikacije njemačkog cara tvrdi:

> Premda nikada nisam bio ’republikanac‘, nemam ništa protiv njemačke republike koja bi uključivala njemačku Austriju ni protiv pada dinastija i Carstva. […] Mislim si da se danas više ne treba bojati za jedinstvo Carstva bez cara. Danas je Carstvo romantični zaostatak […] koji je praktično doista postao suvišan. (Ibid.: 10. 11. 1918)

Odbacivanje monarhističkog načela, a time i cara kao isključivog jamca kontinuiteta njemačkog nacionalnog bića, Mannova je prva razdjelnica spram tadašnjih desničarsko-reakcionarnih konzervativnih krugova. Drugi je povod njegovom otklonu od tih krugova stabilizacija aktualne političke situacije u Njemačkoj u smjeru ’kontrolirane revolucije‘, premda će Mann nje-

ne političke nositelje, socijaldemokratsku vlast u Berlinu, još neko vrijeme smatrati opasnim sredstvom *raznjemčenja* nacionalnog bića. Iz te perspektive ne začuđuje čak ni Mannovo oduševljenje bavarskom boljševičkom vlašću u travnju 1919. godine, u vezi s kojom zapisuje: „[…] zamalo volim i komunizam ako je on neprijateljski raspoložen spram Antante" (Ibid.: 5. 4. 1919). U zapisu dolazi do izražaja i Mannov načelni stav spram politike. Kao što ovdje bez ikakve podrobnije razrade prihvaća komunizam, tako mu – ni sada ni kasnije – nije bitan konkretni sadržaj svjetonazora, odnosno ne poduzima podrobniju analizu konkretnih ciljeva i sadržaja tih svjetonazora, već u njih upisuje vlastite predodžbe mahom opće kulturne provenijencije, čime ih pretvara u opće idejne konstrukte, kojima se služi kao orijentirima u prisvajanju dotičnih svjetonazora. Tako mu se u trenutku izbijanja bavarske komunističke revolucije čak i diktatura proletarijata čini podesnijom ideološkom osnovom za očuvanje njemačkog nacionalnog bića negoli demokratsko-parlamentarni poredak zapadnoeuropske provenijencije, a da iza toga ne stoje pomnija promišljanja problematike klasne borbe proletarijata u skladu s idejnim postavom komunističkog svjetonazora ni razrada predodžbe o načinu na koji je moguće povezati u načelu nespojivi zahtjev za očuvanjem nacionalnog bića i ideju komunističkog internacionalizma.

Mann će se, međutim, ubrzo ohladiti i od bavarske boljševičke pustolovine. Iz sloma Bavarske Sovjetske Republike, a naročito njezina moralnog debakla zbog strijeljanja taoca, među njima i jedne žene, Mann povlači dalekosežni zaključak: „Raspravljao s Bertramom o duhovnoj situaciji, nužnost kulturne fronte protiv ne samo nenacionalnih već i *svih ekstatičnih ekstremizama koji ugrožavaju svijet* [kurzivom istaknuo T. E.]. Gledalo se u grotlo provalije. Antanta je vrijedna prezira, no Zapad se mora spasiti od strahota seobe naroda odozdo." (Ibid.: 5. 5. 1919)

Ovdje je na djelu treća odrednica Mannova novog političkog svjetonazora u skladu s kojim ni jednu ekstremističku poziciju, trenutno ni onu s krajnje lijevog, a kasnije ni onu s krajnje desnog političkog spektra, ne smatra prihvatljivom. Time završava razdoblje Mannova zagovaranja radikalnih rješenja a započinje proces njegove idejne integracije u socijaldemokratski poredak Weimarske Republike, što mu naposljetku dopušta da se u sve većoj mjeri posveti i svom izvornom, književnom poslu. Tako u članku objavljenom u svibnju 1919. pod naslovom *O književnoj budućnosti* ističe kako će književnost bez obzira na sve potrese koji su je zadesili znati pronaći svoj put (usp. Mann 1919a: 250) na kojemu će

> dubokom potrebom za tišinom, blagošću i unutrašnjošću reagirati na ratne užase i patnje. Najradije si je zamišljam sa živahnim užitkom u svemu nježnom, dobrom, tihom, intimnom; neukrašena duhovnom, s krajnjom humanom otmjenošću, uobličena, odmjerena i snažna uslijed intenziteta svoje ljudskosti. (Ibid.)

Da se pomirio s razvojem situacije, na vidjelo izlazi i u pismu upućenom Blumeu 5. srpnja 1919., u kojemu smatra kako mu ne preostaje ništa drugo negoli

> zauzeti kontemplativni, dapače, fatalističko-vedri stav, čitati Spenglera i shvatiti da je englesko-američka pobjeda zapečatila i dovršila civiliziranje, racionaliziranje, utilizaciju Zapada, što je sudbina svake kulture koja stari. […] Ono što dolazi anglosaksonska je svjetska vladavina, tj. dovršenje civilizacije.
>
> A zašto ne? I u njoj će se moći živjeti posve ugodno. Njemački duh čak ni ne treba umrijeti – naprotiv, moguće je zamijetiti znakove da će se pod pritiskom krajnje sramote prisjetiti samog sebe i zaželjeti da se očuva na životu. Difamacija velikog njemstva otpast će u ugodnim odnosima, a možda će ono čak postati i zanimljivo. No ono će vjerojatno igrati mahom romantičnu ulogu – ulogu čežnje stare, mudre, civilizirane kulture za svojom mladošću koja je bila njemačka. (Mendelssohn 1992: 56)

Mannovu misao vodi uvjerenje da ništa ne može zaustaviti razvoj nacionalnog bića tako da umjetnik prije ili kasnije mora prihvatiti povijesni hod svoje nacije, i to bez obzira na to je li taj hod u skladu s njegovim vlastitim svjetonazorom ili ne. S time je usko povezano i Mannovo shvaćanje konzervativne zadaće umjetnika u skladu s kojom on uvijek mora moći stati u obranu opstanka nacionalnog bića. No na čuđenje reakcionarno-konzervativnih krugova, koji Manna u to doba još uvijek doživljavaju kao svoju perjanicu, on ističe kako je konzervativizam u modernim vremenima samo onda plodonosan kada donosi „oslobođenje“ (Mann 1919b: 580), pod čime podrazumijeva umjetnikovo pravo neograničenog propitivanja aktualnog povijesnog trenutka (usp. ibid.) u svrhu identificiranja i razotkrivanja biti društveno-povijesnih zbivanja. Tako Mann nasuprot zalaganju radikalnih konzervativnih krugova za jednostranu obnovu starog, a to znači monarhističko-staleškog, privilegiranog društvenog poretka, u vlastiti stav o očuvanju, tj. konzerviranju njemačkog nacionalnog bića, kao njegovo temeljno obilježje ugrađuje ideju slobode. Sukladno tome u *Pismu Hermannu Grafenu Keyserlingu*, članku objavljenom krajem 1920., Mann ističe da „svaki pokušaj oživljavanja starog“ (Mann 1920: 601), čak i u svojstvu konzervativnog pisca, smatra čistim „opskurantizmom“

(ibid.) jer je riječ o želji za povratkom starim vremenima, želji, koja se doima kao beživotno-neduhovni stav jer predstavlja političku opciju koja ne samo da ne počiva na suvremenom razvoju nacionalnog bića već i stari, povijesno prevladani i utoliko beživotni poredak želi obnoviti na nekritički, a to znači na neduhovni način.

Daljnji iskorak u smjeru prihvaćanja idejnog dobra novog doba Mann poduzima u članku o *Ruskoj antologiji* iz 1921. godine. U sklopu ukazivanja na silni značaj Nietzscheove filozofije u suvremenom trenutku ističe kako je taj filozof svoju radikalnu kritiku kršćanstva poduzeo prije svega

> poradi nove religioznosti, poradi novog 'smisla zemlje' i posvećenja tijela, u ime '*Trećeg carstva*' [kurzivom istaknuo T. E.]. […] Njegova je sinteza ona prosvjetiteljstva i vjere, slobode i vezanosti, duha i mesa, 'boga' i 'svijeta'. To je sinteza, umjetnički formulirano, osjetilnosti i kriticizma, politički formulirano, konzervativizma i revolucije. Jer konzervativizmu treba samo duh kako bi postao revolucionarniji od bilo kakva pozitivističko-liberalističkog prosvjetiteljstva, a sam Nietzsche od samog početka, već u 'Nesuvremenim razmatranjima', nije bio ništa drugo negoli *konzervativna revolucija* [kurzivom istaknuo T. E.].( Mann 1921a: 598)

Religiozna, odnosno transcendentna ideja koja bi kao takva u suvremenom trenutku trebala biti temeljna regulativna ideja i političke i umjetničke prakse, a utoliko i spona između povijesne zbilje i umjetničkog svijeta, jest po Mannu ona uspostave tzv. Trećeg carstva, čije je duhovno-političko sredstvo ostvarenja 'konzervativna revolucija'. Riječ je o pojmovima koje Thomas Mann u to doba uvodi među prvima, a čije značenje treba razlikovati, s jedne strane, od njihove kasnije nacionalsocijalističke uporabe, a s druge od pojmova koje je 1950. godine uveo Armin Mohler da bi označio politički svjetonazor niza konzervativno orijentiranih intelektualaca iz doba poraća.[7] Prvenstveni je cilj obojih navedenih svjetonazorskih tabora bilo rušenje demokrat-

[7] Riječ je o nizu intelektualaca, između ostalih, Stefana Georgea, Oswalda Spenglera, Arthura Moellera van den Brucka, braće Ernsta i Friedricha Georga Jüngera (usp. Mohler/Weissmann 2005), koji nisu predstavljali jasno profiliranu političku skupinu, već su svoja većinom različita mišljenja zastupali kao pojedinci čija se duhovna razmjena zbivala u intelektualnim kružocima ili novinama kakvo je bilo *Djelo* (usp. Pfahl-Traughber 1998: 50). Pet je idejnih kompleksa unutar čijih se različitih kombinacija navedeni autori kreću: narodnosni kompleks, kompleks nacionalnog socijalizma, kompleks revolucionarnog nacionalizma, aktivističko-vitalistički kompleks i kompleks biologicističkog naturalizma (usp. Sieferle 1995: 26–43). O složenosti duhovne i političke situacije s početka dvadesetih godina svjedoči i Woodsovo upozorenje da se sve zagovornike idejnog kompleksa 'konzervativne revolucije' nikako ne bi smjelo jednostrano dovesti u vezu s nacionalsocijalističkim svjetonazorom, odnosno, smatrati ih automatski zagovornicima Hitlerova režima (usp. Woods 1996: 122–123).

sko-parlamentarnog ustroja Weimarske Republike u smislu revolucionarnog preokreta postojećeg stanja, nakon kojeg je trebala uslijediti konsolidacija, odnosno konzerviranje revolucijom izborenog poretka (usp. Pfahl-Traughber 1998: 48).[8]

Premda se neke od Mannovih predodžbi poklapaju s onima zagovornika takve vrste 'konzervativne revolucije', temeljno je obilježje njegove ideje da ne teži političkom prevratu jer, premda nevoljko, više ne dovodi u pitanje novo demokratsko-parlamentarno uređenje Weimarske Republike. Dapače, to uređenje smatra nečim što je proizašlo iz neizbježnog hoda njemačkog nacionalnog bića te ono predstavlja nužni društveno-politički okvir koji umjetnik mora prihvatiti kao što je i sam prije rata prihvaćao Njemačko Carstvo kao društveno-politički okvir ondašnjeg umjetničkog rada. Naspram zagovornika desne konzervativne opcije, koji u obnovi starog poretka vide svojevrsnu „zaštitu pred otplavljujućim strujama novog doba" (Kurzke 1980: 23), Mann ne razvija iracionalno-pesimistički stav (usp. ibid.), već s jedne strane svoje misaono zdanje vezuje uz osamnaestostoljetnu racionalno-optimističku prosvjetiteljsku tradiciju, a s druge aktualni povijesni trenutak smatra jedinim pravim mjestom oblikovanja života njemačkog nacionalnog bića zahvaljujući kojemu ono stječe i svoj budućnosni karakter. Mann tako svoje misaono zdanje utemeljuje na retroaktivnom zahvaćanju u minula vremena, izvlačeći odatle liberalno-humanističko nasljeđe njemačkog građanstva kao srž nacionalnog bića, koje je u suvremenom povijesnom trenutku potrebno ne samo očuvati, nego i proširiti.

Iz takva prepleta progresivnog političkog konzervativizma i regresivnog kulturnog liberalizma proizlazi i Mannova pozicija prihvaćanja procesualnosti njemačkog nacionalnog bića kao takvog bića koje se oblikuje u sklopu svojih povijesnih mijena, pri čemu ono u težnji za ostvarenjem svog temeljnog dobra – ideje *humanitasa* – navlači i mijenja pojedine maske pod kojima se pojavljuje na povijesnoj pozornici. Stoga se Mannovo političko mišljenje nakon Prvog svjetskog rata može okarakterizirati kao *konzervativni liberalizam*

[8] Tako Görtemaker kao cilj zagovornika 'konzervativne revolucije' navodi: „političko preuređenje Njemačke, koje bi počivalo na 'organskom tijelu nacije' i koje bi ponovno aktiviralo 'one elementarne zakone i vrijednosti bez kojih čovjek gubi svoju povezanost s prirodom i bogom te ni ne može izgraditi pravi poredak'" (Görtemaker 2005: 57). Sontheimer ističe da je „preziranje duha i kultiviranje mita i duše" (Sontheimer 2002: 87) kod zagovornika 'konzervativne revolucije' vodilo „[u] preziranje parlamentarne demokracije s njenim načelom većine, omalovažavanje stranaka, u ogorčeni otpor spram svake politike pomirenja i sporazumijevanja sa zapadnim inozemstvom" (ibid.), dakle, u predodžbu o autarkičnosti nacionalnog bića kao samoniklog organizma.

ili *liberalni konzervativizam*, čija je unutarnja jezgra *liberalna* jer kao temeljni regulativ nacionalnog bića postavlja ideju *humanitasa* kao polugu uspostave, odnosno očuvanja carstva slobode, dok je vanjsko kućište *konzervativno* jer se sloboda predmnijeva mogućom tek unutar ostvarenja nacionalnog bića kao vječno zadanog povijesnog okvira krčenja prostora slobode.

Lučonošom konzervativno-liberalnog nasljeđa Mann smatra Johanna Wolfganga Goethea, čiji književni i kulturno-povijesni značaj ocrtava u nizu članaka. Tako u eseju *Goethe i Tolstoj. Fragmenti o problemu humanosti* oba navedena autora smatra „povlaštenom djecom" (Mann 1921b: 73) prirode, „ljubimcima prirode kao božjim ljubimcima" (ibid.: 77), čije je područje djelovanja „izvan područja racionalnoga, […] u sferi mitskoga i elementarnog, u prirodnoj sferi" (ibid.: 76–77), pa njihovu temeljnu karakternu osobinu vidi u privrženosti totalitetu života. Tome nasuprot Schillera i Dostojevskog smatra „sinovima duha" (ibid.: 173) jer zauzimaju „moralno-analitički stav spram života i prirode" (ibid.: 87), zbog čega im je svojstven *kritički duh*, pod čime Mann podrazumijeva stav 'civiliziranog' Zapada koji prožima „groteskna, grozničava i diktatorska smionost duha" (ibid.: 93) usmjerena na „maksimalno patetični cilj koji zovemo *sloboda*" (ibid.: 95). Nju pak shvaća kao „odrješenje od prirode, protivljenje prirodi; ona je humanost, pojmljena kao emancipacija od prirodnog i njegovih uvjeta" (ibid.: 97). Sloboda dakle, prema Mannu, teži oslobađanju čovjeka od njegove „teluričnе ovisnosti" (ibid.).

U skladu s tom analizom Mann i *europsku dušu* (usp. ibid.) vidi obilježenu s jedne strane doktrinarnim, zapadno-europskim revolucionarnim duhom, onako kako je on sadržan u stvaralaštvu Schillera i Dostojevskog, a s druge strane stavovima poput Goetheova ili Tolstojeva koji predstavljaju reakciju na prodor civilizacijskog Zapada u *prirodu* kao samoniklu organsku tvorbu.[9] U Tolstoju tako vidi utjelovljenu borbu ruske nacije „protiv *Rima*, protiv Cezara-Napoleona" (ibid.: 127). Riječ je o „borbi protiv nadmenosti Europe kao svjetskog duhovnog zakonodavca" (ibid.: 130), borbi, koju Mann smatra opravdanom jer „europska ideja napretka" (ibid.: 129) predstavlja „uvjerenje jednog dijela čovječanstva" (ibid.: 130), naime, zapadnoeuropskog kulturnog

[9] Kulturno-povijesne razlike između pojedinih autora na najpregnantniji način izražava kada za Goetheovo stvaralaštvo tvrdi da predstavlja „duboko, mirno zrenje" (Mann 1921b: 93) s olimpskih visina pred-humanističkog doba, za Schillerovo da je „idealna vizija" (ibid.) duhovno-revolucionarnog zahvaćanja u zbilju, dok Tolstojevo smatra „moćnom osjetilnošću" (ibid.) 'sina prirode' zarobljenog u vlastitoj 'teluričnosti', a ono Dostojevskog „bolesno ekstatičnim svijetom snova i duševnog svijeta" (ibid.) religioznog moraliziranja.

kruga, koji se vezao uz razvoj kritičko-revolucionarnog duha i time postao duhovni entitet *par excellence*. No Mann zajedno s Tolstojem zaključuje „da u životu čovječanstva nije moguće pronaći ni jedan zajednički zakon pa bi se povijest mogla podrediti i svakoj drugoj ideji ili 'povijesnoj fantaziji' kao što je ona ideje napretka" (ibid.). Za Manna se tako u autohtonosti ruskog nacionalnog bića odražava njegov „praruski, civilizacijsko-neprijateljski" (ibid.) naboj spram Europe koji Zapad sagledava kao vlastitu suprotnost, kao „sarmatsku divljost" (ibid.), zbog koje tom biću atestira i „nedostatak kulture, neznanje, tupost, niži način življenja" (ibid.).

Premještajući tako „azijatstvo" (ibid.: 131) kao oblik duhovnog barbarstva i militarizma sa zapadne granice Njemačke na onu *barbarskog Istoka*, Mannu je sada moguće oblikovati misao o specifičnoj kulturno-povijesnoj misiji njemačkog nacionalnog entiteta kao *posredujuće sredine*, kao sinteze Istoka i Zapada, života i duha, pri čemu upravo njemačko (kulturno) tlo predstavlja mjesto preplitanja i prožimanja svih impulsa prisutnih u europskoj duši. Tvrdnju da njemački nacionalni entitet ne pripada kulturnom krugu *barbarskog Istoka* potkrjepljuje razlikovanjem Tolstojeve *teluričnosti* kao oblika rusko-nacionalnog *azijatskog medvjedstva* koje ostaje zarobljeno u barbarstvu od Goetheove utemeljene u „*ethosu* odricanja" (ibid. 123) kao takvom načinu „razrješenja od prirode" (ibid.), zahvaljujući kojemu se stvaralaštvo tog njemačkog autora uzdiže iznad puke teluričnosti, što po Mannu ne predstavlja samo Goetheovu „posebnu nacionalnu misiju" (ibid.) već i „urođeni imperativ svekolikog [budućeg] duhovnog njemstva" (ibid.).

Takvom se interpretacijom Goetheova stvaralaštva Mann nastoji nadovezati na „'ćudorednu kulturu' kršćanstva, to jest: na njegovu humanost, na njegovu oćudoređujuću, antibarbarsku tendenciju" (ibid.: 124). U skladu s time zadaća bi 'nacionalnog pjesnika' trebala ležati u 'civiliziranju', odnosno 'oduhovljenju života' u kojemu se „odričemo prednosti barbarizma" (ibid.) pa bi „istinsko narodno" (ibid.: 125), zaključuje Mann, moglo biti sadržano samo u „kršćanstvu, humanosti, civilizaciji" (ibid.), koje obilježava „jedno te isto duhovno-demokratsko protu-načelo" (ibid.), s obzirom na koje je „proces oduhovljenja ujedno i onaj demokratizacije" (ibid.). Kao potkrjepu tome Mann navodi Goetheove drame *Ifigenija na Tauridi* i *Torquatto Tasso*, smatrajući da je ondje na djelu „samostega i autodresura, dapače, kastracija" (ibid.: 124) Goetheove 'teluričnosti' jer ondje „ideja humanosti, kao suprotnost barbarstvu, [poprima] obilježje civilizacije – i to ne u onom polemičnom i gotovo političkom smislu u kojemu se ta riječ danas obično koristi, već u onom 'ćudoredne kulture'" (ibid.).

Stoga prvu bitnu odrednicu Goetheova stvaralaštva Mann vidi u njegovu prevladavanju vlastite 'teluričnosti' utoliko što je upliće u navlastitu 'ćudorednu kulturu' kao „veličanstveno djelo oduhovljenja" (ibid.: 125). To pak djelo počiva na kozmopolitizmu kojim Goethe nadilazi uski okvir nacionalne samoniklosti, odnosno uzdiže se na kulturni stupanj, na kojemu „stoji takoreći *ponad* nacije, a dobro ili zlo susjednog naroda doživljava kao da je ono zadesilo vlastiti" (ibid.: 138). Time Mann pod 'maskom' Goethea zauzima specifični kozmopolitski stav[10] kao preduvjet razvoja onog što je po njemu u njemačkom nacionalnom biću najvrjednije, njegova humanističkog naslijeđa. No oživljavanje tog nasljeđa samo je onda moguće kada se čovjek, poput Goethea, oslobodi utega nacionalne uskogrudnosti i otvori utjecaju drugih nacija.

Drugu bitnu odrednicu Goetheova stvaralaštva Mann sagledava u njegovu povratnom vezivanju oduhovljenja njemačkog nacionalnog bića uz život, čije je sredstvo beskrajna „simpatija s organskim" (ibid.: 144). Riječ je o takvom ćudorednom *duhu* koji 'oduhovljeni život' postiže tako da „svekolike discipline i fakultete ljudskog istraživanja, znanja i umijeća" (ibid.: 146) shvaća „kao konture i varijacije jednog te istog velikog, hitnog i dražesnog […] interesa za čovjekom" (ibid.), čija je najviša vrijednost ona *humanitasa*. Prikaz te vrijednosti, smatra Mann, predstavlja krunu Goetheova klasičnog stvaralaštva zbog čega ga smatra i „knezom života, najvišim reprezentantom europske kulture, ćudorednosti i ljudskosti" (ibid.: 75).

S obzirom na to Mannu se čini posve opravdanim da se i u suvremenom trenutku posegne za Goetheovim stvaralaštvom, pogotovo želi li se europsku humanističku ideju obnoviti nakon strašnog ratnog iskustva i spasiti je u suvremenim oblicima barbarskog duha od nestanka. Mann, naime, na kraju članka dijagnosticira opću prisutnost osjećaja kraja „jedne epohe, […] građansko-humanističko-liberalne, koja je, rođena u renesansi, Francuskom revolucijom došla na vlast, a sada smo prisutni njezinim posljednjim trzajima" (ibid.: 165–166). U kontekstu odumiranja građansko-humanističko-liberalnog društva presudnim se čini pitanje je li „mediteransko-klasično-humanistička predaja […] tek duhovni oblik i prilog određene epohe, naime, građansko-li-

[10] Mann u duhu dijalektičke pomirbe suprotnosti razvija i tezu da postoje samo nacionalni kozmopolitizmi jer ne postoji „čisti, apsolutni kozmopolitizam" (Mann 1922a: 869). On je po njegovu mišljenju nemoguć jer svaki nacionalni entitet u predodžbu o tome što je kozmopolitizam ugrađuje i vlastitu kulturno-povijesnu pozadinu (usp. ibid.) dajući tako predodžbi o kozmopolitizmu nacionalni ton.

beralne“ (ibid.: 166) ili je ipak riječ o „stvari čovjeka“ (ibid.), naime, o vječno-ljudskom koje će usprkos svim povijesnim mijenama i nadalje opstati.

Mannu se čini da se Europa već opredijelila, i to protiv očuvanja ideje *humanitasa*. Potkrjepu tome nalazi u valu terorizma koji u to doba zapljuskuje Europu, a naročito Njemačku (usp. ibid.), što tumači kao „odustajanje od demokracije i parlamentarizma uslijed silne zasićenosti njima“ (ibid.), a zbog čega europski nacionalni entiteti sve dublje tonu u totalitarizam čije je temeljno obilježje upravo „neprijateljski stav spram humanosti“ (ibid.). Kao primjer za to navodi „njemački fašizam“ (ibid.) kao oblik

> etničke religije […], kojoj je kao ljudska moć mrsko ne samo međunarodno židovstvo već izričito i kršćanstvo, a čiji se svećenici ni spram humanizma naše klasične književnosti ne odnose ništa uljudnije; on predstavlja narodnosno poganstvo, Wotanov kult, […] *romantično barbarstvo* [kurzivom istaknuo T. E.] (ibid.).

Kako ne bi potonuo u takvo romantično barbarstvo, suvremeni pisac mora moći posegnuti za načinom na koji je primjerice Goethe u romanima o Wilhelmu Meisteru oblikovao ćudorednu kulturu kao paradigmu ljudskog „samooplemenjivanja“ (ibid.: 74), čija je svrha „humanističko nastojanje ’da se od mračnog proizvoda prirode postane jasni proizvod samog sebe, a to znači uma‘“ (ibid.). Riječ je o djelima u kojima Goethe po Mannovu mišljenju posreduje vlastiti

> osjećaj potrebe za poboljšanjem i usavršavanjem, taj osjećaj vlastitog ja kao *zadaće*, kao ćudoredne, estetske, kulturne obveze, koja se [objektivizira] u junaku autobiografskog obrazovnog i razvojnog romana, [opredmećuje] u Ti, u kojemu pjesničko Ja postaje vodič, oblikovatelj, odgojitelj (ibid.: 150).

Veličina se Goetheova *duha*, smatra Mann, ogleda u tome što pri portretiranju romanesknog junaka ne ostaje kod „individualističkog samooblikovanja“ (ibid.), već taj individualistički pogled upire „prema van, u objektivno, u socijalno, dapače, u državničko“ (ibid.: 68), čime se „ideja osobno-pustolovnog samooblikovanja [pretvara] u onu odgoja“ (ibid.: 150). Zahvaljujući preplitanju procesa „oblikovanja samog sebe i oblikovanja ljudskosti“, (ibid.) Goetheov *duh* stječe oblik ’klasične humanosti‘. Medij oblikovanja te humanosti Mann vidi u „strogoj i lijepoj utopiji [Goetheove] Pedagoške provincije“ (ibid.: 68), čija svrha leži u „podređivanju osobnosti (ja) pod vlast plemenite zajednice vrijedne uvažavanja“ (ibid.: 159), dok je njena paradigma sadržana u glazbi kao „duhovnom simbolu svekolikog ’zakonskog sudjelovanja‘ mnogostrukog u dosezanju kulturne svrhe i cilja koji bi bili dostojni čovjeka“ (ibid.). Riječ

je o ostvarenju ’duha‘ „koji je tuđ i protivan svekolikoj divljosti, usudili bismo se reći: riječ je o ostvarenju njemačkog duha“ (ibid.: 161). No takav njemački duh poprima humanistički oblik samo ako je spreman na „odricanje“ (ibid.: 170) kao „istinski plodonosno, produktivno“ načelo (ibid.) posredovanja ljudske egzistencije između njezine duhovnosti kao ovjesa njezinoj tjelesnosti i njezine tjelesnosti kao temelja njezine duhovnosti. Sredstvo takve medijalizacije Mann vidi u ironiji kao „umjetničkom načelu koje domišljato i neobvezno, premda s određenom dozom srdačnosti, prebiva među suprotnostima, a da mu se odveć i ne žuri opredijeliti se i donijeti odluku“ (ibid.). Pritom zaključuje da ironija predstavlja i srž njemačkog nacionalnog entiteta kao „naroda sredine […], naroda promućurnosti i ironijske suzdržanosti na obje strane“ (ibid.), čiji ironijski duh ne smije biti „samom sebi svrhom, već [svrhom] posljednjeg sažimanja i harmonije, čiste ideje samog čovjeka“ (ibid.: 172).

Mann tako u eseju o *Goetheu i Tolstoju* naznačuje korake u preustroju vlastitog kulturno-povijesnog i poetološkog kućišta, čiji je cilj očuvanje i unaprjeđenje humanističkog impetusa nacionalne kulture. Osnovu tog kućišta tvori sinteza ’duha‘ i ’duše‘, ’znanja‘ i ’života‘, u sklopu koje je neophodno spasiti ideju *humanitasa* kao ishodište iscrtavanja opstojnosti čovjeka u suvremenom i u svakom budućem povijesnom trenutku. Pritom je za Manna to iscrtavanje i konzervativno i revolucionarno: ono u sebi, s jedne strane, mora očuvati dosadašnje nabačaje ljudskosti, dok ih, s druge strane, ugradnjom u suvremeni kulturno-povijesni trenutak mora moći pretvoriti u idejni zamašnjak društveno-povijesnih zbivanja. Prostorni je okvir takvog konzervativno-revolucionarnog procesa čovjekove humanizacije onaj kulturno-povijesnog razvoja nacionalnog entiteta kao mjesta prepletanja ’konzervativnih‘ nastojanja oko očuvanja kulturnih stečevina s ’revolucionarnim‘ zahtjevom za preustrojem nacionalnog entiteta u smislu *oduhovljenja* njegove *duše*. To znači da je konačna zadaća umjetnika očuvanje duše nacionalnog entiteta u društveno-povijesnim mijenama, što je moguće samo onda ako se kao istinsko mjesto zbivanja tog entiteta pojmi njegov povijesni horizont s obzirom na koji umjetnik razvoj nacionalnog bića treba moći znati zahvatiti radikalno, a to znači u njegovim ljudskim korijenima. Stoga nacionalni umjetnik uprizorenju nacije mora pristupiti kao humanistički revolucionar koji ono *ljudsko, odveć ljudsko* nacije koristi kao sredstvo odmjeravanja humanističnosti njena prebivanja u aktualnom povijesnom horizontu.

S obzirom na to čini se opravdanim ustvrditi da Mann nakon rata, kao izlaz iz prijeratne slijepe ulice antropološko-tipologijskog načina mišljenja, ostva-

renje jedinstva unutar dihotomije duha i života vidi mogućim samo unutar povijesnog horizonta zbivanja ljudske egzistencije, čije istinsko mjerilo predstavlja njezin *humanistički impetus*. Zrcaleći pritom svoju aktualnu poetološku poziciju u onoj Goetheove ličnosti, Mann dosadašnji individualno-etički impetus svoje naracije, utemeljene u antropološko-tipologijskom postavu ljudske egzistencije, korigira uvidom u nužnost uviranja u njen aktualni postav, a time i u 'povijesno mišljenje', kao jedini ispravni 'duhovni' stav spram zbilje. Na taj način Mann i na poetološkom području i na onom politike i nacionalne problematike oblikuje svojevrsnu misaonu petlju, pomoću koje konzervativni naboj vlastita misaonog zdanja povezuje s revolucionarnim zahtjevom za ustrojem takve umjetničke produkcije, čiji je cilj očuvanje humanističke usmjerenosti ljudske egzistencije.

Završni korak u preustroju misaonog zdanja predstavlja Mannovo vezivanje uz socijaldemokratski svjetonazor kao najprimjereniji okvir iskoraku „prema van, u objektivno, u socijalno, dapače, u ono državničko" (ibid.: 68). Svoj pristanak uz republikanski poredak Weimarske Republike Mann javno demonstrira u govoru *O njemačkoj republici* održanom 15. listopada 1922. godine (usp. Görtemaker 2005: 50–51).[11] Ondje se ne upušta u analizu republikanskog ustroja ni u raspravu o sadržaju socijaldemokratskog svjetonazora, već oboje pretpostavlja kao „unutarnje činjenice" (Mann 1922b: 821) postojećeg stanja, ističući neminovnost uspostave Weimarske Republike na nietzscheanski način: „Republika je sudbina, i to takva spram koje je 'amor fati' jedini ispravni odnos" (ibid.: 822). Dva su razloga toj apodiktičnosti: s jedne se strane u uvjetima i lijevog i desnog terorizma republikanska opcija čini jedinom konstruktivnom i usprkos svim nedostatcima prihvatljivom, dok s druge strane Mannova nezainteresiranost za proučavanje političke literature i prakse ne začuđuje jer je za njega politička misao kao takva tek sekundarna, ona svoj oblik dobiva tek s obzirom na rješenja koja Mann nalazi na primarnim područjima svog interesa.

Na jedno od tih područja ukazuje već i sam naslov govora. Da središte govora tvore kulturno-povijesna, a ne politička razmatranja, Mann potkrjepljuje tvrdnjom kako je svojim izjašnjavanjem u prilog socijaldemokratskog ustroja Weimarske Republike „možda promijenio svoje misli – ali ne i smisao" (ibid.: 809),

[11] Da je riječ o prijelomnom tekstu, ističe i sam Mann u predgovoru tiskanom izdanju, predviđajući ondje s punim pravom negativnu reakciju konzervativnih krugova (usp. Mann 1922b: 809), koji ga nakon govora proglašavaju političkim oportunistom i posprdno nazivaju *Saulus Mann* (usp. Sontheimer 2002: 65-67), a njegov govor zabludom *apolitičke lude* (usp. ibid.: 69).

da u govoru, dakle, nije riječ ni o kakvoj „promjeni smisla“ (ibid.), već naprotiv, i dalje ostaje pri svom stavu o nužnosti očuvanja „njemačke ljudskosti“ (ibid.: 810) kao „trajnoga smisla u doba promjena“ (ibid.: 809). Taj stav sada iznosi i pred njemačku mladež, nadajući se da će je otrgnuti od „uspaljene privrženosti prošlosti“ (ibid.: 820) i privesti „pozitivnom, narodu, državi“ (ibid.: 851).[12]

U tu svrhu u govoru ističe da u aktualnom trenutku treba ispreplesti „ideju republike s onom nacionalne mirotvorne kulture“ (ibid.: 817), odnosno „narodnosne elemente i elemente čovječanstva“ (ibid.: 819) tako uzajamno prožeti da služe bitnom, a to za Manna znači humanističkom unaprjeđenju njemačkog nacionalnog entiteta. Političko sredstvo ispreplitanja u aktualnom povijesnom trenutku Mann vidi dano upravo u obliku demokratskog političkog poretka za koji smatra da može biti „trajniji zavičaj […] negoli bilo kakvo ozarujuće, zveckajuće i sabljom mašuće carstvo“ (ibid.: 825). Taj će zavičaj, međutim, imati budućnost samo onda ako građani imaju povjerenja u takav društveno-politički poredak. To će povjerenje pak steći tek nakon što uvide pogrešnost „odvajanja života nacije od onog države […] jer je nacionalno prilično moćnije i u većoj mjeri određujuće za život negoli slovo zakona, negoli bilo kakvi oblik pozitivnih propisa“ (ibid.). Mjesto je to u govoru na kojemu do izražaja dolazi nepokolebljivost Mannova stava o prednosti nacionalnog života pred politikom, a koji se temelji na uvjerenju da nikakva politička stega ili prisila ne može omesti nacionalni entitet u njegovu samorazvoju. Iz tog argumentacijskog niza proizlazi i Mannovo relativizirajuće shvaćanje uloge pozitivnog prava:

> […] a ako onaj weimarski pergament i nije u potpunosti ono što se naziva idealni i savršeni ustav, to jest bezostatno-zbiljsko određenje tijela države, njezine duše, duha države – a gdje je to neki ustav i bio!, pisana se riječ ne bi trebala shvaćati odveć važnom. Zbiljski nacionalni život strši, uvijek i posvuda, uvelike ponad toga. (Ibid.)

Mann i ovdje progovara iz konzervativnog temelja svog misaonog zdanja, pri čemu tvrdi da i nadalje zastupa konzervativno mišljenje koje oprimjeruje pomoću jednog od Novalisovih aforizama: „’Koliko god da je možda‘, pisao je,

---

[12] Mannovo obraćanje njemačkoj mladeži posjeduje i autobiografsku referenciju. Atestirajući mladeži brzopleto-nepromišljenu sklonost „političkom opskurantizmu“ (Mann 1922b: 851) u okviru kojeg su se „ideje koje su se nazivale imenima poput humanizma, individualizma, liberalizma, demokracije, slobode, ličnosti, [doimale] do zla boga umornim, nadživljenim i otpisanim idejama […] epohe koja je bankrotirala, građanske epohe koja se upravo naginje nad svojim grobom“ (ibid.), Mann se kritički obračunava s vlastitim predratnim kulturno-političkim diskursom, osuđujući svoju kapitulaciju pred opskurantnim odvajanjem nacionalnog života od političkog, što je naposljetku urodilo i njegovim predratnim bijegom u ’apolitičku umjetnost‘ (usp. ibid.: 821).

'u određenim razdobljima potrebno sve pokrenuti kako bi se iznjedrile nove, neophodne mješavine i potakla nova, čišća kristalizacija, podjednako je tako, međutim, neophodno i krizu ublažiti i spriječiti potpuno rastakanje kako bi preostala srž, neka vrsta jezgre, na koju bi se nadovezala nova masa i oko nje se stvorili novi lijepi oblici" (ibid.). Primjereno tome njemački nacionalni entitet u povijesnom samorazvoju doživljava, s jedne strane, razdoblja 'rastakanja' poput onog dekadentno-nihilističkog s kraja stoljeća ili ratnog vihora Prvog svjetskog rata kao ona u kojima se iskušavaju nove vrijednosti i nove kvalitete toga entiteta. S druge pak strane postoje trenuci u kojima se bujica povijesnih zbivanja zaustavlja i pokreće proces kristalizacije, u kojem nacionalni entitet konzervira svoju jezgru iznoseći je u novom, revolucionarnom obliku masama, pod čime Mann u aktualnom poslijeratnom trenutku podrazumijeva radništvo. S obzirom na to moglo bi se ustvrditi da je u Mannovu slučaju riječ o određenoj vrsti revolucionarnog konzervativizma jer je spreman prihvatiti i radikalne novine ako one mogu poslužiti očuvanju jezgre nacionalnog bića. Ta jezgra po njegovu mišljenju prebiva „između romanticizma i prosvjetiteljstva, između mistike i razuma" (ibid.: 830) te se utoliko njezino ostvarenje zbiva u „trećem elementu, koji je ujedno i svjetovan i nadzemaljski" (ibid.), čiji „klasicistički staromodni naziv" (ibid.: 831) glasi „humanost" (ibid.), dok je mjesto zbivanja ono „njemačke sredine" (ibid.).

S tim u vezi Mann izražava veliku nadu „da će nova ljudskost […] na tlu Republike zasigurno pronaći sretnije mogućnosti utjelovljenja negoli na tlu stare države" (ibid.: 828), pogotovo ako, sukladno Novalisu, vrijedi mišljenje „da je potreba za državom najvažnija čovjekova potreba; da bi se postalo i ostalo čovjek potrebna je država… Čovjek bez države je divljak. Sva kultura proistječe iz odnosa spram države." (Ibid.: 833) 'Republika' tada nije ništa drugo negoli „naziv za narodnosnu sreću jedinstva države i kulture" (ibid.: 827), čiji *politički humanizam* (usp. ibid.: 833) leži „u čovjeku kao članu obrazovane države" (ibid.). Takav čovjek tada predstavlja „jedinstvo duhovno-nacionalnog i državnog života" (ibid.: 834), koje je moguće ostvariti jedino „povezivanjem slobode i jednakosti, […] ideje savršenog individualizma s idejom zajednice" (ibid.: 835).

Mann tako temelj republikanskog uređenja poslijeratne Njemačke vidi u uzajamnom ispreplitanju idejnog postava liberalnog svjetonazora s onim demokratskim u skladu s kojim se, s jedne strane, jamči očuvanje slobode u smislu prava individuuma na samorazvoj, a s druge postavlja zahtjev za unaprjeđenjem jednakosti tog prava u socijalnom tkivu nacije. Na takvom

općenitom *liberalno-demokratskom amalgamu* ideje slobode i ideje jednakosti počiva i Mannova predodžba o jedinstvu državnog i nacionalnog života, *duha* i *duše* njemačkog nacionalnog entiteta, čije je vrhovno očitovanje za njega *politički humanizam*.

