

UMJETNIK IZMEĐU APOLINIJSKOG I DIONIZIJSKOG PRINCIPA – SMRT U VENECIJI TOMASA MANA

Lidija Vojinović, Univerzitet Crne Gore, Filološki fakultet, lidijavojinovic123@gmail.com

Jelena Knežević, Univerzitet Crne Gore, Filološki fakultet, jelenak@ucg.ac.me

10.31902/fli.28.2019.6

UDK 821.112.2.09-32

Namjera ovog rada je da polazeći od Ničeovih termina apolinijsko i dionizijsko rasvijetli profil Manovog junaka kao jedne od tipičnih književnih reprezentacija umjetnika, tumačeći složeni odnos motiva ljubavi, ljepote i smrti unutar egzistencije neodvojive od umjetničkog bivstvovanja. Ašenbah, književnik čvrste volje, racionalnosti i svjesnih principa, na svom finalističkom putu u Veneciju prekoračuje granice i čini nešto poput antičkog hibrisa, popuštajući pred dionizijskom opijenošću i zanesenjaštvom. Ta vrsta dvojstva, mimoilaženja unutar njegovog lika polazna je osnova za naše tumačenje. Analizom težimo da ukažemo kako na promjene u Ašenbahovom životu i umjetnosti utiče susret sa poljskim dječakom, kako književnik reaguje u dodiru sa ljepotom i na koji način to prouzrokuje oslobađanje njegove istinske dionizijske prirode. Venecijanski hronotop i neobična karnevalska atmosfera takođe utiču na promjene u Ašenbahovom postupanju, pa se ovaj lik u drugačijem okruženju, koje aktivira dionizijski element njegovog bića, nužno preobražava. Ašenbahova umjetnost, ambivalentna kao i njegov život, postoji između apolinijskog i dionizijskog elementa koji se neprekidno uslovljavaju i dopunjuju.

Ključne riječi: Tomas Man, Niče, apolinijsko, dionizijsko, hibris, ljepota, smrt, Venecija.

Uvod

U raznovrsnom i bogatom stvaralačkom opusu Tomasa Mana, počev od stihova i kritičke proze koji su obilježili početnu fazu književnog stvaranja, pa sve do obimnijih romana koji su mu donijeli svjetsku slavu, značajno mjesto zauzimaju novele i pripovijetke koji ovog pisca otkrivaju ne samo kao predstavnika građanskog društva već i kao stvaraoca koji je pokušao proniknuti u tajanstvenu prirodu umjetnika i njegovog položaja u društvu. Ukoliko u *Toniu Kregeru* (*Tonio Kröger*, 1903) naslućujemo problem umjetnika koji se ne snalazi u svijetu kojem pripada, odvojen svojom umjetničkom prirodom od stvarnosti i društva, Manova novela *Smrt u Veneciji* (*Der Tod in Venedig*, 1911) prikazuje uglednog književnika intelektualca kome njegova čvrsta moralna uvjerenja i stroga egzistencija obezbjeđuju svjetsku slavu i ugled. Međutim, od književnika koji je stvarao i živio prema krutim pravilima i normama pratimo Ašenbahovu transformaciju ka umjetniku erotskih nagona i strasti koji žudi za oslobađanjem svoje istinske