U govoru se, kao što je istaknuto, ne propituju temelji političkog mišljenja, već Mann predmnijeva da je čovjek naprosto osuđen na politiku, odnosno da je sudbinski usmjeren na život u zajednici u kojoj tada nastaje i nešto takvo kao što je država i kultura. Čovjek koji to ne čini, autarkični je 'divljak' nesposoban za oblikovanje lijepih formi. Stoga tek zajedništvo ljudi unutar kulture i države, a to znači unutar povijesnog horizonta njihova bivanja, čini mogućim i to da čovjek postane čovjekom, pri čemu mu ideja *humanitasa* može, a i treba, poslužiti kao kritičko korektivno sredstvo povijesnoga hoda. Odatle je Mannu na kraju govora moguće zaključiti:

> […] naša nacionalna stvar jest […] humanost. Između estetskog osamljenja i nečasnog nestanka individuuma u općem; između mistike i etike, unutarnjosti i državnosti; između smrtonosnog negiranja etičnosti, građanskosti, vrijednosti i isprazno-etičkog filistarskog nadmudrivanja, ona u stvari predstavlja njemačku sredinu, lijepo-ljudsko, o čemu su naši najbolji sanjali. A mi slavimo njezin pozitivni pravni oblik kao smisao i cilj jedinstva političkog i nacionalnog života tako što našim još nemuštim jezicima oblikujemo poklič: 'Živjela Republika!'. (Ibid.: 852)

Da bi ta republika doista mogla živjeti, odnosno, da bi njezino tijelo mogao prožeti humanistički duh, do kojeg je Mannu toliko stalo, prijeko joj je potrebna i primjerena *duhovna hrana*. Nju Mann spravlja u svojoj umjetničkoj radionici oblikovanjem nove narativne paradigme prepletom konzervativno-revolucionarnog shvaćanja povijesnog (z)bivanja nacionalnog entiteta s liberalno usmjerenom socijaldemokratskom mišlju, čime svoje misaono zdanje dovodi u stanje ekvilibrijuma, u kojemu mu je tada moguće i ostvarenje nečeg takvog kao što je čarolija *humanitasa*.

## 4.2. Silazak s *Čarobne gore* u (povijesni) zavičaj

### *4.2.1. Nastanak romana i njegov polifonijski ustroj*

Začeci romana o *čarobnoj gori* sežu još u predratnu 1912. godinu kada Mann posjećuje suprugu u Davosu, koja se u jednom od tamošnjih sanatorija liječi od pomalo neobjašnjive bolesti dišnih putova. Po običaju tijekom

boravka vodi bilješke o životu u sanatoriju, o kojemu ga naknadno još izvješćuje i supruga u pismima (usp. Mann 1930a: 125). No u to mu doba, od 1910. do 1913. godine, pažnju zaokuplja roman o varalici Felixu Krullu, čije oblikovanje, međutim, ne napreduje jer uvijek iznova nailazi na „nove, škakljive probleme" (Mendelssohn 1975a: 843). Taj roman odlaže na stranu i zbog rada na venecijanskoj pripovijetci te mu se nakon dovršetka pripovijetke ponovno vraća, sve do ljeta 1913. godine, kada odustaje „od tog parodijskog umjetničkog komada" (ibid.) na duže vrijeme. Glavni problem, koji ga muči i koji ne uspijeva riješiti, stilsko je oblikovanje teksta u vezi s kojim dvoji, „može li taj naročiti, krajnje poentirani parodijski ton koji je pronašao za tu pripovijest na duže staze nositi cjelokupnu strukturu romana" (ibid.: 867).

U rujnu iste godine prijatelju Bertramu javlja da se opredijelio za rad na „pripovijetci, za koju se čini da će postati neka vrsta humorističkog protukomada 'Smrti u Veneciji'" (Mendelssohn 1975a: 938). Riječ je o početnom postavu romana *Čarobna gora*, koji je izvorno trebao biti tek kraća pripovijetka, a čije je ispisivanje trebalo poslužiti s jedne strane kao rasterećenje od rada na romanu o varalici, a s druge, kao protuteža obradi motiva *simpatije prema smrti* u venecijanskoj pripovijetci. Inicijalno zamišljajući roman kao „protukomad pripovjednoj tragediji" (1930a: 125), u kojem bi motiv *simpatije prema smrti* sagledao s komične strane, Mann je unaprijed, već u prvoj, predratnoj fazi rada na romanu, odredio „pripovjedni oblik, jezik i način izlaganja […], a bio je već i odlučio da će junak pripovijesti biti mladi Hanzeat […], koji će se zvati Hans Castorp" (Mendelssohn 1975a: 939). Kasnije će ustvrditi da tada još nije imao jasnu predodžbu o raspletu romana, ali je srž teksta sagledavao u prikazu atmosfere „mješavine smrti i zabave" (Mann 1939d: 607). No već je tada slutio „da je pripovijest o Davosu posebna, da ona o sebi drukčije misli negoli što [je on] morao kako [bi] se mogao uopće upustiti u nju" (Mann 1930a: 126). Čini se da je Mann, kao i u slučaju romana o Buddenbrookovima, naletio na građu koja će mu nametnuti svoju volju i odvesti ga u druge vode od onih sadržanih u početnoj ideji o tekstu kao tek parodijskom poigravanju s motivom *simpatije prema smrti* kao stilske varijacije unutar već uhodanog antropološko-tipologijskog postava njegovih tekstova.

To što već u to doba nije ispisao roman, posljedica je izbijanja Prvog svjetskog rata, kada odustaje od oblikovanja pripovjednih tekstova jer se, s jedne strane, u potpunosti posvećuje analizi aktualne ratne situacije, a s druge je nakon dovršetka *Smrti u Veneciji* u dvojbi o načinu oblikovanja daljnjih pripovjednih tekstova, odnosno njihova poetološkog utemeljenja. To je osobito

tako prisjetimo li se da Mannovi tekstovi iz prvog razdoblja kruže oko sukoba apolinijstva i dionizijstva, čije se razrješenje u pripovijetci o Aschenbachu zbiva u metafizičkom horizontu uviranja u nerazlučivu onostranost Schopenhauerove *pravolje*. S obzirom na takvo razrješenje dihotomije, koje se zbiva s one strane života, Mann središnji problem prvog stvaralačkog razdoblja – prevladavanje jaza između života i *duha* – u venecijanskoj pripovijetci ne rješava, što će ga naposljetku prisiliti na razgradnju starog i na izgradnju novog pripovjednog kućišta unutar kojeg će moći osmisliti i novu pripovjednu perspektivu, na temelju koje će moći uzeti u obzir i poslijeratni razvoj njemačkog društva.

Takvu prekretničku ulogu *Čarobna gora* dobiva u drugoj fazi nastanka romana. Ta faza započinje u travnju 1919. godine (usp. Heißerer 2006: 15). Mannu se u to doba odustajanje od dotadašnjeg načina pripovijedanja ustrojenog na *simpatiji prema smrti* čini jedinim mogućim ako u novim vremenima stvori novog junaka koji bi bio u stanju nadići nihilističko utemeljenje vlastite egzistencije i njeno nestajanje u metafizičkom horizontu. Upravo takav je i središnji lik romana Hans Castorp. Riječ je o mladiću iz bogate hamburške obitelji koji vlakom putuje u švicarsko mjestašce Davos kako bi na tri tjedna posjetio bratića Joachima Ziemßena koji se ondje liječi od tuberkuloze (usp. Mann 1924: 55). Tijekom boravka liječnici i Castorpu dijagnosticiraju, doduše, ne odveć veliko zatamnjenje na plućima, koje mu, međutim, pruža izliku da u lječilištu ostane sedam godina, sve do izbijanja Prvog svjetskog rata, kada zajedno s drugim bolesnicima napušta planinu i spušta u nizinu, gdje u ratnom kovitlacu nestaje iz vidokruga čitatelja.

U prvoj, predratnoj, fazi nastanka romana Mann ispisuje tekst sve do petog odjeljka četvrtog poglavlja romana, odnosno do šestog dana Castorpova boravka u sanatoriju kada se uz vodopad prisjeća mladenačke ljubavi, Přibislava Hippea. Na početku druge faze, u travnju 1919., nastaje uvodni odjeljak *Nakana*, nakon čega slijedi redigiranje već napisanog teksta, a nakon dovršetka četvrtog poglavlja u siječnju 1920. dolazi do zamjene redoslijeda prvog i drugog poglavlja uslijed čega prikaz Castorpova odrastanja dospijeva na drugo mjesto, iza opisa njegova dolaska u Davos. Potom slijedi sve intenzivniji rad na preostalim dijelovima romana te se djelo u knjižarskim izlozima pojavljuje 28. studenog 1924. godine.

U opisani okvir radnje, Castorpov posjet bratiću i njegov sedmogodišnji boravak u davoškom lječilištu, Mann umeće mnoštvo motiva kojima odgađa

rasplet radnje kako bi na taj način u načelno linearno ustrojeni tijek pripovijedanja mogao ugraditi niz naoko beznačajnih pripovjednih digresija poput podrobnog opisa svakodnevnog života stanovnika sanatorija i njihovih rituala ili alpskog krajolika u kojemu se sanatorij nalazi, ali i refleksivnih dionica u kojima se razmatraju razne kulturne, filozofske, književno-teorijske i političke teme. S obzirom na to, roman se doima spletom raznovrsnih tematskih kompleksa, čiji široko položeni dijapazon sugerira da autor u romanu nastoji sažeti svu svoju dosadašnju naratološku i esejističku praksu kako bi na njoj izgradio prikaz razvoja europske kulture na prijelomu stoljeća.

S time je usko povezana i novina romana u pogledu oblikovanja njegova pripovjednog žarišta: već ustaljenom postupku redukcije uloge pripovjedača, koji mu mahom služi tek kao puki ovjerovitelj autentičnosti romanesknih zbivanja, Mann u *Čarobnoj gori* pridružuje i onaj redukcije uloge središnjeg lika. Premda lik Hansa Castorpa još uvijek utemeljuje na podrijetlu iz bogate velikograđanske obitelji (usp. Mann 1924: 32; 38–39), Mann mu više ne pridjeva ni umjetničke sklonosti ni visoki stupanj naobrazbe. Naprotiv, riječ je o prosječnom mladiću iz višeg društvenog sloja koji je, doduše, završio stručnu izobrazbu inženjera brodogradnje, ali je poprilično neupućen u kulturna, socijalna i politička zbivanja svog doba. Upravo je to i jedan od razloga njegovu sedmogodišnjem boravku na vrhu gore: ondje, naime, stječe znanja koja ne pridonose samo njegovu osobnom razvoju, već predstavljaju i sumirajući prikaz razvoja europske kulture na prijelazu u dvadeseto stoljeće. Uz to inicijalna neupućenost središnjeg lika otvara prostor eksponiranju i drugih likova poput njegovih učitelja, Setembrinija i Naphte, čiji glasovi postaju gotovo važniji ili u najmanju ruku jednako važni kao onaj središnjega lika. Na taj način Mann u romanu ostvaruje osebujnu polifoniju glasova koja je tada u stanju nositi i vrlo kompleksni dubinski postav cjelokupnog romana.

Znakovito je, nadalje, da Castorpova neuka, a ipak č*asna prosječnost* (usp. ibid.: 50) proizlazi iz njegove privrženosti „slobodnom vremenu, ničim neopterećenom, na kojem ne vise olovni utezi mukotrpnog rada“, to je „vrijeme koje slobodno leži pred njim i nije podijeljeno zaprekama koje valja svladavati škrgućući zubima“ (ibid.: 52). Takav je Castorpov stav prema životu posve suprotan onom Mannovih prijeratnih središnjih likova poput primjerice Aschenbacha, čiji je živčani sustav zbog neprestane izloženosti naporu stvaralačke produkcije napet do krajnjih granica izdržljivosti, što naposljetku dovodi i do slamanja takvih likova. Zahvaljujući svojoj prosječnosti, Castorp takvoj opasnosti nije izložen. Naprotiv, njega u Davos i dovodi razbibriga, zaodjenuta u kurtoazni posjet

bolesnom bratiću, te na početku romana u njegovu liku susrećemo više ili manje neiskusnog mladića koji se prepušta užitku dokolice, zahvaljujući čemu se čini kao da ni spram čega nije obvezan. U njegovu se dokoličarenju uprizoruje život koji naprosto teče, koji ne posjeduje nikakve posebne prioritete osim da jest. Utoliko je, s jedne strane, riječ o liku koji se neodređenošću svog bivanja uvijek iznova izmiče iz situacije u kojoj bi bio prisiljen zauzeti određeni stav unutar Mannova antropološko-tipologijskog rastera. S druge strane njegovo izmicanje postaje glavno sredstvo rastakanja tog rastera, a što i jest krajnja svrha Castorpova prebivanja u *oslobađajućem vremenu* davoškog kronotopa.

Prebivajući u vremenu koje ničime nije opterećeno, Castorp ne upada u zamku bavljenja određenom stvari, odnosno izbjegava stanje fiksacije na određenu problematiku u smislu samoodređenja, a time izbjegava i zamku samouništenja, čemu je bila izložena većina Mannovih predratnih središnjih likova. Zahvaljujući otvorenosti svoje ličnosti spram pouke, koja mu se na vrhu brijega daje iz različitih područja, Hans Castorp postaje sve manje subjekt radnje, njezin središnji lik, a sve više jednim od mnogih glasova romana kojemu je dodijeljena tek funkcija dvostrukog posrednika: s jedne strane svojom prisutnošću i ličnošću uzajamno povezuje likove i događaje u romanu, dok s druge strane kao neka vrsta *psihopomposa* služi odvođenju čitatelja u dubinski postav romana, čijem je rasvjetljenju, uostalom, cjelokupna polifonijski ustrojena priča o *čarobnoj gori* i posvećena.

### *4.2.2. Silazak u dubinu čarobne gore*

Na dubinski sloj romana, odnosno na njegovo alegorijsko značenje, upućuje već i naslov koji se pojavljuje i u Nietzscheovu spisu o *Rođenju tragedije*. Nakon što je ondje objasnio obilježja apolinijstva i dionizijstva i ukazao na to da je u slučaju apolinijskog svijeta riječ o „idealnoj slici vlastite egzistencije" (Nietzsche 1872: 32) starih Grka, Nietzsche u trećem odjeljku knjige objašnjava i metafizički temelj na kojemu je počivao njihov život. S tim u vezi spominje predaju da je Silen, Dionizov odgajatelj i vjerni pratitelj, na upit kralja Midije što je za čovjeka najbolje i najizvrsnije, uzvratio: „Ono od svega najbolje tebi je posve nedostižno: ne biti rođen, ne *biti*, biti *ništa*. Sljedeće pak za te ponajbolje jest – brzo umrijeti." (Ibid.) Tom nam se spoznajom, smatra Nietzsche, „otvora olimpski *čarobni brijeg* [kurzivom istaknuo T. E.] i pokazuje svoje korijene. Grk je poznavao i ćutio strahote i užase postojanja: da bi uopće mogao živjeti, morao je preda se postaviti blistavi porod snova, Olimpljane"

(ibid.: 33). Utoliko *čarobna gora* predstavlja alegorijski izričaj za svijet samozaboravnog užitka u ljepoti, za svijet koji su stari Grci poput koprene prebacivali preko zbilje kako bi mogli izdržati užase i strahote bivanja u svijetu prirode.

Na daljnje, još dublje, značenje *čarobne gore* od onog lijepog sjaja apolinijskog svijeta privida ukazuje Nietzsche kada, odajući priznanje „najplemenitijim prosvjetiteljskim naporima Goethea, Schillera i Winckelmanna" (ibid.: 121), smatra da je riječ o velikanima njemačkog duha jer su uspjeli dodirnuti olimpski svijet. No čak ni njima, smatra Nietzsche, „nije pošlo za rukom da razvale ona vrata što vode *na čarobni brijeg helenstva* [kurzivom istaknuo T. E.], […] u svojim najsmjelijim naporima nisu doprli dalje od onog čeznutljivog pogleda što ga Goetheova Ifigenija s barbarske Tauride odašilje preko mora domovini" (ibid.: 122). Nietzsche ovdje upućuje silan izazov i sadašnjim i budućim umjetnicima i misliteljima utoliko što od njih iziskuje da u pokušaju *razvaljivanja vrata što vode na čarobni brijeg* helenstva budu bolji od navedenih velikana i da se ne zadovolje čeznutljivi*m pogledom upućenim domovini preko morske pučine*, već da zarone u dubine europske kulture kako bi ondje, razotkrivajući njenu srž, čovjeka izbavili iz stanja *začarobljenosti* vlastitim kulturnom postavom.

Premda se u navedenu citatu pojavljuje simbol mora koji nerijetko nosi alegorijski postav Mannova pripovjednog svijeta, u romanu o *čarobnoj gori* prevladava suprotni element, onaj planine. To nije nimalo slučajno jer planina kod Nietzschea zauzima važno mjesto unutar njegove filozofije života, a na koju se Mann sada odnosi kada radnju romana smješta u alpski krajolik. Planinski je vrh, naime, mjesto gdje se Nietzscheov pjesnički alter ego, Zaratustra, osjeća najbolje jer je ondje „zrak rijedak i čist, bliska opasnost i duh pun prpošne zluradosti" (Nietzsche 1883: 36). Riječ je o izuzetnom mjestu, gdje zrak svojom nezasićenošću pročišćava duh, koji tek odavde, i to usprkos opasnosti pada u bezdan, svijet sagledava *pun prpošne zluradosti*, odnosno s ironijskim odmakom, pomoću kojeg svijetu skida krinku, odnosno razotkriva njegovo pravo lice. Vrh planine stoga je izuzetno mjesto raskrinkavanja svijeta, o čemu svjedoči Zaratustra i u svom govoru o medenoj žrtvi, u kojem ističe da se popeo na planinu kako bi bio slobodan „rasipati sve poklonjeno" (ibid.: 220). Pritom mu je med simbol slatkoće života koja mu je dana u preobilju, a služi mu kao „mamac" (ibid.) koji baca s vrha planine u svijet, to „bezdano bogato more […] puno šarenih riba i rakova" (ibid.). Namjera mu je da u „ljudskom moru […] svojim najboljim mamcem" vabi „najčudesnije ljudske ribe" kako bi se „između svitanja, podneva i zalaska […] naučile trzati na moju sreću i praćakati se na njoj. Sve dok oni, uhvaćeni na moju šiljastu skrivenu

udicu, ne budu morali u *moje* visine, ti najšareniji grgeči što plove po dnu k najpakosnijem od svih ribolovaca na ljude.“ (Ibid.: 220–221)

Premda se taj ribolov s vrha brda čini „ludošću“, Zaratustra smatra da se on mora zbiti jer „ja i moja sudbina – mi ne govorimo za danas, mi ne govorimo ni za nikad; u nas ima strpljenja za govorenje i vremena, i odveć vremena. Jer jednom to mora doći i tada ne smije proći.“ (Ibid.: 221) Ono što mora doći jest „naš veliki Hazar, zemlja obećana, a to je naše veliko daleko ljudsko carstvo, Zaratustrino carstvo od hiljadu godina – –“ (ibid.). Nužnost dolaska tog carstva za njega je neupitna jer on sigurno stoji „na vječnom temelju, na tvrdom prakamenju, na ovoj najvišoj, najtvrđoj praplanini, kojoj prilaze svi vjetrovi kao raskrižju vremena“ (ibid.: 222), a kamo li neće ono „što u svim morima *meni* pripada, ono moje ’po-i-za-mene‘ u svim stvarima – *to* mi upecaj, *to* mi dovedi do mene gore, to čekam ja, najpakosniji od svih ribara“ (ibid.).

Navedeno je mjesto silna alegorijska kulisa u kojoj planina naznačuje prije svega mjesto izolacije Zaratustre u ulozi vjesnika vremena nove ljudskosti, čija srž leži u povratku Zemlji. Taj će povratak doći kada se *ljudska riba* – biće koje je ploveći svim morima iskusilo mnogolike načine života i time skupilo ogromno životno iskustvo – domamljena popne na vrh planine k vjesniku, odnosno uzdigne u najviše regije duha i odande navijesti novi, Zemlji primjereni smisao života (usp. ibid.: 9–11). Ostvarenjem tog smisla prevladat će se nihilizam i dekadencija suvremene epohe, a onaj komu to pođe za rukom premašit će suvremenike i postati nadčovjek u smislu bića koje je stadij puzanja prevladalo otkrićem smisla uspravnog hoda.

Upravo se na takav Nietzscheov alegorijsko-simbolički sadržaj planine nadovezuje Mann, pri čemu se indikativnim za obuhvaćanje značenjskog potencijala njegove *čarobne gore* čini činjenica da je pravi element Mannove naracije i njegova istinska ljubav *more*, a ne *gorje*. Na razliku između ta dva mjesta Mann ukazuje u spisu *Slatki san* iz 1909. godine, gdje progovara o svojoj ljubavi spram spavanja i mora:

> More! Beskonačnost! Moja je ljubav spram mora, čijoj sam silnoj jednostavnosti davao prednost pred mnogoobličjem planina, stara kao i moja ljubav spram spavanja, i dobro znam gdje leže zajednički korijeni obiju simpatija. U meni je mnogo indijstva, mnogo teške i trome čežnje za onom formom ili neformom savršenog koja je poznata kao ’nirvana‘ ili ništa, i premda sam umjetnik, gajim vrlo neumjetničku sklonost k vječnome koja se očituje u nesklonosti raščlambi i mjeri. (Mann 1909b: 336)

Mannu *more* služi kao lajtmotiv jedinstvene svejednosti života u smislu nerazlučive kaše odakle su sva bića potekla, a kamo naposljetku i uviru kao u svoj metafizički horizont. Dotle *brijeg* nastaje taloženjem svega onog što se jednom izdvojilo iz *prajednog* bivanjem u svijetu pojedinačnih pojava, pridružujući se nakon svog nestanka ostalim taložinama minulih života. *Planina* je za Manna tako simbol mnogoobličnosti života, a *čarobna gora* simbol svih taložina minulih bića, što se zajedno naziva kulturnom tradicijom.

Površinu gore, odnosno njenu horizontalnu morfologiju, oblikuje aktualno djelovanje tektonskih ploča (europskog) kulturno-povijesnog kruga, dok se njezini dubinski slojevi, odnosno njezina vertikalna morfologija, sastoje od nataloženih ostataka svih onih kulturnih impulsa i oblika koji su u tom krugu ikada nastali i djelovali. Tako istinski sadržaj *čarobne gore* na koju se uputio Hans Castorp tvori europski kulturni krug, čije upoznavanje predstavlja smisao sedmogodišnjeg prebivanja središnjeg lika u planinskom predjelu Davosa. Pritom svrha Castorpova prohoda sve do najnižih slojeva *čarobne gore* leži kako u njegovu *začarobljenju* europskim kulturnim dobrom, tako i u njegovu *raščarobljenju* od tog dobra, jer na dnu planine nailazi i na njezin prakamen, na zaglavak gore, čiji se simbolički sadržaj sastoji od *uvida u tragični ustroj ljudske egzistencije*.

Na vrhu gore vlada, međutim, svježi planinski zrak, koji je, doduše, osvježavajući samo za onaj duh koji se u dubini planine bavio mukotrpnim kritičko-analitičkim radom razotkrivanja srži taložina od kojih se sastoji cjelokupna planina. Da bi dopro do te srži, duh mora sve taložine rastvoriti u dijelove, nakon čega su one tek beživotni ostaci, a kritičko-analitički duh tek nihilistički jer mu ni do čega nije stalo, ni do koje vrijednosti, osim do vlastita posla razjedajućeg raščlanjivanja. Takav sverastačući nihilistički duh sam ne može postati taložina, već je osuđen da u osami, visoko na vrhu planine i odvojen od života, beživotno prebiva u slobodi uranjanja u kulturno-povijesne taložine i njihova beskonačnog rastakanja. U takvo stanje dospijeva i Hans Castorp kada na vrhu planine potpada sad pod utjecaj Settembrinijeva, sad pod onaj Naphtina svjetonazora, a da se ni za jedan od njih ne opredjeljuje. Poput tog sve-rastačućeg duha ni Castorp nema više snage napustiti *čarobnu goru*, već dospijeva u stanje svojevrsne tuposti u kojemu se prepušta svejednosti nihilističko-dekadentne egzistencije. Riječ je o krajnjem *začarobljenju* duha, u kojem dominiraju destruktivne snage *čarobne gore*, čiji vrhunac predstavlja nihilističko shvaćanje čovjeka kao ništavnog, na propast osuđenog bića koje po sebi i za sebe nema nikakve vrijednosti. Stanje je to otuđujućeg *začaroblje-*

*nja* ljudske egzistencije, u kojemu čak i temeljni egzistencijali poput vremena i prostora gube smisao jer se utapaju u bezličnosti istovjetnog samoponavljanja na vrhu *čarobne gore*. Uhvaćen u tu zamku Castorp sve više sliči pjesničkom alter egu velikana nihilizma Zaratustri, koji, odriješen od vremena i prostora, na vrhu planine očekuje dolazak *novog carstva od tisuću godina*. U usporedbi s njim središnji lik u davoškom sanatoriju tone u drijemež prouzročen neumornim razglabanjima o bespućima europske kulture.

### *4.2.3. Prolaženje lajtmotivskim ciklusima romana i izbavljenje iz nihilističkog drijemeža*

Drijemež koji obuzima Hansa Castorpa na vrhu gore posljedica je njegova prolaženja kroz četiri lajtmotivska ciklusa romana čije su središnje kategorije *život*, *kultura*, *nihilizam* i *humanizam*. Svaka od tih kategorija čini srž pojedinih taložina *čarobne gore* kao simbol različitih idejnih postava europske kulture.

Prvi lajtmotivski ciklus, onaj života, uz Hansa Castorpa nose likovi poput Klavdije Chauchat, ali i Castorpov bratić Joachim Ziemßen te Ferdinand Wehsal i Mynheer Peeperkorn. Da je riječ o temeljnom lajtmotivu romana, Mann naznačuje već u drugom poglavlju, gdje pripovjedač ističe kako je mali Castorp uvijek iznova zahtijevao da mu se „pokaže to nasljedstvo [krstionicu], što prelazi iz ruke u ruku“ (Mann 1924: 35–36), i to samo zato da bi čuo „predmetak ’pra‘ [Ur…], taj tamni glas iz grobnice i pokopanog vremena“ (ibid.: 36). Riječ je o predmetku koji podsjeća na glas iz Aschenbachova sna, u kojem se središnji lik te venecijanske pripovijetke „urlikanjem otegnutog glasa *u*“ (Mann 1912: 516) nastoji privoljeti da se prepusti „zaslijepljenosti i opojnoj požudi“ (ibid.: 517) dionizijstva u kojem mu je duša „oćutjela strast razvrata i mahnitanje rasapa“ (ibid.). Zvukovno preklapanje predmetka ’Ur‘ i glasa *u* sugerira kako je u romanu o *čarobnoj gori* riječ o nastavku putovanja središnjeg lika iz venecijanske pripovijetke tako što njegov mlađi izdanak, Hans Castorp, u pozadini predmetka ’Ur‘ osluškuje odjeke tragične propasti njegova prethodnika zavedenog glasom *u*, dok se u prednjem planu suočava s čarima životnog ciklusa lajtmotivske supstrukture romana.

Castorpov je glavni oponent unutar tog ciklusa Klavdija Chauchat, kojoj je svojstvena velika doza neuglađenosti (Mann 1924: 67; 131) kao simbol njezina neprestanog kršenja građanskih normi. To se u romanu naznačuje primjerice time što Klavdija u sanatoriju boravi bez supruga, odnosno lajtmotivom

njena lupanja vratima prilikom ulaska u blagovaonicu sanatorija (usp. ibid.: 192–193). Klavdija je jedan od tipičnih Mannovih predstavnika života, na što upućuje već njeno rusko podrijetlo (usp. ibid.: 193), koje je rezultat autorove poslijeratne razdiobe pripovjednog svijeta u skladu s kojom neposredno očitovanje života u suvremenom trenutku prebiva još samo u istočnoeuropskom, odnosno ruskom kronotopu.

Klavdija kao oličenje neposrednosti života i njegova samoočitovanja u romanu zadobiva ulogu mamca. Ona bi trebala pomoći Hansu Castorpu da odbaci svoj rezervirani i neodlučni stav spram života koji je zauzeo na vrhu planine. No takva raspodjela uloga proturječi Mannovoj razdiobi rodnih obilježja *života* i *duha*. Mann, naime, tu razdiobu veže uz tradicionalnu percepciju *muškog* i *ženskog* u skladu s kojom duh kao muški, aktivni, dio snubi život koji je kao ženski pasivan i stoga tek odgovara na muško snubljenje. U romanu se taj odnos izvrće tako da je u vezi između Castorpa i Klavdije ženski lik snubitelj, a muški snubljeni, pri čemu se neprirodnost tog odnosa dodatno ističe Castorpovim prisjećanjem na homoerotsku privrženost nekadašnjem školskom prijatelju Hippeu (usp. ibid.: 170–174). Mann takvo preokretanje odnosa objašnjava u eseju *O braku*, gdje homoerotski motiv prokazuje kao „sterilno slobodarstvo" (Mann 1925: 199), kao bijeg „u orgijastičku slobodu individualizma" (ibid.: 200), uslijed koje se tako ustrojeni likovi premeću u „bjegunce pred životnom stegom i ćudorednošću" (ibid.), odnosno pretvaraju u „dionizijske zagovornike smrti" (ibid.). Takva sudbina prijeti i Castorpu ako se u potpunosti prepusti odnosu s Klavdijom, likom koji posjeduje *olovku* koju posuđuje Castorpu za igru crtanja, čime ona preuzima snubiteljsku funkciju, odnosno obavlja mušku funkciju zavođenja. Na simboličkoj razini teksta Klavdija postaje proaktivna androgina *božica života* čija je funkcija da središnjem liku uputi poziv na bezostatno prepuštanje životnom užitku.

Kontekst u kojemu se Castorpu upućuje poziv društvena je igra crtanja svinje (usp. Mann 1924: 460). Riječ je o mitološkoj referenciji na Odisejev boravak na otoku čarobnice Kirke, koja je njegove suputnike pretvorila u svinje. U potrazi za njima Odisej nailazi na Hermesa koji ga upozorava: kada te Kirka pozove da „s njome legneš, a ti se nećati nemoj, da ne bi s boginjom lego, […] nego joj rec', nek se veljom zakune bogova kletvom, da ti nikakva zla ne pripravlja drugog više, da ti ne naudi nagu i ne uzme ti muškoću" (Homer 1987: 162). S obzirom na to prikazana igra crtanja svinje predstavlja transpozicijsko mjestu u tekstu; središnji se lik romana priziva da preuzme ulogu Odiseja kao heroja, čija je zadaća othrvati se utjecaju čarobnice, odnosno njezinu za-

vođenju na bezostatno uranjanje u neposredni tijek života i nestajanje u njemu. Središnja opasnost leži u gubitku *muškosti*, što i u mitu i u romanu znači gubitak samosvojne životne snage koja je, međutim, neophodna kako bi se mogla oblikovati navlastita sudbina. Sukladno tome, a usprkos zamamnosti ljubavnog čina ostvarenog s Klavdijom u karnevalskoj noći, Castorp shvaća da ne smije podleći neposrednom životnom užitku koji je te noći doživio i ne smije se bezostatno prepustiti ljubavnoj vezi jer bi se tada izručio zaboravu vlastite egzistencije koji vodi u smrt, u „kastraciju" mogućnosti ostvarenja vlastite egzistencije.[13] Stoga Castorp i liježe s Klavdijom samo na jednu noć te nakon toga taj ženski lik na neko vrijeme nestaje iz romana, čime se ističe da je Castorp svladao prvi izazov *čarobne gore*, onaj nestajanja navlastitog bivanja prepuštanjem neposrednom samoočitovanju života. Savladavanje tog izazova čini se neophodno kako bi središnji lik sačuvao životnu snagu koja mu je neophodna za rješavanje središnje zadaće romana, one prevladavanja nihilističko-dekadentnog postava *čarobne gore*, od čega se sastoji idući, još dublje sežući lajtmotivski ciklus romana.

Castorp u taj nihilističko-dekadentni ciklus romana uvire kao u neku vrstu raščarobljenja od životnog ciklusa. Simbol tog ciklusa rendgenska je slika koju Klavdija Chauchat poklanja Hansu Castorpu (usp. Mann 1924: 485). Ta se slika čini autorovom aluzijom na Odisejev silazak u Had te utoliko predstavlja pozivnicu središnjem liku da se i on otpravi u podzemni svijet, odnosno uputi duboko u unutrašnjost *čarobne gore*, gdje će upoznati i njen temeljni sloj na kojemu u konačnici počiva i cjelokupna gora. Pritom taj ciklus ima dva žarišta: jedno je na samom dnu gore, gdje dolazi do raščarobljenja totaliteta života, dok se drugo nalazi na samom vrhu gore, gdje se zbiva raščarobljenje kulturno-povijesnog postava života.

U prvoj su žarišnoj točki sredstvo raščarobljenja opservacije doktora Behrensa posvećene znanstvenom zahvaćanju života. U tim se razmatranjima kao primjer vrhunske ljepote uzima žensko tijelo, koje, međutim, ogoljeno

[13] Iz perspektive Lacanove teorije o tvorbi subjekta u ljubavnoj je noći riječ o prolasku individuuma kroz stanje nerazlučivog homeostatskog zadovoljstva objektom u koji se on projicira u stadiju 'imaginarnog zrcaljenja'. Dužnost je individuuma, međutim, kako bi uopće postao subjektom, izići iz tog stanja ulaskom u simboličku mrežu unutar koje mu je jedino moguće oblikovanje vlastita socio-simboličkog *mandata*. S obzirom na to lik Klavdije Chauchat doima se *božicom života* koja središnji lik romana priziva da ostvari svoju *muškost*, odnosno da sačuva životnu snagu bez koje mu ostvarenje vlastita mandata nije moguće, a što je upravo glavni razlog propasti većine Mannovih središnjih likova. U vezi Lacanove psihoanalitičke teorije tvorbe subjekta usp. Žižek 2002.

nije ništa drugo negoli skelet presvučen „sluznicom i rožnatim slojevima pokožice […] i tkivom usme s njenim lojnicama i znojnicama, žilama i papilama, a ispod toga opet masno tkivo, ona podstava, znate, ona podloga koja svojim mnogobrojnim masnim stanicama tvori ljupke ženske obline“ (ibid.: 361). Ljepota ženskog tijela razotkriva se tek kao nakupina stanica koja se načelno ne razlikuje od načina na koji funkcionira bilo kakav drugi navodno manje estetički organizam. Na djelu je destrukcija ljepote uperene protiv apolinijske očaranosti njome utoliko što se život svodi na fiziološku osnovu u smislu automatskog bujanja i reagiranja staničnog tkiva od kojeg je život satkan.

Usporedo s takvim biologicističkim raščarobljenjem života zbiva se i njegovo psihoanalitičko raščarobljenje. Učinak tog raščarobljenja naročito dolazi do izražaja uslijed kontrasta sadržaja odlomaka *Hippe* i *Analiza*. U prvom se prikazuje pokušaj Castorpova bijega iz začaranog kruga planine koji, međutim, završava njegovom reminiscencijom na mladenačku ljubav (usp. ibid.: 169) da bi u idućem poglavlju središnji lik sjedajući u dvorani iza Klavdije (usp. ibid.: 176) pred sobom imao aktualni predmet svoje ljubavi, čijih je homoerotskih korijena netom postao svjestan. Okvir preplitanja bivše i sadašnje ljubavi tvori predavanje doktora Krokowskog, u kojemu je riječ o temeljnim postulatima psihoanalize prema kojima svjesno ja predstavlja tek barku na uzburkanom moru nesvjesnog kojim vlada nagon tako da ljudska duša predstavlja tek privremeno uglavljenu naplavinu silnica nesvjesnog prikliještenog imperativom suzdržavanja. Riječ je o deziluzionirajućoj rastvorbi predodžbe o ljudskoj duši kao carstvu slobode. Duši, naime, kao od slučaja do slučaja zgotovljenom aglomeratu, moralne zapovijedi pridolaze izvana, čime je se potiskuje u rezervat tek dopuštenog kao što je primjerice heteroseksualni čin „razmnožavanja ljudskog roda“ (ibid.: 182). Duša pak, kojoj ljubav i moral pridolaze izvana, smatra doktor Krokowski, bezumna je poput interesa muškarca „za ženu iznutra bolesnu tako da uopće ne može biti majka“ (ibid.), što je u slučaju Castorpove duše istovjetno s njegovom *neplodnom, bezizglednom i neodgovornom* homoerotskom ljubavi spram Přibislava Hippea. Takva duša u biti ne teži za životom već se oduševljavanja tek lijepim oblikom u koji je život umotan. Duša pak koja je opijena ljepotom izlaže se opasnosti da je u potpunosti obuzme predmet opoja i da uslijed toga dospije na put samozaborava i samoutrnuća, a time i u ruke *simpatije prema smrti*. Odatle homoerotski naboj ljubavne tematike romana ukazuje na to da takva *bolesna duša* naginje dekadentno-nihilističkoj raščlambi života, čiji su nositelji u davoškom kronotopu liječnici u sanatoriju kao vodiči duše u donji postav svijeta *čarobne*

*gore* kao svojevrsne nihilističke zamke koja je Hansu Castorpu postavljena već njegovim dolaskom na goru.

Da bi se izvukao iz zamke nihilističkog začarobljenja svoje duše, Castorp mora moći pronaći put izbavljenja iz te zamke, čiji je početak naznačen u poglavlju *Snijeg*, u kojemu Castorp poduzima naoko bezazleni izlet na skijama po padinama planine. Pritom se snježna planina uspoređuju s uzburkanim morem, a zajedničko im je obilježje ljepota, dok razlika leži u tome da morem vlada „gromovita tutnjava" (ibid.: 656), dok se planinom prostire „grobna tišina" (ibid.). U toj „mrtvoj bezglasnoj zimskoj divljini" (ibid.: 659) Castorpa isprva obuzima „zanosna sreća lakih ljubavnih dodira sa silama čiji bi pravi zagrljaj bio ubitačan" (ibid.: 658) jer je riječ o „simpatiji s elementima" (ibid.). Toj se simpatiji i prepušta kada u stanci spusta niz padinu promatra „prašnu bjelinu […] transcendencije" (ibid.: 662) koja ga beskrajno okružuje. Za tu mu se bjelinu čini da se sastoji od

> mirijada vodenih čestica koje su se pri smrzavanju u kristalnom obliku zbile u simetričnu raznovrsnost – čestica one iste anorganske supstancije od koje nabubri i životna plazma, bilje i ljudsko tijelo – a među mirijadama tih čarobnih zvjezdica u njihovoj nevidljivoj, ljudskom oku skrivenoj sićušnoj raskoši ni jedna nije istovjetna s drugom; tu vlada beskrajna domišljatost u preinačivanju i najistančanijem oblikovanju jedne te iste temeljne sheme, heksagona istih strana i kutova; ali premda među sobom različite, svaka je od tih hladnih tvorevina apsolutno simetrična i ledeno pravilna, to je baš ono što je u svemu tome jezovito, protuorgansko i neprijateljsko spram života; one su odviše pravilne, supstancija organskog života nije nikad toliko pravilna, život se grozi od te stroge preciznosti, sluti da je smrtonosna i da je tajna same smrti (ibid.: 662–663).

No *mirijade kristalnih čestica* zbijaju se u gustu snježnu oluju koja se nalik „bijelom, uskovitlanom ništavilu" (ibid.: 667) prijeteći nadvija nad Castorpom, a svi njegovi pokušaji da se izbavi iz zagrljaja oluje završavaju u „lažnom napredovanju" (ibid.: 668). Premda iscrpljen, postaje svjestan rascijepljenosti svog duševnog stanja: „kritički razum" (ibid.: 669) nalaže mu da se bori za opstanak, dok ga „prirodni dio […] smanjenjem senzoričke osjetilnosti, blagotvornom narkozom, tim mjerama prirode za olakšanje položaja," (ibid.) mami da se prepusti „blesavo pravilnoj kristalometriji" (ibid.: 670) snijega, koji neumoljivo prekriva sve oko njega. U takvu mu se stanju „osjećaj dužnosti koji bi ga htio osokoliti u borbi" doima „golom etikom, što će reći otrcanom malograđanštinom i bezbožničkim filistarstvom," (ibid.) tako da, oslonjen o zid kolibe, odakle je krenuo u proboj kroz mećavu, naposljetku tone u san.

Ključni je to prizor donje razine nihilističkog ciklusa u kojoj se središnji lik suočava s metafizičkim horizontom kako toga ciklusa, tako i cjelokupnog romanesknog svijeta. Riječ je o Castorpovu silasku u anorganski svijet, u najniži, elementarni ustroj svijeta, u njegov najdublji i utoliko hadski postav, koji osim *ledene pravilnosti heksagonalnog oblika* više ne posjeduje nikakav drugi oblik. Taj posljednji postav života tvori nerazlučivi horizont elementnog koji po Levinasu čovjeku naprosto dolazi, a da ne zna ni otkuda ni zašto (usp. Levinas 1976: 115–116). To je transcendentni, odnosno metafizički horizont ljudske egzistencije koji Mann u romanu mimikrijski pretvara u snježnu mećavu, čije je temeljno obilježje nijema i bešćutna hladnoća snježnog elementa. Naime, siđe li se sve do najjednostavnijih oblika, kao što to čini Castorp zahvaćen snježnom mećavom, tada se više ne dobivaju odgovori na zagonetku života, već se u iskustvu nijeme ravnodušnosti anorganskog svijeta kristaliziranih kapljica vode otkriva da je totalitet života u najnižem, elementnom obliku hermetična stvar, čiji smisao nije moguće odgonetnuti budući da na toj razini ni ne postoji.

Tako Hans Castorp na dnu gore otkriva nijemost i bešćutnost kao krajnju posljedicu uronjenosti čovjeka u metafizički postav života s obzirom na čiju bi mu ravnodušnost, kako u mitu ističe Silen, bilo bolje da ga i ne bude. Iz te je perspektive prepuštanje metafizičkom horizontu identično sa *simpatijom prema smrti*, s utrnućem bilo kakva oblika (topline) postojanja. Castorp tako u mećavi dotiče nihilističko dno gore, u čijoj je nijemosti i bešćutnosti iscrtana sva iluzornost i promašenost metafizikalizacije ljudske egzistencije. Krajnji je to rezultat Mannova pripovjednog silaska do temeljnog postava ljudske egzistencije koji ga svojom beživotnošću upućuje na potrebu da se otrgne iz zagrljaja sa *simpatijom prema smrti*.

Nakon što se izmaknuo smrti u snježnoj mećavi i time na simboličkoj razini izbavio iz elementnog horizonta egzistencije, Castorp se upušta i u prohod kroz *kulturno-povijesni ciklus* romana. Nužnost prolaza kroz taj ciklus proizlazi iz neuspjeha pronalaženja odgovora na zagonetku života na dnu gore, gdje otkriva da utemeljenje ljudske egzistencije u metafizičkom horizontu rezultira tek bezdušnim i ravnodušnim oblikom postojanja koji dokida bilo kakvu mogućnost uspostave ljudskosti. Stoga Castorpu ne preostaje ništa drugo negoli za odgovorom tragati u kulturno-povijesnim taložinama gore, koje su položene ponad temeljnog uvida u tragično-nihilistički ustroj ljudske egzistencije.

Kulturno-povijesni ciklus romana počiva prije svega na raspravama Settembrinija i Naphte. U prvom dijelu romana Settembrini tako Castorpa

nastoji nagovoriti da napusti planinu, odnosno vrati se u nizinu, a to znači u građanski svijet svakodnevnih dužnosti. Pošto Castorpa nije uspio odagnati, Settembrini kao oličenje prosvjetiteljskog humanista, pedagoga i republikanca (usp. Kurzke 1997: 196) iznosi razne povijesne, književne, filozofske i političke teme kojima središnji lik nastoji barem otrijezniti od opijenosti *čarobnom gorom*, odnosno ukazati mu na opasnosti koje proizlaze iz bezostatnog uranjanja u životni ciklus romana kako je on posredovan likom Klavdije Chauchat.

No mnogobrojna Settembrinijeva izlaganja natkriljuje ironijska primjedba pripovjedača da je u slučaju tog lika tek riječ o „vjetropiru" (Mann 1924: 90). Izraz je to koji se u romanu ne pojavljuje slučajno: Schopenhauer u svom glavnom djelu tvrdi kako je u slučaju Hegelom predvođenog klasičnog njemačkog idealizma riječ tek o „vjetropirstvu i šarlatanstvu" (Schopenhauer 1819: 21), koje se smatra „inspiracijom, naziva intelektualnom intuicijom ili čak apsolutnim znanjem" (ibid.), a iza koje prema Schopenhaueru stoji tek zloporaba filozofije (usp. ibid.: 19).

Sukob između *sjajne i umstvene* Hegelove i *mračne i bezumne* Schopenhauerove filozofije temeljna je odrednica Mannova uobličenja kulturno-povijesnog ciklusa romana, s obzirom na što se u nizu rasprava između Settembrinija i Naphte konstruira opozicija između optimističnog, prosvjetiteljsko-idealističkog postava europske kulture i njena antipoda, iracionalne filozofije schopenhauerovsko-nietzscheanske provenijencije, a da Mann u romanu nijednoj od tih dviju pozicija ne daje prednost. Nadovezujući se, naime, u liku Naphte na Schopenhauerovu kritiku hegelijanske filozofije, glavni nedostatak europske racionalističke tradicije sagledava u jednostranoj apsolutizaciji njena mišljenja, a to znači u njenoj odriješenosti od noćne, mračne, odnosno požudne strane života, koju racionalistička tradicija, zanemarujući je, nastoji prikriti svojom optimističnom duhovnošću. Stoga je po Mannu u slučaju hegelijanstva i na njemu utemeljenog mišljenja riječ o nijekanju ljudske iracionalnosti, čime se čovjeku nameće isključivo racionalističko shvaćanje života, a prekogranični promet s iracionalnim isključuje iz diskursa. U tome je moguće sagledati i glavni razlog Castorpova otpora Settembrinijevu utjecaju, dok se Mannovo ironijsko portretiranje tog lika doima kao kritika logocentričnosti europskog mišljenja. Iz tog je razloga Castorpu i nemoguće bezostatno se prikloniti prosvjetiteljsko-racionalističkom postavu romana, premda je pobjeda tog postava u suvremenom trenutku europske kulture nedvojbena,

što se, uostalom, u tekstu neprestano ističe, a što Mann izričito naglašava i u *Razmatranjima nepolitičkog čovjeka* (usp. Mann 1918a: 26).

U romanu, međutim, ni iracionalni postav europske kulture ne prolazi ništa bolje. Njegovu srž Mann dočarava u drugom dijelu romana u liku Naphte koji predstavlja kombinaciju jezuita i komunista, branitelja terora i inkvizicije (usp. Kurzke 1997: 196). Taj se lik nasuprot onom prosvjetiteljskom zauzima za „plemstvo i otmjenost bolesti" (ibid.: 202) te se stoga čini blizak životnom ciklusu romana. Njega, međutim, nije moguće uvrstiti onamo jer ne zastupa život, već samo njegovu duhovnu, premda iracionalnu tradiciju. Čini se da Mann tim likom u roman unosi i misaonu paradigmu zastupnika ideje konzervativne revolucije (usp. Mann 1924: 635), čiji idejni postav seže od „univerzalističke kršćanske božje države iz srednjeg vijeka, komunizma, kraja građansko-liberalnog doba [pa sve do] terora, stege i slijepe poslušnosti" (Kurzke 1997: 203), koji bujaju u suvremenom trenutku 1920-ih godina. Sve su to ideje koje tvore srž konzervativne revolucije koju je Mann kao politički stav unutar poslijeratne zbilje već odbacio: od te je revolucije odustao, kao prvo, zbog njezine beživotnosti jer nacionalno biće ne utemeljuje s obzirom na suvremeni povijesni trenutak, već u društveno-političkim strukturama starog režima. Kao drugo, temeljna je odlika te revolucije bezduhovnost jer time što se poziva na povijesno dotrajale autoritete, povratak minulih vremena zagovara na nekritički, a to znači na neduhovni, način. Napokon, kao treće, tu revoluciju odbacuje i zbog njene radikalnosti, jer se ona ne bi libila, niti se u povijesnoj zbilji libila, posegnuti za terorističkim napadima i političkim atentatima. Iz navedenih je razloga posve razumljiv Castorpov otklon od konzervativno-revolucionarnog Naphte kao suvremenog izdanka iracionalno-voluntarističkog postava europske kulture.

Castorpovim se prolaženjem upravo opisanim kulturno-povijesnim ciklusom romana želi ukazati na to da je uspostava jedinstvenog kulturno-povijesnog horizonta u suvremenom trenutku nemoguća jer taj horizont počiva na nepomirljivoj suprotnosti njegovih tendencija. Riječ je o rekapitulaciji Mannova predratnog zaključka o rascijepljenosti europske kulture koja se u romanu, doduše, više ne zahvaća s pozicije antropološke tipologizacije već s obzirom na suvremeni razvoj europske kulture, čije ambivalentno ustrojene tendencije Mann ocrtava u svojoj poslijeratnoj esejistici. Pritom pozitivno obilježje zapadnog, prosvjetiteljsko-racionalističkog postava europske kulture sagledava u njegovoj humanističkoj usmjerenosti, kojoj kao nedostatak suprotstavlja optimističnu doktrinarnost tog mišljenja. Pozitivnim obilježjem istočnog, iracionalno-voluntarističkog postava europske kulture

smatra njegov zahtjev za (revolucionarnim) promjenama unutar postojećeg, dok nasilna sredstva ostvarenja tih promjena, teror, disciplinu i slijepu poslušnost, smatra neprihvatljivima. Takva ambivalentna ustrojenost temeljnih tendencija suvremene europske kulture, kako su one zaoštreno prikazane u likovima Settembrinija i Naphte, Castorpa ne samo da priječi u priklanjanju jednoj od ponuđenih opcija, već ga sili da zauzme distancu spram cjelokupnog kulturno-povijesnog ciklusa romana. To se ogleda u tome da i Castorp, ali i pripovjedač, sa sve manjom pozornošću prate sadržaj rasprava između Settembrinija i Naphte, a da nasuprot tome raste emocionalni intenzitet s kojim se rasprave vode (usp. Mann 1924: 962). Pritom smanjivanje interesa nije samo posljedica demaskiranja Settembrinija i Naphte kao propagatora tek vlastita kulturno-povijesnog stava već i nečeg dalekosežnijeg, zbog čega se i cjelokupni kulturno-povijesni kolokvij romana čini promašen.

Objašnjenje leži u Mannovu stavu da su mnijenja, pogotovo kulturno-povijesna, naspram bivanja sekundarne naravi. Time dotiče jednu od temeljnih trauma suvremenog europskog kulturnog kruga, naime, onu vjere u svemoć riječi i kazivanja, odakle proizlazi i Mannova kritika logocentričnosti europskog mišljenja, odnosno kritike uvjerenja u apsolutnu ispravnost tog mišljenja. Prolaskom kroz ambivalentno ustrojeni kulturno-povijesni ciklus romana na liniji nepresušnog sukoba Settembrinija i Naphte središnji lik spoznaje da su sve kulturno-povijesne taložine zajedno s njihovim suvremenim izvedenicama u sebi proturječne i utoliko nepouzdane. Sve su one tek *mnijenja* kao sekundarne pojave ljudske egzistencije, kojima se čovjek zaogrće u borbi protiv nestajanja u ništavilu kao utrnuću vlastite individualne pojave povratkom u metafizički horizont svejednosti. Tako se izlaganje središnjeg lika kulturno-povijesnom ciklusu romana čini načinom na koji Mann *raščarobljuje kulturno-povijesni postav europske kulture kao zaborav nihilističkog podrijetla duha*. To proizlazi i iz Naphtina monologa koji je povod zlosretnom dvoboju sa Settembrinijem, a o čijem se sadržaju tvrdi:

> Nije zapravo uopće bilo jedinstvenog predmeta, nego se monolog slobodno kretao u duhovnoj sferi dotičući sad jedno sad drugo pitanje i težeći da, na način koji je obeshrabrivao, upozori na dvosmislenost duhovnih pojava u životu, na zaslijepljujuću narav i borbenu beskorisnost načela koja se odatle izvode i da pokaže u kakvu se neproničnu ruhu pojavljuje apsolutno na ovome svijetu (Mann 1924: 964).

Riječ je o nihilistički intoniranom govoru u kojemu se osporavaju sami temelji europske kulture: isticanjem *dvosmislenosti duhovnih pojava* i ukaziva-

njem na *nepronično ruho* kojim se prikriva *zasljepljujuća narav* i *borbena beskorisnost* pojmova, duh se ne optužuje samo da laže, već da je, još gore, životno beskoristan. Posljedica toga obezvrjeđenje je ne samo svih vrijednosti već i mogućnosti uspostave bilo kakva vrijednosnog sustava. S obzirom na to Naphtin se monolog čini nietzscheanskim pozivom na odbacivanje svih vrijednosti, pogotovo nakon što je, zauzevši krajnje antihumanistički stav, ustvrdio „da je s […] humanizmom svršeno, jednom zasvagda. On je već danas obična starudija, klasicistička ofucanost, duhovna čamotinja koja izaziva grčevito zijevanje, a nova, *naša* revolucija sprema se, gospodine moj, da sa svim tim raskrsti." (Mann 1924: 968) Dvoboj, koji se „trebao održati trećeg jutra poslije svađe" (ibid.: 974), alegorijski je tek prikaz radikalizacije sukoba prosvjetiteljsko-racionalističkog i iracionalno-voluntarističkog kulturnog postava romana oko očuvanja, odnosno odbacivanja, duhovnih dobara europskog kulturnog kruga da bi paradoksalno rezultat dvoboja dokinuo i važnost i značenje oba stava. Sukladno svom humanističkom uvjerenju Settembrini obavještava Hansa Castorpa da u dvoboju neće nikoga ubiti, premda „će se izložiti njegovoj kugli, to je sve što mi čast nalaže" (ibid.: 977), što i čini ispaljujući kao prvi u dvoboju hitac u zrak. Na taj je način Settembrini Naphti prepustio donošenje konačne odluke, što taj lik stavlja pred veliku dvojbu: puca li u humanista, Naphta će potvrditi ispravnost svog revolucionarnog mišljenja koje ne preza ni pred čime kako bi ostvarilo svoju moć i vlast. Ne puca li, okaljat će svoju čast, a još više poreći svoje mišljenje jer će sada na djelu pokazati da humanistički protivnik ipak ima pravo, da je život svetinja koju nijedna ideja ne smije pogaziti. U toj situaciji ne preostaje mu ništa drugo negoli pucati, ali ne u zrak poput Settembrinija kao znak humanističkog načina mišljenja, već u samog sebe u smislu samouništavajuće potvrde nihilističkog uvjerenja kako nijedan život nije vrijedan, pa čak ni vlastiti. Utoliko se kao krajnja posljedica nihilističkog raščarobljenja kulturno-povijesnog ciklusa romana uspostavlja *(samo)ubojstvo mišljenja*.

Time je dovršen Castorpov krug prolaska kroz *čarobnu goru*. Nakon što je unutar životnog ciklusa romana doživio raščarobljenje života i duše, on dolazi na dno *čarobne gore*, gdje stječe uvid u nihilistički temelj ljudske egzistencije u vidu nijeme bešćutnosti njena metafizičkog horizonta da bi tijekom uspona prošao i kroz proces raščarobljenja kulturno-povijesnog ciklusa romana s rezultatom destrukcije bilo kakve mogućnosti uspostave trajnog vrijednosnog sustava u suvremenom europskom kulturnom krugu.

No dospjevši na vrh gore, Castorp upada u novo stanje *začarobljenja*. Na razini romaneskne radnje riječ je o tome da ga obuzima osjećaj dosade i osame

(usp. ibid.: 868) uslijed čega postaje ravnodušan čak i spram vlastita izlječenja (usp. ibid.: 870). U takvom stanju tuposti doživljava „život izvan vremena, bezbrižan i beznadan život, život kao stagnaciju i djelatnu raskalašenost, mrtvi život" (usp. ibid.: 872). Stanje je to koje korespondira onom Zaratustre kada na vrhu planine, ničime zabavljen, iščekuje carstvo nadčovjeka koji će nihilizam prevladati pronalaženjem novog smisla bivanja koje bi bilo primjereno čovjekovu teluričnom podrijetlu.

Takvo iščekujuće-sažimajuće stanje priprave, kroz koje Castorp prolazi u odjeljcima *Velika tupost* i *Obilje milozvučja,* predstavlja završni stadij nihilističkog ciklusa romana. Riječ je o vrhuncu nihilističkog drijemeža središnjeg lika u kojemu se prepušta užitku bivanja odriješenog od svih obveza. Stanje je to *velikog ni*čega u kojemu je dokinuta „dogma o beskonačnosti i realnosti prostora i vremena", čime je Castorpu posredovana „spoznaja da je realizam pravi nihilizam" (ibid.: 961). Takvo stanje nerazlučujećeg i nerazlučivog bivanja izvan prostora i vremena središnji lik proživljava baveći se intenzivno dvjema aktivnostima u doba pomame drugih stanovnika gore za raznovrsnim *ludorijama*. Jedna od tih aktivnosti slaganje je pasijansa: u miješanju i slaganju jednog te istog seta karata, koje se uvijek iznova ponavlja, dočarava se slika vječnog vraćanja istog kao temelja cikličnog ponavljanja svijeta sa svim njegovim slučajnim mijenama istoga (usp. ibid.: 878–880). Druga aktivnost, kojoj se Hans Castorp prepušta s još više strasti, novi je tehnički izum, gramofon. Njime Castorp zaranja u bezvremenu duhovnost umjetničkog užitka za koji će se uspostaviti da predstavlja krajnje toksičnu esenciju kulturno-povijesnih taložina *čarobne gor*e.

Otrovna je prije svega atmosfera u kojoj Castorp na vrhu gore uživa u svijetu glazbe utoliko što uz glazbu s gramofonskih ploča nastaje krajnje romantični ugođaj, tako primjerice kada sluša Offenbachovu operetu *Orfej u podzemlju*. Prepuštajući se motivu Orfejeve neizmjerne boli zbog gubitka voljene Euridike, Castorpovo slušanje Offenbachove glazbe naposljetku poprima oblik silne žalopojke nad odlaskom voljene Klavdije, koja je, međutim, tek simbol njegove dublje ljubavi spram neposrednosti života koju je dolaskom na goru zagubio. Nadajući se njenom ponovnom stjecanju, Castorp se poput Orfeja spustio i u podzemlje gore da bi se, međutim, odande vratio praznih ruku: Kao što je Orfej osvrtanjem izgubio Euridiku i iz Hada izašao bez nje, tako je i Hans Castorp u beskrajnim raspravama o prirodoznanstvenim, psihoanalitičkim i kulturno-povijesnim korijena života iskusio tek šutnju elementnog, odnosno *hladnoću* i *bešćutnost* metafizičkog postava ljudske egzistencije. Na-

kon toga mu na vrhu gore ne preostaje ništa drugo nego da utone u orfičko stanje bolećiva umjetnika u kojemu se prepušta Schopenhauerovoj predodžbi o *vječnom trenutku* – *nunc stans* – kao jedinom mogućem načinu utrnuća životne boli i patnje. Mjesto je to u romanu koje predstavlja vrhunac uspostave njegova nihilističkog postava utoliko što se središnji lik zamalo bezostatno prepušta osjećaju nemoći i izručenosti silama koje život uvijek iznova stvaraju i razaraju, što rezultira time da se nihilističko-pesimistički duh čini jedinim i istinskim gospodarom *čarobne gore*.

Da je Castorpova identifikacija sa stanjem orfičke zaluđenosti boli i patnjom tek iluzija, proizlazi iz dviju činjenica utkanih u taj dio teksta. Mann, naime, ovdje, kao prvo, ne poseže za izvornim, starogrčkim predloškom mita o Orfeju, već za Offenbachovom parodijskom preradom mita. U njoj Pluton olimpske bogove odvodi na *tulum* u podzemlje, s kojeg Zeus Euridiku zbog vlastite naslade pokušava prokrijumčariti iz podzemlja. Pritom to čini tako da u trenutku kada Orfej, kao Euridikin prevareni suprug, pristaje, premda nevoljko, odigrati ulogu u kojoj se ne smije okrenuti kako zauvijek ne bi izgubio suprugu, baca munju zbog koje se Orfej ipak okreće... Posežući za tom sjajnom persiflažom antičkog mita, Mann persiflira i vlastiti prikaz Castorpove opijenosti boli i patnjom zbog gubitka voljene. Tu deziluziju, kao drugo, podupire i činjenica da se romantički ugođaj stvara uporabom gramofonskog uređaja, dakle, na mehanički način, pri čemu se taj ugođaj u doba tehnike može ponavljati u nedogled. Mann na taj način razotkriva da iza naoko jedinstvene bolnosti stoji reprodukcija glazbenog djela, čiji je način oblikovanja svjesno odabran kako bi se time postigao i posve određeni receptivni učinak, odnosno posve određeni ugođaj. Neprestano gramofonsko reproduciranje istog djela, odnosno doživljavanje jednog te istog ugođaja kao receptivne posljedice istovrsne reprodukcije, kao što je to slučaj s Castorpom svake večeri na vrhu gore, predstavlja zapravo zatvaranje duše u začarani krug istog, oblikovanog i utoliko zgotovljenog svijeta, a u skladu s čime se Castorpovo prepuštanje i potonuće u romantični ugođaj demaskira kao puka simpatija s minulim, mrtvim životom, odnosno sva bol i čežnja koja pritom razdire dušu kao prizivanje *simpatije prema smrti*, u koju bi se najradije utonulo, a u tom utonuću utrnulo i samog sebe.

Krajnja svrha i Castorpova prolaženja kroz opisanu nihilističku traumu romantične opijenosti duše i deziluzija te traume na pripovjednoj metarazini leži u osvještavanju činjenice da je u romantičnom (samo)zaboravu riječ o čarobnom eliksiru koji je „plod proizveden smrću i bremenit smrću“ (ibid.:

906). To proizlazi odatle što je njegov glavni sastojak „nesavjesna ljepota" (ibid.), koja dušu mami na zaborav života, pozivajući je na uranjanje u, idealiziranom umjetnošću posredovani, metafizički postav ljudske egzistencije. Nakon takvog spoznajnog raskrinkavanja prave naravi romantičkog ugođaja kao tek iluzije moguće je inzistirati na „prevladavanju samog sebe u skladu s konačnim pravorijekom savjesti" (ibid.) u smislu nadilaženja žudnje za metafizičkim horizontom, „te čarolije duše s mračnim posljedicama" (ibid.) Stoga se jedni mogući način prevladavanja nihilizma i dekadencije čini samosvladavanje duše, čija osnova leži u raskrinkavanju iluzije da je umjetnost u stanju svojom čarolijom prevladati život. Tu temeljnu spoznaju središnjeg lika, taj demaskirajući uvid u bit umjetnosti, Mann prikriva Castorpovom krajnje romantičnom recepcijom Schubertove pjesme, u kojoj se lirski subjekt zaustavlja kod lipe i prepušta njenom zovu da ovdje, uz „mnogu dragu riječ" (ibid.: 890) urezanu u lipu, utone u romantični ugođaj kojim ta pjesma zrači i nestane u njemu. Pritom se u tekstu romana prešućuje da lirski subjekt u pjesmi ne ostaje kod lipe, već naprotiv nastavlja putovanje, ostavljajući za sobom zamamni zov davne ljubavne sreće. Time se prešućuje i deziluzionirajući učinak cjelokupnog prikaza Castorpova slušanja glazbe s gramofonskih ploča, kojim se ukazuje na svekoliku iluzornost umjetničkog ugođaja svijeta apstraktne ljepote.

Nakon što je na taj način poučen da i svijet romantične iluzije ne predstavlja istinosnosni način života, Castorp je pripravan za konačno „raščarobljen[je], izbavljen[je], oslobođen[je] – i to ne zahvaljujući vlastitoj snazi, kao što je posramljen morao priznati samom sebi, već su ga izbacile elementarne vanjske sile, za koje njegovo oslobođenje bijaše tek usputno" (ibid.: 988). Riječ je o Prvom svjetskom ratu koji Castorpa prisiljava da siđe s „grešne gore" (ibid.) te ga upućuje u nizinu gdje ga zatječemo u vojnoj odori, izloženog opasnostima na bojnom polju. Usred borbe nestaje „u gužvi, u kiši, u sumraku," (ibid.: 993) da bi uronio u horizont kojemu naposljetku teži i cjelokupni roman, a od kojeg se očekuje da će se iz njega „jednom uzdići i ljubav" (ibid.).

### *4.2.4. Dospijeće u raščarobljujući povijesni horizont čarobne gore*

U ratni kovitlac kao motiv uprizorenja suvremenog *povijesnog horizonta* zbivanja ljudske egzistencije Hans Castorp uvire pjevušeći Schubertovu pjesmu, taj simbol otklona od *simpatije prema smrti*, kojim se i u završnom prizoru romana ukazuje na „novu riječ ljubavi i budućnosti" (ibid.: 907) kao te-

meljni lajtmotiv romana. Prisjećanje je to na *riječ* čiji je temelj bio položen već u Castorpovim snoviđenjima koje doživljava usred snježne mećave. Suočen u mećavi s hladnoćom i šutnjom elementnog kao temeljnog postava života, tone u san u kojemu mu se priviđa šumoviti krajolik ispunjen „dahom zavičaja" (ibid.: 677). Povrh žala s mnoštvom prelijepih „ljudi, tom djecom sunca i mora," (ibid.. 680) vidi „jednog lijepog dječaka" (ibid.), čiji pogled Castorpovu pažnju skreće na hram, u čijoj unutrašnjosti stoje „dvije kamene ženske figure na postolju, majke i kćeri" (ibid.: 682) da bi potom bio svjedok stravičnog prizora kako u hramu „dvije sijede žene, polugole, […] razdiru djetešce, razdiru ga rukama u stravičnoj tišini […] i proždiru ga u komadima tako da im krhke koščice krckaju u odvratnim gubicama i krv im kaplje s jezovitih usana" (ibid.: 683).

Mann u tom snoviđenju koje Castorpa spopada usred opasnosti od smrzavanja u snježnoj mećavi na obrisima antičke mitologije razvija vlastiti mit o čovječanstvu. U obličju *prelijepih sunčanih ljudi* ocrtava obrise olimpsko-apolinijskog svijeta koji, smješten ponad smrtonosnog ništavila *metafizičkog horizonta* koji Castorp upravo doživljava u snježnoj mećavi, vrhuni u slici lijepog dječaka kao utjelovljenja savršene ljepote olimpsko-apolinijskog svijeta prebačenog poput nekog vela preko ništavnosti elementarnog postava života. Povrh toga svijeta s njegovim *sunčanim ljudima* stoji *hram* kao sredstvo Mannova posezanja za dubljim sadržajem mitsko-arhetipskog sloja europske kulture. Znak tome ženski su kipovi majke i kćeri čiji opis ukazuje na to da je riječ o htonskim božanstvima na kojima su počivali misterijski kultovi poput onih eleuzinskih. Tako su središte misterija u Eleusini tvorile „božica zemlje, žita i kultivirane poljoprivrede Demetra s kćeri Perzefonom/Korom, koja nestaje u podzemnom svijetu i periodički se vraća u sezoni plodnosti, te bog vina i ekstaze Dioniz" (Koščević 2004: 59). Na temelju opisa kipova moguće je ustvrditi da Mann njima upravo aludira na Demetru i Perzefonu kao personifikacije prirodnih sila, bujanja prirode u liku majke Demetre i njena mirovanja u liku kćeri Perzefone. Dijete koje trgaju i proždiru mahnite svećenice, a zapravo grčke menade, jest Dioniz, koji „utjelovljuje neuništivost života" (ibid., 60), a čiji se „dinamizam zasniva na ideji smrti i ponovnog rađanja" (ibid.). U mitu o Dionizu sadržana je i predodžba „o božanskim korijenima čovjeka, njegovu nestajanju i ponovnom rađanju u sjedinjenju sa svojom božanskom supstancom. U kasnijoj orfičkoj misterijskoj doktrini, božanske predispozicije čovjeka kompromisno su ublažene njegovim ponovnim rađanjem ne kao boga u iskonskom sjedinjenju s njime, već kao *herosa*." (Ibid.) Tako se Dioniz

u nekim inačicama mita pojavljuje u liku Orfeja kao heroja koji svojom lirom, odnosno duhovnim savršenstvom, očarava prirodu. Sve je to sadržaj Velikih eleuzinija, „najveće svetkovine u antičkom svijetu posvećene htonskoj trijadi Dioniza, Demetre i Perzefone" (ibid.: 61).[14] U tom je kontekstu „dionizizam" moguće sagledati kao „prenositelja 'divlje' grčke misli i vjerovanja visoke starosti, stavljenih pod okrilje božice Zemlje" (ibid.), s time da Dioniz predstavlja i „prekršiteljsko i središnje božanstvo" (ibid.).

Mann Castorpovo snoviđenje sunčanog morskog krajolika s hramom u kojem se prinosi žrtva oblikuje kao svojevrsni htonsko-mitski religiozni performativ kojim se razbija stativ *čarobne gore*, odnosno svijeta koji prebiva u metafizičkom drijemežu na vrhu gore. Središnji lik pritom obnaša funkciju herojskog Orfeja koji progovara o vječnoj postojanosti života bez obzira na sve njegove mijene, a čija je konstanta utjelovljena u *svetom dječaku* Dionizu. Njegovo ritualno komadanje i proždiranje nakon kojeg se uvijek iznova rađa predstavlja religiozni performativ u okviru kojeg samog sebe perpetuira kao *muški,* što znači kao aktivni element prirode koji upravo svojom *muškošću* stječe udio u vječnom božanskom. Pođe li se od toga da je i u htonskom mitu i u romanu riječ o čovjeku, odnosno o konstantnom postavu i čovjeka i čovječanstva, tada snaga kojom se čovjek, odnosno čovječanstvo uvijek iznova obnavlja leži u duhovnosti kao moći zahvaljujući kojoj neprestano nadživljava svoju propadljivu individualnost.

U romanu o *čarobnoj gori* Mann tako po prvi put u svojoj naraciji oblikuje alegorijski mit u kojem u prednji plan stavlja *duh*, a ne život kao čovjeku imanentno obilježje kojim je u stanju transcendirati vlastitu ograničenu individualnu egzistenciju u svijetu pojava i predodžbi utoliko što zahvaljujući upravo duhovnosti oblikuje ono što se naziva čovječanstvo, a po čemu tek postaje nešto što ne sudjeluje samo u prirodnom ciklusu života, u njegovu jednokratnom nastajanju i propadanju, već i u onom božanskom u smislu onog što vječno ostaje i prebiva. Stoga za Manna korijen čovjeka, odakle proistječe konstanta njegova života, odnosno *otmjenost* njegove duše, ne leži ni u poniranju u individualnu zasebnost, čiji je krajnji izraz romantična umjetnost kao *nesavjesna ljepota*, ni u automatizmu društvenog napretka, čiji je krajnji

[14] Riječ je o „kultnoj radnji" koja djeluje „kao čudesni performans sa scenom simboličkoga ili istinskoga seksualnog sjedinjenja, koje istodobno rađa plod, postavljajući uzrok i posljedicu u figuru djeteta – antropomorfni phallos, tj. u Jakhosa – 'svetog dječaka', kao mističnu formu eleuzinskog Dioniza. *Iacchos* je autopator, etimološki on je ujedno sin i vlastiti otac, što podrazumijeva tip 'filijacije' kojom dijete – phallos perpetuira muški element." (Koščević 2004: 61)

izraz filantropska usmjerenost racionalističke tradicije, odnosno antiindividualistički kolektivizam, nego u *duhovnosti* čovjeka, čija je trajna zadaća *oduhovljenje života*.

Mjesto zbivanja tog oduhovljenja nije ni duša, koja uronjena u sebe zaboravlja svijet i misli tek na egocentrično samoostvarenje, ni kolektiv, koji zabavljen uspostavom društvenog poretka zaboravlja pojedinca i misli samo na ostvarenje svoje kontrole, već *povijesni horizont* kao prostor unutar kojeg svatko raspolaže mogućnošću sudjelovanja u ostvarenju božanske[15] zadaće *oduhovljenja života*. Ta zadaća sastoji se od toga da se povijesni horizont domesticira u istinski zavičaj čovjeka i njegove čovječnosti. Stoga svaki čovjek poput romanesknog junaka Hansa Castorpa, bačenog poput „grešnog djeteta koje životu zadaje brige" (Mann 1924: 988) u vrtlog *povijesnog horizonta*, s *novom riječi ljubavi i budućnosti* u srcu mora uvijek iznova znati i umjeti ustrojiti taj horizont kao svoj zavičaj. Hoće li u tome uspjeti, ostaje otvoreno pitanje, što je i razlog tomu da na kraju romana sudbina središnjeg lika ostaje nepoznata utoliko što ga se otpušta kao posrednika između temeljnog humanističkog nauma romana i njegovih čitatelja, a umjesto njega u pripovijedanje se uvlače upravo čitatelji, pozivom da u vlastitom *povijesnom horizontu* propituju kako svoje, tako i tuđe tragove (ne)ljudskosti. S obzirom na to središnjom se temom romana čini *pitanje ostvarenja ideje humanitasa* unutar *povijesnog horizonta* kao jedinog istinskog zavičaja unutar i naspram kojeg čovjek samog sebe može, ali i mora moći, uspostaviti radikalno, što znači u korijenu svoje ljudskosti.

Pritom je ideja ostvarenja humanitasa unutar aktualnog povijesnog horizonta tek regulativna ideja koja svojim svevremenim važenjem predstavlja božansku, a to znači vječno važeću ideju, čije potpuno ostvarenje, međutim, nikada nije moguće. Znak toga Mannovo je deziluzioniranje *povijesnog horizonta* na kraju romana kada Castorpa odvodi na pogibeljno bojište, a ne u sigurni život brodogradilišta. Čini se da Mann time naznačuje kako za njega krvavi obred iz mitsko-religioznog sna nije samo dio nekih davnih, minulih vremena, već način opstanka čovjeka i unutar *povijesnog horizonta*. Jer i taj horizont poput *čarobne gore* posjeduje bešćutne demone, neznane sile nalik udaru groma koji je sve stanovnike sanatorija odagnao s planine, a središnji lik probudio iz nihilističkog drijemeža, sile koje u aktualnom trenutku osvaja-

[15] Potvrdu tome da je Mannu stalo i do religiozne dimenzije ideje *humanitasa* moguće je, s jedne strane, pronaći već u njegovu članku iz 1931. godine, gdje roman naziva i „religioznom knjigom" (Mann 1931: 425), dok je, s druge strane, problematika ispreplitanja religije i humanosti jedinstven predmet interesa i romaneskne tetralogije o Josipu i njegovoj braći, čiji obrisi u to doba i nastaju.

ju povijesni horizont, sijući u njemu ratni vihor, zbog čega se ne doima ništa humaniji negoli prijašnji, metafizički horizont ljudske egzistencije. Razlika leži jedino u tome što u povijesnom horizontu uz *simpatiju prema smrti* prebiva i ona prema životu. No da bi u tom horizontu novootkrivena simpatija prema životu uopće mogla zaživjeti, potrebno je spomenuti se *nove riječi ljubavi i budućnosti* kao poziva čovjeku da se u svojem postojanju ne rukovodi izvanjskim, antropološko-tipologijskim vrijednostima, čiji je izvor metafizički horizont ljudske egzistencije, već da vlastiti povijesni horizont, koji se pomalja povrh hladnog i bešćutnog ništavila metafizičkog horizonta, humanističkom praksom pretvori u donekle podnošljivi zavičaj.

S udarom groma završava Castorpova pustolovina na *čarobnoj gori* kao mjestu niza procesa začarobljenja i raščarobljenja ljudske duše pomoću kojih se u dubinskom postavu teksta romana nastojalo ukazati na neutemeljenost čovjekove egzistencije u njegovu metafizičkom horizontu. Time što središnji lik tu spoznaju kao san o ljubavi nosi sa sobom i u završnim prizorima romana, u kojima ga zatječemo upletenog u vrtlog svjetskog rata, i to s po njega neizvjesnim ishodom, čini se da je Mann pronašao način prevladavanja vlastite nihilističko-dekadentne naracije. Tim romanom definitivno odustaje od bezuspješnih pokušaja ostvarenja jedinstva apolinijstva i dionizijstva utoliko što to nastojanje smješta unutar povijesnog horizonta (z)bivanja čovjeka, koji mu se čini jedinim mogućim mjestom uspostave nečega takvog kao što je istinska ljudskost.

Razlog oblikovanju krajnje decentriranog teksta s mnoštvo glasova i pripovjednih klimaksa Mann iznosi i u dnevniku povodom prerade već ispisanih dionica romana:

> Tijekom rata bilo je odveć rano, morao sam prestati. Moralo je postati jasno da je rat početak revolucije, ne samo da je njegov rasplet prisutan, već da je taj rasplet bio prepoznat kao prividni. Sukob reakcije (srdačna priljubljenost uz srednji vijek) i humanističkog prosvjetiteljstva posve povijesno-predratni. Čini se da sinteza leži u (komunističkoj) budućnosti: novo se uglavnom sastoji od nove koncepcije čovjeka kao duhovno-tjelesnosti, koja […] je uostalom bila već i predratna koncepcija. […] Otpuštanje Hansa Castorpa u rat znači njegovo otpuštanje u početak borbi oko novog nakon što je izdašno kušao komponente te borbe, kršćanstvo i poganstvo. (Mann 1918b: 17. 4. 1919)

Mannova bilješka ukazuje na to da je nakon Prvog svjetskog rata njegova pažnja usmjerena na obuhvaćanje *novog duha* koji nastaje pod utjecajem epohalnih promjena izazvanih ratom, a nije bio sadržan u predratnoj koncepciji

romana. Tu je koncepciju još obilježavala antropološka tipologizacija pripovijedanja, koja mu se s obzirom na poslijeratni razvoj njemačkog društva doima zastarjelom i neprimjerenom zahvaćanju *duha budućnosti*. Iz te se perspektive *Čarobna gora* čini pripovjednim raskrižjem na kojemu Mann oblikuje novi pripovjedni izričaj zahvaljujući kojemu je u stanju i nadalje opisivati središnju temu svog stvaralaštva, razvoj njemačkog nacionalnog bića.

Antropološku tipologizaciju kao način oblikovanja pripovijedanja Mann nadilazi tako što središnji lik, Hansa Castorpa, pušta da prolazi kroz životni, kulturno-povijesni i nihilistički ciklus lajtmotivske strukture romana, čime njegovu dušu izlaže procesu raščarobljenja od duha minulih vremena. Posljedica toga spoznaja je da i nihilizam i dekadencija ne predstavljaju vječne odrednice ljudske egzistencije, već samo obilježja jedne od kulturno-povijesnih epoha na izdisaju koja se kao takva mora i prevladati. To na kulturno-povijesnoj razini Mannova načina razmišljanja znači da je potrebno prevladati Schopenhauerovo shvaćanje života kao svojevrsnog transcendentnog subjekta koji čovjeku sudbinu nameće iz vlastitog, metafizičkog horizonta, a koji se u romanu razotkriva kao nijemi i bešćutni okvir postojanja prožet *simpatijom prema smrti* koja čovjeku onemogućuje uspostavu istinske zavičajnosti. Nasuprot tome čovjek je prisiljen taj horizont, a s njime i minula vremena, napustiti i zakoračiti u novi horizont povijesnog samoostvarenja.