prirode. U namjeri da do kraja rasvijetlimo ambivalentnost unutar njegove egzistencije i umjetnosti poći ćemo od Ničeovog teksta *Rođenje tragedije iz duha muzike* u kojem Niče tvori nove, metaforički određene pojmove *apolinijsko i dionizijsko*. Budući da je Apolon kao solarno božanstvo u mitologiji prikazan kao zaštitnik, tačnije čuvar poretka (Srejović, Cermanović-Kuzmanović, 38), iz te funkcije izvodimo osnovne bitne odlike apolinijskog načela. Ovaj princip bi tako označavao mjeru, tačno i precizno određene granice, jasnu svijest, razum, zahtijeva disciplinu i uobličavanje stvari pri čemu oblik ne može nadilaziti zakonom mu postavljene i utvrđene granice. Apolon podrazumijeva potpunu racionalnost i svjesnost, pa prema tome i postupanje u skladu sa društveno određenim zakonima i normama. Shvaćen tako, ovo je princip reda i harmonije, kao i unutrašnje ravnoteže bez dionizijskih strasti i nagona. Apolinijsko načelo zapravo udaljava čovjeka od njegove instinktivne prirode, zahtijevajući strogo formulisani sistem vrijednosti prema kojem odmjerava svoje ponašanje i postupke. Sasvim drugačije se u mitologiji ponaša Dionis. Budući da je u pitanju veliko božanstvo prirode Dionis odražava stalno kretanje, preobražaje i smjene koji su joj svojstveni. Dionis, dakle, ne poznaje statičnost i fiksiranost već mu odgovara stalna dinamika i mijene koje se odražavaju unutar samog čovjeka koji otud postaje oličenje principa haosa i pobune. Dionizijski pobunjenici teže da prekorače postavljene granice, oni ne poznaju uređenost i sistem, i stvaraju nova, karnevalska pravila koja su potpuna suprotnost onim već ustaljenim i prihvatljivim. Dionizijsko načelo upravlja iracionalnom stranom čovjekovog bića i pruža mogućnost da čovjek spozna sebe, kao i najskrivenije žudnje i strasti. Tako apolinijsko i dionizijsko načelo možemo sagledati kao dvije odvojene hemisfere čovjekovog bića, jednu racionalnu, a drugu iracionalnu, svijetlu i tamnu. Jedna usmjerava čovjeka da živi po strogim načelima, bez kršenja normi i zabrana, dok dionizijska strana njegove ličnosti oslobađa sputanu i latentnu prirodu, erotsku i pobunjeničku u kojoj se krije bit i suština egzistencije.

Manov junak između apolinijskog i dionizijskog principa

Imajući u vidu karakteristike pomenutih principa, uočavamo dva dominantna perioda u Ašenbahovoj egzistenciji značajna za razumijevanje njegove dualne prirode, odnosno za njegovu transformaciju od apolinijskog umjetnika čvrste volje, racionalnosti i svjesnih principa ka umjetniku dionizijskih strasti i nagona. Ašenbahov život prije odlaska u Veneciju, razdoblje koje karakteriše zrela faza njegovog književnog stvaralaštva, umjetnička slava i ugled, prepoznamo kao obilježen apolinijskim prerogativima, nakon čega se kao dominantan izdvaja hronotop putovanja nijansiran dionizijskim pobudama, strastima i željama koje i dovode do Ašenbahovog tragičnog kraja. Ašenbah je predstavljen kao čovjek posvećen radu, sputan samodisciplinom koja ga je obavezivala da stvara, bez sklonosti ka uživanju, okovan razumom i predačkim formalističkim

principima. Rođen u porodici činovnika već je porijeklom bio privržen načelu koje zahtijeva preciznost i jasnoću, volju koja odbacuje svako intuitivno saznanje i nered. Arhetipsku potrebu da kaos pretvori u red i sve dovede do savršenstva, bez neumjerenosti i pretjerivanja bilo koje vrste, zamijeniće, međutim, Ašenbahov unutrašnji poriv da se oslobodi dogmatizma i doživi metamorfozu u kojoj će njegova dionizijska priroda isplivati na površinu. Umor koji se odjednom javlja kod slavnog pisca, nemogućnost da završi započeto djelo, sve je to nevidljivi i Ašenbahu još uvijek nejasni upliv dionizijskog koji se najprije očituje u njegovoj snažnoj želji da putuje, da doživi nepoznato i skriveno, da udahne mirise udaljenih močvara i tropskih predjela. Neobjašnjiva čežnja za putovanjem pokušaj je da se oslobodi apolinijske discipline, tereta volje i razuma. „Pojačana do strasti, i čak do čulne obmane” (Man, 2004: 10) to je potreba za oslobađanjem zapretanog dionizijskog čije je buktanje nemoguće zaustaviti.