Mnogostruke su posljedice napuštanja metafizičkog horizonta minulih vremena i uranjanja u novi, povijesni horizont kao okvir pripovijedanja. Prva se ogleda u tome da se nijednoj sastavnici romana ne prepušta prevlast, već distribucijsko sredstvo romana postaje njegova povijesno-kritička perspektiva koja više nije omeđena nekom unaprijed zadanom antropološko-tipološkom razdjelnicom. Sukladno tomu roman o *čarobnoj gori* ustrojava se s pozicije ravnopravnog, politički govoreći demokratskog, sudjelovanja svih pripovjednih sastavnica u ustroju duha vremena. Zauzimajući takav povijesno-kritički stav Mann oblikuje novu pripovjednu paradigmu koja se rukovodi prije svega namjerom prikaza duha vremena, s obzirom na koji je to vrijeme moguće izdvojiti kao zasebnu povijesnu cjelinu unutar koje se konkretna ljudska egzistencija čini utemeljena upravo u duhu te povijesne cjeline. Stoga se vezivanje pripovijedanja uz njegov povijesni horizont čini prvim temeljnim obilježjem Mannove nove, historemske narativne paradigme.

Drugo obilježje te paradigme njena je dijalogičnost. Unošenjem društveno-povijesne dimenzije u pripovijedanje – čega se Mann do tada klonio sma-

trajući tu dimenziju tek sekundarnim i stoga nevažnim pripovjednim sredstvom – otvara se prostor i za raspravu o aktualnim društveno-političkim zbivanjima. Tako roman o *čarobnoj gori* nasuprot onom o obitelji Buddenbrook ne nastaje samo iz poriva za konzerviranjem duha minulih vremena već iz namjere da se vrijednost i vjerodostojnost duha minulih vremena odmjeri s obzirom na društveno-političke promjene do kojih je došlo u novim vremenima, a da se pritom ujedno propita i aksiološki sustav novih vremena.

Treće bitno obilježje Mannova vezivanja propovijedanja uz *povijesni horizont* leži u tome da tako srž svog kulturno-povijesnog i poetološkog kućišta, naime, ideju humanitasa, može koristiti kao sredstvo ne samo aktualizacije humanističkog nasljeđa u suvremenom trenutku, već humanističkim propitivanjem povijesnih trenutaka i svoj pripovjedni diskurs uvijek iznova čini aktualnim. Tako u *Čarobnoj gori* nihilizam i dekadenciju koristi tek kao sredstvo usidrenja svog misaonog zdanja utoliko što u „zaključnom poučku" (Mann 1931: 423) romana, mišlju da čovjek smrti ne smije dopustiti da zavlada njegovim mislima, ukazuje na neophodnost očuvanja humanističke ideje kao temelja naracije.

Oblikovanjem historemske pripovjedne paradigme Mann rješava i temeljni problem svoje predratne naracije, ostvarenje jedinstva unutar dihotomije apolinijstva i dionizijstva. Razlog nemogućnosti uspostave tog jedinstva pronalazi u redukciji minule epohe na antagonizam njezinih kulturno-povijesnih silnica. Tek je raščarobljenjem te epohe, a to znači razotkrivanjem da njen postav počiva na specifičnom povijesnom začarobljenju čovjeka metafizičkim horizontom njegove egzistencije, postao moguć odmak od antagonizma kao unaprijed zadane odrednice. Time je Mannu ujedno moguće i oblikovanje nove koncepcije čovjeka, koju u dnevnicima naziva „duhovna tjelesnost" (Mann 1918b: 17. 4. 1919), a u skladu s kojom je dužnost čovjeka razviti takvu vrstu duhovnosti kojom će zatečeni povijesni horizont pretvoriti u istinski zavičaj.

S obzirom na to da pripovjedni svijet *Čarobne gore* prebiva na razmeđu kulturno-povijesne prošlosti njemačkog nacionalnog bića, njegova suvremenog društveno-političkog trenutka i njegove humanističke zadaće, roman se čini osobitim primjerom tzv. *romana vremena* (njem. *Zeitroman*), i to u dvostrukom smislu tog pojma: s jedne strane kao humoristično-ironijskog prikaza nihilističkog drijemeža europske kulture na prijelazu iz devetnaesto u dvadeseto stoljeće, dakle kao romana koji se izravno odnosi na duh određenog

vremena. S druge strane riječ je o romanu u kojem se ukazuje na to da ritam bivanja više ne obilježavaju antropološko-tipologijske odrednice čovjekova kulturno-povijesnog ustroja, već *povijesno vrijeme*. Ono, heideggerijanski rečeno, tvori *kuću bitka* koju čovjek može izgraditi kao humanističku samo ako povijesnu uspostavljenost svoje egzistencije osmišljava s obzirom na vertikalan hod čija je srž ideja humanitasa kao „završna riječ savjesti" (Mann 1924: 906). Odbaci li tu ideju, čovjek odbacuje i ljepotu svoje duše, čime tone natrag u metafizički horizont, gdje može susresti tek *simpatiju prema smrti*. Stoga se roman o *čarobnoj gori* čini prije svega humanističkim *odgojnim romanom i romanom vremena* u kojemu Mann prvi put dosljedno razvija novu, historemsku propovjednu paradigmu kao paradigmatsku osnovu kasnijih djela u kojima kruži oko ukazivanja na neophodnost očuvanja ideje humanitasa u različitim društveno-povijesnim vremenima.

## 4.2. *Mario i čarobnjak* – fascinantna privlačnost demagoške riječi (1930)

U nizu proznih tekstova koji nastaju u drugom Mannovom stvaralačkom razdoblju manji je broj pripovijedaka, od kojih se ona o *Mariju i čarobnjaku* izdvaja kao što je to slučaj s venecijskom pripovijetkom o Aschenbachu u prvom razdoblju. U oba slučaja autor doživljaje s putovanja pretače u književno djelo, ovaj je put to boravak sa suprugom Katiom i najmlađom djecom, Elisabethom i Michaelom, u tirenskom ljetovalištu Frote dei Marmi od sredine kolovoza do sredine rujna 1926. godine (usp. Blödorn/Marx 2015: 137). Obitelj isprva boravi u tamošnjem „Grand Hotelu" da bi potom bila prisiljena preseliti se u pansion „Regina". Sljedeća je neugodnost na ljetovanju kazna koju otac mora platiti jer je mala Elisabeth na plaži učinila nekoliko koraka bez kupaćeg kostima. U ljetovalištu obitelj je prisutna i na večernjoj izvedbi tada vrlo poznatog iluzionista i hipnotizera Cesara Gabriella (usp. ibid.), što će postati i središnji događaj pripovijetke.

Svih tih događaja Mann će se prisjetiti tri godine kasnije, u kolovozu 1929., kada u istočno-pruskom baltičkom kupalištu Rauschenu ne bude mogao raditi na tetralogiji o Josipu jer je opsežni materijal morao ostaviti kod kuće. Umjesto toga piše kraći pripovjedni tekst koji dovršava nakon povratka u München (usp. ibid.). Pripovijetka izlazi u proljeće 1930. godine u travanj-

skom broju *Velhagenova i Klasingova mjesečnika* te se u obliku knjige pojavljuje u svibnju iste godine kod izdavačke kuće Fischer.

Radnja pripovijetke smještena je u fiktivno mjestašce Torre di Venere, čija se atmosfera i na izravnoj, meteorološkoj i na kulturno-duhovnoj razini prikazuje kao uzavrela i neugodna: „Srdžba, razdraženost, prenapetost od početka su ispunjavale zrak" (Mann 1930e: 658). Tako se obitelj pripovjedača mora preseliti iz hotela u manji pansion jer je favorizirana talijanska gošća hotela, jedna kneginja, izrazila bojazan da bi hripavi kašalj djece već i samom *akustikom* mogao biti zarazan (usp. ibid.: 661). Nedaće prate obitelj i na plaži: odlazak gole osmogodišnje kćeri do plićaka kako bi ondje oprala kupaći kostim izaziva toliku sablazan da pripovjedač na prefekturi mora platiti globu (usp. ibid.: 668). Neobična će atmosfera obilježiti i večernju predstavu čarobnjaka iz naslova pripovijetke, Cavaliera Cipolle (usp. ibid.: 670), koji osim mađioničarskih trikova izvodi i niz hipnotičkih točki.

Pripovijetku je moguće čitati na više načina jer je u njoj moguće razbrati više značenjskih slojeva. Prvu simboličku razinu teksta nosi činjenica da u pripovijetci kao mjesto zbivanja radnje figurira upravo talijansko ljetovalište: kao što je poznato, u Italiji je s Mussolinijem na vlast došao totalitarni fašistički poredak još 1922. godine, što tekstu pripovijetke daje prizvuk političkog manifesta kojim Mann sada, krajem 1920-ih godina, želi još jednom upozoriti na opasnost širenja fašizma, pokreta koji je već u nizu članaka i javnih istupa kritizirao kao „val ekscentričnog barbarstva" (Mann 1930d: 874) kojemu se treba oduprijeti svim snagama. U tekstu se pripovijetke talijanski fašizam kao oblik nacionalne ekskluzivnosti, koji obilježavaju prije svega iracionalne predrasude o vlastitoj veličanstvenosti protiv kojih je racionalna argumentacija nemoćna, ironijski demaskira u navedenoj bojazni talijanske kneginje da se hripavac djece može prenijeti *akustičnim* putem, dakle, u vidu preduvjerenja koje primjerice u tekstu ne može obesnažiti ni oprečna tvrdnja liječnika. Dapače, uprava hotela, koja je sama zatražila stručno mišljenje liječnika, to isto mišljenje naposljetku ni ne uzima u obzir (usp. Mann 1930e: 662) već strance sa sjevera, tobožnje kliconoše, umoljava da se odmah odsele (usp. ibid.). Već se i u tom pripovjednom detalju dojmljivo prokazuju i nacionalna isključivost i nacionalno sljepilo, koji su neosjetljivi na argumente, pogotovo kada su u pitanju drugi, stranci.

U pripovijetci se nadalje u vidu fine ironijske parodije demaskira i uvjerenje nacionalističke ideologije o narodu kao subjektu društveno-povijesnih

zbivanja. Na večernjoj predstavi čarobnjak Cipolla iz dna dvorane, gdje se natiskao narod, poziva dvojicu kršnih momaka da na pozornici zapisuju brojeve iz publike, što oni, međutim, nisu u stanju jer ne znaju pisati (usp. ibid.: 682). Motiv nepismenosti tih momaka iz naroda služi kao sredstvo parodijskog ismijavanja nacionalističkog projekta *Savršene nacije* koji bi trebao biti bezgrješan, pa bi stoga trebalo biti nemoguće da u naciji s takvom kulturnom tradicijom kao što je talijanska postoje nepismeni Talijani. Na tu relativno sitnu dekonstrukciju predodžbe o besprijekornosti nacije slijedi veća kada se iz publike u svrhu obrane časti grada, a zapravo talijanske nacije, javi jedan od momaka koji je mađioničaru već i ranije dobacivao neotesane povike. Znakovita je čarobnjakova reakcija na njega: „Sviđaš mi se, giovanotto. Možeš li mi vjerovati da sam te već odavna zapazio? Takvi ljudi kao ti uživaju moju osobitu simpatiju, oni su mi potrebni. Očito si pravi momak. Radiš što hoćeš. Ili zar nisi uvijek činio ono što si htio? Ili učinio baš ono što nisi htio? Što ti nisi htio?“ (Ibid.: 676) Čarobnjak ovdje put u hipnozu popločuje blagoglagoljivošću, u kojoj sugerira da se narod sastoji od mnoštva pojedinaca, sve *pravih momaka* poput tog iz publike jer reagiraju neposredno, čine ono što žele, a naročito onda kada je okaljana njihova čast, za koju će učiniti sve kako bi je obranili. Na pozornici se, međutim, događa suprotno. Cipolla, naime, od momka traži da publici isplazi jezik, što ovaj odbija jer takvo ponašanje, naravno, smatra nedoličnim. No čim se začuo fijuk biča momak čini upravo ono što netom nije htio učiniti. Tako pravi predstavnik talijanske nacije plazi jezik publici, odnosno vlastitom narodu, pri čemu se tom gestom ne samo ruga narodu, već, štoviše, izvrgava ruglu i samu časnost nacije – jer kako može biti časna nacija u kojoj ima i nepismenih i neotesanih momaka?

Opisano ironijsko ismijavanje predodžbe o veličanstvenosti talijanske nacije nije, međutim, krajnji cilj teksta jer bi se u tom slučaju moglo pogrešno shvatiti da autor ima nešto protiv te južnjačke nacije, već predstavlja tek uvod u još dublji simbolički sloj pripovijetke koji je posredovan prikazom daljnjeg niza hipnoza koje čarobnjak Cipolla izvodi u mjesnoj kinodvorani. Tako idućeg momka koji mu se drsko suprotstavio tjera da se pod hipnozom grči kao da ga boli trbuh (usp. ibid.: 685), dok mladić iz prednjeg reda, koji je ustrajavao na tome da će „birati [kartu] posve samovoljno i svjesno se oprijeti bilo kakvoj vrsti utjecaja“ (ibid.: 689), iz seta izvlači njemu unaprijed dodijeljenu kartu. Cipolla, nadalje, niz gledatelja pretvara u odrvenjene spodobe koje, nakon što im je oduzeo „slobodu raspolaganja“ (ibid.: 698) vlastitim tijelom, čine

sve ono što im naređuje (usp. ibid.: 697), čime je definitivno skršio svaki otpor publike njegovoj hipnotičko-magičnoj moći.

Jedan je od vrhunaca predstave čarobnjakovo hipnotiziranje gospođe Angiolieri, nove stanodavke pripovjedača, za koju se čini da sa svog mjesta poput sablasti lebdi ususret čarobnjaku da bi se potom uputila i do izlaza, dok je njen suprug bezuspješno doziva da se vrati (usp. ibid.: 699). Čini se da bi gospođa Angiolieri „svog majstora, kad bi htio, slijedila na kraj svijeta" (ibid.: 700). Vraćajući gospođu njenom suprugu, Cipolla ga poziva da to svoje blago čuva što pozornije i da svoju budnost krijepi spoznajom da „postoje sile koje su jače od razuma i krijeposti, a koje se tek izuzetno uparuju s velikodušnošću odricanja" (ibid.). Čarobnjak pritom ističe

> da je sposobnost čovjeka da se odrekne sebe samog, da postane instrument, da se bezuvjetno i savršeno povinuje samo naličje one druge sposobnosti, htijenja i zapovijedanja; to je ista sposobnost; zapovijedanje i slušanje tvore zajedno tek jedno načelo, neraskidivo jedinstvo; tko zna slušati, zna i zapovijedati, kao i obratno; jedna je misao sadržana u drugoj, kao što su narod i vođa obuhvaćeni jedno u drugome, ali je učinak, krajnji strogi i rastačući učinak svakako njegov, vođe i prireñivača, u kojemu volja postaje poslušnost, a poslušnost volja (ibid.: 691).

Na primjeru se supružnika Angiolieri pokazuje sva destruktivnost moći kojom se čarobnjak služi: sve one silne godine koje su supružnici proveli zajedno, sve navike, običaji i događaji, pa čak i oni najintimniji, koje su stekli u tim godinama zajedničkog života, ne mogu zaustaviti prodor te nevidljive, magično-magnetske sile, čiji glas od pojedinca iziskuje da odbaci svoj život i u potpunosti se podčini tuđoj volji. Silina te moći, kojoj je zamalo nemoguće othrvati se, iskazana je u opisu hipnotizirane gospođe Angiolieri kao „izgubljene" (ibid.: 699), čime u prednji plan izbija dezorijentiranost bića izvrgnutih toj moći: ona ne znaju ni gdje su, ni što su, a naposljetku ni što čine. Pokušaj racionalizacije takva stanja predstavljat će kasnije tvrdnja da su ta bića samo provodila naređenja jer su bila izvrgnuta *silama koje su bile snažnije od razuma i vrline* te su stoga kao njihovo oruđe bile naprosto prisiljene djelovati s one strane racionalne i moralne prosudbe bez ikakve mogućnosti pružanja otpora toj sili. Riječ je o zamalo proročanskom prikazu duševnog stanja svih tih nacionalnih sredina, a pogotovo one nacionalsocijalističke, u kojima se u svrhu izgradnje veličine nacije ruše sve racionalne i moralne ograde i upada u kaljužu zločina protiv čovječnosti i čovječanstva.

Mannova pripovjedno-parodijska primjena hipnotičko-mađioničarske sile upravo na bračnom paru nije nimalo slučajna. Riječ je o zadiranju u vezu dvoje ljudi koja predstavlja osnovu većine zajednica, čime se kritika specifičnog, talijanskog fašizma pretvara u kritiku svih totalitarnih sustava koji se u bilo kojoj sredini nastoje nametnuti tako što osporavanjem do tada općeprihvaćenih vrijednosti dovode do urušavanja njemu nesklonih aksioloških sustava, čime započinje i proces podvrgavanja pripadnika sredine moći totalitarnog sustava. Time je u pripovijetci na vrlo zoran način ocrtano kulturno-duhovno stanje društva u kojemu jedni poput gospođe Angiolieri postaju tek pukim oruđem hipnotičke, odnosno totalitarne moći, dok drugi poput njena supruga bespomoćno zdvajaju nad situacijom u kojoj osobe do kojih im je stalo nestaju u mraku besvjesnosti, a time i bezumlja totalitarnog sustava, postajući ili oružje ili žrtva takvog sustava.

Predstava čarobnjaka Cipolle slika je sumraka čovjeka i čovječnosti, u vezi s kojom se nameće pitanje kako se čovjek uopće može lišiti racionalnosti i moralnih skrupula u tolikoj mjeri da postane bezvoljno sredstvo Drugog, odnosno Vođe, ili nečeg trećeg, što stoji povrh čovjeka i odatle umjesto njega odlučuje o njegovu djelovanju? Odgovor na to sadržan je u prikazu Cipollina pokušaja da hipnotizira i jednog Rimljanina koji je „unaprijed stvorio odluku odlučnog otpora“ (ibid.: 702) pa se čarobnjak morao hrvati s njegovom „herojskom nepopustljivošću“ (ibid.) kojom je, kako izvještava pripovjedač, kanio „spasiti čast ljudskoga roda“ (ibid.). No i njegova volja popušta, i on dospijeva pod hipnotičku moć čarobnjaka, tako da se i on pridružuje galeriji ljudskih marioneta koje na zapovijed Cipolle plešu na podiju, pri čemu se on – začudo – primjećuje pripovjedač, sada bolje osjeća nego kada se odupirao. Razlog, čini se, leži u tome da „vjerojatno nije moguće duševno živjeti od nehtijenja; nešto ne htjeti, to na duže vrijeme ne može biti sadržaj života“ (ibid.). Primjedba je to pripovjedača koja zadire u samu srž uspješnosti Cipollina hipnotizerstva: da bi se totalitarni sustav ustoličio, dostatnim se čini da se obezvrijede one vrijednosti koje su bile točno definirane, a za koje su se ljudi zauzimali i borili. Nakon što takve vrijednosti nestanu, borba u kojoj se nešto ne želi činiti, kao primjerice Rimljanin koji ne želi da ga se hipnotizira, borba je bez stožernih pozitivnih vrijednosti, u kojoj se s vremenom gubi snaga i posustaje te se naposljetku, kao što to čini i Rimljanin, dopušta da se nametne volja drugog (usp. ibid.: 703). Primjer je to mehanizma kojim je totalitarizam u stanju manipulirati ne samo pojedincima već i masama: dovoljno je da se u društvu naruši značaj vrijednosti do kojih je ljudima stalo – poput

demokracije, ljudskih prava i slobodne volje – i već je time stvoreno plodno tlo za stanje u kojem će se pronaći, a potom i sustavno stvarati, pojedinci prijemčivi za vrijednosti totalitarnog sustava. U tom sustavu neće morati nositi teret samostalnog ni mišljenja ni djelovanja, već će donošenje odluka prepustiti onome tko tobože bolje zna kako se one donose jer navodno zna i koje su odluke jedine ispravne.

Tko je, međutim, to biće koje nas može uvjeriti da isključimo vlastitu volju i prepustimo se njegovu apsolutnom vodstvu? Koga to Cipolla simbolizira? Tim pitanjem nakon prohoda kroz tekst pripovijetke kao parodijsko-ironijske kritike talijanskog fašizma i razotkrivanja mehanizma nastanka, odnosno načina djelovanja totalitarnog sustava, pristižemo i na treću značenjsku razinu teksta.

U opisu čarobnjaka Cipolle ističu se tri stvari: njegove čudesne oči (usp. ibid.: 685), jahaći bič (usp. ibid.) i izuzetno retoričko umijeće. Samo što je Cipolla progovorio, već je jedan od gledatelja komentirao: „Parla benissimo" (ibid.: 679), što pripovjedač smatra potvrdom da je „među Južnjacima jezik sastavni dio životne radosti, kojemu pridaju mnogo veću društvenu vrijednost negoli na Sjeveru. […] Mjerilo je, naime, osobnog položaja način na koji netko govori: nemarnost i šeprtljavost izazivaju prezir, elegancija i majstorstvo priskrbljuju ugled među ljudima" (usp. ibid.: 680).

I doista, Cipolla tijekom predstave publiku obasipa pravim slapom riječi pa ga pripovjedač, čini se nimalo slučajno i nipošto ironično, naziva „umjetnikom" (ibid.: 678). Pod time se ne podrazumijeva samo umjetnik u smislu artista, izvođača koji tijekom predstave demonstrira neko izuzetno umijeće već i onaj koji umješno zna koristiti jezik, koji je, dakle, jezični majstor, jednom riječju – pjesnik ili književnik. Na toj se razini teksta uspostavlja paralela između lika čarobnjaka, lika pripovjedača i samog autora, Thomasa Manna, pri čemu sve troje povezuje autorovo osebujno shvaćanje srži i svrhe naracije. Sva trojica djeluju pred publikom i sva trojica u svom djelovanju koriste jezik kao sredstvo kako bi publiku uvjerili u svoje viđenje stvari: Cipolla uvjerava u to da ljudi ne posjeduju slobodnu volju pa je svatko načelno manipulativan, svatko ima takoreći svoju cijenu po kojoj će se p(r)odati drugome. Pripovjedač pak pričom o čarobnjaku Cipolli čitateljstvu nastoji uprizoriti koliko je opasna riječ, koliko je opasan jezik kao komunikacijski sustav kada se zloupotrebljava. Tome se pridružuje i Thomas Mann kao autor kada svijet oko sebe u nizu tekstova nastoji upozoriti na opasnost i zlo političke moći kada postane iracionalna poput one nacionalsocijalističkog pokreta.

Da bi se ta razina naracije u pripovijetci prepoznala ne samo kao temeljna već i s obzirom na njen ironijsko-sarkastični ton i kao samokritična, potrebno je posegnuti za jednim od Mannovih središnjih političkih spisa s kraja 1930-ih godina pod nimalo ironičnim naslovom *Brat Hitler*. U tom se spisu uvodno ustanovljuje da nitko u aktualnom povijesnom trenutku ne može izbjeći bavljenje Hitlerom (usp. Mann 1939e: 845), premda bi fascinacija njime čovjeka trebala posramiti jer je riječ o osobi koja ne posjeduje nikakva umijeća osim političke vještine, zahvaljujući kojoj mu je bilo „dopušteno da glumi čovjeka sudbine" (ibid.). „Momak je čista katastrofa" (ibid.: 846), konstatira Mann na svoj uvriježeno lapidarno-ironijski način, ali je još veća katastrofa, ističe, da se nacija, koja nakon poraza u Prvom svjetskom ratu samo snuje kako bi „ponovno uspostavila svoju 'čast'" (ibid.), povezala s osobom koja je „nesposobna, nemoguća, koja je doživjela mnogobrojne životne neuspjehe i koja je trajni azilant ekstremno lijen i nesposoban za bilo koji posao" (ibid.). Nakon početne negativne karakterizacije Hitlerove ličnosti, Mann mora priznati da on raspolaže i „rječitošću kojom, međutim, utječe na mase, tu plitko histeričnu i komedijantsku alatku, kojom divlja u rani naroda, dotičući ga emocionalno objavom svoje uvriježene veličine, omamljujući ga obećanjima, dok nacionalnu patnju pretvara u sredstvo promicanja vlastite veličine, vlastitog uspona do neslućenih visina, do neograničene moći, do silnih zadovoljština i nadzadovoljština" (ibid.: 847).

Hitlera se čudesno-bajkovitim obilježjima, koja mu se pripisuju u javnom diskursu, pretvara u „političkog čudotvorca" (ibid.: 848), od kojeg se očekuje da će Njemačku probuditi kao princ Trnoružicu (usp. ibid.). S obzirom na to, ali i s obzirom na spomenutu histeričnu rječitost, u Hitleru smo na žalost, ističe Mann, prisiljeni prepoznati i „pojavni oblik umjetništva" (ibid.), koji je, doduše, utemeljen u „politici demagogije, koja na bučan i ubitačan način utječe na narode i sudbinu mnogobrojnih ljudi" (ibid.: 849). Mann skrušeno priznaje da u njemu vidi „brata […] pomalo neugodnog i posramljujućeg" (ibid.), jer u njemu prepoznaje sebe kao umjetnika, „pa makar i uz moralnu opasnost odučavanja od toga da se stvarima kaže ne" (ibid.). Jer moral nije samo stvar umjetnosti već i kulturnog stanja nekog društva pa stoga „proces primitivizacije, kojemu se suvremena Europa namjerno i posve svjesno prepušta" (ibid.), taj „primitivizam u svojoj drskoj samohvali […], primitivnost kao svjetonazor – pa bio taj svjetonazor i zamišljen kao korektura i protuuteg uvenuvšem intelektualizmu – predstavlja besramnost, on je upravo ono što Stari zavjet naziva užas i ludost, pa tako i umjetnik kao ironijski pristaša života samo s gađenjem može otkloniti pogled od tako drskog i lažljivog recidiva" (ibid.: 849–850).

U središtu tog recidiva stoji osoba koju Mann – ponovno nimalo ironično – naziva „genij“ (ibid.: 851). Ta riječ, naime, po njemu „ne označava ni klasu ni rang već kategoriju ljudi jer se očituje na najrazličitijim duhovnim i ljudskim stupnjevima, a da i na najnižim stupnjevima još očituje svojstva i postiže učinak koji opravdavaju opće značenje“ te riječi (usp. ibid.: 851), iako „povijest čovječanstva [nije vidjela] sličan slučaj moralnog i duhovnog dna, povezan s magnetizmom koji se naziva ’genij‘ kao što je onaj kojemu danas njime pogođeni svjedočimo“ (ibid.). Riječ je za Manna o geniju u smislu „fenomena velikog čovjeka […], koji je doduše pretežno uvijek bio estetski fenomen, a vrlo rijetko i moralni“ (ibid.). Velikim se čovjekom doživljavalo, smatra, primjerice Napoleona – kao velikog ratnika, kao „svjetski duh na konju, kao nezasitni radni kapacitet, kao utjelovljenje revolucije“ (ibid.) – nasuprot Hitleru, tom omalovažavanju velikog čovjeka u vidu „velike kukavice i ucjenjivačkog pacifista […] otužne lijenčine, dokazanog nesposobnjakovića i ’sanjara‘ trećeg ranga, glupog mrzitelja socijalne revolucije, podlog sadista i nečasnog osvetoljubitelja sa ’sentimentom‘…“ (ibid.: 951–852). Premda se umjetnost i genij mogu prepoznati i u toj spodobi, Mann se nada da će doći doba u kojem se umjetnost neće omalovažavati kao „crna magija i neodgovorni instinktivni porod bez mozga“ (ibid.: 852) jer „umjetnost svakako nije samo svijetlo i duh, no ona nije ni samo mračna kaša i slijepi nakot teluričnog podzemlja, nije samo ’život‘“ (ibid.). S pogledom na ono što u Mannovoj književnoj radionici u to doba nastaje, s pogledom, naime, na Josipovo poslanstvo, autor se usuđuje ponadati da će se „umjetništvo u budućnosti prepoznati i očitovati kao svijetla čarolija: kao krilato-hermetično-mjesecoliko posredništvo između duha i života. Jer samo je posredništvo već duh.“ (Ibid.)

Utoliko umjetnikov ’brat‘ uprizoren u čarobnjaku i hipnotizeru Cipolli predstavlja prefiguraciju svih tobože genijalnih vođa-zavodnika koji svoje magijsko-jezično umijeće koriste na neodgovorni način u svrhu manipulacije ljudima, a da bi u biti ostvarili vlastite želje koje se mahom svode na to da vladaju u nedogled. Pritom takvi crnomagijski čarobnjaci posežu za jezičnim umijećem samo kako bi ostvarili magnetski učinak na mase i vezali ih uz vlastitu sudbinu. Utoliko i samo utoliko Hitler može biti *brat-genij* Thomasu Mannu, odnosno Thomas Mann sebe doživjeti kao demagoškog zavoditelja, jezičnog hipnotizera i čarobnjaka u rangu jednog Cipolle, pri čemu, međutim, presudna razlika leži u svrsi zavođenja na temelju koje je i moguće razlikovanje između istinske umjetničke riječi i tek demagoške floskule.

U pauzi tijekom predstave pripovjedač predbacuje samom sebi zašto s obitelji nije napustio predstavu, pogotovo nakon što su djeca zaspala, zašto svi zajedno nisu napustili mjestašce prije negoli se čitava stvar zahukala u zlosretnom smjeru. Cipolla je, naime, u nastavku predstave na pozornicu dozvao i drugi naslovni lik pripovijetke, konobara Marija, kojeg su djeca pripovjedača naprosto obožavala. Nakon što se Mario popeo na pozornicu, čarobnjak se raspitivao o njegovu životu, uvjeravajući ga kako ga more ljubavni jadi, dok mu je svojom slatkorječivošću, ali i govorom tijela, nastojao predočiti voljenu. Nakon što je Marija obuzela strast, grbavi mu je čarobnjak naredio da ga poljubi u obraz, što je Mario i učinio. Trenutak je to u kojemu je „u dvorani zavladala prilična tišina. Trenutak je bio groteskni, stravičan i napet – trenutak Marijeva blaženstva" (Mann 1930e.: 710). Tek kada se ponovno začuo fijuk biča, Mario se prenuo iz hipnotičke obamrlosti. Shvativši što se dogodilo, nanesenu uvredu ispire s dva hica iz pištolja kojima smrtno pogađa čarobnjaka, što je i kraj predstave, o kojemu pripovjedač tvrdi: „Jezoviti svršetak, vrlo fatalni svršetak. A ipak i svršetak koji je donosio oslobađanje – nisam mogao i ne mogu a da ne osjećam tako." (Ibid.: 711)

Kraj je to koji je isprovociran prije svega situacijom, a koji je, međutim, i logička posljedica cjelokupne Cipolline predstave: uvlačeći, naime, sve veći broj gledatelja u vrtlog bespomoćne izručenosti hipnozi pod čijim učinkom ispitanici čine ono što ne žele, bilo je samo pitanje trenutka kada će se pojaviti osoba koja će na prisilu uzvratiti istom mjerom – silom demonstrirati neslaganje sa stanjem nemoći. Utoliko su hici iz Marijeva pištolja tek reakcija, premda nasilna, na sramotnu prinudu kojoj je bio izložen, a time ujedno i potvrda da čovjek na kraju krajeva ipak – u nekom trenutku – dobiva ili može dobiti natrag svoju slobodnu volju, kojom se tada odlučuje na djelovanje. Da Mario ubija Cipollu, dokaz je u prilog tome da čak i zlo, a to znači svako ljudsko djelovanje, u konačnici počiva na slobodnoj volji. Uvrnuto formulirano, i Cipollina odluka da zarađuje od hipnoze i da u toj hipnozi tjera ljude da čine njima neugodne i neprilične stvari, rezultat je njegova odabira, rezultat odluke njegove slobodne volje da čini upravo to. Utoliko Marijevi hici potvrđuju suprotnost onog u što Cipolla tijekom predstave nastoji uvjeriti publiku – da slobodna volja ne postoji. Marijevi hici predstavljaju *vrlo fatalni* argument protiv lažljivosti ne samo Cipolle već i svih drugih političkih hipnotizera koji ljudima žele oteti slobodu i volju, odnosno slobodnu volju, a to znači oteti im pravo na vlastiti život. Oslobođenje od zavodnika koji svojim teluričnim hipnotizerstvom mase žele dovesti u kulturno-duhovno stanje koje praznovjerjem i iracionalnošću

svog idejnog postava predstavlja kulturni nazadak i povratak na niži stupanj razvoja na kojemu i pojedinci i narodne mase postaju tek instrumenti ostvarenja moći autoritarnih vođa. Oslobođenje od takvih zavodnika koji odvode u sljepilo teluričnog podzemlja moguće je po Mannu nažalost jedino nasiljem. Zaključak je to koji proizlazi iz kraja pripovijetke jer protiv iracionalizma, ekstremnog nacionalizma i nasilništva racionalna i argumentirana riječ nije dovoljna. Mann ne želi biti ni lažni ni licemjerni pacifist jer bi se tada sveo na demagošku razinu jednog Cipolle utoliko što bi publiku uvjeravao u nešto što nema učinka. S obzirom na horizont društveno-povijesnih zbivanja 1920-ih i 1930-ih godina, koje obilježava prije svega fašizacija duha u vidu obožavanja *teluričnog podzemlja* koje će uroditi tek užasom i smrću, Mann želi ukazati na to da Europu iz kandži neodgovornih povijesnih hazardera i probisvijeta može izbaviti još jedino otpor tome, makar on bio i *jezovit, fatalan*, a to znači nasilan. Zbog takvog zlosretnog ishoda pripovjedač je morao ostati do kraja predstave, zbog toga je obitelj morala ostati u ljetovalištu, zbog takvog ishoda kao jedinog mogućeg Mann priča ovu pripovijetku, kako bi njome, s jedne strane, uprizorio da svaki čovjek usprkos svemu ima slobodnu volju kojom odabire vlastiti put unutar svog povijesnog horizonta, kao što to čini i Mario. S druge se strane Mann u sklopu svog narativnog uprizorenja predodžbe o slobodnoj volji zavodničko-umjetničkim umijećem ne služi poput Cipolle u svrhu ostvarenja vlastitih mračnih, prizemnih ciljeva, već da bi ukazao na posredničku ulogu tog umijeća i umjetnosti uopće. Ta uloga pak leži u tome da teluričnom, sebičnom tijeku života koji bi, prepušten sam sebi, vodio natrag u podzemlje podari višu duhovnu dimenziju kojom se izdiže nad svojim prizemnim tijekom i na taj način opire uviranju u podzemlje zla. O načinu na koji se put k duhu mora moći oblikovati i u kolikoj je mjeri trnovit, a ponekad i zabludan, Mann progovara još detaljnije u tetralogiji o Josipu tako da bi se moglo ustvrditi da fatalni i ubojiti kraj pripovijetke o Mariju i čarobnjaku predstavlja kako narativni uvod, tako i zlosretni kontrapunkt tetralogiji o Josipu.

## 4.3. Mitsko-humanistička tetralogija o Josipovu poslanstvu (1933–1943)

### *4.3.1. Nastanak i sadržaj romaneskne tetralogije o Josipu i njegovoj braći*

Prvi povod Mannovoj obradi biblijske priče o Josipu i njegovoj braći potječe još iz 1923. godine, „[kada] je slikar Hermann Ebers Thomasa Manna zamolio za uvodni tekst uz mapu slika o priči o Josipu“ (Kurzke 1997: 241).

Daljnji poticaj Mann pronalazi u Goetheovoj biografiji *Pjesništvo i istina*, gdje Goethe smatra da je biblijska priča o patrijarsima iz Prve knjige Mojsijeve „krajnje dražesna, premda se doima kratka pa se čovjek osjeća pozvan ispisati njene detalje" (Goethe 2000: 141). Premda je Goetheovu napomenu isprva namjeravao ostvariti tek u vidu kratke pripovijetke (usp. Blödorn/Marx 2015: 45), priča s vremenom poprima oblik opsežnog romanesknog ciklusa kojemu će Mann dati naslov *Josip i njegova braća*, a čiji prvi svezak *Jakovljeve pripovijesti* izlazi u listopadu 1933., drugi *Mladi Josip* u travnju 1934., treći *Josip u Egiptu* u listopadu 1936., dok je četvrti *Josip Hranitelj* objavljen deset godina kasnije, u prosincu 1943. godine (usp. Kurzke 2003: 131–134).[16] Cjelokupni ciklus nastaje u doba velikih društvenih previranja i ratnih sukoba te Mannu rad na tetralogiji postaje kako „uporišna točka u kaosu svjetskih zbivanja, tako i moralno sidro" (Blödorn/Marx 2015: 42).

Prvi dio tetralogije započinje prikazom Jakovljeva susreta sa sedamnaestogodišnjim sinom i fantastom Josipom koji obasjan Mjesecom sjedi na dnu isušenog bunara. Taj susret, međutim, služi tek kao povod rekapitulaciji presudnih postaja u Jakovljevu životu: njegove prevare Ezaka, bijega od bratove osvete u pokrajinu Haran, gdje prelazi u službu ujaka Labana, koji mu umjesto voljene Rahele na dan vjenčanja podmeće drugu kći, Leu, s kojom Jakov ima deset sinova, da bi na kraju ipak oženio i Rahelu, s kojom u poodmakloj dobi dobiva svog *pravog* sina, Josipa. Jakov se u službi kod ujaka obogaćuje, što je očigledni dokaz da na njemu, a time i na njegovu potomstvu, leži božji blagoslov, onaj isti koji je već Abrahama, praoca Izraela, otpravio na put Bliskim Istokom. S takva se putovanja sada i Jakov vraća u Kanaan, gdje se nakon izmirenja s bratom Ezakom nastanjuje, a čime završavaju *Jakovljeve pripovijesti*.

U središtu pažnje drugog dijela tetralogije pod naslovom *Mladi Josip* stoji još fluidna svijest naslovnog lika o njegovu božjem poslanstvu. Premda nije prvorođeni te stoga ne bi trebao biti Jakovljev nasljednik, on je ipak prvo dije-

[16] Neposredni rad na prvom dijelu tetralogije Mann započinje 1925. godine u Münchenu, gdje nastaje i drugi dio. Prvi dio dovršava krajem listopada 1930. godine, pri čemu još nema predodžbu o tome da će se roman sastojati od više dijelova, premda mu je jasno da radnja ne može završiti s prvim dijelom. Stoga se u studenome 1930. vraća obradi preostale građe da bi rad na drugom dijelu dovršio u lipnju 1932. godine. U to doba nastavlja s radom na trećem dijelu, koji isprva planira kao završio dio ciklusa. U švicarskom se egzilu već u ožujku 1933. godine posvećuje ispisivanju tog trećeg dijela tetralogije koji dovršava u kolovozu 1936. godine. Nakon višegodišnje se stanke građi o Josipu i njegovoj braći vraća 1940. godine te završni, četvrti dio romanesknog ciklusa, dovršava u siječnju 1943. godine (usp. Blödorn/Marx 2015: 42–43).

te Rahele koju je Jakov toliko silno volio da je nakon njene smrti svu svoju ljubav usmjerio na Josipa, zbog čega se braća ljute na njega. Njihova je ljubomora prerasla u mržnju nakon što im je Josip ispričao svoje snove u kojima mu se podčinjavaju. Vrhunac sukoba zbiva se kada Josip posjećuje braću na ispaši zaogrnut u majčinu vjenčanicu, izmoljenu i dobivenu od oca kao poklon, te im daje do znanja da ga je otac poslao u nadzor. Ne mogavši više suzdržati svoj bijes, braća ga tuku i bacaju u obližnju cisternu za vodu. Budući da se ne usuđuju ubiti ga, prodaju ga ismaelitskim trgovcima, koji su onuda prolazili s karavanom na putu u Egipat.

Treći dio s naslovom *Josip u Egiptu* najopsežniji je dio tetralogije. U njemu se opisuje Josipov dolazak u egipatsku zemlju, gdje u kući dvorskog dostojanstvenika Potifara postaje sluga te nakon smrti upravitelja preuzima njegov posao i svojom umješnošću pridonosi uvećanju gospodarova imetka. Potifar obavlja niz funkcija na faraonovu dvoru, premda su njegove veličanstvene titule isprazne, a njegovo gorostasno tijelo jalovo jer je eunuh. Njegova je žena, Mut-em-Enet, razočarana ispraznošću i besmislenošću njihova bračnog života tako da sve otvorenije pristupa mladom upravitelju. Vrhunac njezina salijetanja i ujedno njezina neuspjeha jest trenutak u kojemu Josip braneći svoju *nevinost* bježi od nje, ostavljajući za sobom u njezinim rukama svoju odjeću. Nakon što se Potifar vratio s dvora, Mut-em-Enet optužuje Josipa za pokušaj silovanja na što gospodar Josipa osuđuje na zatvorsku kaznu, čime po drugi put dospijeva u jamu.

U četvrtom dijelu – *Josip, hranitelj* – naslovni lik tumači faraonov san o sedam debelih i sedam mršavih krava, na što ga vladar oslobađa i uzdiže u rang namjesnika kojemu povjerava zadaću da zemlju pripremi za navješteno razdoblje gladi. Zahvaljujući poduzetim gospodarskim mjerama Josipu polazi za rukom da hranom opskrbi ne samo egipatsko stanovništvo već i ono susjednih zemalja.

U potrazi za hranom u Egipat sada dolaze i Josipova braća koja ga isprva ne prepoznaju. Nakon što ih je lukavstvom primorao da mu dovedu i najmlađeg brata i oca, Josip im razotkriva da je vrhovni namjesnik egipatske zemlje. Nakon uzajamne pomirbe Josip je od faraona ishodio dozvolu da se Jakov i njegova obitelj, a to znači cijeli izraelski narod, nasele u Egiptu. Na kraju tetralogije razotkriva se da Josipu uloga duhovnog vođe, kako je to zamišljao njegov otac iz silne ljubavi spram Rahele, odabranice svog srca, a što je i Josipu bila nit vodilja na njegovim putovanjima sve do egipatske zemlje, nikada nije ni

bila dosuđena, već je njegov usud bio da postane umješni gospodarstvenik i na taj način spasi život svojih bližnjih od sigurne smrti glađu.

### *4.3.2. Josipovo uranjanje u mitsku diskurzivaciju svijeta*

Inicijalna ideja romaneskne tetralogije o Josipu i njegovoj braći leži u Mannovu nastojanju da „problem čovjeka […], pitanje u vezi njegove biti, njegova podrijetla i njegova cilja" (Mann 1930a: 137) istraži u „tami pretpovijesti ili u noći nesvjesnog" (ibid.) kao mjestu gdje se „mit i psihologija" spajaju u „mitsku psihologiju" ili „psihologiju mita" (ibid.). Ideja je to pripovjednog silaženja u sve dublja mitska i duševna područja, kamo se Mann kao pripovjedač već jednom bio uputio prateći u-glas u venecijanskoj pripovijetci ili zaranjajući u Castorpovo snoviđenje tijekom snježne oluje na *čarobnoj gori*. U tetralogiji o Josipu i njegovoj braći taj silazak zadobiva dimenziju panoramskog prikaza mitsko-egzotičnih prostora iz biblijskih vremena, a predmet naracije postaje i sam mitski diskurs.

Za biblijsko-mitskom građom Mann poseže jer mu se mit uopće čini takvim načinom kazivanja koji svojim „osjetilno-konkretnim načinom spoznavanja […] daje glas nepojmljivoj biti stvari i života" (Kurzke 2003: 23). Utoliko se mitsko kazivanje čini podesno sredstvo uprizorenja onih područja ljudskog bivanja koja su izvor bezumlja, a da se ona kao takva odmah ne prepoznaju jer su zastrta kulturno-povijesnim taložinama koje je potrebno razgrnuti kako bi se moglo uočiti i njihovo istinsko ishodište. S druge strane bujanje mitsko-diskurzivne prakse u društveno-političkom životu Europe 1920-ih i 1930-ih godina naprosto izaziva da se mitomanskoj diskurzivaciji zbilje pristupi na način njene demitologizacije kako bi se time ukazalo na devijantne učinke koji proizlaze iz takve diskurzivacije zbilje. Stoga Mannovo demitologiziranje mitskog diskursa putem psihološkog profiliranja mitske priče o sudbini starozavjetne židovske obitelji predstavlja njegovu reakciju na društveno-politička zbivanja u suvremenom trenutku. Mann se tako nacionalsocijalističkoj mitskoj diskurzivaciji aktualnog političkog trenutka u Njemačkoj suprotstavlja razgradnjom mitskog diskursa u svrhu obrane humanističkog shvaćanja čovjeka naspram diskurzivnih praksi poput onih nacionalsocijalističkih koje vode u njegovu barbarizaciju.

U svrhu ostvarenja te nakane Mann biblijsku pripovijest o Josipovom dospijeću u egipatsko sužanjstvo i o njegovu izbavljenju odatle smješta u mit-

sko-povijesni horizont koji vješto tka od elemenata babilonske, egipatske, judaističke i helenističke mitske predaje,[17] a u to ujedno smješta i svoju predodžbu o načinu funkcioniranja mitske diskurzivacije zbilje uopće. Uvid u tu predodžbu daje u uvodnom poglavlju, gdje razvija „teoriju povijesti koja strukturira roman" (ibid.: 34), a koja počiva na metafori bunara čije se dno nikada i nikako ne može doseći jer „što se dublje kopa, što se dublje prodire i proniče u podzemlje prošlosti, čovjekovi se počeci, počeci njegove prošlosti, njegova ćudoređa, [pokazuju] neizmjernima" (Mann 1933b: 9). Stoga postoje samo „počeci uvjetovane vrste koji praktično-zbiljski tvore prapočetak posebne predaje neke određene zajednice, narodnosti ili vjerske obitelji" (ibid.). U slučaju je takozvanih početaka stoga uvijek riječ o više ili manje proizvoljno odabranim trenucima iz zbilje na temelju kojih nastaje nešto takvo kao što je mitska priča iza koje se, međutim, skriva profana nakana da se „političke odnose moći, uspostavljene ratnim putem, pravno uglavi najranijim božjim nakanama" (ibid.: 13).

To se zbiva i s Josipovom obitelji, početak čije mitske priče seže sve do Abrahamova doživljaja da ga je Bog odabrao i odaslao na put, iza čega, međutim, ističe pripovjedač, stoji tek unutarnji „duhovni nemir" (ibid.: 14). Tako i Abrahamova priča ili priča o Abrahamu predstavlja tek jedan od mnogih prastarih mitskih diskursa unutar kojih mitsko kazivanje stvara vlastito vrijeme i vlastiti prostor u vidu bezvremenog „sada i ovdje" (ibid.: 31), a pomoću kojih se upisuje u aktualnu zbilju kao njena zazbiljnost. To je moguće jer zazbiljnost mita po Mannu počiva na neprestanom ponavljanju jednih te istih konstelacija koje se zahvaljujući njihovu ponavljanju u zbilji stapaju u svevremeni obrazac mitskog kazivanja. Takvo shvaćanje mitske diskurzivacije zbilje, odnosno uvlačenja zbilje u mitsko kazivanje, Mann u tekstu demonstrira na primjeru potrage za prapočetkom svijeta: tragajući za trenutkom u kojem je započela ljudska povijest, pripovjedač neprestano nailazi na mnoštvo varijanti kazivanja o tom prapočetku u vidu mita o izumu pisma, o uzgoju stoke, potopu, gradnji tornja ili o raju pa se cjelokupni sklop biblijskih, egipatskih i babilonskih legendi o prapočetku čini tek osebujnim palimpsestom nasta-

[17] Naravno da je građa koju Mann u tu svrhu konzultira još raznolikija te seže od navedenih religioznih izvora, preko kulturno-filozofskih studija, studija o mitovima i egiptoloških studija, sve do raznovrsnih povijesnih, književnih i umjetničkih izvora. Mann se za rad na tom novom književnom tekstu sprema vrlo studiozno jer s jedne strane izvore detaljno studira, a neke i doslovce preuzima u tekst romana, dok s druge s njima postupa vrlo slobodno jer već prema potrebi podatke iz izvora ili prilagođava narativnom tijeku ili ih ispravlja, a ponegdje i podvrgava kritici. Pobliže o tome usp. Kurzke 2003: 43-45, a naročito Fischer 2002.

lim diskurzivacijom istih, neprestano se ponavljajućih zbiljskih konstelacija među kojima više nije moguće razabrati koje su izvorne, a koje su naknadne kopije nastale mitskom diskurzivacijom zbilje (usp. ibid.: 20). Na taj se način arhaična mitska historiografija rastvara u žamor glasova, u čiju se istinosnost čovjek, s jedne strane, ne može pouzdati, dok je s druge strane njegovu bezvremenom zahvatu uvijek izložen i stoga uvijek već upleten u rad mitskog diskursa, postajući po sebi tek njegov puki objekt.

Tako i mladi Josip, „u trenutcima njegova smanjena duhovna ustroja, primjerice noću, uz mjesečinu" (ibid.: 17), uranja u mrežu mitskih predodžbi pa „pračovjeka smatra djedom svog oca" (ibid.), premda je svjestan poteškoće „da svatko ima oca i da nijedna stvar nije najprije i sama po sebi, uzrok samoj sebi, već je svaka začeta i ukazuje unatrag, duboko dolje u početke, u temelje i ponore bunara prošlosti" (ibid.). No neprestano ponavljanje istih zbiljskih konstelacija, odnosno ciklično zbivanje događaja, omogućuje poniranje u mitski palimpsest kao sveprisutnu i bezvremenu kartu zbilje, što tada i mladog Josipa potiče na uvjerenje da se mitsko pretkazanje o božjoj odabranosti Izraelova plemena ostvaruje upravo u njemu, u zazbiljnosti njegova vlastita života. Mann u liku mladog Josipa tako portretira mitsku svijest kojoj je imanentna predodžba o vlastitoj egzistenciji kao sredstvu ozbiljenja mitskog kazivanja. Učvršćenju takve mitske svijesti služi prvi roman u tetralogijskom nizu o Josipu i njegovoj braći u kojemu se prisjećanjem na *pripovijesti oca Jakova* zaziva uspomena na mitske obrasce koji bi Josipu trebali poslužiti kao potvrda njegove odabranosti.

Zaronjen u takvo mitsko kazivanje, Josip je sada spreman prepustiti se mrmoru mitskog diskursa i preuzeti ulogu koja mu se u tom žamoru čini dodijeljena, a što i čini u drugom dijelu tetralogije, gdje se, šepureći se pred braćom u majčinoj vjenčanici, uživljava u ulogu božjeg odabranika. Pritom događaje iz vlastita života tumači kroz prizmu mitske svijesti u koju sada zaodijeva dušu kao što je i tijelo zaodjenuo u šarenu majčinu haljinu. Time se u romanu pounutrašnjenje mitske svijesti očituje kao proces u kojemu se pojedinac, fokusiran na obrazac mitskog diskursa kao okvir zazbiljnosti vlastita života, u potpunosti prepušta radu tog diskursa uslijed čega po sebi postaje ništa, a po mitu sve. Stanje je to, u kojem dolazi do nestanka, odnosno rasplinuća samosvijesti unutar mitske diskurzivacije svijesti, a u kojem mit poput čarobnjaka Cipolle hipnotizira pojedinca i kazuje mu što mu je biti i činiti u svijetu.

### *4.3.3. Dekonstrukcija mitske diskurzivacije svijesti u sjeni Josipova boravka u egipatskoj zemlji*

Do prvog otklona u procesu pounutrašnjenja mitske svijesti dolazi kada Josip svojim šepurenjem u majčinoj haljini, odnosno isticanjem svoje uloge božjeg odabranika, u tolikoj mjeri isprovocira braću da ga bacaju u bunar. Pritom ne pogiba, već naprotiv, cisterna postaje mjesto preporoda njegove duše (usp. Mann 1934: 594) u smislu očišćenja od natruha mitske svijesti, od mitskog mrmorenja koje mu odzvanja u bunaru, a čega je znak da u cisterni „šarena haljina, Rahelina vjenčanica, leži rastrgana" (ibid.: 570). Da je to, međutim, tek početak razgradnje Josipove uronjenosti u mitsku svijest sugerira opis bunara kao „ulaza u podzemlje" (ibid.: 583), čime se nagovješćuje Josipov odlazak u egipatsku zemlju i boravak u njoj te doživljaj nje kao

> donje zemlje, u kojoj je vladao Uziri, Raskomadani, zemlje boga kuge, kraljevstvo užasa, odakle potječu svi zli duhovi i pošasti. […] Bilo je to mjesto izmeta i ekskremenata, ali i zlata i bogatstva; krilo u koje se polagalo zrnje i iz kojeg je nicalo uvis kao hraneće žito, zemlja crnog mjeseca, zime i pougljenjenog ljeta, kamo je Tamuz, proljetni ovčar, zaronio i kamo svake godine ponovno zaranja kada ga pogodi vepar, nakon čega sahne sve stvaranje dok oplakivana zemlja leži suha, sve dok Ištar, supruga i majka, u potrazi za njim ne siđe u podzemlje, lomi prašnjave zasune zatvora i voljenog ljepotana uz silni smijeh izvodi iz špilje i jame kao gospodara novog vremena i livade pune svježeg cvijeća. (Mann 1933b: 93)

U navedenom opisu egipatske zemlje Mann povezuje grčku mitološku predaju o Demetri, Perzefoni i Dionizu s onom babilonskom o Gilgamešu, Tamuzu i Ištari i egipatskom o Izis, Setu i Ozirisu. Na toj osnovi u romanu nastaje osebujni sinkretičko-mitski simbol, kojim se želi ukazati na vječno postojanje života uslijed njegova cikličkog obnavljanja. Središte tog simbola tvori ritualno ubojstvo Dioniza/Tamuza/Ozirisa, uslijed kojeg dolazi do zamiranja vegetacije, a zbog čega se božica Demetra/Ištar/Izis upućuje u potragu za Zagubljenim da bi se njegovim pronalaskom i povratkom ponovno uspostavila izvorna ravnoteža, a time priroda nanovo postala plodna. To je ujedno i sastavni dio htonsko-religioznog performativa Castorpova snoviđenja u snježnoj oluji *o krajoliku sa sunčanim ljudima*, koji sada u tetralogiji o Josipu zadobiva i svoju povijesno-mitološku dubinu. Ondje Josip na putu k izbavljenju svoje duše dospijeva u zemlju egipatsku kao donju zemlju sve poravnavajuće autarkičnosti odvijanja života poradi sebe sama. Zbog toga se tu zemlju u tekstu naziva i zemljom smrti jer je ondje riječ o takvom načinu života u kojem se duša

prepušta pukoj samoreprodukciji života s obzirom na koju duša u toj zemlji prebiva, kao u Hadovu podzemlju, tek kao sjenka.

Uslijed shvaćanja egipatske zemlje kao simbola isključivo teluričnog načina bivanja posve razumljiv postaje i krajnje negativni stav praoca Jakova spram te zemlje. U njemu je, naime, portretirana duša koja je u tolikoj mjeri uronjena u vlastitu mitsku diskurzivaciju zbilje da svojom isključivošću i ustrajavanjem na očuvanju čistoće navlastite mitsko-diskurzivne prakse odbija bilo kakvo ispreplitanje s drugovrsnim diskurzivnim praksama, a pogotovo s onima koje su usmjerene na samoočitovanje života. Tome čak ne proturječi ni Jakovljeva uronjenost u svijet osjećajnosti, kako je, primjerice, prikazana u njegovoj neizmjernoj ljubavi spram Rahele ili u njegovoj boli zbog gubitka voljenog Josipa. Oboje služi tek kao naznaka da i duh mitske diskurzivacije zbilje posjeduje svoju životnu, naime, osjećajnu stranu bez koje ne bi mogao ni zaživjeti. Kada duša ne bi bila zagrijana za mitsko kazivanje, kada svim srcem ne bi pristajala uz posljedice mitske diskurzivacije zbilje, tada mitski diskurs ne bi ni postojao jer je emocionalna nabijenost duše ona koja pokreće svaki oblik diskurzivacije zbilje, pa i onaj mitski. Na to u romanu upućuje višekratno pripovjedačevo isticanje kako Josipa upravo silna očeva ljubav dovodi u poziciju božjeg odabranika, a njegovu braću u onu biblijskih ubojica.

Nasuprot ocu Josip je otvoren i za druge utjecaje, čemu je, uostalom, već u prvom dijelu tetralogije primjer njegovo noćno uranjanje u kult o Adonisu, u kult tog mladolikog boga kao zrcalo Josipove vlastite mladenačke ljepote, u kojoj se kupa obasjan mjesečinom. Razlog takve otvorenosti iznosi i pripovjedač u svom komentaru da se „samo usporedbom utvrđuje razlika i spoznaje što se jest da bi se potpuno postalo ono što se treba biti“ (usp. Mann 1936b: 142). Široki prostor usporedbe otvara se za Josipa u egipatskoj zemlji kao svijetu posve oprečnom onom njegova duhovnog podrijetla jer je riječ o svijetu neposredne uronjenosti u život i njegova samoočitovanja. Isprva šokiran njime, s vremenom mu se i prilagođava, da bi se u njemu napokon i uzdigao postajući upravitelj doma svog gospodara, Potifara, i time, čini se, dosegao vrhunac života u toj zemlji. Još mu jedino preostaje da i svoju dušu izruči teluričnom načinu života te se u potpunosti stopi sa životom u toj zemlji. Krajnji izazov i zaziv na asimilaciju i nestajanje u životu egipatske zemlje predstavlja trenutak u kojem Josipa nastoji zavesti Potifarova supruga, Mut-em-Enet, čime se pretvara u simbol božice života koji je istovjetan onoj portretiranoj u liku Klavdije Chauchat u *Čarobnoj gori*. Kao što se ondje Hans Castorp, tako se i ovdje Josip odupire zavođenju kako svoju dušu ne bi prepustio samozabora-

vu uslijed zagrljaja s neposrednim očitovanjem života. Svijesti ga priziva i iz smrtnog zagrljaja s nasladom samoočitovanja života izbavljuje prisjećanje na oca i njegov izvorni duhovno-mitski diskurs.

Čin zavođenja središnji je sukob i ujedno vrhunac radnje u trećem dijelu tetralogije jer je ovdje riječ o neposrednom sučeljavanju dvaju obrazaca diskurzivacije zbilje. S jedne je strane obrazac matrijarhatsko-mitske diskurzivacije zbilje kao prototip vitalističkog shvaćanja života, koji zastupa Mut-em-Enet, koja Josipovu dušu nastoji zavesti na uranjanje u diskurzivaciju zbilje usmjerenu na neposredna samoočitovanja života i nestajanja duše u njima. S druge strane stoji obrazac patrijarhatsko-mitske diskurzivacije zbilje kao prototip duhovnog shvaćanja života, koji zastupa Josipov otac, Jakov, čiji ga glas u trenutku zavođenja opominje da ostane odan svom božanskom poslanstvu. Nemogućnost sjedinjenja tih dviju mitsko-diskurzivacijskih praksi uslijed njihove uzajamne isključivosti Josipu nameće nužnost izbora između egipatskog života i židovskog poslanstva. Odbivši poziv na nestajanje u vječnom protoku života, Josip odbacuje i nastavak svoje karijere u egipatskoj zemlji te zbog tobožnjeg pokušaja silovanja završava u zatvoru, odnosno u jami kao mjestu ponovnog sabiranja njegove duše u smislu njena pročišćenja od aktualnih učinaka mitske diskurzivacije zbilje, što ne predstavlja ništa drugo negoli ponovnu pripravu za novu duševnu metamorfozu.

### *4.3.4. Mannova poetološko-mitska diskurzivacija aktualnog povijesnog horizonta*

Josipov boravak u egipatskom zatvoru predstavlja uvod u posljednju duševnu pretvorbu, kojom se definitivno izbavlja iz zapletenosti u sukobu uzajamno suprotstavljenih mitsko-diskurzivnih praksi života i duha. Pritom metamorfoza njegove duše počiva na takvoj mitskoj diskurzivaciji zbilje koju je autor sam izmislio. Riječ je o izmaštanom mitu, koji se iznosi već u uvodnom poglavlju tetralogije, a u čijem središtu stoji

> obličje prvog ili savršenog čovjeka […] kao mladolikog bića čiste svjetlosti, stvorenog prije početka svijeta kao praslika i simbol čovječanstva […]. Pračovjek je, tvrdi se, od samih početaka bio izabrani božji borac u borbi protiv zla koje je prodiralo u netom stvoreno, pri čemu je, međutim, nastradao tako što su ga demoni vezali, utisnut je u materiju, otuđio se od svog podrijetla, no drugi ga je poslanik božanstva, koji je na tajanstveni način bio ponovno on sam, njegova vlastita vrhunska navlastitost, oslobodio iz tame zemaljsko-tjelesne

> egzistencije i odveo ga ponovno u svijet svjetla, pri čemu je, međutim, morao za sobom ostaviti dijelove svoje svjetlosti koji su zajedno s drugim upotrijebljeni za oblikovanje materijalnog svijeta i zemljanih ljudi. (Mann 1933b: 39)

Fiktivni je to mit kako se duša pračovjeka, privučena od strane donjeg svijeta bezoblične tvari, spušta do nje da bi se, obuzeta porivom za tjelesnim nasladama, u potpunosti prepustila oblikovanju tog svijeta te, opčinjena igrom uobličenja, bezostatno utonula u samozaborav. Kako bi se dušu izbavilo iz zagrljaja s tvari, odnosno privelo je k sebi, duši se šalje glasnik, duh, čija je zadaća „da u samozaboravnoj duši zapletenoj u oblik i smrt probudi sjećanje na njeno više podrijetlo; da je uvjeri u pogrešnost upuštanja u tvar i stvaranje“ (ibid.: 43). Uvidi li to duša, „jednog bi se dana u potpunosti mogla izbaviti iz boli i naslade te odletjeti kući – čime bi se bez daljnjeg ostvario kraj svijeta, tvari povratila njena stara sloboda i smrt uklonila iz svijeta“ (ibid.). Da bi se duši dopao i primamio je na svoju stranu, duh u sebi potiskuje uspomenu na dobivenu zadaću i počinje govoriti „u prilog životu i obliku“ (ibid.: 44), pri čemu upravo u toj zaljubljenosti duha u dušu na vidjelo izbija njihovo nekadašnje jedinstvo zbog kojeg bi se „jednom trebali moći i ujediniti“ (ibid.: 48). Premda se uzajamno optužuju za unošenje smrti u život, za daljnji su opstanak nadležni i duh i duša, i to svojim „ujedinjenjem, naime, istinskim uviranjem duha u svijet duše, uzajamnim prožimanjem obaju načela i posvećenjem jednoga drugome na dobrobit čovječanstva, koje bi bilo blagoslovljeno s blagoslovom odozgo s neba i s blagoslovom iz dubine koja leži duboko dolje“ (ibid.). Da bi se to ujedinjenje, a to znači performativ Mannova mita, moglo ostvariti u zbilji, duh se mora prisjetiti svoje izvorne zadaće kao

> opominjućeg glasnika, spotičućeg načela, proturječja i lutanja, koje izaziva nemir nadnaravnog jada u grudima pojedinca među mnoštvom požudnih istomišljenika, koje ga protjeruje kroz vrata nastalog i danog u smjeru pustolovno neizvjesnog te ga čini nalik kamenu koji je, olabavivši i otkotrljavši se, predodređen da pokrene nesagledivo kotrljanje i zbivanje (ibid.: 49).

Takvim se putem ujedinjenja u četvrtom dijelu tetralogije napokon upućuje i Josip. Nakon što je uvidio da mitska diskurzivacija zbilje, kako ona iz perspektive vitalističkog samoužitka, tako i ona iz samoniklosti duha, promašuje cjelinu bivanja, Josip shvaća da njegova uloga nije ona božanskog odabranika u smislu vjerskog vođe, za što ga je otac pripremao, već ona posrednika između svijeta života i duha, odnosno opominjućeg glasnika koji duše treba prizvati njihovoj duhovnoj zadaći. To i čini tako što tumačeći faraonove snove, čime postaje namjesnik egipatske zemlje, polaže sjeme duha u zbiljski život,

i to tako što oduhovljenje života poduzima iz perspektive mita o nužnosti sjedinjenja, s jedne strane, duha kao općeg idejnog postava društva, a s druge, duše kao stava pojedinca. Sredstvo sjedinjenja na kraju trilogije Josipova je socijalna reforma egipatske zemlje u svrhu akumulacije gospodarskog potencijala u rukama središnje vlasti kako bi se unutarnja situacija zemlje konsolidirala socijalno pravednom raspodjelom gospodarskih resursa, a time ujedno ojačao i vanjskopolitički položaj zemlje, koja svojim novim ustrojem postaje društveno-politički magnet i drugim zajednicama.

Mannu kao predložak za opisivanje gospodarske reforme pod Josipovim namjesništvom služe Sjedinjene Američke Države. U teluričnoj usmjerenosti stanovnika egipatske zemlje ocrtava se utilitaristično-pragmatični duh koji prožima svakodnevicu američkih građana; američka politika izolacionizma i nemiješanja (usp. Kurzke 1997: 253) u liku faraona Ehnatona kao obožavatelja Atona, novog monoteističkog boga Svjetla, dok se u Josipovoj gospodarskoj reformi mogu razabrati elementi Rooseveltove politike *New Deala*, čija je unutarnje politička okosnica intervencionistička socijalno-gospodarska politika koja je, uostalom, omogućila oporavak SAD-a, a vanjskopolitička tzv. politika dobronamjernog susjedstva u okviru koje se nastoji uspostaviti ravnoteža i pravedna razdioba interesa među državama.

Tako u završnom dijelu tetralogije Mannova predodžba o čovjeku kao posredniku u oduhovljenju života zadobiva obrise društveno-političke utopije, čiji duh leži u promicanju ideje humanizma kao mitsko-utopijskog nabačaja s obzirom na čiji bi se karakter trebao odvijati ne samo život pojedinaca zahvaćen radom aktualnih mitsko-diskurzivnih praksi već i onaj među narodima. Utopija takvog oduhovljenog suživota pojedinaca i zajednica mora počivati na mitološkim osnovama, naime, na mitu o ulozi čovjeka kao posrednika između božanskog ili duhovnog i zemaljskog ili materijalnog svijeta, što korespondira i s Mannovom predodžbom o posredničkoj ulozi umjetnika. Umjetnik stvaranjem fiktivnih svjetova u narativnim tekstovima naročito pridonosi uzajamnom povezivanju tih dvaju svjetova. Tako i Mann prepričavanjem biblijske epizode o Josipovom poslanstvu u egipatskoj zemlji fašističko-totalitarnoj i liberalno-demokratskoj diskurzivaciji zbilje suprotstavlja viziju utopijsko-poetološke diskurzivacije, čija svrha leži prije svega u očuvanju humanističkog naboja društva. Da bi to u svom prepričavanju biblijskog mita postigao, Mann mitski diskurs biblijske pripovijesti o Josipu neprestano podvrgava postupku psihološke raščlambe, čime Josipova duša istupa iz depersonaliziranog stanja uronjenosti u mitsku diskurzivaciju zbilje i razvija se u samosvjesnu kritičku

instancu koja je u stanju povratiti duh iz njegovih vrludanja mitsko-diskurzivnim praksama te ga usmjeriti na stazu njegova izvornog, humanističkog poslanstva. Tome, čini se, služi i sinkretičko ustrojeni mitsko-povijesni horizont koji leži u osnovi Mannove romaneskne tetralogije, a iz kojeg bi trebala niknuti ideja humanitasa kao osnova domestikacije povijesnog horizonta u humanistički zavičaj. Tu priliku Mann koristi da redizajnira i predodžbu o ulozi umjetnika, kojeg posredstvom Josipova lika više ne shvaća kao pukog promatrača zbivanja već kao aktivnog sudionika unutar povijesnog horizonta bivanja, čija je krajnja namjera očuvanje ideje humanitasa naspram prepleta raznolikih i raznorodnih diskurzivacija zbilje.

### 4.4. Izlet u hladnoću Weimara

U romanu *Lotte u Weimaru* Mann ponovno polazi od relativno šturih podataka, ovaj puta Goetheovih bilježaka o susretu sa Charlotte Kestner, rođenom Buff, koja mu je svojedobno poslužila kao predložak za lik Lotte u romanu *Patnje mladoga Werthera* (usp. Blödorn/Marx 2015: 58). Susret koji se zbio ujesen 1816. godine Mann u romanu nadopunjuje mnoštvom pripovjednih detalja od kojih tka vlastitu sliku njemačkog klasika, pri čemu zaplet romana gradi, s jedne strane, na činjenici ponovnog susreta nakon četiri desetljeća, a s druge na pomalo senzacionalističkom i nadasve intrigantnom pitanju može li u ostarjelom Goetheu ponovno usplamtjeti žar mladenačke ljubavi.

Radnja započinje dolaskom obudovjele dvorske savjetnice Charlotte Kestner s kćeri i sluškinjom poštanskom kočijom iz Hannovera u Weimar, gdje odsjeda u gostionici „K slonu“. Prepoznavši u njoj predložak Lottina lika, konobar Mager, Goetheov bezgranični obožavatelj, salijeće je silnom ljubaznošću koju Charlotte nastoji otkloniti ukazivanjem na to da poznaje „mladog pravnog praktikanta doktora Goethea iz Gewandsgasse u Wetzlaru.“ Dodaje: „Weimarskog državnog ministra, velikog njemačkog pjesnika na vlastite oči nikada nisam vidjela“ (Mann 1939f: 380), čime je dotaknuta i središnja tema romana – potreba razotkrivanja veličine toga njemačkog pjesnika i književnog klasika.

Na metanarativnoj razini romana to se postiže tako što niz osoba posjećuje Charlottu da bi se u razgovoru s njom Goetheova ličnost rasvijetlila iz različitih perspektiva. Tako uz asistenciju konobara Magera u sobu prodire najprije Irkinja Rose Cuzzle, čija je preokupacija portretiranje znamenitih ličnosti, a

potom i Goetheov tajnik, doktor Riemer. Premda Goethea doživljava kao obogotvorenog čovjeka, Riemer kritizira njegov nihilizam i ravnodušnost, njegovu hladnoću i aroganciju spram drugih ljudi, zbog čega se čini kao da ih u konačnici samo iskorištava i omalovažava (usp. ibid.: 439-440). U Charlottinu sobu potom dolazi i Adela Schopenhauer koja rasvjetljava piščev odnos spram njegove supruge, Christiane Vulpius, koju otmjeni krugovi Weimara zbog njena podrijetla iz siromašne radničke obitelji nisu prihvatili. Jedan od izuzetaka bila je njena majka, Johanna Schopenhauer, koja je prema Adelinu kazivanju tu ordinarnu, alkoholu i plesu sklonu osobu prihvatila i prigrlila (usp. ibid.: 484). Charlotte uz to doznaje da Goetheov sin August na nagovor oca, a možda i nakon njega, snubi Adelinu prijateljicu Ottiliju von Pogwisch, pri čemu se Adela boji da taj brak neće biti odveć sretan. U tom trenutku konobar Mager najavljuje dolazak i Goetheova sina koji Charlotti donosi očev odgovor na pisamce koje mu je poslala odmah po dolasku u gostionicu. Charlotte pritom zamjećuje sličnost oca i sina, a August onu Charlotte i Ottilije. U razgovoru August izvješćuje Charlottu kako je otac odustao od državničkih poslova, a zadržao tek nadzor nad dvorskim kazalištem i pojedinim znanstveno-umjetničkim ustanovama. Charlotte od njega doznaje kako je Goethe predložio da nakon ženidbe mladi bračni par ostane živjeti u očevoj kući, pri čemu bi njegova supruga Ottilija preuzela ulogu domaćice, što Charlotte prepoznaje kao piščevu želju da tu mladu ženu svakako zadrži u svojoj blizini.

Kronološki se tijek naracije u romanu nakon Adelina posjeta naglo prekida utoliko što se pripovijedanje vraća na jutro tog istog dana, izvještavajući kako se Goethe budi u svojoj sobi, a sin August mu donosi Charlottino pisamce. Premda negoduje jer mu je njenim dolaskom poremećena uobičajena životna kolotečina, Goethe joj šalje sina s pozivnicom da dođe na ručak. Tom se prigodom u Goetheovu domu okuplja veći broj uzvanika koje isprva dočekuje August da bi se nakon dolaska svih gostiju pojavio i sam Goethe. Neugodni dojam kod Charlotte ostavlja Goetheovo usiljeno nastojanje da zabavi goste koji se ponašaju krajnje snishodljivo, a da pritom sama nije uhvatila trenutak u kojem bi bila nasamo s njime.

Iako Charlotte ostaje u Weimaru još nekoliko tjedana, do novog susreta ne dolazi. Goethe, doduše, prijateljici iz mladosti šalje posjetnicu u kojoj joj nudi slobodno mjesto u kazališnoj loži, kao i kočiju koja će je dovesti i odvesti iz kazališta, premda sam neće doći. Na povratku iz kazališta Charlotte zamišlja da je i on s njom u kočiji te mu priznaje da je njezin posjet sestri u Weimaru bila tek izlika kako bi ga mogla ponovno vidjeti. U zamišljenom razgovoru s njime

uspoređuje njihov proces starenja, smatrajući pritom „da je to propadanje strašno, kažem ti! A mi sitni moramo ga izbjegavati i svim snagama mu se suprotstaviti. Pa i kada drhti glava, od silnog napora […] U Tvojem je slučaju riječ o nečem drugome. […] Tvoja stvarnost liči na nešto. Ne na odustajanje i nevjeru, već na silno ostvarenje i krajnju vjeru." (Ibid.: 762) S pouzdanjem u to da će se ponovno sresti u onostranosti, što se izražava u njenom šapatu: „Mir tvojoj starosti" (ibid.: 764), Charlotte dolazi k sebi i izlazi iz kočije upravo ondje gdje je i radnja romana započela – pred gostionicom „K slonu", da bi pred nju spremno dotrčao konobar Mager: „Smijem li Vam ponuditi ovu ruku kao siguran oslonac? Bože dragi, gospođo dvorska savjetnice, moram to reći: pomoći Wertherovoj Lotti da siđe s Goetheove kočije, to je doživljaj – kako da to izrazim? Vrijedan zabilježbe u knjizi." (Ibid.: 765)

Mannov roman o Charlottinu boravku u Weimaru nastaje u razdoblju od studenog 1936. pa sve do listopada 1939. godine, čemu su, međutim, prethodile mnogobrojne autorove esejističke studije o Goetheovu djelu i o njegovu značenju u povijesti njemačke književnosti. Mannovi prvi zapisi o Goetheu sežu još u 1908. godinu (usp. Blödorn/Marx 2015: 58), dok je prva književna obrada Goetheove ličnosti ona u *Smrti u Veneciji*. Aschenbachovu tragediju ondje naziva „tragedijom majstorstva" (Mann 1962: 92), što je signal da je Mann izvorno namjeravao napisati satirični portret o tome kako se najveći njemački majstor pera u poodmakloj dobi zaljubljuje u nekoliko puta mlađu djevojku. Mann nakon Prvog svjetskog rata u potpunosti odustaje od takve vrste ironijskog prikaza Goetheove ličnosti da bi u paraleli s distanciranjem od Wagnerova stvaralaštva kao izdanka njemačkog iracionalno-romantičkog duha, koji sve više zastranjuje u smjeru nacionalsocijalizma, postali sve važniji i Goetheov lik i njegova djela kao uzor i paslike Mannova stvaralaštva:

> Da, volio sam ga [Goethea] odmalena, […] s ljubavlju koja je predstavljala najviši oblik simpatije, potvrđivanja vlastite navlastitosti u njegovoj idealnosti, dovršetku. […] Bio je paslika u jednom drugom i posljednjem smislu, paslika i nadslika, vlastito biće projicirano u savršenost, a povrh toga ljubav i prepuštanje u kojima se stapa najosobnije s općim […]. (Mann 1932b: 328)

U okviru priprema za proslavu stogodišnjice Goetheove smrt 1932. godine Mann čak razmatra da se posveti pisanju Goetheova životopisa. Taj naum, međutim, ne ostvaruje, već umjesto toga piše niz eseja u kojima rasvjetljava pojedine značajke Goetheova stvaralaštva kao primjerice u onome naslovljenom *Goethe kao reprezentant građanskog doba*, sve dok se 1936. godine nije posvetio Goetheovim bilješkama o susretu s Charlottom Buff, koji po svom

običaju isprva namjerava obraditi u vidu kraće pripovijetke. No tekst prekoračuje zacrtane granice i prerasta u roman koji ispisuje na raznim životnim postajama, od onih egzila u Švicarskoj pa sve do onog u Sjedinjenim Državama, a dva posljednja poglavlja romana dovršava neposredno nakon izbijanja Drugog svjetskog rata.

Jedan od izvora kojima se Mann služio Theilhaberova je studija *Goethe. Seks i eros* iz 1929. godine, gdje u vezi susreta stoji:

> Jednog lijepog svibanjskog dana godine 1816. osvanula je u Weimaru Charlotte Buff, Kestnerova supruga (dakle, besmrtna ljubav iz njegova wertherskog razdoblja u Wetzlaru). Naravno da je Charlotte pozvana na objed te je tom prigodom došla odjevena u upadljivo mladenačku odjeću, naime, u bijelu haljinu s crvenim vrpcama, koju je nosila onog dana kada ju je Werther ugledao prvi put prije četrdeset i četiri godine.
>
> On je to već odavna zaboravio, a kada ga je Charlotte konačno na to upozorila, otvoreno je priznao da se toga uopće ne sjeća. Charlotte, koja bi se, nakon što je Goethe postao svjetski poznati čovjek, vjerojatno osjećala polaskanom kada bi ponovno javno očitovao strast koju je gajio za njom, a koju je onomad odbila, njegovim se suzdržanim stavom osjećala povrijeđena te se, bolno razočarana u svojim očekivanjima, vratila u zavičaj prije negoli je to isprva namjeravala. Čak mu je i uspomena na nju postala ravnodušna. (Theilhaber 1929: 288–289).