Budući da putovanje u Veneciju predstavlja polaznu tačku ka odbacivanju apolinijske trezvenosti važno je odrediti uticaj venecijanskog hronotopa kao podneblja u kojem se razotkriva dionizijska priroda Gustava fon Ašenbaha i koje u potpunosti odgovara književnikovom duhu isijavajući i složenu mitsku simboliku, pa u tekstu postaje nosilac dopunskog semantičkog opterećenja. Ašenbah postaje svjestan njene sposobnosti da opčini, zna da će otputovati u Veneciju prije nego mu se ona nametne kao krajnje odredište, ona ga svojim tajanstvenim dionizijskim isparenjima privlači i obuzima mu čula:

...on je vidio predio, močvaran kraj u tropima, pod nebom punim gustih isparenja, vlažan, bujan i čudovišno ogroman, kao neku prasnjsku divljinu sa ostrvima, mlakama i raznim rukavcima punim gliba – vidio je tamo kako se iz nedoglednog spleta bujnih paprati, iz dubina pokrivenih biljem preobilnim i nabubrenim i čudnovato procvatim uzdižu ovde-onde kosmata stabla palmi. (Man, 10)

A pošto je Venecija izrasla na tekućem elementu za naše tumačenje je značajno i kako voda reflektuje stanje Ašenbahove duše i utiče na promjene u njegovoj svijesti, samim tim i na konačno opredjeljenje za dionizijski način življenja i stvaranja. Prema *Rječniku simbola* voda je jedan od najčešćih simbola čovjekovih emocionalnih stanja, kao i voda i osjećanja su u stalnom procesu promjene. Osim što je izvor svega potencijalnog na svijetu, voda simboliše podsvijest, pomaže čovjeku da živi u stanju iluzija i zaboravi na svijet koji je podređen materijalnom. Voda je odraz vitalnosti, ona je način očišćenja i pročišćenja čovjekove duše i tijela (Kamings, 329). Ašenbahov prelazak preko vode zapravo je putovanje iz jednog ontološkog stanja u drugo, iz nekadašnjeg apolinijskog načela življenja ka dionizijskoj slobodi i raskalašnosti. Venecija se na taj način dominantno nameće kao hronotop iracionalnog, grad s one strane svijesti i jasnosti, boravak u takvom okruženju Ašenbaha dovodi do nervnog rastrojstva i

nemogućnosti pravilnog rasuđivanja. Venecija je mjesto pijanstva, dionizijskih metamorfoza i izopačenja, otud snažna i nezaustavljiva privlačnost kojoj se umjetnik razumom nije mogao suprotstaviti Dualizam apolinijskog i dionizijskog principa javljaju se i prilikom Ašenbahovog pokušaja da napusti Veneciju. To je grad koji ga je razbolio, boravak u njegovoj gustoj zapari i magličastim isparenjima izgledao je nemoguć, a s druge strane odlazak bi značio napuštanje Tađa i udaljavanje od dječakove božanske ljepote. Osim toga, Venecija je poznata i kao grad karnevala, a karnevalsko načelo uništavanja starog i stalnog preporeda odgovara prirodi boga Dionisa kao božanstva vegetacije koje simboliše transformacije i stalno obnavljanje. Venecija je u potpunosti potisnula apolinijsku prozirnost i određenost Ašenbahove egzistencije, to je grad iluzornih stanja, obmane i varljivosti. Ona će biti markirana i kao podneblje bujanja erotizma i raskalašnosti sasvim suprotno klasicističkom Minhenu, njegovoj apolinijskoj strogosti i formalizmu. Karnevalski duh Venecije na Ašenbaha djeluje kao praznik obnavljanja i smjenjivanja, praznik koji slavi ukidanje svih hijerarhijskih odnosa, privilegija i normi i nudi utopijsku sliku svijeta. U takvoj atmosferi pojavljuju se i muzičar lakrdijaš, i gondolijer koji pokušava da prevari Ašenbaha, a na brodu koji plovi na jug Ašenbah uočava starca prerušenog u mladića i razotkriva njegovu karnevalsku masku koju će potom i sam nositi. Ono što je za Manovog junaka Hansta Kastorpa predstavljao *začarani breg* to je za Ašenbaha odlazak u Veneciju. I jedan i drugi hronotop su mogućnost da se dopre do dionizijskog saznanja i dožive strasti koje se na drugačiji način ne bi mogle iskusiti. To su mjesta slobode i životne nesputanosti, put da se dođe do suštine i smisla postojanja. Hans Kastorp prelazi obrazovni put, dok se Ašenbah kreće stazama umjetnosti i mističkim uvidom razotkriva njenu suštinu. Uticaj Tađa nalik je uticaju Klaudije Šoše ili kako to Stojanović zapaža: „Njena erotska energija djeluje na iracionalne slojeve Kastorповog bića snagom egzistencijalne neminovnosti protiv koje nikakva svjesna razumska artikulacija ništa ne može.“ (160).

Dolazak u Veneciju tijesno je povezan sa upoznavanjem poljskog dječaka Tađa i taj susret predstavlja najočigledniji sukob između normi kojima je Ašenbah robovao, a koje ruši u korist bezbrižnog nemara mladosti koji dotle nikada nije osjetio. Privukla ga je Tađova ljepota, savršenost i sklad proporcija koje su pred njegovim očima Tađovom tijelu davale izgled grčke statue. Ašenbah posmatra konzervativno i apolinijski određeno ponašanje Tađovih sestara nasuprot dječaku koji se ponaša spontano i slobodno. Otud govorimo o još jednoj opoziji unutar Ašenbahovog lika – Ašenbah je onaj koji poštuje zakone i društvene konvencije, ali i onaj koji čini prestup i postupa suprotno od očekivanog i predvidljivog. Prvobitno ponašanje dâ se ilustrovati Ašenbahovim književnim stvaralaštvom koje mu je donijelo slavu nacionalnog klasika, za šta je primjer njegovo djelo *Bednik* – odraz realizacije stroge književne forme i striktni produkt bivstvovanja autora. Ruspčnosti i boemstva Ašenbah se odrekao zarad viso-

ke umjetnosti, odbacio je simpatiju za dionizijske ponore i služio kao obrazovni uzor čitavoj generaciji usmjeravajući omladinu pomažući omladini da nađe moralnu odlučnost i postupa po zahtjevima volje i razuma. I kao što je Niče apolinijски princip označio kao oblik skamenjen u egipatsku hladnu krutost, dakle oblik koji ne trpi iskrivljenja već zahtjeva red i pravilnost, tako je i Ašenbah prije sudbonosne posjete Veneciji živio i stvarao kao stisnuta pesnica čiji ispruženi dlan ne bi bio ništa drugo do dionizijsko oslobađanje. Ukoliko susret sa Tađom razumijemo kao impuls za odstupanje od dogmatski ustaljenog načina ponašanja, čija obilježja postaju erotizovanje želje, nabujala strast i potreba da se bude u blizini „ljubljenika“, jasno je da dionizijsko odnosi apsolutnu prevagu nad formalizovanim ponašanjem čija striktnost nije bila dovoljna da nadvlada dionizijsko pijanstvo. Lidija Bošković konstatuje da svedenošću djela na formulu koja upućuje na okoštaloš, stabilnost i nepromjenjivost, tj. na ono što je njegovom stvaranju davalo obilježja klasičnosti Ašenbah verifikuje postojeći poredak i hijerarhiju (129). Međutim, kada se u njemu oslobodi dugo potiskivana i latentna dionizijska priroda Ašenbah će se ponašati i potpuno suprotno društvenom moralu i time će se ogriješiti o elementarne propise zajednice. Onaj isti Ašenbah koji je visokom vještinom zadobio poštovanje nacije ponašaće se društveno inverzno –kršeći društvene tabue (Bošković, 129). Književnik tako postaje oličenje dionizijske pobune, ne priznaje nekadašnje ustrojstvo života i djelanja, nastupa suprotno svom intelektualizmu i moralnim načelima. Za naše tumačenje važno je poistovjećivanje Tađa sa mitološkim božanstvom Erosom koje je značajno ne samo za objašnjenje Ašenbahovog odnosa prema dječaku već i zbog činjenice da je ovo božanstvo blisko samom bogu Dionisu. Dionis, shvaćen kao najdublji životni poriv ili vječnost, neprestano mijenja i tako preobražava stvarnost, kao podzemna snaga života, otud je on u svojoj biti nagon za životom ili Eros (Ališić, 10). Eros, kao otjelotvorenje životnog principa, dobija zemaljsko obličje u liku poljskog dječaka. U tom susretu sa životnom snagom i jedrinom Ašenbah postaje svjestan svoje starosti i dobija nagonsku želju za podmlađivanjem. U atinskom svijetu bog Erot posjeduje i specifičnu autohtonost. On je samorođen, uvijek je mlad u daljim mitološkim slikama i ni pod kojim okolnostima ne poprima neki drugi oblik kao što je to slučaj sa ostalim olimpijskim bogovima (Ališić, 25). Uz njega često stoji epitet vječno mladi bog i obično je prikazan kao dječak što je još jedna analogija sa Tađom. U tekstu između njih imamo i direktno uspostavljene paralele:

Ali na tom okovratniku koji baš i nije bio naročito elegantno podešen prema odelu počivao je cvet glave sa nerasvjetljivo umilnim čarima-glava Erosa sa žučkastim prelivanjem parskog mramora, sa finim i ozbiljnim veđama, a po sljepočnicama i ušima mlako osjenčena uvojcima kose koji su padali u pravom uglu. (Man, 43)

U Platonovoj *Gozbi* o Erotu se govori na sljedeći način:

Najmađi je on po tome, i najnežniji, a pored toga i gibak oblikom. Inače se ne bi mogao svagde priljubljavati, ni u svaku dušu neprimećen i ulaziti i izlaziti kad bi bio tvrd. Skladnoj i gipkoj prilici njegovoj jest veliki znak njegovo plemenito držanje kojim se Erot naročito odlikuje, jer neplemenito držanje i Erot uvek su među sobom u ratu. (Platon, 48)

Tađovo vitko tijelo, gibak oblik, njegova ljepota i mladost odgovaraju prirodi boga Erosa koji je blažen među ostalim bogovima jer je najljepši i najbolji. Eros kao životni princip neminovno je povezan sa principom smrti, tj. Tanatosom pa dječak Tađo kao objedinitelj i apolinijskog i dionizijskog načela u metaforičnom smislu posjeduje dualnu prirodu sjedinjujući život i smrt, tačnije komponentu uništenja jer na izvjesni način Ašenbaha vodi do njegovog tragičnog kraja.

U liku poljskog dječaka, jedne od Manovih fatalnih figura sa istoka, sustiču se ljubav, ljepota i smrt, pa je otud reakcija umjetnika u dodiru sa Tađovom trodimenzionalnom prirodom nužna da bi sa sebe zbacio okove individuacije i ispoljio dionizijsko pijanstvo, sa onim što je u isti mah uzvišeno i tragično. Tađova apolinijski izvajana ljepota na Ašenbaha djeluje poput narkotičkog napitka, takva ljepota budi pomućene misli ispunjene čežnjom i bludnošću i opijeni književnik ne želi ništa sem da bude u blizini svog ljubljenoga. Ono što naizgled liči na homoerotsku žudnju prema Tađu predstavlja uistinu Ašenbahovu koncepciju umjetnosti koja više nema ničeg od hladne visoke vještine kojoj se nekad pokoravao i koja je njegovo djelo činila monumentalnim i klasicističkim. Tađo je ideal ljepote koja se čulno-konkretna, a ipak nedokučiva.