Tako upravo „neobična hladnoća, uništavajuća ravnodušnost“ (Mann 1939f: 442) predstavlja središnju temu Mannova romanesknog prikaza Goetheove ličnosti kao uprizorenja „fenomena veličine, velikog čovjeka“ (ibid.: 441), kojemu je svojstvena dvostruka optika „umjetnosti, apsolutne umjetnosti, koja je istovremeno i apsolutna ljubav i apsolutno uništenje ili ravnodušnost, a koja znači ono strahovito približavanje božansko-vražjemu koje nazivamo ’veličina‘“ (ibid.: 439). Prikaz je to ne samo Goetheova već, štoviše, i Mannova vlastitog poetološkog stava u skladu s kojim je umjetnik prisiljen da s površine duboko zaroni u život kako bi na taj način zahvatio njegove bitnosti i od njih – s one strane bilo kakvog emocionalnog angažmana poput one Goetheove mladenačke, wertherovske – satkao književno djelo. Hladne se glave, zbog čega se čini kao da umjetniku nedostaje srce, da je hladan i ravnodušan spram drugih ljudi, treba pristupiti protoku života i iz njega izdvojiti duh vremena, pogotovo ako se ponavlja u više razdoblja. Kada tako Goethe u romanu razmišlja o svojim suvremenicima, Nijemcima, Mann njegovim posredstvom iznosi romanu anakronu, no stoga ništa manje efektnu, kritiku suvremenog nacionalsocijalističkog svjetonazora:

> Žalosno je da ne poznaju draž istine, odurno je da im je draga tmina i opoj, i svekolika divljačka raskalašenost, da se lakovjerno podaju svakom onom oduševljavajućem nitkovu koji u njima izazove najniže strasti, koji ih osokoljuje u njihovim porocima te ih poučava da naciju shvaćaju kao izolaciju i sirovost, jadno je da su sebi samima veliki i veličanstveni tek onda kada je svo njihovo dostojanstvo izigrano i da s toliko zlonamjerne žuči gledaju na one u kojima stranci vide i poštuju Njemačku. Ne vole me – pa dobro, ni ja njih, pa smo kvit. Ja za sebe imam svoje njemstvo – nek' ih zajedno sa zloćudnim filistarstvom, kako ga nazivaju, odnese vrag. Oni misle da su oni Njemačka, ali sam to u biti ja, pa makar i propala do zadnje vlati trave, ona je ipak prebivala u meni. Ma koliko god nastojali odbaciti moje – ja stojim i za vas. U tome je i stvar da sam rođen biti reprezentant, a ne mučenik; mnogo više za pomirbu negoli za tragediju. (Ibid.: 657–658)

Mann ovdje iznosi vlastiti stav spram Njemačke, odbacujući u njemu općeprihvaćene nacionalne stereotipe te iz pozicije osamljena pojedinca, tj. egzilanta, progovara o veličini kulturnog zavičaja koji nacionalni šovinizam, a pogotovo onaj nacionalsocijalista, ne može i ne smije zaposjesti. Stoga je roman usprkos pozicioniranju radnje u 18. stoljeće moguće čitati i kao oštru kritiku suvremene nacionalsocijalističke Njemačke za koju Mann tvrdi da će je zbog njena rasizma i netrpeljivosti sustići sudbina onih koje i sama proganja:

> Zlosretni narode, ne sprema ti se dobar svršetak […]. Što ćeš, sustić' će ih sudbina jer su sami sebe izdali i nisu htjeli biti ono što jesu; bit će raspršeni Zemljom poput Židova, s pravom, jer njihovi najbolji kod njih su uvijek živjeli u izgnanstvu tako da će tek u progonstvu, raspršeni, razviti masu dobra koje leži u njima na dobrobit naroda i postati sol Zemlje… (Ibid.: 665)

Polazeći od takve kritike nacionalsocijalističke ideologije, Mann se ujedno hvata u koštac i s jednostrano-izobličavajućom nacionalsocijalističkom recepcijom Goetheove ličnosti. Od mitološko-političkih prezaposjedanja Goethea kao neupitne kulturne veličine i vrhunca njemačke kulture u nacionalsocijalističkog Njemačkoj distancira se tako što u prikazu Goetheove ličnosti ostaje stajati na razmeđu oprečnih stavova poput samoljublja i pasije, simpatije i hladnoće, punine i ništavila Goetheova života te se naposljetku ne opredjeljuje ni za jednu stranu već se strpljivo prepušta pripovjedno-ironijskom poslu prikaza cjeline Goetheove ličnosti i djela, u sklopu kojeg „mit o Goetheu dvadesetog stoljeća dekonstuira i transponira u humanost" (Blödorn/Marx 2015: 64), što uostalom sačinjava i temeljnu zadaću Mannove naracije. Ukazati na ono ljudsko, odveć ljudsko, na ono što jest ispod kože, ispod površine života, a da se pritom ne izgubi mjera ljudskosti i ne završi u diluvijalnom blatu ne-

ljudskosti, krajnja je svrha Mannove naracije, u kojoj mu upravo Goetheov humanistički klasicizam služi kao orijentacijska točka.

Na kraju možda nije na odmet ukazati i na eksperimentalnu narav romana. Mann tekst romana oblikuje tako da poseže za nizom uzajamno suprotstavljenih pripovjednih perspektiva, počevši od one tradicionalnog auktorijalnog pripovjedača, preko onih pojedinih likova poput Charlotte, kao i naoko neutralnih dijaloško-dramskih minijatura, pa sve do Goetheova unutarnjeg monologa te na taj način oblikuje „višeglasno intertekstualno polje koje zamalo u potpunosti briše razliku između citiranja Goethea, citiranja samog sebe i dodavanja“ (Blödorn/Marx 2015: 65) književnog teksta.

## 4.5. Pripovijetke nastale tijekom i nakon Drugog svjetskog rata

Nakon dovršetka romana o Lotti u Weimaru u listopadu 1939. godine, a prije rada na četvrtom svesku o sudbini Josipa i njegove braće u Egiptu, Mann potaknut studijama indologa Heinricha Zimmera od siječnja do kraja srpnja 1940. godine (usp. ibid.: 140) ispisuje svoju prvu pripovijetku koja nastaje tijekom Drugog svjetskog rata: *Zamijenjene glave. Indijska legenda*, koju objavljuje već u listopadu iste godine u Štokholmu. U toj pripovijetci Mann prepričava anegdotu iz Zimmerove knjige *Indijska majka svijeta* o dvojici prijatelja, kovaču Nandu i trgovcu Šridamanu, koji su usprkos različitom kastinskom podrijetlu i zanimanju te različitom tjelesnom i duhovnom razvoju nerazdvojni od najranijeg djetinjstva. Na jednom od putovanja iz prikrajka promatraju djevojku Situ tijekom njena ritualnog kupanja. Šridaman se toliko silno zaljubljuje u Situ da se, dvojeći u mogućnost ostvarenja veze, odlučuje na samoubojstvo. No prijatelj ga umiruje i pomaže mu u snubljenju tako da Šridaman ipak uspijeva oženiti Situ.

Na putu do Sitinih roditelja trojac u džungli dospijeva na stranputicu te nailazi na hram božice majke svijeta Durge, u koji ulazi Šridaman koji u unutrašnjosti svetišta nalazi žrtvenu sablju kojom si odrubljuje glavu. U potrazi za prijateljem Nanda ga pronalazi mrtvog te, smatrajući da će ga sumještani osumnjičiti da je ubio prijatelja kako bi se dokopao njegove lijepe supruge, i sam sebi odrubi glavu. Otkrivši oba leša, trudnu Situ u nakani da se odmah objesi sprječava božica zahtijevajući od djevojke da joj ispripovijeda sve svoje grijehe. Tek sada se doznaje da je Sita u Šridamanovu zagrljaju uvijek iznova činila preljub utoliko što je u ljubavnom zanosu šaputala Nandino ime, otkri-

vajući time da je umjesto slabašnog Šridamana žudjela za kovačevim mišićavim tijelom. Nakon tog priznanja božica naređuje Siti da sastavi tijela oba muškarca, što ona i čini, no tako da Šridamanovu glavu trgovca spaja sa snažnim tijelom kovača, dok kovačevu glavu spaja s Nandinim slabašnim tijelom.

Nakon što su oba prijatelja ponovno živi, postavlja se pitanje koji će od njih biti njezin suprug i s njom dijeliti bračnu postelju. Taj problem razrješava asket Kamadaman tako što ženi lijepoga obličja dodjeljuje kao muža muškarca s mišićavim tijelom prijatelja kovača i glavom supruga trgovca. To je uostalom bila i Sitina nesvjesna želja prilikom nespretnog spajanja glave i trupa oba muškarca. Dotle drugi muškarac, novi Nanda s glavom kovača i Šridamanovim slabašnim tijelom, odlazi i prepušta se isposničkom životu za kojim je oduvijek žudio. No to nije kraj svih problema. Zbog svoje stare glave Sitin suprug i nadalje vodi život trgovca, zanemarujući novo, mišićavo tijelo koje je dobio od prijatelja Nande tako da Siti nakon rođenja sina postaje sve manje poželjan. Stoga se Sita jednog dana upućuje u potragu za Nandom, koji je u isposništvu duhovnom meditacijom i tjelesnim radom postao pravi ljepotan te mu se Sita, nakon što ga pronađe, odmah podaje.

Otkrivši da ga je Sita napustila, Šridaman se upućuje u potragu za njom, ponijevši sa sobom dva mača. Nakon što je pronašao prijatelja, obojica se probadaju mačem, dok se Sita daje živa spaliti na lomači oba ljubavnika kako bi se na užarenoj smrtnoj postelji sjedinila s njima. Sitin sin izrasta u naočita mladića, kojemu je čak i kratkovidnost od koristi jer zbog nje svoju pažnju usmjeruje u većoj mjeri na duhovni negoli na tjelesni svijet te se školuje kod brahmana da bi na kraju postao uvaženi čitatelj kralja Benaresa.

Premda je riječ o pripovijetci pomalo neobičnog sadržaja, u njoj se ponovno pojavljuju mnogi motivi kojima se Mann i ranije služio. Tako je fantastična priča o ljubavnom trokutu dvojice prijatelja i žene oblikovana na temelju opreke između osjetilnog i duhovnog svijeta te se ponovno postavlja pitanje o primatu jednog od njih. Kao poticaj za spajanje trupa i glave ljubavnika poslužila je prefiguracija preljube iz Goetheova romana *Srodne duše*, gdje bračni drugovi Eduardo i Charlotta u ljubavnom činu svatko za sebe zamišljaju neprisutnog partnera te se u toj noći začinje, a potom i rađa, dijete s obilježjima zamišljenih osoba. Kao što kod Goethea dijete pogiba, a s njime nestaje i mogućnost ostvarenja želja i čežnji ljubavnika, tako je i u Mannovoj pripovijetci uspostava prednosti jednog od svjetova nad drugim dvojbena i u konačnici neodlučiva: ni nakon zamjene dijelova tijela – pametna glava trgovca na mi-

šićavu tijelu kovača – dakle, ni nakon uspostave idealnih životnih preduvjeta težnja za savršenstvom ne miruje, odnosno nju nije moguću utažiti, kao što to pokazuje Sitino htijenje.

Na kraju pripovijetke preostaje tek kratkovidni, zamalo slijepi Sitin sin. U njemu je moguće sagledati simbol stremljenja spram harmonije duha i tijela unutar zbiljskoga svijeta – ta harmonija čovjeku većinom ostaje nedostižna upravo zbog njegove kratkovidnosti: čini se da uvid u istinsku strukturu zbivanja uvijek iznova prekriva veo božice Maje zbog kojeg čovjeku, s jedne strane, ovdje i sada, odnosno u suvremenom trenutku, nije moguće pronaći mjeru humanosti koja bi bila odgovarajuća upravo tom trenutku, a s druge strane ne može sagledati ni dugoročna obilježja budućeg razvoja povijesnog horizonta u kojem se zatječe, što naposljetku odmjeravanje humanističkog ustroja čovjekova povijesnog hoda čini krajnje dvojbenom stvari koja je, međutim, uvijek otvorena za preokrete. Uostalom, ta je kratkovidnost u trenutku nastanka pripovijetke, 1940. godine, nemali broj Nijemaca odvela u sljepilo posvemašne bezumnosti nacionalsocijalističke ideologije kao pogubne i nepovratne negacije bilo kakva oblika humanizacije povijesnoga horizonta. Nasuprot njoj ostaje tek nada da će se ideja humanitasa ipak nametnuti kao nit vodilja i u suvremenom trenutku, što naravno čovjeka poziva na sudjelovanje u oblikovanju njegova povijesnog horizonta, a umjetnika da put do toga naznači oblikovanjem neprestano novih pripovjednih svjetova.

Druga pripovijetka iz tog razdoblja, *Zakon*, nastaje nakon dovršetka tetralogije o Josipu i njegovoj braći, od siječnja do ožujka 1943. godine (usp. Vaget 2001: 607). U trenutku početka sloma Trećega Reicha čini se da se nazire mogućnost novog moralno-političkog začetka, odnosno humanističkog utemeljenja budućnosti njemačke države i nacije, što kod Manna priziva prisjećanje na biblijski Dekalog kao kontekst iz kojeg i nastaje tekst pripovijetke. U njoj autor u 20 poglavlja prepričava Mojsijevo podrijetlo, izbavljenje izraelskog naroda iz egipatskog sužanjstva i objavu deset zapovijedi božjih. Mojsije u Mannovoj pripovijetci ponovno predstavlja hibridni lik posrednika, na što upućuje u tekstu i njegovo podrijetlo jer je začet tijekom „jedinstvenog erotskog susreta Ramesse, kćeri egipatskog faraona, i hebrejskog sluge“ (Blödorn/Marx 2015: 143), a što autoru omogućuje psihološko profiliranje lika kao bića koje se nalazi između tih dvaju oprečnih svjetova.

Premda pripovijetka završava izricanjem prokletstva nad onima koji će se usuditi prekršiti obznanjeni Dekalog, što se u suvremenom trenutku ponov-

no odnosi na Hitlera i njegov nacionalsocijalistički režim, ona posjeduje šire značenje od pukog propagandističkog. U tekstu se pripovijetke isprepliću kulturni i religijsko-povijesni aspekti biblijske građe za kojom je Mann posegnuo te oko središnjega lika ponovno uobličuje specifični kulturno-povijesni horizont, unutar kojega se preklapaju religijsko-povijesne činjenice s Mannovim pripovjednim tendencijama ocrtavanja potrage za temeljnim određenjem čovjekove sudbine. Specifičnost središnjeg lika u ovoj pripovijetci leži prije svega u tome da Mann obilježja Mojsija kao proroka usko isprepliće s onima Michelangela kao primjera krajnje bolno-osjetilnog umjetnika, tako da se taj lik doima autoreferencijalnom točkom iz koje Mann postavlja pitanje o vlastitom utjecaju na oblikovanje sudbine njemačke nacije. U tu svrhu autor Mojsija, tog biblijskog stvoritelja izraelskog naroda, prikazuje kao „čovjeka osjetilnosti, koji lukavom i dirljivom kazuistikom dopušta ostvarenje izuzetka od pravila, povremeno suspendiranje obvezujućeg moralnog poretka" (Vaget 2001: 609) kako bi na taj način ukazao na oblik „rođenja ćudoređa iz duha neurednosti" (ibid.: 608) i neuređenosti koji prizivaju uspostavu poretka, ali ne iz puritansko-pruske ljubavi spram reda već iz bolno proživljenog nedostatka koji je uvriježen osjetilnom neredu, onom neredu kojemu je potrebno odmjereno uobličenje kao što je ono prikazano primjerice u Michelangelovu *Posljednjem sudu*. Pridajući liku Mojsija duhovno-psihičko obilježje mikelanđeovske putenosti, Mann ukazuje na osjetilnost kao neizostavnu komponentu uspostave morala koja čini nužnim „izmirenje ideje moralnog poretka s elementom moralnog nereda" (ibid.: 609).

Pripovijetka *Prevarena* posljednji je Mannov dovršeni tekst koji nastaje od svibnja 1952. do ožujka 1953. godine, a u kojem autor putem središnjeg lika, Rozalije von Tümpler, navlači masku sredovječne žene opijene erosom da bi u njezinoj ljubavi još jednom razmotrio problematiku ne samo vlastite umjetničke proizvodnje već i umjetnosti uopće.

Središnji je lik pripovijetke udovica koja s kćeri Annom i sinom Eduardom živi u Düsseldorfu. „Bez sklonosti spram višeg i neobičnog" (Mann 1953a: 878) ona se poput nekog djeteta prirode prepušta „prostodušnosti srca" (ibid.: 883) koje vrhuni u „simpatetičkom pogledu za sve što je priroda nametnula ženi" (ibid.: 882). Uz miris ruža, taj „božanski miris" (ibid.: 884), oduševljava je miris koji je otkrila u jednoj klisuri, „čije je dno bilo gusto obraslo grmovima jasmina i trušljike, a od kojih su se u sparnim srpanjskim danima bremenitim nevremenima na zamalo opojan način uzdizali cijeli oblaci ugrijanog miomirisa" (ibid.). Rozalija taj miris doživljava kao „dah prirode, to je to, njen

sladunjavi životni dah, ugrijan suncem i otopljen u vlazi, tako nam blaženo pirka iz njena krila. Uživajmo u njemu i mi, koji smo također njezina djeca, s poštovanjem.“ (Ibid.)

Već te prve karakterizacije središnjeg lika upućuju na to da je riječ o osobi koja je u potpunosti uronjena u svijet prirode, koja svijet spoznaje krajnje neracionalnim sredstvom, osjetom mirisa, pri čemu je svijet spoznat tim olfaktoričkim sredstvom ambivalentne naravi. Središnji simbol ambivalentnosti dočaran je u prizoru u kojem se doznaje da vrhunac miomirisa, miris mošusa, dopire u biti od „hrpe smeća koje se prži na uzavrelom suncu okruženo mnoštvom muha zujara“ (ibid.: 887). Slika je to prirode koju bi se iz perspektive Schopenhauerove filozofije moglo tumačiti kao sliku svijeta u kojoj se svijet sastoji od mnoštva (olfaktoričkih) pojava, čiji pojavni oblici posjeduju prijetvorna obilježja jer se iza njih skrivaju njihove opreke, a zbog čega se cjelokupni svijet doima u neprestanoj mijeni. Slika je to prirode koja u sljepilu svog odvijanja na cjedilu ostavlja pitanje o smislenosti pojava te ne preostaje ništa drugo negoli tek s poštovanjem uživati u svijetu jer smo ionako u njemu kao njegov sastavni dio. Pod uživanjem se naravno ne podrazumijeva tek neposredni užitak već estetski doživljaj svijeta i njegovih pojava te se u liku Rozalije koja poziva na užitak zapravo portretira umjetnička egzistencija usred kovitlaca ambivalentno ustrojenog svijeta kao vječno obnavljajuće propasti i ponovnog rođenja bića. Pitanje je na čemu je u tako ustrojenom svijetu bez dna moguće utemeljiti ljudsku egzistenciju, pogotovo kada istinska spoznaja uslijed ambivalentnog ustroja svijeta više nije moguća jer je cvat i trulež, miris i smrad, jedno te isto. Ostvarenje egzistencije koja bi u takvim uvjetima bila smislena doima se poput nekog čuda, a upravo takvo čudo zbiva se i s Rozalijom. U godinama je u kojima mjesečnica postaje sve neredovitija; konkretno, ona već kasni dva mjeseca (usp. ibid.: 891). Kći je Anna tješi zabrinutu nad time da će postati sasušenom starudijom (usp. ibid.: 892):

> Svakako, mama, dobro to razumijem. No, vidi […] Moraš si to tako predočiti da je duševno tek emanacija tjelesnog, a kada draga duša pomisli da joj je dodijeljena odveć teška zadaća prilagođavanja promijenjenom životu tijela, ubrzo će shvatiti da ne treba ništa drugo činiti negoli pustiti da se to zbiva i da dopusti da to utječe i na dušu. Jer tijelo je ono koje dušu oblikuje prema svome stanju. (Ibid.: 893)

Riječ je o mišljenju lika koji Mann oblikuje u kontrafakturi spram središnjeg lika. Neudana se tridesetogodišnja Rozalijina kći već rodila „sa šepavom nogom“ (ibid.: 879) pa se posvetila duhovnoj djelatnosti i postala slikarica

koja se već „kao učenica uputila u krajnje duhovnom smjeru, prezirući pritom puko oponašanje prirode, pretvarajući osjetilni dojam u strogo misaono, apstraktno simbolično, a često i u kubično matematičko“ (ibid.). Riječ je o opreci između Rozalije kao lika usmjerenog na neposredni doživljaj prirode i Anne kao one koja prirodu oduhovljuje, uslijed čega na vidjelo izbijaju dva oprečna pogleda na svijet: onaj stari, organicistički, koji prirodu shvaća kao autoreferencijalni sustav, i onaj moderni, materijalistički, koji promišlja transcendentnu simboličnost prirode. Prvi pogled počiva na iracionalno-romantičnoj tradiciji i njenoj predodžbi o ljudskoj vezanosti uz prirodu, dok se drugi temelji na racionalno-prosvjetiteljskoj tradiciji s njenom predodžbom o ljudskoj sposobnosti samousavršavanja s one strane svijeta prirode. Posljednji navedeni pogled prirodu shvaća kao foliju nasuprot kojoj se razvijaju i duh i duša, a da se pritom postulira primat materijalnog svijeta, čijim se zakonima kao (prirodnoj) sili, kako to Ana naglašava u razgovoru s majkom, duša i duh kao sekundarni moraju podčiniti. Nasuprot tome u romantičnoj je tradiciji duša svojstvena prirodi, a utoliko i duševne snage primarne. Mann u pripovijetci tako ponovno poseže za sukobom tih dviju tradicija te ih u dijalozima majke i kćeri uvijek iznova suprotstavlja kako bi na taj način uspostavio pripovjedno-dijaloški okvir rasprave o primatu duše i tijela, duha i tvari kao središnje tematike pripovijetke.

Kao uvod u razmatranje te tematike Mann dopušta da se u pripovijetci dogodi čudo prirode: nakon što se Rozalija zaljubila u mladog Amerikanca Kena Keatona, koji njezinom sinu daje instrukcije iz engleskog jezika, a koji bi i joj i sam po godinama mogao biti sin, ona protivno svim prirodnim procesima ponovno dobiva mjesečnicu (usp. ibid.: 922). „Čudo je to plodnosti“ (ibid.: 891), koje Rozalija tumači kao potvrdu svoga prava na novo ljubavno proljeće, odnosno iracionalnog prava na životno pomlađivanje. Na kraju će se, doduše, ustanoviti da je riječ o (samo)prevari Rozalijine uobrazilje jer procvat ženstvenosti počiva zapravo na već poodmaklom stadiju razvoja raka (usp. ibid.: 948) koji završava njezinom smrću. Neposredno prije smrti još jednom dolazi k svijesti da bi kćeri pojasnila:

> Anna, nemoj govoriti o prevari i podrugljivoj okrutnosti prirode. Ne kudi je kao što ni ja to ne činim. Nerado odlazim – od vas, iz života s njegovim proljećem. No kako bi proljeće bilo moguće bez smrti? Ipak je smrt veliko sredstvo života, a ako je za mene posudila oblik uskrsnuća i ljubavne naslade, tada to nije bila obmana, već dobrota i milost […] Prirodu – sam uvijek voljela, a ona je svojem djetetu podarila – ljubav. (Ibid.: 950)

U pripovijetci opisana Rozalijina ljubavna pustolovina posjeduje, kao i u većini Mannovih tekstova, i određenu kulturno-povijesnu simboliku. U Rozalijinu slučaju riječ je o duši, koja se u skladu s Mannovim poetološkim mitom iz poglavlja *Silazak u pakao* tetralogije o Josipu i njegovoj braći (usp. Mann 1933b: 40–45), preko ušiju zaljubila u tvar i na taj način dospjela u stanje samozaborava. To se kod Rozalije očituje u tome da odbacuje društvene konvencije i zapostavlja racionalno sagledavanje životne situacije da bi se u potpunosti prepustila ljubavi spram mladog Amerikanca, oduševljavajući se njegovom „velikom prirodnošću" (Mann 1953a: 895) i praktičnošću. Kenov lik stoji za Sjedinjene Države, i to ne za onaj dio koji se prepustio „utrci za dolarom i bogomoljstvu, obožavanju uspjeha i kolosalnoj prosječnosti" (ibid.: 897), već za onaj koji je, premda pragmatičan, sačuvao „respekt pred perspektivom i atmosferom" (ibid.), a to znači pred tradicionalnim europskim duhovnim dobrom. Za to stoji Kenovo divljenje njemačkim „časnim gradovima" (ibid.: 898), ali i njegova ratna invalidnost, koja se doima potvrdom spremnosti da se to misaono dobro i borbom brani. Utoliko je kulturno-povijesni objekt za kojim čezne Rozalijina zaljubljena duša mlada i snažna Amerika posvećena očuvanju demokratskog misaonog dobra, dok je njezin lik, koji se u potpunosti posvećuje prirodi, simbol njemačke duše. To se naznačuje već i na početku pripovijetke, kada se navodi da je Rozalija bila udana za „natporučnika" (ibid.: 877), koji je umro „na prilično besmisleni način u automobilskoj nesreći" (ibid.), a da je prijetvorno slovio kao onaj koji je poginuo „na časnom polju" (ibid.). Riječ je o Mannovoj aluziji na besmislenost obaju svjetskih ratova u kojima se njemačka duša udružila s militarizmom i nacionalsocijalizmom te se sunovratila u ratnu katastrofu kojom je dosegla dno povijesnog razvoja. Nakon nečeg takvoga mora moći uslijediti uzdignuće duše iz ponora, što je i istinski predmet i Mannove pripovijetke i zbivanja u suvremenom povijesnom horizontu 1950-ih godina, na koje se Mann pripovijetkom nadovezuje.

Njemačka duša nakon pada u bezdan ratnog zla svoj put prema gore može pronaći samo onda ako se – paradoksalno – pouzda upravo u svoju prirodu, odnosno tu prirodu ne pojmi kao himbenu i ne odbaci njezin razvoj, već se ponovno posveti oblikovanju svoje prirode, ali u novome duhu. Na potrebu takvog novog oduhovljenja njemačke duše Mann ukazuje na mnogobrojnim, u tekstu pripovijetke razasutim mjestima, na kojima aludira na antičku priču o sjedinjenju Amora i Psihe kao jedinom putu na kojem je moguće ostvariti čudo zacjeljenja. Jer, u zacjeljenje njemačke duše nakon njena pada u grotlo povijesnog zla nacionalsocijalističkog režima može vjerovati samo onaj koji

ne odbaci prirodno čudo (pre)poroda već štuje „to kasno iskušenje“ (ibid.: 890) i dopusti da ono u njemu „procvate u ljubavi“ (ibid.) toliko da se ponizno podvrgne snubljenju za naklonost drugog (usp. ibid.: 904). U protivnom bi duša prirodi „udarila u lice time što bi ugušila bolno proljeće kojim ju je čudesno obdarila!“ (Ibid.: 918) Mann pod tim bolnim proljećem podrazumijeva gorko kulturno-povijesno buđenje njemačke duše iz romantično-nacionalističke opijenosti zlom koja se može poništiti isključivo čudesnim preobraćenjem. No duša, odnosno *Psiha*, mora u svrhu preobraćenja ostati vjerna Amoru jer će se samo s povezom preko očiju, tek sa slijepim povjerenjem u snagu ljubavi koja podaruje život, moći izvući iz zlosretne isprepletenosti sa zlom tvari. Sredstvo te ljubavi jest ljubav spram čovjeka koja vrhuni u ideji humanosti. Stoga će njemačkoj duši čudo zacjeljenja uspjeti samo ako tu ideju koja je u ratnom vihoru umalo nestala pretvori u vlastiti duhovni fundament odakle će se ponovno upustiti u igru s tvari, odnosno stupiti u suvremeni povijesni horizont.

Mann se posredstvom nestvarno-čudesnog začarobljenja Rozalijine duše (usp. ibid.: 915) obraća suvremenoj njemačkoj mladeži koju portretira u Rozalijinoj kćeri. Za tu mladež smatra da je poput Anne ispunjena „promišljenom hladnoćom“ (ibid.: 879) koja je usmjerava isključivo na materijalističku racionalnost zbog čega joj se srce ne čini prijemčivim za ideju humanosti. To se očituje i u njenoj ksenofobiji: Anna se osjeća ozlojeđena „Kenovom primitivnom bezazlenošću kojoj u potpunosti ne vjeruje“ (ibid.: 901), a zbog koje ga čak doživljava i odbojnim. U tom se spletu emocija odražava i Mannova aluzija prije svega na nepovjerenje Nijemaca spram pobjednika, kao i na potrebu za denacifikacijom, demilitarizacijom i demokratizacijom njemačke duše, koja se čini u suvremenom povijesnom trenutku neophodna. Upozorenje da se u tu svrhu demokratsku Ameriku ne uzima nekritički kao apsolutni uzor sadržano je u Rozalijinoj primjedbi da je „Ken tek sredstvo prirode kojim se čudotvorno utječe na moju dušu“ (ibid.: 920), pod čime se podrazumijeva preporuka da Nijemci nakon završetka Drugog svjetskog rata Ameriku ne oponašaju doslovno, da se ne prepuste potpunoj amerikanizaciji, već da se Ameriku uzme kao poticaj da se iz prirode njemačke duše traga za vlastitim putem iscjeljenja.

Pritom je duši još uvijek otvoren put i prema gore i prema dolje: ostane li, naime, njemačka duša pri svojoj romantičnoj zasadi, ta će je – poput raka Rozaliju – izjesti. Dopusti li si korak u smjeru humanističkog preoblikovanja suvremenog povijesnog horizonta, tada bi se moglo, kao i u Rozalijinu slu-

ju, dogoditi i čudo prirode da pomlađena, demokratizirana njemačka duša ponovno pronađe put u zajednicu naroda. No taj put nije nimalo lak, na što Mann uvijek iznova ukazuje Rozalijinim slatkim raspoloženjem patnje i boli koje joj donosi njena nemoguća ljubav. Ići tim putem znači ujedno preispitivanje i odustajanje od već uhodanog i poznatog, što predstavlja veliki teret. Opredijeli li se, međutim, duša za humanističku zadaću, tada više nema – u naslovu pripovijetke naznačenih – i prevarenih i prevaranata jer je riječ o jedinom pravom putu duše iz vrtloga svijeta i svjetskog zla: samo ono što se poduzima iz ljubavi – Rozalijina je poruka upućenja kćeri Anni – čovjeka može spasiti od propasti i očaja. Stoga je Mannova namjera posredstvom pripovijetke svijet zaogrnuti u humanističko-apolinijski veo koji će čovjeka – zapletenog u zbivanja unutar suvremenog povijesnog horizonta – zavesti na čudo daljnjeg življenja.

Da Mann u pripovijetci progovara o potrebi pronalaženja izlaza iz „mrtve ložnice" (ibid.: 946) svjetske povijesti s njenim trulim stranputicama, potvrđuje i Rozalijin pomirljivi govor o „dobroti i milosti" (ibid.: 950) prirode koja nam dopušta živjeti i kada u raspadu vidimo tračak nade. Taj je tračak posljedica osviještenja ambivalentnog ustroja čovjekove prirode utemeljene kako u težnji za razaranjem života, tako i težnji za njegovim stvaranjem, pri čemu se uvijek iznova pokazuje presudnim da se čovjek usprkos svemu uputi u potragu za duhovnim dobrom koje će ga zavesti na daljnji život, a koje je uvijek iznova potrebno pronaći i osmisliti. Sukladno tome i svrha umjetnosti leži u tome da čovjeka uvijek iznova odvrati od prepuštanja razarajućem dijelu njegove prirode tako da u sebe pripusti duh humanitasa kao korektivno sredstvo koje će postati temelj suvremenog i svakog novog povijesnog horizonta u kojem će duhovni preporod predstavljati čudo prirode kao što je to u pripovijetci Rozalijino kasno ljubavno proljeće. Takvo čudo Mann mora postaviti kao nešto što graniči s čudesnim, pogotovo nakon prohoda kroz svijet zla u romanu *Doktor Faust*, nakon kojeg se Mann u romanu o ispovijestima varalice Felixa Krulla upućuje u posljednji ples životnih perspektiva s ciljem osvjetljavanja budućeg horizonta ne samo njemačke duše već i one cjelokupnog čovječanstva.

## 4.6. Fascinacija zlom u *Doktoru Faustu*

Nakon što je početkom 1943. dovršio tetralogiju o Josipu te kao njen svojevrsni epilog napisao i pripovijetku *Zakon*, Thomas Mann se u ožujku te go-

dine posvećuje ostvarenju novog romanesknog projekta na kojemu radi sve do 1947. godine (usp. Kurzke 1997: 269). U to se doba, a pogotovo nakon bitke za Staljingrad, sve jasnije ocrtava poraz nacionalsocijalističkog režima pa sve važnije postaje i pitanje posljedica tog režima za sudbinu njemačkog naroda. Mann drži niz predavanja diljem Amerike, u radijskim se govorima obraća slušateljima u domovini, a piše i niz eseja posvećenih aktualnom ratnom trenutku. Utoliko je riječ o razdoblju u njegovu životu koje obilježava živa politička aktivnost. Procjenu aktualnog stanja iznosi u znamenitom predavanju *Njemačka i Nijemci*, u kojem ističe „da ne postoje dvije Njemačke, jedna zla i jedna dobra, već samo jedna kojoj se njeno najbolje vražjim lukavstvom provrglo u zlo. Zla Njemačka, to je izjalovljeno dobro, dobro koje je ogrezlo u nesreći, krivnji i propasti." (Mann 1945a: 1146) Mann time reagira na stav koji nakon rata postaje sve glasnije, a u skladu s kojim bi trebalo zle Nijemce kao aktivne sudionike nacionalsocijalističkih zločina razlikovati od dobrih koji su se primjerice povukli u tzv. unutarnju emigraciju (usp. Kurzke 1997: 266–268). Žestoko se protiveći takvoj podjeli, Mann smatra kako je pružanje otpora nacionalsocijalizmu trebala biti moralna zadaća svakog Nijemca, čime se nadovezuje na stav koji je zastupao u nizu članaka još prije izbijanja Drugog svjetskog rata, a u kojima je kritizirao pomirbenu politiku Zapada te sve demokratske snage pozivao na pružanje otpora fašističkom režimu u Njemačkoj (usp. Mann 1938b: 840–841).

Nakon otkrića koncentracijskih logora Mann smatra da se više ne može govoriti samo o zločinu režima već o „našoj sramoti […]. Jer tim je obeščašćenjem pogođeno sve njemačko, sve što govori njemački, piše na njemačkom, živi na njemačkom." (Mann 1945b: 951) Uspostava tvornica smrti za njega predstavlja „katastrofu koju ne poznaje ni povijest [Njemačke] ni povijest uopće" (ibid.: 952) jer je riječ o moralnom debaklu zbog kojeg „Njemačka danas izaziva gađenje čovječanstva i predstavlja primjer zla" (ibid.).

Svu dubinu i tragičnost tog ćudorednog pada Njemačke Mann nastoji prikazati u romanu *Doktor Faust*, čija je okosnica prikaz povijesnih procesa koji su doveli do toga da se „masa dobrog" (Mann 1945a: 1147) iz njemačke kulture i povijesti prometnula u zlo nacionalsocijalističkog režima, premda zaluđenost njemačkog nacionalnog bića nacionalsocijalizmom Mann ne shvaća kao nešto njemu izvanjsko već i kao osobnu traumu: „Ništa od onog što sam Vam o Njemačkoj pokušao reći ili tek naznačiti nije došlo iz tuđeg, hladnog, nesudjelujućeg bića; sve to imam u sebi, sve sam to osobno iskusio" (Mann 1945a: 1146). S obzirom na to i cjelokupni roman funkcionira na tri razine: na auto-

biografskoj razini prikaza vlastita shvaćanja književnog i kulturno-povijesnog diskursa, na povijesno-nacionalnoj razini prikaza razvoja njemačkog nacionalnog bića u smjeru nacionalsocijalizma te na općekulturnoj razini prikaza razvoja europskog kulturnog dobra kao šireg povijesnog horizonta zbivanja ljudskosti. Mann pritom pojedine pripovjedne razine isprepliće uzajamnom montažom odabranih autobiografskih, kulturno-povijesnih i društveno-političkih podataka, što mu omogućuje da s jedne strane romanesknu radnju bez velikih lomova smjesti u odgovarajuću društveno-povijesnu zbilju na prijelazu s devetnaestog u dvadeseto stoljeće, a s druge tekstu romana podari krajnje simboličku funkciju koja seže s one strane zbilje prikazane u romanu.

Fabularnu jezgru romana tvori fiktivni ugovor središnjeg lika s vragom, pri čemu Mann u oblikovanju ugovora ne poseže za Goetheovim *Faustom* kao predloškom već za starijim verzijom legende, za Spiesovom knjigom o doktoru Faustu (usp. Kurzke 1997: 278) sa strogim, srednjovjekovnim moralnim predodžbama prema kojima je Faustova propast neumitna.[18] Za razliku od tradicije u Mannovu romanu, nadalje, središnji lik Adrian Leverkühn vragu prodaje svoju dušu kako bi postao „genijalni glazbenik" (Mann 1947: 9), koji zahvaljujući ugovoru „iz duhovne hladnoće prodire u smioni svijet novog osjećanja" (ibid.: 428), ostvarujući time romantičarski ideal „ponovnog stjecanja vitalnosti i osjećajnosti" (ibid.). Vrag zauzvrat od Adriana iziskuje da se odrekne „svih koji ovdje žive, svih nebeskih sila i svih ljudi, jer tome mora tako biti. […] Ne smiješ voljeti." (Ibid.: 331) Time je spomenut temeljni motiv romana – životna hladnoća – koja postaje trajno obilježje Leverkühna kao umjetnika, koji se opsjednut stvaranjem vrhunskih djela više ne obazire ni na kakve (ljudske) granice, a pogotovo ne kada zapada u stanje genijalnog opoja, odakle mu je moguć i proboj u nove stvaralačke svjetove.

Inicijalna je to ideja romaneskne građe, koja potječe još iz 1905. godine,[19] a za kojom Mann poseže gotovo četrdeset godina kasnije, uspostavljajući time

[18] Mannu je nemoguće preuzeti Goetheovu apoteozu Faustova lika jer bi u suvremenom kontekstu sredine dvadesetoga stoljeća predstavljala svojevrsno opravdanje zla. Stoga se Mann svojim Faustom referira tek na „oluju u Faustovim grudima" (Mann 1922c: 619) koju u Goetheovu tekstu izaziva pojava zemaljskog duha jer se on ruga Faustovoj nadmenoj predodžbi o sebi kao slici i prilici života. Sukladno tome Mann u romanu konstruira lik Fausta koji zbog svojeg radikalnog nihilističko-vitalističkog stava ne posjeduje mogućnost izbavljenja već je unaprijed osuđen na propast.

[19] Usp.: „*Pripovijetka ili u vezi 'Maje'* - lik sifilističnog umjetnika, kao dr. Faust koji se predao vragu. Otrov djeluje poput opoja, stimulansa, inspiracije: u entuzijastičkom oduševljenju dopušteno mu je stvaranje genijalnih, čudesnih djela, vrag upravlja njegovom rukom. No naposljetku *po njega i dolazi vrag*: paraliza." (Wysling/Schmidlin 1992: 121–122)

vezu s atmosferom u kojoj su nastala njegova rana djela: težnja Adriana Leverkühna za *prodorom u smioni svijet novog osjećanja* simbol je središnje tematike Mannova ranog stvaralaštva koju je obilježavao nepremostivi rascjep između duha i života. Središnji likovi iz tog razdoblja, poput malog gospodina Friedemann ili Aschenbacha, opsjednuti sjecanjem izvorne naivnosti, odnosno „čuda preporođene nesputanosti" (Mann 1912: 455), vrludaju unutar tog rascjepa sve dok svojim tragičnim svršetkom definitivno ne potvrde nemogućnost doživljavanja osjećaja, stanja ili događaja koji bi im zagrijao srce i time podario novi život. S obzirom na to hladnoća Adriana Leverkühna znak je umjetnika koji je upućen tek na vlastiti, umjetničko-apolinijski svijet, čime je oslovljen i Mannov poetološki stav o umjetnosti kao smrti, odnosno stav o umjetniku kao čovjeku koji je osuđen prebivati s one strane života. U Leverkühnovoj hladnoći riječ je o prikazu ne samo općenite vitalističko-nihilističke atmosfere s početka dvadesetoga stoljeća već i autorova tadašnjeg poetološkog stava o nepomirljivom rascjepu između duha i života, čije jedino moguće razrješenje sagledava u metafizičkom horizontu kao onom *simpatije prema smrti*.

Uz autoreferencijalna obilježja Mann središnjem liku pridružuje niz podataka iz Nietzscheova života i filozofije, čime se roman diže na višu simboličku razinu.[20] Ispreplitanjem faustovskih obilježja središnjeg lika s onim nietzscheanskim kao sredstvo uprizorenja dekadentno-nihilističke atmosfere s početka stoljeća roman o umjetniku pretvara se, naime, u roman o vremenu te njegovo pripovjedno središte više nije tek rascjep unutar duše umjetnika kao pojedinca već onaj njemačke nacionalne duše. Uslijed toga priča o umjetniku postaje sredstvo uprizorenja povijesnog horizonta u kojemu je do tog rascjepa i došlo.