Za razumijevanje konačnog oslobađanja Ašenbahove potisnute prirode ključna je analiza njegovog sna koji je pokazatelj kako se umjetnik upravo posredstvom oniričkog odriče svog boga i počinje da slavi tuđinskog. San je potvrda da se Ašenbah udaljio od svoje apolinijske prirode i zbacio sa sebe jedno od njegovih ključnih načela – načelo individuacije. Njegova duša je, kako to i sam ističe, poprište snažnog razaranja, ona je metafora za sukobljavanje dva principa gdje prevagu odnosi dionizijski, u čijoj je vlasti Ašenbah kao umjetnik oduvijek i bio. Predio koji se pojavljuje u snu sličan je Ašenbahovom boravištu i poklapa se sa onim koji Ašenbah zamišlja prije odlaska u Veneciju, on nalikuju skupu čulnih nadražaja koji su već imali izvorište u Ašenbahovom životu. Osim sličnosti sa južnim ljetovalištem, u snu se pojavljuju i aluzije na bolest – u realističnoj motivacijskoj ravni one koja je zavlada Venecijom, u simboličnoj one koja je ovladala Ašenbahovim duhom: „isparenja pritešnjavahu um, ljuti vonj jaraca, miris tela koja stenju, i uz to duh kao sa ustajalih voda, i još jedan drugi, dobro poznat: sa rana i od bolesti koja se širi“ (Man, 2004: 95). Ne samo kolera već i kolektivno izopačenje i bludnost pojavljuju se čulno otjelotvoreni u Ašenbahovom snu, možda u nejasnim obrisima ali prepoznatljivi u slici razbludnosti ljudskih

tijela koja u bahanatskom zanosu teže zadovoljenje principa Erosa. Povezanost sa Tanatosom otkriva se kroz vezu bolesti i smrti, odnosno smrti kao tjelesnog propadanja. Jasno je da je san prostor iracionalnog i da je u njemu naša svijest svedena na minimum, pa tako Ašenbah samo u snu do kraja može da potisne apolinijski princip svog života i prepusti se dionizijskom pijanstvu. Na početku sna on je samo posmatrač zbivanja, on je jedinka i u tom smislu još uvijek ilustruje princip apolinijske individuacije ali kako se razuzdano mnoštvo približava Ašenbah se sve više oslobađa svoje individualnosti i tada započinje veliko dionizijsko stapanje sa mnoštvom. U hronotopu oniričkog prepoznajemo odjeke Bakhovog kulta ili dioniskih misterija, svetkovina koje su podrazumijevale da se njihovi učesnici prepuste uživanju u ekstazama, bludnosti i bahanalijama i putem muzike izvode razuzdane plesove ne mareći za svoju bestidnost. Planinski predio u kojem se izvode svetkovine pripada i Panu i Bakhu, mi prepoznajemo rutave silene i satire, muškarce sa rogovima koji prurušeni u jarčeve slave Dionisa, čuju se udari talambasa i zvuci frule. Opseceni simbol koji Ašenbah vidi u snu je falus, simbol plodnosti koji su Dionisovi pratioci često nosili, ali osim što se vezuje za Dionisa ovaj simbol je čest i u mitološkim predstavama u kojima se pojavljuje Pan. On je često prikazivan kao itifalični bog koji umnožava stada i tako postaje oličenje principa stalnog rađanja i nastajanja. Bog Dionis ne zna ni za kakvu mjeru ili granicu što je u snu ilustrirano slikama nagih ženskih tijela i udova koji se utapaju u mnoštvo, a planinski predio sna je čovjekova prapostojbina u kojoj živi nesputan, oslobođen pravila i normi, on je sada praiskonac koji žudi da izrazi svoje najdublje želje i nagone. Jung je san definisao kao čudnovatu i tuđu tvorevinu koja se odlikuje nedostatkom logike, sumnjivim moralom, ružnim obličjem i očiglednom oprečnošću i besmisлом (Jung, 1996: 415). Ipak, Ašenbahov upravo takav izopačen san pokazuje da postoji nit kauzalnosti koja se može povezati sa elementima empirijske stvarnosti, počev od jake erotske težnje koja je usmjerena prema Tađu do kolere koja se pojavila kao kazna za ljudsku nemoralnost i pretjeranost. On može značiti ispunjenje neke prikrivene seksualne želje, jer dominantnu poziciju u snu zauzimaju slike ljudskih tijela koji uživaju u tjelesnim zadovoljstvima i razuzdanosti. Ašenbahova duša poslužila je kao poprište podsvjesnog zbivanja, san otkriva sadržaje nesvjesnog u kojima leži davno potisnuta dionizijska priroda otjelovljena u antičkim praslukama. Ovakav bi san po Jungu sadržao mitološke elemente koje je on nazvao arhetipovima. Takvi snovi karakteristični su za proces individuacije koji podrazumijeva ostvarivanje čovjeka kao jedinstvene i cjelovite ličnosti (Jung, 425). Kod Ašenbaha je, međutim, ovaj proces obrnut, apolinijski umjetnik nužno mora da se oslobodi vlastitog JA što se u snu očituje u asimilaciji njegove ličnosti sa dionizijskim mnoštvom.