Simbol začetka rascjepa fiktivni je gradić Kaisersaschern kao ishodišni prostor zbivanja radnje (usp. Mann 1947c: 51–52), koji svojim srednjovjekovnim ozračjem sugerira prisutnost „povezanosti njemačkog duha s demonskim", izvjesnu „izručenost vragu" (Mann 1945a: 1131). Ta veza, objašnjava Mann u eseju *Njemačka i Nijemci*, počiva na sklonosti Nijemaca prodiranju u spoznajne dubine, koje tada uzrokuju „rascjep između spekulativnog i društveno-političkog elementa" (ibid.: 1132). Kao primjer za to navodi Luthera: namjeravajući spasiti spekulativnost kršćanske ideje, on je po Manno-

[20] Kao takve dopune Kurzke izdvaja „atmosferu u rodnom mjestu, Nietzscheov posjet bordelu, izjalovljeno snubljenje nevjeste, zarazu sifilisom u 21. godini, duhovno pomračenje u 45. i smrt u 55. godini života na dan 25. kolovoza" (Kurzke 1997: 273) te ujedno ukazuje i na mnoštvo citata iz Nietzscheovih djela.

vu mišljenju tek konzervirao „reakcionarni bezobzirni autoritet njemačkih kneževa“ (ibid.: 1136), čime je *zacementirao* „njemački dualizam radikalne spekulativnosti i političke nezrelosti“ (ibid.), a time u konačnici uspostavio samo još veći raskorak između vanjskopolitičke slobode[21] i unutarnjopolitičke „neslobode, nezrelosti, tupe podložnosti“ (ibid.: 1137). Nakon prevladavanja narodnosno-antieuropskog, barbarskog shvaćanja slobode u njemačkom nacionalnom biću (usp. ibid.) taj se raskorak još više ustalio, a odrješenjem njemačke duše „od izvornog univerzalizma i kozmopolitizma“ (ibid.: 1140) na povijesnom horizontu pomolio se i „zahtjev za europskom hegemonijom, dapače, za svjetskom vladavinom“ (ibid.) te duše.

Mann smatra da drugi presudni korak u tom smjeru čini njemačka romantika utoliko što, dopustivši da njome rukovode „htonske, iracionalne i demonske životne snage“ (ibid., 1143), završava u „proturevoluciji spram filozofskog intelektualizma i racionalizma prosvjetiteljstva“ (ibid.). Pritom paradoksalnim doživljava činjenicu da romantika, „koja se nasuprot apstraktnom umu i priprostom humanitarizmu smatra revolucionarnim zastupnikom iracionalnih životnih snaga, upravo u svom prepuštanju iracionalnom i prošlosti očituje duboku sklonost smrti“ (ibid.: 1145). Podrijetlo te sklonosti sagledava u stremljenju romantike razgradnji moralnih normi, zbog čega njemačka duša samu sebe onemogućuje da „od Europe, od duha europske religije čovječnosti, od europskog demokratizma, prihvati bilo kakve korektivne pouke“ (ibid.). Naprotiv, jednom zaražena „romantičnom klicom bolesti i smrti“ (ibid.: 1146), njemačka duša tone u „histerično barbarstvo, koje svoj jezivi kraj nalazi u nacionalnoj katastrofi, u fizičkom i psihičkom kolapsu bez presedana“ (ibid.).

Upravo takav razvoj njemačke duše obilježava i lik Adrijana Leverkühna: u njegovoj opsjednutosti prodiranjem u nove, neslućene glazbene svjetove odzvanja zaluđenost nacionalsocijalističkog režima uspostavom novog svjetskog poretka te i središnji lik i njemačko nacionalno biće tonu u krajnju osamu i izolaciju, u kojoj prolaze proces samoraspadanja, koji u romanu brižljivo bilježi Serenus Zeitblom. Lik je to koji u romanu nije samo Leverkühnov biograf već i predstavnik klasično-humanističke tradicije njemačkog nacionalnog bića, a koji nakon nepovratnog potonuća njemačke duše u

[21] Tako Mann smatra da je „njemački pojam slobode bio uvijek usmjeren prema van; pod njime se mnilo pravo da se bude Nijemac, samo to i ništa drugo, […] bio je protestirajući pojam samocentrirajuće obrane od svega što bi narodnosni egoizam uvjetovalo i ograničilo, ukrotilo ga i potaklo ga na službu zajednici, na službu čovjeku“ (Mann 1945a: 1137).

orgiju vitalističko-dionizijske diskurzivacije zbilje nacionalsocijalizmom i tu tradiciju prokazuje kao bezuspješnu i nemoćnu u sveopćem mraku njemačke nacionalne duše: tragična sudbina Adriana Leverkühna i bespomoćnost Serenusa Zeitbloma čine se Mannovim primjerima dalekosežnih posljedica fašističke diskurzivacije zbilje. Krajnji simbol takve situacije Leverkühnova je osuđenost na hladnoću, na taj simbol nietzscheanskih visina, odakle duh, oslobođen svih stega, a prije svega moralnih, razgrađuje sve umne vrijednosti u interesu neograničenog samoočitovanja života. Riječ je o bolesnoj opijenosti duha koja potkopava život. Duh u zaboravu vlastitog humanističkog poslanstva unutar povijesnog horizonta priređuje banalnodionizijsku orgiju smrti, što je transtekstualna opomena romana, koja u završnom vapaju duše pripovjedača zadobiva i apokaliptične obrise:

> Njemačka, jarko crvenih obraza, teturala je tada kao omamljena na vrhuncu svojih suludih trijumfa, spremajući se da osvoji svijet pomoću ugovora kojeg se htjela držati i koji je potpisala svojom krvlju. Danas se ona, u zagrljaju demona, strovaljuje duboko iz očaja u očaj, pokrivajući rukom jedno oko, a drugim zureći u stravu. Kad će dosegnuti dno provalije? Kad će se krajnje beznađe prometnuti u čudo koje nadilazi vjeru, koje donosi svijetlo nade? Osamljen čovjek sklapa svoje ruke i govori: neka se bog smiluje vašim jadnim dušama, prijatelju moj, domovino moja. (Mann 1947: 676)

Očajni je to vapaj kojim kroz Mannov lik progovara i njemačka duša u aktualnom povijesnom trenutku. Mračan je to trenutak koji se na temelju Leverkühnove tragične sudbine čini nepremostivom sudbinom njemačkog nacionalnog bića koje se doima osuđeno na vječno prebivanje u rascjepu između života i smrti, odakle uvijek iznova zapada u delirij *simpatije prema smrti*. Da takav pesimistični zaključak nije nužan, proizlazi iz treće razine Mannove naracije na kojoj se prikaz njemačke nacionalne duše isprepliće s autorovim shvaćanjem europskog kontinenta kao šireg povijesnog horizonta na koji je kao horizont zbivanja ljudskosti upućena svaka nacionalna duša. Riječ je o transtekstualnoj razini, u romanu prisutnoj tek u naznakama, od kojih je jedna već sadržana u opisu ishodišnog mjesta zbivanja radnje, fiktivnog mjestašca Kaisersascherna. Mann onamo smješta i posljednje počivalište Otta III., čiji su život i misao, obavještava nas pripovjedač, obilježili „izraziti svjetonazorski kozmopolitizam“ i „staronjemački provincijalizam“ (ibid.: 219). Time se Mann referira na stanje europskog duha prije njegova rasapa na pojedine nacionalne entitete, o čemu progovara još u svojim *Razmatranjima nepolitičkog čovjeka*, gdje smatra da su Francuska i Njemačka

> u materinskom krilu vremena nekoć bile *jedno* prije negoli su se njihovi životni putovi odvojili i među njima zavladala bespoštedna mržnja. Povezuje ih, međutim, zajednički umjetničko-metafizički posjed koji se ne može pripisati samo jednom od njih: iz njemačkog je duha Francuska stvorila gotiku. […] Da, ljubav spram tog pjesništva predstavlja prije svega radost prepoznavanja prastarog bratstva koje je bilo više negoli bratstvo, koje je bilo jedinstvo. (Mann 1918a: 405)

Mann smatra da se to jedinstvo ranije nije primjećivalo jer se iz njemačke perspektive bit francuskog nacionalnog entiteta sagledavao isključivo u njegovoj buržoasko-prosvjetiteljskoj ideologiji (usp. Mann 1922c: 614) kao načinu „'porobljavanja duha' politikom" (ibid.: 612), dok se s druge strane Njemačku zbog odbacivanja klasično-humanističkog temelja europske kulture iz francuske perspektive smatralo azijatsko-barbarskom zemljom (usp. ibid.: 616–617). Ostane li se pri nepremostivom jazu takvih stavova, tada se po Mannu „odnosi između duhovnih sfera obaju naroda" (ibid.: 622) nikada neće riješiti otrova koji ih je odveo „u krvavu močvaru i u apsolutnu ćudorednu izgubljenost" (ibid.: 623) svjetskog rata. Nasuprot tome, put obnove izvornog jedinstva Mann vidi u ponovnoj uspostavi „religiozne misli" (ibid.: 624) kao „nefrivolne skepse u vezi s alternativama" (ibid.), odnosno kao „nihilizam filantropizma […] koji] nije, međutim, tek nemarna, antisocijalna sloboda, […] koji] nije bez volje. Njegova je volja ljudski poredak, ćudoređe i dostojanstvena zajednica. Jer on je oblikovno načelo, on je 'obrazovanje'." (Ibid.) Mannov je to poziv još iz ranih 1920-ih godina da se na krizu europskog humanizma (usp. ibid.: 618) reagira „ostvarenjem novog ćudoređa, religioznosti, zajednice, utjelovljene ljudskosti" (ibid.: 620). Tim se putem, međutim, Nijemci 1930-ih godina nisu uputili, već su se posvetili razgradnji humanističkih vrijednosti, zbog čega se njemačko nacionalno biće, taj središnji predmet Mannove naracije, po drugi put premetnuo u zlu kob čovječanstva. S obzirom na to opravdanim se čini Mannovo pitanje ima li njemačko nacionalno biće još uopće budućnosti.

Mann rješenje njemačkog vrludanja vidi u odustajanju od zatvaranja u vlastitu unutrašnjost i iracionalnu duhovnost, odnosno u otvaranju spram utjecaja šireg povijesnog horizont zbivanja europskog duha, u kojemu je „svaki narod […] vrijedan divljenja, i svaki […] presudan u ostvarenju cjeline" (ibid.: 623). U tom je horizontu, i to usprkos krizi europskog humanizma, potrebno poraditi na uspostavi, kako to Mann naziva, religioznih misli, a pod čime podrazumijeva vrijednosti koje svojom bezuvjetnošću posjeduju i zbilju nadilazeće i zbilju uvjetujuće transcendentalno značenje. Središnja pak religiozna

misao za njega je misao humanitasa, koja svojom uvijek iznova obnavljajućom zadanošću ukazuje na to da usud nijednog entiteta u povijesnom horizontu nije unaprijed određen. Naprotiv, svaki od njih u bilo kojem trenutku ima mogućnost utjecati na način oblikovanja vlastite sudbine: Premda se svaka duša, i individualna i nacionalna, čini tek proizvodom svojega doba i rezultatom silnica koje dominiraju u povijesnom horizontu ponad pojedinih duša, ona u svakom trenutku u sebi nosi i mogućnost oblikovanja novih kulturno-povijesnih i društveno-političkih diskurzivacija zbilje, na temelju kojih se nazire i mogućnost domestikacije povijesnog horizonta u humanistički zavičaj.

Novi globalni sukob nakon okončanja Drugog svjetskog rata, sukob između Zapada i Istoka, demokratskog i socijalističkog poretka, Mann smatra mogućim prevladati uspostavom socijalne demokracije. Pod time podrazumijeva „pomirbu slobode i jednakosti, individualnih vrijednosti i zahtjeva društva. No to izjednačenje nikada se neće do kraja i definitivno postići, ono će ostati zadaća humanosti koju će se uvijek iznova morati ostvariti" (Mann 1939b, 970–971). To je tako jer individualne vrijednosti minule epohe još jedino može spasiti „sloboda koja je obuhvatila ono socijalno" (ibid.), dakle takav preplet slobode i jednakosti kojim bi se osigurala „gospodarska pravednost" (ibid.), zahvaljujući kojoj „se demokracija može oduprijeti navali dehumaniziranog duha nasilja i ispuniti svoju veliku konzervativnu zadaću: očuvati kršćanski fundament zapadnog načina života, spasiti samo ćudoređe pred barbarstvom" (ibid.).

No hoće li čovjek usprkos zapletenosti u pojedine obračune unutar povijesnog horizonta doseći okretišnu točku humanizma ovisi prije svega o tome hoće li smoći snage prisjetiti se temeljnih duhovnih vrijednosti i u skladu s njima oblikovati horizont vlastita (z)bivanja. Uputi li se u tom smjeru, on otvara vrata čudu nadilaženja dosadašnjeg više ili manje zlosretnog usuda zarobljenosti čovjeka silnicama koje dominiraju povrh njega u povijesnom horizontu. Sredstvo nadilaženja zarobljenosti prisjećanje je duha na njegovo izvorno humanističko poslanstvo, dok je posrednik tog poslanstva umjetnik, koji, prebivajući „u sferi slobodnog mišljenja, slobodnog razmatranja i oblikovanja" (ibid.: 971), mora moći pripovijedati o svjetovima u kojima će povrh diluvijalnog zbiljskog blata očuvati svetost čovjeka, njegovu ideju humanitasa. Stoga se čini da Mann svojim romanom o zlosretnoj sudbini Adriana Leverkühna njemačkom nacionalnom biću upućuje poziv da se prolaženjem kroz narativno uprizorenje traume fašizacije nacionalne duše otrijezni i zauvijek okane iracionalne ontologizacije vlastite biti. Samo nakon takva očišćenja moguć je

povratak u europski povijesni horizont kao mjesto zajedničke diskurzivacije zbilje unutar vječno otvorenog horizonta ostvarenja ideje humanitasa. Jedini je to put na kojem će njemačka nacija moći nanovo pridonositi pretvorbi povijesnog horizonta u istinski ljudski zavičaj, a time i „dobra Njemačka koja je otišla stranputicom" (Mann 1945a: 1146) odnijeti prevagu nad počinjenim zlom.

## 4.7. Krullovo sveto vjenčanje kao Mannova narativna oporuka

Roman o *Ispovijestima varalice Felixa Krulla* u dvostrukom se smislu doima Mannovim životnim djelom. S jedne strane autora rad na romanu prati cijeli život: prvi zapisi na temu pripovijesti o prevarantu potječu još iz 1905. godine. Nakon lektire memoara varalice Georgesa Maniolescua (usp. Sprecher 2006: 175–200) Mann u razdoblju od 1910. do 1913. godine ispisuje prvih pet poglavlja romana i započinje šesto da bi potom roman ostavio duže vrijeme po strani. U pismu Félixu Bertraudu desetak godina kasnije smatra da je zapeo u pisanju, a o razlozima kaže sljedeće:

> […] jer sam ekstremno individualistički, asocijalni karakter knjige možda doživio kao nesuvremeni. A možda i stoga jer mi se činilo da sam u tom dijelu već dao sve ono što je važno. No pomisao na nastavak romana nikada nisam ispuštao iz vida, a možda nakon što odbacim teret koji trenutno vučem sa sobom pronađem i volju za dovršenjem te neobične stvari. (Beck 1989: 80)

Premda dvadesetih i tridesetih godina u više navrata objavljuje fragmente iz rukopisa o Felixu Krullu, rad na romanu nastavlja tek četrdeset godina kasnije. Od studenog 1950. godine pa sve do travnja 1954. Mann ispisuje iduća poglavlja romana, koji, međutim, i sada ostaje nedovršen, jer je riječ tek o prvom dijelu memoara varalice Felixa Krulla, nakon kojeg je trebao uslijediti i nastavak u kojem je, sukladno jednoj od autorovih natuknica, središnji lik trebao između ostaloga produžiti putovati svijetom, ali i završiti u zatvoru (usp. Sprecher 2006: 195–196).

S druge strane, u romanu je ponovno riječ o središnjoj temi Mannove pripovjedne produkcije, o umjetniku i biti umjetništva, koje ovaj put prikazuje na krajnje transvestitsko-ironijski način, a da time u romanu objedinjuje sve svoje dosadašnje prolaske kroz tu tematiku.

U romanu središnji lik, Felix Krull, u ulozi pripovjedača u prvom licu polaže račun o svom dosadašnjem životu. Svoju ispovijest započinje s opisom rela-

tivno sretnog djetinjstva provedenog u malom mjestašcu u Rheingauu, gdje je njegov otac bio proizvođač pjenušca, čije su boce, doduše, oblijepljene s vrlo privlačnim etiketama, ali je njihov sadržaj krajnje sumnjive kvalitete. Felixovu je ocu svojstvena sklonost uživanju, rasipništvu i površnosti, zbog čega većina mještana izbjegava druženje s tom obitelji te Felix odrasta bez prijatelja među vršnjacima. No bez obzira na to, ili upravo kao posljedica toga, on s vremenom stječe predodžbu da je posebna kova i da će usprkos svemu jednoga dana zauzeti svoje zasluženo, po njegovu mišljenju istaknuto, mjesto u društvu.

Već zarana otkriva talent uskakanja u različite uloge. Tako primjerice kao osmogodišnjak u baltičkom odmaralištu savršeno oponaša svirku na violini, a da ne poznaje nijednu notu, dok u ateljeu kuma Schimmelpreestera uspješno igra ulogu modela odjevenog u različite kostime te u svakom od njih djeluje posve vjerodostojno i prirodno. Budući da se grozio škole, naučio je krivotvoriti očev potpis na ispričnicama, kao i toliko dobro simulirati znake bolesti da je čak i obiteljskog liječnika znao uvjeriti da je bolestan. Naravno da ni to, kao ni povremene krađe slatkiša u prodavaonici delikatesa, ne doživljava kao kriminalne radnje jer kriminal nikako ne smatra svojstven ljudima kojima je poput njega namijenjena viša sudbina u društvu.

Ključni događaj u Krullovoj mladosti susret je s glumcem iz mjesnog kazališta koji, s jedne strane, publiku fascinira izvrsnom izvedbom uloge na pozornici, dok ga Felix u garderobi upoznaje kao krajnje ružnog i vulgarnog čovjeka. Time spoznaje da umijeće oduševljavanja mnoštva nije stvar glumca već rezultat potrebe publike za iluzijom i zavođenjem, u čemu tada vidi i vlastitu životnu zadaću kojoj se posvećuje nakon očeva samoubojstva i propasti njegove tvrtke.

Nakon raspada obitelji Felix s majkom odlazi u Frankfurt, gdje se isprva posvećuje proučavanju načina života višeg građanskog sloja. U tom se gradu zbiva i jedan od parodijskih vrhunaca romana kojim se oprimjeruje raskorak između deklariranih ideala i stvarnosti: Felix se pred povjerenstvom za novačenje pojavljuje krajnje odlučan da po svaku cijenu obavi svoju vojnu obvezu, u što svom silom uvjerava liječnike zadužene za pregled novaka, ali istovremeno krajnje uvjerljivo glumi epileptični napad, koji je naravno kod kuće danima studiozno uvježbavao na temelju medicinske literature. Time je naposljetku ishodio oslobođenje od vojne službe, a da je kod svih prisutnih ostavio dojam silnog patriote koji je duševno slomljen zbog nemogućnosti da obavi tu tako važnu građansku dužnost wilhelminskog društva.

Felix se potom u skladu s prvotnim planovima kuma Schimmelpreestera upućuje i u Pariz. Međutim, već prilikom carinske kontrole na graničnom prijelazu dami koja je stajala pokraj njega otuđio je kutijicu s nakitom te novcem od prodaje nakita financirao noćne izlaske u mondeni život Pariza. Danju, međutim, radi kao *liftboj* u hotelu „Armand", a jednog dana ondje sreće opljačkanu vlasnicu nakita, madame Houpflé. Postavši njen ljubavnik, priznaje joj krađu, na što ga ona idealizira i doživljava kao Hermesa, mladolikog boga-lopova, kojeg potiče na daljnje krađe jer to još više raspaljuje njenu ljubavnu strast.

U međuvremenu Felix u hotelu postaje konobar, a potom i natkonobar, dok u slobodno vrijeme zahvaljujući opljačkanom dobru vodi dendijevski život. On ga dovodi u cirkus, gdje potaknut Andromahom, umjetnicom na trapezu, vlastiti život uspoređuje s onim cirkuskih artista, jer poput njih želi očarati svijet, čime bi se izložio riziku koji je usporediv s opasnošću s kojom se suočava artist na trapezu lebdeći pod kupolom cirkuskog šatora.

No svojim šarmom plijeni pažnju i drugih gostiju hotela. Tako ga homoseksualno nastrojeni lord Kilmarnock poziva da zajedno odu u njegov škotski dvorac, što Felix odbija, kao i pokušaje zavođenja bogate šiparice Eleanore Twentyman. Naposljetku ga pridobiva markiz de Venosta svojom neobičnom ponudom da preuzme njegov identitet i da se umjesto njega uputi na putovanje svijetom kako bi se pravi markiz mogao nesmetano posvetiti svojoj pariškoj ljubavi, pjevačici Zazu, a da o tome ništa ne doznaju njegovi strogi roditelji koji su ga zbog te lakomislene veze i poslali na putovanje svijetom.

Glumeći markiza Felix najprije putuje noćnim vlakom za Lisabon. U vagon-restoranu upoznaje vrlo pričljivog paleontologa profesora Kuckucka, direktora prirodoznanstvenog muzeja u Lisabonu. Felix se u Lisabonu pod maskom markiza udomaćuje u profesorovoj obitelji, zavodeći kako profesorovu zgodnu i prpošnu kći Zouzou, tako i njegovu otmjenu suprugu, senjoru Mariju Piju, pa prvi dio memoara završava s prilično provokativnim ljubavnim trokutom, svojevrsnim ménage-à-trois.

Nakon mukotrpnog rada na prikazu potonuća njemačke duše u bezdan moralne i fizičke nacionalne katastrofe u vidu Leverkühnove zlosretne sudbine, Mann se u potpunosti posvećuje prikazu preporoda njemačke duše u njezinoj potrazi za tračkom nade u novi život nakon neizmjernih ratnih strahota. Pozadinu tog preporoda, kao što je često slučaj u Mannovoj naraciji, tvori Schopenhauerova i Nietzscheova filozofije, kojima, međutim, u romanu

o Felixu Krullu s obzirom na najnoviji, hladnoratovski razvoj europskog kulturno-povijesnog horizonta pristupa na novi način.

Čini se da Mann roman gradi na Nietzscheovim kulturno-filozofskim uvidima iz spisa *Radosna znanost*, u čijem drugom predgovoru, ponukan još jednom objasniti kontekst i namjeru tog aforistički ustrojenog spisa, Nietzsche ističe kako su u njemu sadržani „oholost, nemir, proturječje, travanjsko vrijeme, tako da smo neprestano opomenuti i na bliskost zime i na *pobjedu* nad zimom, koja će doći, koja mora doći, a možda je već i došla" (Nietzsche 1882: 9). Stoga spis predstavlja svojevrsnu „saturnaliju duha koji se strpljivo opirao užasno dugom pritisku – strpljivo, strogo, hladno, ne podvrgavajući se, ali bez ikakve nade" (ibid.). Sada taj duh prožima „opijenost ozdravljenja" (ibid.), „radost nakon dugog odricanja i nemoći, veselje snage koja se vraća, nanovo probuđena vjera u neko sutra i prekosutra, iznenadno osjećanje i predosjećaj budućnosti, bliskih pustolovina, mora koja su ponovno bezgranična, ciljeva koji su ponovno dopušteni i koje je ponovno moguće potvrditi" (ibid.). Nietzschea obuzima silno veselje i vjera u budućnost naročito jer osjeća da je u sebi prebrodio „taj komad pustinje, iscrpljenost, nevjericu, obamrlost uslijed mladosti, tu ostarjelost uvrštenu na pogrešnom mjestu, tu tiraniju bola koju još natkriljuje jedino tiranija ponosa" (ibid.). Uzrok bolesnom, a sada prevladanom, „ograničenju na gorčinu, oporost, bolnost spoznaje, kako ga propisuje *gađenje*", (ibid.: 10) vidi u „romantici" (ibid.) kao obliku „neoprezne duhovne dijete i razmaženosti" (ibid.). Onima koji su poput njega ozdravili, njima „cjelokupna romantična pobuna i emocionalni metež, […] zajedno s njihovim aspiracijama za uzvišenim, uzdignutim, zapretanim", (ibid.: 14) postaju strani, dok je umjetnost kojoj ti ozdravljeni streme „jedna druga umjetnost – podrugljiva, lagana, površna, božanskim nedodirnuta, božanski umjetna umjetnost […], umjetnost za umjetnike, jedino za umjetnike" (ibid.).

Da bi se dosegla takva umjetnost, duši je neophodna „radost" (ibid.), pomoću koje na mjesto mračnog i tmurnog *incipit tragedia* stupa svijetla i radosna *incipit parodia* (usp. ibid.: 10). Nužnost zaokreta iz tragedije u parodiju, iz tragične spoznaje *prajednog* u parodijsku radost nad životom, Nietzsche objašnjava time da je naučio „dobro zaboravljati, dobro ne-znati, poput umjetnika" (ibid.: 14) jer mu je dozlogrdila „ta volja za istinom, za 'istinom po svaku cijenu', ta luda opijenost mladca ljubavlju za istinom" (ibid.). Nešto takvo postalo mu je moguće jer sada više ne vjeruje u golu istinu, u to da „istina ostaje i nadalje istinom kada se s nje zgrne veo" (ibid.):

> Veću bi počast trebalo iskazivati stidljivosti kojom priroda prikriva svoje zagonetke i šarene neizvjesnosti. Možda je istina žensko koje ima svoje razloge zbog kojih ne dopušta da joj se vide temelji? Možda je njeno ime, grčki govoreći, Baubo?... O, ti Grci! Oni su znali živjeti: za to je neophodno hrabro ostati kod površine, kod nabora, kod kože, obožavati pričin, vjerovati u oblike, tonove, riječi, u cjelokupni Olimp privida! Ti su Grci bili površni – *iz dubine*! (Ibid.: 14–15)

Premda je riječ o opisu Nietzscheova ozdravljenja od robovanja istini, odnosno o ozdravljenju od silne opčinjenosti potragom za istinom, čini se da je ovdje naznačen i Mannov idejni zaokret koji u sve većem zamahu poduzima u pripovjednim svjetovima koji nastaju nakon Prvog svjetskog rata, počevši od Castorpova sna iz *Čarobne gore*, preko uloge Josipa kao posrednika u egipatskoj tetralogiji, kao i opisa zlosretne propasti demonsko-faustovskog kompozitora Leverkühna, sve do veličanstvenog finala u *Felixu Krullu*. U tom romanesknom fragmentu Mann lik umjetnika pretvara u onaj varalice, kako bi njime sukladno gore iznesenoj Nietzscheovoj preporuci odbacio mladenačke aspiracije spram *uzvišenog, otmjenog, zadrtog*, odnosno u parodiranju umjetničke egzistencije kao prijetvorne pronašao sredstvo *podrugljive, lake, površne, božanski umjetne umjetnosti*, kojom mu je moguće ostati prebivati na *površini, naboru, koži svijeta*, a da ne izgubi vjeru u moć umjetnosti i nasladu života.

Takav parodijski pristup problematici umjetnika, donekle već naznačen Josipovim likom u egipatskoj tetralogiji kao oličenjem „religijskog prevarantstva i mističkog hinjenja“ (Mann 1937: 489), u novom je romanu u tolikoj mjeri prožet životnim veseljem da ga se u usporedbi s Nietzscheovom karakterizacijom nove filozofije kao *la gaya scienza* može označiti kao *la gaya arte*. Pod time se podrazumijeva Mannovo radosno bavljenje svijetom neopterećeno pitanjem o njegovoj istini. Jer, uloga je istine da ostane skrivena u dubinskom postavu svijeta, a ne da svojom ogoljenošću slabi volju za životom, odnosno da se, heideggerijanski rečeno, potone u tjeskobnost bitka-pri-smrti kao otuđenja od cjeline svojih mogućnosti (usp. Heidegger 1985: 287–290). Upravo ta želja da se učini otklon od osjećaja tjeskobe bitka-pri-smrti, tog osjećaja koji tvori srž duha poslijeratnih vremena, sadržaj je transtekstualne namjere kojom se Mann rukovodi u romanu o životnoj varalici Felixu Krullu.

To uzmicanje pred tjeskobom izazvanom prisutnošću i doživljajem smrti kao središnjim i sveponištavajućim egzistencijalom ratnog i poslijeratnog svijeta u romanu naročito demonstrira Felix Krull, i to upravo svojom uvjerenošću u izuzetnost vlastite ličnosti. Njegova narcisoidnost, koja se ogleda u silnom samoljublju i neizmjernom ponosu usmjerenom na vlastitu ljepotu

i ličnost, ponegdje se u sekundarnoj literaturi[22] negativno tumači kao odraz Mannove hladne usmjerenosti na vlastitu ličnost kako ona primjerice izbija na vidjelo u njegovim dnevničkim zapisima. No čini se da Krullova narcisoidna obilježja uz autobiografske elemente posjeduju i drugu, dalekosežniju i važniju funkciju u romanu: ako, naime, ljudsku dušu ne ispunjava samoljublje, već naprotiv tek samoprijezir, a to znači samozaborav, tada duša neće biti u stanju uzdići se iznad svoje igre oblikovanja tvari, već će, naprotiv, samo još dublje tonuti u drijemež *simpatije prema smrti*, a to znači i u zaborav vlastite funkcije u svijetu. Jedino se u dušu koja voli samu sebe, kojoj je u svim životnim mijenama uvijek iznova stalo do njena samoočuvanja, ne može uvući tjeskoba bitka-pri-smrti. Stoga duši mora, s jedne strane, biti svojstvena određena doza narcisoidnosti, dok joj, s druge strane, mora biti onemogućen prelazak u stanje egoistično-despotskog nametanja vlastite osobnosti svima drugima. Mann to u romanu i čini time što Krullovoj duši pristupa na parodijski način kojim uvijek iznova deziluzionira pothvate njegove duše. Tako parodija postaje temeljno korekturno sredstvo, koje dušu spašava od samozaborava i potonuća u *simpatiju prema smrti*, kao i od hiperbolizacije njene navlastitosti, što naposljetku ukazuje na to da je upravo samoljublje duše pretpostavka njezina samoostvarenja, koje Mann toliko silno cijeni primjerice u Goetheovoj ličnosti kao svom velikom uzoru.[23]

Mann svojim parodijskim pristupom ne dopušta stjecanje dojma kako je u slučaju Felixa Krulla riječ o liku koji je do kraja oblikovan jer se iz odlomka u odlomak potkopava bilo kakvo okamenjivanje Felixa Krulla u lik s dovršenim obilježjima te on na kraju krajeva po sebi nije ništa, već je uvijek iznova tu samo za druge. Samo kao takva ispražnjena posuda, kao čista duša koja se rukovodi samoljubljem, koje je istovjetno sa sveljubljem (usp. Mann 1953b: 704–705), Krull ostvaruje Mannovu *humorističko-parodijsku* diskurzivaciju zbilje na tragu njegove poetološke mitologizacije stvarnosti.

Prijetvornost kao Krullovo temeljno obilježje do izražaja dolazi već u komediji koju izvodi pred publikom u ljetovalištu gdje poput čuda od djeteta oponaša virtuozno sviranje violine. Riječ je o prototipu prijetvornog pona-

[22] Usp. primjerice analizu narcisoidne crte Mannove ličnosti u Kurzke 1997: 289–292, ali i Kurzkeov zaključak da roman predstavlja „san jednog narcisa. U izmišljenom si liku Thomas Mann ispunjava sve želje koje obično istinski život ne dopušta. Felixu, Srećkoviću, svijet ne pruža nikakav otpor. On se bajkovito uvrštava u san o omnipotentnosti još uvijek dječačkog ja." (Ibid.: 290)

[23] Usp.: „Ovdje je riječ o veličanstvenom narcizmu, o samoispunjenju, koje je odveć ozbiljno i koje se do kraja stara o samousavršavanju, uvećanju i kohobaciji danog, a da bi za to bilo podesna tako sitna riječ kao što je taština." (Mann 1948: 716).

šanja koje će postati Krullovom temeljnom odlikom, kojom si priskrbljuje i društveni ugled i materijalnu korist, a da iza toga ne stoji ni istinsko znanje ni izvorna sposobnost, već samo umijeće obmanjivanja. Ta odlika usko je povezana s dva daljnja Krullova obilježja: kao prvo, težište ustroja toga lika više ne leži, kao u slučaju većine dosadašnjih Mannovih središnjih likova, u dohvaćanju istinosnosti svijeta, već u dočaravanju dojmljivosti života, odnosno, njegove životonosnosti. Odatle, kao drugo, proizlazi da pravo mjesto prebivanja toga lika više nije dubinski postav svijeta, odnosno njegov metafizički horizont, već epifenomenalni postav svijeta, odnosno površinski sloj života. Upravo polazeći od tog sloja, od površine života, Mann u romanu pomoću Krullova lika poduzima subverziju fiksacije života uz jednu jedinu istinu koja svojom apsolutnom postavljenošću svim drugim istinama poriče pravo na zazbiljnost, što nas načelno odvodi na stranputicu jednoumlja.

Mann to čini tako da lik umjetnika pretvara u onaj frivolnog varalice koji svoju ulogu u *teatru mundi* igra s one strane bilo kakve diskurzivacije zbilje koja bi ga mogla trajno obilježiti i na taj ga način vezati uz određeni istinosni postav svijeta, uz određeno indoktrinirano viđenje svijeta okupljeno oko jedne jedine ideje kao jedinog svijetla svijeta, a kojom predvođeni srljamo u borbu s drugima, jednako indoktriniranima njihovom jedinom svjetiljkom. Tek u svijetu obasjanom s nebrojenim mnoštvom fenjera, borba za rasvjetljenjem svijeta postaje suvišna.

Sredstvo Krollove prijetvorne igre njegovo je kameleonstvo koje ga kao stav stalne mijene identiteta štiti od takve diskurzivacije zbilje koja bi njegovu dušu okovala svojom istinitošću i time ga vezala uz sebe. Takav kameleonski lik naposljetku prebiva u stanju bez čvrstog identiteta, koje mu, paradoksalno, omogućuje preuzimanje svakog identiteta. Time se Krollova duša svodi na njezin čisti psihički potencijal koji, neomeđen određenim oblikom, može poprimiti svaki oblik. Kao takav on predstavlja utjelovljenje Mannove predodžbe o svevremenoj duši iz tetralogije o Josipu koja u igri s tvari zaboravlja svoje božansko podrijetlo i prepušta se zaboravu svoje temeljne funkcije. Mann tu dušu u tetralogiji o Josipu i njegovoj braći privodi k svijesti unutar arhaičnog povijesnog horizonta, dok je u romanesknom fragmentu o Felixu Krullu smješta u onaj suvremeni, odakle se, opskrbljena božanskim atributima, može uputiti u osvajanje duša Mannovih suvremenika.

Felix Krull, kao što je spomenuto, zadobiva obilježja grčkog boga Hermesa. Isprva je riječ o njegovim atributima zaštitnika putnika i lopova, kakav je

i sam varalica Krull, te se njegova okretnost i umješnost u krađi i prevari čine posljedicom božanskog vodstva, što objašnjava i naročitu lakoću kojom ostvaruje svoja kriminalna djela. Povrh toga u liku se obilježja Hermesa isprepliću s onima boga Erosa, a da taj preplet ne završava primjerice u homoerotskom motivu iz venecijanske pripovijetke kao znaku samozaborava (umjetničke) duše i njena uranjanja u metafizički postav ljudske egzistencije. Sredstvo preplitanja uvođenje je Krulla u *ars erotica*, u neobvezatno i prijetvorno, stoga i neobvezujuće umijeće ljubavnog zavođenja koje započinje sa „sobaricom po imenu Genovefa" (Mann 1954: 312). Nakon toga Krull postaje „gojenac i inicijant stroge Rozse" (ibid.: 442), dok vrhunac erotskog talenta stječe s madame Houpflé (usp. ibid.: 438–450). U svim tim ljubavnim aferama nije, međutim, riječ tek o pukom zadovoljenju Krullova spolnog nagona, odnosno o bezostatnom uranjanju i prebivanju u banalnodionizijskom svijetu čiste seksualne naslade. Naprotiv, za svoje ljubavno umijeće Krull govori da je tek „najsiroviji oblik užitka u onome što [… je] nekoć pun slutnje nazivao 'Velika sreća'" (ibid.: 315).

U popratnom eseju uz roman Mann objašnjava da je ovdje riječ o „najdubljem nezadovoljstvu vlastitom individualnošću" (Mann 1953b: 704), koje počiva na „težnji da se izađe iz sebe, izađe u cjelinu, na čežnji za svijetom, koju bi se, svedenu na svoju najkraću formulu, moglo osloviti kao panerotiku" (ibid.: 705). Mann time samoljublje duše utemeljuje u sveljublju svijeta s obzirom na koje se navlastiti identitet, a s njime i svaki oblik egoizma, doživljava kao prepreka koja se mora moći prevladati kako bi *brižno dijete života*, kakvim su bili još primjerice likovi poput Hansa Castorpa i Adriana Leverkühna, postalo *sunčano dijete*, čije samoljublje teži sveljublju, a što upravo sazrijeva i u liku Felixa Krulla.

Takvo *sunčano dijete* kao primjer veselog života Krull postaje na putovanju pod krinkom markiza de Venoste. Oblik je to mitsko-poetske diskurzivacije zbilje s obzirom na koju središnji lik romana zadobiva simboličko značenje *obnovitelja vjere u život*, a cjelokupni romaneskni fragment obilježje *vesele umjetnosti*. Ishodište takve diskurzivacije tvori Mannovo posezanje unatrag za snom iz snježnog poglavlja *Čarobne gore* (usp. Mann 1924: 677–683) kao htonsko-mitski performativ kojim se dokida statičnost svijeta *Čarobne gore* uronjene u metafizički drijemež *simpatije prema smrti*. Pritom je dijete koje se žrtvuje u Castorpovu snu Dioniz, čiji performativ ponovnog rođenja objavljuje neuništivost čovjekova života. Takav se vječni život, međutim, stječe tek uzdizanjem k božanskom, a to znači putem sjedinjenja duše s duhovnim načelom

svijeta. To se sjedinjenje u *Čarobnoj gori* daje tek u naznakama sadržanim u Castorpovu snoviđenju arkadijskog krajolika, a u tetralogiji o Josipu i njegovoj braći ono se prikazuje unutar arhaičnog horizonta starog Egipta, dok se u romanu o Felixu Krullu sjedinjenje duše i duha inscenira u poslijeratnom suvremenom trenutku. Sredstvo prikazivanja sjedinjenja tri su uzajamno usko isprepletena mitsko-simbolička pripovjedna performativa: prvi od njih inicijacija je Felixa Krulla u mit o nastanku svijeta, drugi htonsko-mitski performativ borbe s bikovima, a treći je onaj svetog vjenčanja.

Prvi performativ izvodi u vlaku za Lisabon profesor Kuckuck iznoseći pred Felixovu dušu mit o nastanku svijeta koji počiva na Darwinovoj teoriji evolucije i Einsteinovoj teoriji relativiteta, a čiju pozadinu tvori i Nietzscheova predodžba o vječnom vraćanju istoga. Vrhunac profesorova mitskog kazivanja tvori predodžba o postojanju „triju prastvaranja", o „nastajanju bivstvujućeg iz ničega, buđenju života iz bivstvujućeg i rođenju čovjeka" (Mann 1954: 542). Na početku je, objašnjava Kuckuck, postojalo ništa „kao besprostornost i bezvremenost" (ibid.: 543), kao svojevrsni „nunc stans" (ibid.), iz kojeg je sve nastalo i u što se sve vraća. Iz tog prastanja ništavila nastalo je i „bivstvujuće" (ibid. 542) kao epizoda između „ništa i ništa" (ibid.) u kojoj „bivstvujuće slavi svoje uskomešano slavlje" (ibid.: 543) u vremenu i prostoru, koji pak oboje (i vrijeme i prostor) postoje „tek zahvaljujući bivstvujućem" (ibid.: 542), a s njime i nestaju.[24]

Iz bivstvujućeg nastaje, nadalje, život kao „cvijet bivstvujućeg" (ibid.) koji se želi izdvojiti iz anorganskog, a nije ništa drugo negoli upravo to anorgansko jer je „granica između njega [života] i neživog fluidna" (ibid.) kao što je i ona između biljnog i životinjskog svijeta. Iz životinjskog svijeta potječe i čovjek, u vezi s kojim je podjednako teško odrediti točku u kojoj „već jest čovjek, a više nije životinja ili više nije samo životinja" (ibid.) jer čovjek u sebi čuva „životinjsko kao što život u sebi čuva anorgansko" (ibid.). Pritom je i čovjeku i životu i bivstvujućem zajednički subatomarni ustroj kao nematerijalno „već jedva bivstvujuće" (ibid.), koje se, samo što je nastalo, rastače u „još jedva bivstvujuće" (ibid.)

[24] Usp.: „To kruženje jednog u drugo i jednog oko drugog, to zbijanje u maglice i tijela, to gorenje, plamćenje, hlađenje, raskidanje, raspršivanje, padanje i jurenje, koje je stvoreno iz ničeg i koje se pretvara u ništa, koje je možda bolje, možda radije, htjelo ostati u snu i ponovno čeka na svoj san – to je bitak koji se naziva i prirodom, a koji je posvuda i u svemu" (Mann 1954: 545).

Slika je to svijeta koja počiva na Schopenhauerovoj predodžbi o načelu individuacije, sukladno kojemu se slijepa volja ostvaruje u beskonačnom mnoštvu propadljivih pojedinačnih egzistencija koje predstavljaju čisti umišljaj volje i stoga po sebi tek privid. Slika je to svijeta koju Mann u svojim tekstovima uvijek iznova vidi utemeljenu u metafizičkom horizontu kojemu stremi duša obuzeta *simpatijom prema smrti* kao težnjom za povratkom u ništavilo nebivanja (usp. Mann 1909b: 333–337). Riječ je o težnji svojstvenoj ne samo čovjeku već svemu nastalom jer mu je kao propadajućem suđeno da jednom više ne bude. Stoga *simpatija prema smrti* nije sredstvo nadilaženja horizonta propadanja, nije put prema gore, već samo put još dubljeg potonuća u horizont propadanja, put prema dolje. Ljudskoj pak duši oba su puta otvorena, i onaj dolje u ništavilo bivanja i onaj u slavlje života. Zbog toga se i moglo dogoditi da „se ono najfinije umori od samog sebe i zatreska se u ono izvorno te njime opijeno potone natrag u divlje“ (Mann 1954: 547), kao što je tome bio slučaj s njemačkom nacionalnom dušom omamljenom zlom nacionalsocijalističkog režima. Put je to na dolje, put u moralnu propast, na kojem prevladava *simpatija prema smrti*.

No bivanje nije samo „dobrobit; ono je i naslada i teret, a sve prostorno-vremensko bivstvujuće, sva tvar ima udjela […] u toj nasladi, u tom teretu, u osjećanju, koje čovjeka, nositelja najbudnijeg osjećanja, poziva na svesimpatiju“ (ibid.: 548). Tako je posljednja misao inicijacije Felixa Krulla u mit o postanku svijeta da uzrok nastanka, i bivstvujućeg, i života, i čovjeka, leži u njihovoj volji da budu i usprkos boli sudjeluju u nasladi bivanja, što ne znači ništa drugo negoli da sve bivstvujuće nastaje iz ljubavi spram bivanja. Pritom je čovjek takva prisutnost bivanja koja opskrbljena najvišim svjetlom, umstvenom spoznajom, nije samo oruđe osvjetljenja vlastite naslade već svojim svjesnim uzdizanjem ponad svega nesvjesnog dobiva i funkciju bića krajnje odgovornosti. Njegova odgovornost leži u uspostavi takvog odnosa spram svih drugih sunasladnika i supatnika u bivanju, na temelju kojeg će postati dostojni promicatelj „velike radosti“ (ibid.: 312) bivanja, a što je jedino moguće na temelju razvoja svesimpatije sa svim drugim bićima. Upravo je stoga i radost bivanja ono što Felix Krull doživljava kao svoje „pravo i istinsko određenje“ (ibid.: 271) koje mu „sunčano prosijava“ (ibid.) kroz svu propadljivost bivstvujućeg u njegovu bivanju.

Opisani inicijacijski nauk, u koji profesor upućuje Krulla na putu do Lisabona, služi, s jedne strane, kao sredstvo da se središnji lik drži podalje od bolesne težnje egocentričnom potonuću u ništavilo metafizičkog horizonta,

dok mu s druge služi kao poticaj da se uputi na putovanje u izvanjski svijet kao „šarenilo […] mješavine rasa“ (ibid.: 532) od kojih se sastoji čovječanstvo, a koje vape za ponovnom uspostavom vjere u život. Time Felix Krull stječe obilježja Hermesa, tog antičkog glasnika, koji se sada uputio u Portugal, u tu pomorsku i sunčanu zemlju,[25] kako bi ondje navijestio vjeru u život. Publika kojoj se obraća profesorova je kći Zouzou kao utjelovljenje suvremene europske mladeži, a prije svega egzistencijalističkog životnog svjetonazora te mladeži. Na to upućuju replike profesorove kći koja ideju ljubavi srozava sve do njezine puke fiziološko-materijalističke razine funcioniranja, omalovažavajući time njeno više životno poslanstvo (usp. ibid.: 632–633). Tome se suprotstavlja Krull, smatrajući da se time „želi uništiti vjera u ljepotu, u oblik, u sliku i u san, u bilo kakvu pojavu koja je, naravno, […] tek pričin i san. No gdje bi bili i život i sva radost bez koje ionako nema života kada više ne bi vrijedili ni privid ni osjetilni proplanak površine“ (ibid.: 633). Krullov je to „zagovor naslade i ljubavi“ (ibid.: 635) u skladu s kojim ljubav predstavlja čudo prirode (usp. ibid.: 638) jer se jedino u njoj dokida prirodni zakon po kojemu je svako biće osuđeno prebivati „odvojeno i razdvojeno od drugih u vlastitoj koži“ (ibid.). Jedino se u ljubavi nadilazi „odvojenost jedne tjelesnosti od druge, ja od ti“ (ibid.: 640), jedino je mjesto neposrednog susreta dvaju ljudskih bića: „Ljubav […] posredstvom onih koji se vole čini sve […] kako bi blizinu učinila bezgraničnom, učinila je savršenom, tjerajući je sve do stvarnog, potpunog sjedinjenja dvaju života, što joj, međutim, usprkos svekolikom naporu na komično-tužni način nikada ne uspijeva“ (ibid.: 641).

Utoliko se ljubav kao ideja o neposrednom susretu s drugim čini jedino sredstvo prevladavanja čovjekove uronjenosti u propadljivi svijet bivanja. Tek se njome čovjek uzdiže iz svijeta nastajanja i nestajanja, tek njome sudjeluje u kozmičkoj svesimpatiji, u panerotici univerzuma. Stoga se temeljnom regulativnom idejom opravdanja ljudske egzistencije ne čini ni istina ni ljepota, već u načelu neostvariva ideja ljubavi, kojoj kao središnjoj ideji intersubjektivnog odnošenja u suvremenom povijesnom horizontu poslijeratnog svijeta odgovara ideja humanitasa čiju srž tvori upravo ljubav spram bližnjega.

Kakva je funkcija toj ideji dodijeljena, kako u romanu o Felixu Krullu, tako i s obzirom na suvremeni povijesni trenutak, proizlazi iz drugog mitsko-simboličkog performativa romana, onog prikaza borbe toreadora Ribeira s bi-

[25] Riječ je o referenciji na „sunčevu i morsku djecu“ (Mann 1924: 679) iz Castorpova sna u *Čarobnoj gori* te se zbivanja u Portugalu iz *Ispovijesti varalice* mogu pojmiti kao transpozicija života koji je Castorp sanjao u mećavi na *čarobnoj gori* u suvremeni horizont.

kom u areni. U opisu borbe Mann bika stilizira u simbol „elementarnog […], kao neodoljive nakupine snage koja stvara i uništava" (ibid.: 648), a čiji rogovi, „zaobljeni poput onih iz kojih se ispija piće" (ibid.), donose smrt. Bik bi se, međutim, izvještava pripovjedač, „radije odgegao natrag u staju" (ibid.: 652), radije bi odustao od sudjelovanja u oblikovanju života, od nadmetanja s drugim životnim snagama i raspršio se u izvorno stanje ništavnog mirovanja. No izazvan od toreadora navaljuje na njega, što se u dubinskom postavu romana može tumačiti kao simbol nadvijanja elementarnog postava života nad njegovim individualnim uobličenjem koje se sada zalijeće poput bijesnog bika da bi to individualno samljelo silinom svoje moći. Narativni je to performativ kojim se Mann referira na antički mit o Tezejevoj borbi s Minotaurom. No u opreci spram diskurzivacije tog mita u *Smrti u Veneciji*, gdje Tezej u Aschenbachovu liku tragično završava jer je odbacio svoju zaštitnicu, umjetnost, i time ostao izručen napadu elementarnog života u venecijanskom labirintu, Mann u prikazu koride oblikuje narativnu petlju u kojoj isprepliće tri razine naracije – fabularnu, mitsko-simboličku i autobiografsko-produkcijsku – s krajnjim ishodom uobličavanja lika prevladatelja elementarnog postava života.

Na fabularnoj razini naracije biku se suprotstavlja „predivni" (ibid.) toreador, kojeg odjeća, smatra Felix, „savršeno odijeva, kao i nekoć mene" (ibid.), a kojemu je, čini se, u igri s bikom, s „tupošću rogatog podzemlja" (ibid.), prije svega stalo do „plesno dražesnih poza usred opasne situacije i do zornog ujedinjenja slike silnog i elegantnog" (ibid.). Tako se na pozornici arene ocrtava lik vještog toreadora koji se naprosto poigrava s bikom, čega je znak ne samo „smiješak na usnama" (ibid.: 653) toreadora već i „plesno dražesne poze" (ibid.: 652) koje izvodi u areni koride. Na mitsko-simboličkoj razini u plesu toreadora s bikom riječ je prikazu igre duše s tvari, o njenom oblikovanju i o užitku koji pritom osjeća, a pod čime se u biti podrazumijeva umjetnost i umjetnički užitak kao najviši oblik umijeća oblikovanja. Pritom se Felix Krull prisjećanjem na vlastito kostimiranje u ujakovu ateljeu poistovjećuje s toreadorom čime se i sama umjetnost prokazuje kao prijetvorna, no ne u smislu laganja, odnosno lažiranja slike svijeta, već u smislu zatvaranja očiju pred istinitosti svijeta. Umjetnost se, naime, tek na takav žmirkajući način može upustiti u borbu s elementarnim postavom života te ga svojom prijetvornošću u smislu prividne nezainteresiranosti i svladati, kao što to čini toreador u areni, izmičući se u zadnji tren navali bika.

U okviru takva shvaćanja umjetnosti njena se *nepravost* odnosno prijetvorna neusmjerenost na istinitost svijeta ispostavlja kao jedno od njenih te-

meljnih obilježja koje je uvijek iznova nagoni na daljnju produkciju, što predstavlja temelj i treće, autobiografsko-produkcijske razine teksta. Razina je to teksta na kojoj se Mann distancira od poetološkog postava svog ranog stvaralaštva koje je bilo rezultat njegova silaska u kaos uništavila kako bi odande na vidjelo iznio ono „što je sposobno i zrelo zadobiti oblik" (Mann 1905b: 379). Ti su oblici izronjeni iz metafizičkog postava svijeta, međutim, uvijek iznova vodili u romantičko-tragičnu diskurzivaciju pripovjednog svijeta. Nakon prevladavanja razdoblja utemeljenja svog narativnog diskursa u metafizičkom horizontu, Mann je konačno u stanju svoje umjetničko stvaralaštvo prikazati kao ironično-humorističnu igru s elementarnim postavom života.

Iz te se perspektive parodijsko ruho romana o varalici Felixu Krullu čini Mannovim odgovorom na zazivanje elementarnog postava života k bezostatnom uranjanju u njegovo uništavilo, pri čemu umjetnosti i umjetniku u njegovu produkcijskom procesu dodjeljuje *apotropejsku funkciju*, koja se sastoji od odvraćanja duše od regresije u elementarni postav života, što potvrđuje i Krullova duša u romanu: ona šaljivim prevarama uvijek iznova dovodi u pitanje ozbiljnost, a s njome i istinitost svih stvari kojih se dotakne, pretvarajući sve tek u povod šaljivoj igri i maskeradi.

Kao takav neozbiljni igrač Krull privlači pažnju i done Marije Pie, Zouzouine majke, koja svojim „neobično dostojanstvenim, dapače, ukočenim stavom koji sprječava svako moguće iskliznuće u brbljanje" (Mann 1954: 649) dominira cjelokupnim prizorom, ostavljajući dojam vladarice koja nazoči koridi kao baš njoj posvećenom spektaklu kroćenja elementno-smrtonosnog postava života. Atributi koji joj se dodjeljuju asociraju na antičku božicu Demetru, i to u trenutku kada tuguje nad gubitkom kćeri Perzefone, dok Felix šaljivim, parodijskim nastupom podsjeća na Baubu, lik dadilje, koji božicu u mitu nastoji razveseliti opscenim šalama (usp. Grevs 1987: 82). Na takvo životonosno razveseljavanje duše misli i Nietzsche kada hvali starogrčku umjetnost zbog njena odbacivanja „volje za istinom, za 'istinom po svaku cijenu'" (Nietzsche 1882: 14) i zaogrtanja života u olimpski veo privida života, kojim su stari Grci unatoč svekolikim užasima prirode zavodili na daljnji život. Glasnik takva zavođenja čini se upravo varalica Felix Krull koji veselom igrom uloga u romanu, svojim bezbrižnim kameleonstvom, životu oduzima svu egzistencijalističku težinu.

Felix Krull na taj način u završnom prizoru romana jutro nakon koride narativni performativ žrtvovanja Dioniza kao boga života iz *Čarobne gore* pre-

tvara u performativ *hieros gamosa*. Riječ je o uprizorenju takozvanog svetog vjenčanja kojim polimorfni lik Krulla/Hermesa/Dioniza kao navjestitelj radosti života postaje mladoženja i božice-majke Demetre kao simbola svekolikog tereta života i božice-kćeri Perzefone kao simbola svekolike životne naslade. Time se Mannova romantičko-tragična diskurzivacija zbilje u ranom stvaralaštvu kao vječne patnje zbog prebivanja središnjih likova u rascjepu između duha i života preokreće u čudo mitsko-poetske diskurzivacije sjedinjenja života i duše u okrilju duha svesimpatije kao jedinog mogućeg temelja humanizacije ljudske egzistencije.

Kao vjenčani dar Krull donosi „tvorevine" (Mann 1954: 657) za koje tvrdi da su proizvodi njegova umjetničkog talenta, a koji su, međutim, u dvostrukom pogledu lažni: s jedne strane, utoliko što „Zazini aktovi sa Zouzouinim uvojcima na sljepoočnicama" (ibid.: 648) uopće ne prikazuju ono što Krull tvrdi, naime, Zouzou, a s druge, što uopće nisu njegovi već pravog markiza de Venoste. Premda to Zouzou nije poznato, ona radove „trga uzduž i poprijeko […] i širom razbacuje lepršave komadiće papira" (ibid.: 659). Čini se da Mann time aludira na dvostruku prijetvornost vlastite umjetničke produkcije: s jedne strane na to da građa od koje je tkao svoje pripovjedne svjetove predstavlja običnu krađu jer ju je preoteo iz života drugih ljudi, a što je, međutim, znao vješto zaviti u veo umjetničke obrade. S druge su strane ta djela, a naročito rana, bila utemeljena na *simpatiji prema smrti* koja je vodila s one strane života, u propast ljudske egzistencije u metafizičkom horizontu, čije su posljedice uvelike zakrvavile i povijesni horizont, a čemu je pridonio i sam u razdoblju Prvog svjetskog rata. Stoga se čini da Mann u romanu o Felixu Krullu traga za načinom iskupljenja vlastite pripovjedne pozicije u životu. To pronalazi s jedne strane u samoironičnom parodiranju vlastite književne produkcije, pri čemu njenu temeljnu problematiku – očuvanje umjetnosti po svaku cijenu – demaskira kao zabludno-prijetvornu istinu svog stvaralaštva. S druge strane ne staje kod takvog parodiranja, već s performativom svetog vjenčanja kao završnog simbola ne samo romana već i svoje cjelokupne umjetničke produkcije kao krajnju svrhu svog stvaralaštva označava potrebu za drugim, čime u osnovu bezbrižnog šarlatanstva vlastita pripovijedanja stavlja težak i odgovoran posao uspostave ljudskosti.

Tako promatrano krajnja namjera Mannova posljednjeg djela leži u njegovu nastojanju da na primjeru Felixa Krulla parodijskim rasvjetljavanjem ustroja umjetničke egzistencije ukaže na humorističnu diskurzivaciju zbilje kao jedini mogući način izgradnje humanističkog horizonta ljudske egzisten-

cije. Takva je diskurzivacija zbilje, naime, jedina neprestano otvorena spram svih drugih diskurzivnih praksi te će u susretu s njima uvijek moći pronaći neko zrnce svesimpatije koje će biti u stanju uvijek iznova pokrenuti apotropejsku funkciju umjetnosti, a zahvaljujući upravo toj funkciji odvraćanja od životnih stranputica, i umjetnik i umjetnost bit će mjesto neprestane restitucije ideje humanitasa. Stoga se *Ispovijesti varalice Felixa Krulla* čine Mannovom apoteozom humanističkog stvaralaštva koja na razmeđu esteticističke zaigranosti umjetnika i tragične ozbiljnosti ljudske egzistencije poziva da se umjetničkom iluzijom deziluzionira težina istine stvarnosti kako bi uvijek iznova mogao nastajati slobodan prostor ostvarenja vječno se vraćajuće obveze humanizacije ljudske duše. S obzirom na to ne čudi da na kraju Mannova romanesknog opusa – kao rezultat njegova prohoda kroz kulturno-povijesnu traumu dekadencije i nihilizma europske duše s prijeloma stoljeća, ali i društveno-političke traume njene fašizacije u prvoj polovici dvadesetog stoljeća – stoji humoristično-šarlatanska autobiografska fantazma čuda svetog vjenčanja duše i života kao sredstvo zavođenja na život u smislu jedine prave humanističke mogućnosti unutar horizonta čovjekova povijesnog (z)bivanja. Pitanje o načinu na koji bi se taj horizont morao ili mogao humanizirati i u suvremenom povijesnom trenutku odzvanja Krullovim šarlatanskim igrarijama poput apela koji priziva na osmišljavanje takvih priča koje svojim sadržajem ne bi zavodile na put nadolje, u propast i ništavilo, već nagore, u radost nad nasladom, ali i teretom života.

## Literatura

### *1. Primarna literatura*

(Djela Thomasa Manna navode se sukladno vremenu njihova nastanka, pri čemu se kao izvor navode *Sabrana djela u trinaest svezaka*. U popisu literature navedeni su i prijevodi Mannovih djela na hrvatski jezik.)


Goethe, Johann Wolfgang (2000). „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster Teil". U: Goethe, Johann Wolfgang (2000). *Werke*. Hamburger Ausgabe. Sv. IX, 7–216.

Heidegger, Martin (1967). *Seit und Zeit*. Tübingen: Niemeyer.

Homer (1987). *Odiseja*. Zagreb: NZMH.

Levinas, Emmanuel (1976). *Totalitet i beskonačno*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Mann, Thomas (1893). „Frühlingssturm!" U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 545.

Mann, Thomas (1894). „Gefallen". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. VIII, 11–42.

Mann, Thomas (1987a). „Der Bajazzo". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. VIII, 106–140.

Mann, Thomas (1987b). „Der kleine Herr Friedemann". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. VIII, 77–105.

Mann, Thomas (1987c). „Der Tod". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. VII, 69–74.

Mann, Thomas (1899). „Der Kleiderschrank". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. VIII, 152–161.

Mann, Thomas (1901). „Buddenbrooks". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. I, 9–759.

Mann, Thomas (1903a). „Das Ewig-Weibliche". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XIII, 383–388.

Mann, Thomas (1903b). „Tonio Kröger". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. VIII, 271–338.

Mann, Thomas (1903c). „Tristan". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. VIII, 216–262.

Mann, Thomas (1904). „Gabriele Reuter". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. XIII, 388–398.

Mann, Thomas (1905a). „Ein Nachwort". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 546–549.

Mann, Thomas (1905b). „Schwere Stunde". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. VIII, 371–379.

Mann, Thomas (1906b). „Bilse und ich". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. X, 9–22.

Mann, Thomas (1909a). „Königliche Hoheit". U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. II, 9–363.

Mann, Thomas (1909b). „Süßer Schlaf“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 333–339.

Mann, Thomas (1911). „Über die Kunst Richard Wagners“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. X, 840–842.

Mann, Thomas (1912). „Der Tod in Venedig“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. VIII, 444–525.

Mann, Thomas (1914). „Gedanken im Krieg“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XIII, 527–545.

Mann, Thomas (1915). „Friedrich und die große Koalition. Ein Abriss für den Tag und die Stunde“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. X, 76–135.

Mann, Thomas (1918a). „Betrachtungen eines Unpolitischen“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XII, 9–589.

Mann, Thomas (1918b). *Tagebücher 1918–1921*. Frankfurt/M.: Fischer

Mann, Thomas (1919a). „[Von der literarischen Zukunft]“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XIII, 249–250.

Mann, Thomas (1919db). „Anzeige eines Fontane-Buches“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Sv. X, 573–584.

Mann, Thomas (1920b). „Brief an Hermann Grafen Keyserling“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Sv. XII, 593–604.

Mann, Thomas (1921a). „Russische Anthologie“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Sv. X, 590–603.

Mann, Thomas (1921b). „Goethe und Tolstoi“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Sv. IX, 58–173.

Mann, Thomas (1921c). „Über den Gesang vom Kindchen“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 587–589.

Mann, Thomas (1922a). „[Nationale und internationale Kunst]“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. X, 867–874.

Mann, Thomas (1922b). „Von deutscher Republik“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 809–852.

Mann, Thomas (1922c). „Das Problem der deutsch-französischen Beziehungen“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XII, 604–624.

Mann, Thomas (1924). „Der Zauberberg“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. III, 9–994.

Mann, Thomas (1925). „Über die Ehe“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Sv. X, 191–207.

Mann, Thomas (1926). „Lübeck als geistige Lebensform“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 376–398.

Mann, Thomas (1930a). „Lebensabriß“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 98–144.

Mann, Thomas (1930b). „[Das Bild der Mutter]“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 420–423.

Mann, Thomas (1930c). „[Was war uns die Schule?]“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XIII, 56–57.

Mann, Thomas (1930d). „Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 870–890.

Mann, Thomas (1930e). „Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. VIII, 658–711.

Mann, Thomas (1931). „[Fragment über das Religiöse]“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 423–425.

Mann, Thomas (1932a). „Sieg deutscher Besonnenheit“. U: *Mann,* Thomas (1981): *Essays*. Frankfurt/Main: Fischer. Sv. 3.

Mann, Thomas (1932b). „[Ansprache bei der Einweihung des erweiterten Goethe-Museums in Frankfurt am Main]“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. X, 327–330.

Mann, Thomas (1933a). „Leiden und Größe Richard Wagners“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. IX, 363–426.

Mann, Thomas (1933b). „Joseph und seine Brüder. Die Geschichten Jakobs“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. IV, 9–389.

Mann, Thomas (1933c). *Tagebücher 1933–1934*. Frankfurt/M.: Fischer.

Mann, Thomas (1934). „Joseph und seine Brüder. Der junge Joseph“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. IV, 393–662.

Mann, Thomas (1936a). „[An Eduard Korrodi]“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 788–793.

Mann, Thomas (1936b). „Joseph und seine Brüder. Joseph in Ägypten“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. IV, 665–903; sv. V, 1–275.

Mann, Thomas (1937). „Zum Problem des Antisemitismus“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XIII, 479–490.

Mann, Thomas (1938a). „Schopenhauer“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. IX, 528–580.

Mann, Thomas (1938b). „Dieser Friede“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XII, 829–845.

Mann, Thomas (1939a). „Kultur und Politik“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XII, 853–861.

Mann, Thomas (1939b). „Das Problem der Freiheit“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 952–972.

Mann, Thomas (1939c). „[Vorwort zu einer amerikanischen Ausgabe von ‚Königliche Hoheit‘]“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 572–577.

Mann, Thomas (1939d). „Einführung in den ‚Zauberberg‘“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 602–617.

Mann, Thomas (1939e). „Bruder Hitler“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XII, 845–852.

Mann, Thomas (1939f). „Lotte in Weimar“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. 2, 369–765.

Mann, Thomas (1940). “[On Myself]”. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XIII, 127–169.

Mann, Thomas (1943). „Joseph und seine Brüder. Joseph, der Ernährer“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. V, 279–822.

Mann, Thomas (1944a). “Quotations”. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XIII, 206–212.

Mann, Thomas (1944b). „Schicksal und Aufgabe“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XII, 918–938.

Mann, Thomas (1945a). „Deutschland und die Deutschen“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XII, 1126–1148.

Mann, Thomas (1945b). „Die Lager“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XII, 951–953.

Mann, Thomas (1947). „Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. VI, 9–676.

Mann, Thomas (1949a). „[Ansprache in Weimar]“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XIII, 791–794.

Mann, Thomas (1949b). „Zu einem Kapitel aus ‚Buddenbrooks‘“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 552–557

Mann, Thomas (1949c). „Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 145–301.

Mann, Thomas (1953a). „Die Betrogene“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. VIII, 877–950.

Mann, Thomas (1953b). „[Einführung in ein Kapitel der ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‘]“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. XI, 704–706.

Mann, Thomas (1954). „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil“. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. VII, 265–661.

Nietzsche Friedrich (1872). „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. U: Nietzsche, Friedrich (1999). *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. München: Goldmann.

Nietzsche, Friedrich (1873). „Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen“. U: Nietzsche, Friedrich (1976): *Sämtliche Werke. Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat*. Stuttgart: Kröner.

Nietzsche, Friedrich (1882). „Die fröhliche Wissenschaft“. U: Nietzsche, Friedrich (1999). *Die fröhliche Wissenschaft*. München: Goldmann.

Nietzsche, Friedrich (1883). *Also sprach Zarathustra*. U: Nietzsche, Friederich (1999). *Also sprach Zarathustra*. München: Goldmann.

Friedrich Nietzsche (1887). *Zur Genealogie der Moral.* U: Nietzsche, Friederich (1999). *Zur Genealogie der Moral*. München: Goldmann.

Nietzsche, Friedrich (1906). *Wille zur Macht*. U: Messer, August (izd.) (1930). *Friedrich Nietzsche Werke in zwei Bänden*. Sv. 2. Leipzig: Kröner.

Platon (1997). *Fedar*. Zagreb: Naklada Jurčić.

Schopenhauer, Arthur (1819). *Die Welt als Wille und Vorstellung*. U: Schopenhauer, Arthur (1977). *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zürich: Diogenes

### *2. Hrvatski prijevodi djela Thomasa Manna*

Mann, Thomas (1933). „Težak čas“. U: *Tisuću najljepših novela*. Sv. 52–54. Prijevod: A. S. H. Zagreb: Tiskara Merkantile.

Mann, Thomas (1939). *O budućnosti demokracije*. Zagreb: Hrvatska narodna prosvjeta.

Mann, Thomas (1950). *Buddenbrookovi: propadanje jedne obitelji.* Prijevod: Iva Adum. Zagreb: Zora.

Mann, Thomas (1951). *Tonio Kröger.* Prijevod: Iva Adum. Zagreb: Zora.

Mann, Thomas (1953). *Lotta u Weimaru*. Prijevod: Ž. Radošević. Zagreb: Kultura.

Mann, Thomas (1955). *Fiorenza*. Prijevod: Dragutin Perković. Zagreb: Zora.

Mann, Thomas (1956). *Smrt u Veneciji; Prevarena*. Prijevod: Oto Šolc. Zagreb: Zora.

Mann, Thomas (1960). *Legenda o Josipu.* Prijevod: Dušan Glumac. Rijeka: Otokar Keršovani.

Mann, Thomas (1963). *Buddenbrookovi: propadanje jedne obitelji.* Prijevod: Iva Adum. Zagreb: Naprijed.

Mann, Thomas (1976). *Doktor Faustus: život njemačkoga skladatelja Adriana Leverkühna: po pričanju jednoga njegova prijatelja.* Prijevod: Milivoj Mezulić. Zagreb: Naprijed.

Mann, Thomas (1979). *Smrt u Veneciji: pripovijetke*. Prijevod: Leo Držić. Zagreb: Liber.

Mann, Thomas (1980). *Buddenbrookovi.* Prijevod: Ida Adum. Zagreb: Naprijed.

Mann, Thomas (1994). *Čarobna gora*. Prijevod: Zlatko Crnković. Zagreb: Školska knjiga.

Mann, Thomas (1998). *Smrt u Veneciji i druge priče.* [Sadrži još „Klaun“, „Gladius Dei“, „Željeznička nesreća“]. Prijevod: Zlatko Crnković. Zagreb: Moderna vremena.

Mann, Thomas (2000). *Doktor Faustus: život njemačkog skladatelja Adriana Leverkuehna – po pričanju jednoga njegova prijatelja.* Prijevod: Milivoj Mezulić. Zagreb: Ljevak.

Mann, Thomas (2000). *Kraljevska visost.* Prijevod: Antun Slavko Kalenić. Zagreb: Demetra.

Mann, Thomas (2002). *Izabranik.* Prijevod: Nedeljka Paravić. Zagreb: Alfa.

Mann, Thomas (2002). *Tonio Kröger.* Prijevod: Zlatko Crnković. Zagreb: Alfa.

Mann, Thomas (2003). *Čarobna gora*. Prijevod: Zlatko Crnković. Zagreb: Školska knjiga.

Mann, Thomas (2004). *Smrt u Veneciji*. Prijevod: Zlatko Crnković. Zagreb: Globus media.

Mann, Thomas (2004). „Kod proroka“. U: *15 dana* 47 (2004), 32–34, prijevod: Ozren Biti.

Mann, Thomas (2004). *Gospodar i pas.* Prijevod: Dragutin Perković. Zagreb: SysPrint.

Mann, Thomas (2004). *Indijska legenda.* Prijevod: Dražen Karaman. Zagreb: KruZak.

Mann, Thomas (2008). *Waelsunška krv i druge pripovijetke*. Prijevod: Štefica Martić. Zagreb: Andrijići.

Mann, Thomas (2008). *Josip i njegova braća*. *Jakovljeve povijesti.* Prijevod: Milan Soklić. Zaprešić: Fraktura.

Mann, Thomas (2009). *Josip i njegova braća*. *Mladi Josip.* Prijevod: Milan Soklić. Zaprešić: Fraktura.

Mann, Thomas (2009). *Njemačkim slušateljima!: radijske emisije za njemačke slušatelje 1941.–1945. godine*. Prijevod: Barbara Štebih. Zagreb: Prosvjeta.

Mann, Thomas (2010). *Josip i njegova braća*. *Josip u Egiptu.* Prijevod: Milan Soklić. Zaprešić: Fraktura.

Mann, Thomas (2012). *Josip i njegova braća*. *Josip Hranitelj.* Prijevod: Milan Soklić. Zaprešić: Fraktura.

Mann, Thomas (2018). *Razmatranja nepolitičnog čovjeka*. Prijevod: Damjan Lalović. Zagreb: Disput.

Mann, Thomas (2019). *Smrt u Veneciji i druge priče*. Prijevod: Zlatko Crnković. Varaždin: Katarina Zrinski.

### *3. Sekundarna literatura*

Beck, Knut (izd.) (1989). *Thomas Mann Selbstkommentare: ‚Königliche Hoheit' ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull'*. Frankfurt/M.: Fischer.

Blödorn, Andreas / Marx, Friedhelm (izd.) (2015). *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler.

Bürgin, Hans / Mayer, Hans-Otto (1965). *Thomas Mann: Eine Chronik seines Lebens*, Frankfurt/M.: Fischer TB.

Burkert, Walter (1977). *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart: Kohlhammer.

Conrady, Karl Otto (1994). *Goethe. Leben und Werk*. München: Artemis und Winkler.

Diezel, Ulrich (izd.) (1965). „Dokumente zur Geschichte der Familie Mann". U: *Sinn und Form: Sonderheft Thomas Mann*. Berlin: Rütten & Loening.

Emig, Christine (1998). *Arbeit am Inzest. Richard Wagner und Thomas Mann*. Berlin/Wien: Lang.

Fischer, Bernd-Jürgen (2002). *Handbuch zu Thomas Manns ‚Josephsromanen'*. Francke: Tübingen.

Grevs, Robert (1987). *Grčki mitovi*. Beograd: Nolit.

Görtemaker, Manfred (2005). *Thomas Mann und die Politik*. Frankfurt/M.: Fischer

Harpprecht, Klaus (1995). *Thomas Mann. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Heißerer, Dirk (2006). *Thomas Manns Zauberberg. Einstieg, Etappen, Ausblick*. Würzburg: Könighausen & Neumann.

Karthaus, Ulrich (1994). *Thomas Mann*. Stuttgart: Reclam.

Koščević, Remza (2004). „Razmatranja o temi posebne vrste arheoloških materijala". U: *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu* 21 (2004), 55–63.

Kurzke, Hermann (1980). *Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservativismus*. Würzburg: Königshausen + Neumann.

Kurzke, Hermann (1997). *Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck.

Kurzke, Hermann (1999). *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*. München: Beck.

Kurzke, Hermann (2003). *Mondwanderungen. Wegweiser durch Thomas Manns Joseph-Roman*. Frankfurt/M.: Fischer.

Mann, Erika (izd.) (1962). *Thomas Mann. Briefe 1889–1936*. Frankfurt/M.: Fischer.

Mann, Erika (izd.) (1965). *Thomas Mann. Briefe 1948–1955 und Nachlese*. Frankfurt/M.: Fischer.

Mann, Klaus (1963). *Der Wendepunkt*. Frankfurt/M.: Fischer.

Mendelssohn, Peter de (1975a). *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875–1918*. Frankfurt/M.: Fischer.

Mendelssohn, Peter de (izd.) (1975b). *Thomas Mann. Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928*. Frankfurt/M.: Fischer.

Mendelssohn, Peter de (1981). *Nachbemerkungen des Herausgebers*. U: Mann, Thomas (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Sv. I, 775–812.

Mendelssohn, Peter de (1992). *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Jahre der Schwebe: 1919 und 1933*. Frankfurt/M.: Fischer.

Mohler, Armin / Weissmann, Karlheinz (2005). *Die konservative Revolution in Deutschland 1918–1932. Ein Handbuch*. Graz: ARES.

Pfahl-Traughber, Armin (1998). *„Konservative Revolution" und „Neue Rechte". Rechtsextremistische Intellektuelle gegen den demokratischen Verfassungsstaat*. Opladen: Leske + Budrich.

Roscher, W. H. (izd.) (1884). *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Sv. 1.; 1. i 2. dio. Leipzig: Teubner.

Schröter, Klaus (1964). *Thomas Mann*. Reinbek: Rowohlt.

Sieferle, Rolf Peter (1995). *Die Konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen (Paul Lensch, Werner Sombart, Oswald Spengler, Ernst Jünger, Hans Freyer)*. Frankfurt/M.: Fischer.

Sontheimer, Kurt (2002). *Thomas Mann und die Deutschen*. München: Langen Müller.

Sprecher, Thomas: „Das grobe Muster. Georges Manolescu und Felix Krull". U: *Thomas Mann Jahrbuch* 19 (2006), 175–200.

Sprengel, Peter (2004). *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München: Beck.

Stahlberger, Peter (1970). *Der Zürcher Verleger Emil Oprecht und die deutsche politische Emigration 1933–1945*. Zürich: Europa-Verlag.

Theilhaber, Felix A. (1929). *Goethe. Sexus und Eros*. Berlin-Grunewald: Horen.

Vaget, Hans R. (2001). *Erzählungen*. U: Koopmann, Helmut (izd.) (2001). *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 534–618.

Winston, Richard (1981). *Thomas Mann. Das Werden eines Künstlers – 1875–1911*. München/Hamburg: Knaus.

Woods, Roger (1996). „Konservative Revolution und Nationalsozialismus in der Weimarer Republik". U: Bialas, Wolfgang / Iggers, Georg G. (izd.) (1996). *Intellektuelle in der Weimarer Republik*. Frankfurt/M.: Lang, 121–138.

Wysling, Hans (izd.) (1975). *Dichter über ihre Dichtungen*. Bd. 14. *Thomas Mann*. München/Frankfurt/M.: Fischer.

Wysling, Hans / Schmidlin, Yvonne (izd.) (1992). *Thomas Mann. Notizbücher 7–14*. Frankfurt/M.: Fischer.

Wysling, Hans: *Buddenbrooks*. U: Koopmann, Helmut (izd.) (2001). *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 363–384.

Žmegač, Viktor (izd.) (1996). *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Sv. II/1 i II/2. Weinheim: Beltz Athenäum.

Žižek, Slavoj (2002). *Sublimni objekt ideologije.* Zagreb: Arkzin.

### *4. Slikovni zapisi*

Slika na naslovnoj stranici: Max Liebermann (1925): „Portret Thomasa Manna“, https://tma.e-pics.ethz.ch/latelogin.jspx?recordsWithCatalogName=ETHBIB.TMA:9477, pristup 14. 02. 2022.

Slika 1. Fotografija Holstentora u Lübecku, https://tma.e-pics.ethz.ch/latelogin.jspx?recordsWithCatalogName=ETHBIB.TMA:6016, pristup 14. 02. 2022.

Slika 2. Fotografija roditelja Thomasa Manna (1870.)., https://tma.e-pics.ethz.ch/latelogin.jspx?recordsWithCatalogName=ETHBIB.TMA:4465, pristup 14. 02. 2022.

Slika 3. Fotografija Heinricha i Thomasa Manna (1885.), https://tma.e-pics.ethz.ch/latelogin.jspx?recordsWithCatalogName=ETHBIB.TMA:753. pristup 14. 02. 2022.

Slika 4. Fotografija Katie Pringsheim, https://1.bp.blogspot.com/-l0Tg3BX4j5Q/XoHyjcCRZNI/AAAAAAAAAlg/mB49J1FeMU8kQnHPXY_VYbNq7ROivF7cwCLcBGAsYHQ/s1600/f82778585022a3adf3f9218037700f48.jpg, pristup 14. 02. 2022.

Slika 5. Fotografija Katie Mann s djecom, Monikom, Golom, Michaelom, Klausom, Elisabeth i Erikom (s lijeva na desno) (1919.). https://tma.e-pics.ethz.ch/latelogin.jspx?recordsWithCatalogName=ETHBIB.TMA:6264, pristup 14. 02. 2022.

Slika 6. Fotografija vile obitelji Mann u Münchenu (1920-ih). https://tma.e-pics.ethz.ch/latelogin.jspx?recordsWithCatalogName=ETHBIB.TMA:5241, pristup 14. 02. 2022.

Slika 7. Portret Thomasa Manna (1929.). https://tma.e-pics.ethz.ch/latelogin.jspx?recordsWithCatalogName=ETHBIB.TMA:886, pristup 14. 02. 2022.

Slika 8. Thomas Mann u Sanary-sur-Meru (1933.). https://tma.e-pics.ethz.ch/latelogin.jspx?recordsWithCatalogName=ETHBIB.TMA:1030, pristup 14. 02. 2022.

Slika 9. Thomas Mann u Pacific Palisadesu (1941.). https://tma.e-pics.ethz.ch/latelogin.jspx?recordsWithCatalogName=ETHBIB.TMA:2875, pristup 14. 02. 2022.