Ašenbahov san kao potpuno oslobađanje dionizijske prirode značajno utiče i na njegovo ponašanje na planu realnih zbivanja. Potreba zaljubljenog

da se dopadne ljubljennomu postaje opsesija koja svoje zadovoljenje pronalazi u izmjeni fizičkog izgleda, podmlađivanju i kostimiranju u „lažnog mladića“. Nakon kozmetičkog čina koji je učinio da slavni pisac izgleda poput mladića koji svakog časa može da se zaljubi, moguće je povući paralele između njegovog lika i grotesnoga starca-mladića kojega je ranije posmatrao na brodu. Ašenbah je u susretu sa njim pokazao odvratnost za njegov fizički izgled razotkrivši ga kao lažan. On je, međutim, samo jedna u nizu varljivih predstava na Ašenbahovom putu u Veneciju. Od susreta na minhenskom groblju, preko epizode sa gondolijerom i pojavom kolere i on sâm kao da se morao prilagoditi karnevalskoj atmosferi. Sa neuhvatljivim demonskim likom na groblju započinje veliko Ašenbahovo zavaranje i izopačenje svijeta koje se izokreće u svoju suprotnost, sa lica na naličje. U liku prurušenog starca Ašenbah vidi sebe u izvnutom ogledalu, a sličnost između njih evidentna je i u odijevanju, jer na kraju uljepšavanja književnik nosi crvenu kravatu i šešir sa obodom baš kao i stranac na brodu. Ašenbahovo osjećanje jeze u susretu sa nečim vještačkim i pomalo nakaznim rezultat je protivljenja njegove decenijama uvježbavane apolinijske prirode onom što je čudovišno i pretjerano, a tako privlačno, zarobljeno u njegovoj sopstvenoj neprozirnoj nutрини. Dionizijska snaga oslobođena nakon sna oličenje nalazi u Ašenbahovoj potrebi da sebe učini mlađim. On posmatra sebe u ogledalu koje reflektuje stvarni izgled, a napuderisano lice samo je maska koja pokušava da od apolinijske svijesti zataji da polako propada. Ašenbahova maska, nastala od različitih kozmetičkih preparata sugerije transformaciju ka dionizijskoj protivprirodnosti i nakaznosti. Poznato je da su maske u nekim kulturama služile za obrede inicijacije, tačnije za prelazak ka odraslom dobu, dok je kod Ašenbaha proces invertovan, što je u skladu sa karnevalskim osjećanjem svijeta izokrenutog naopačke. Težnja da se odjednom odupre starosti može se objasniti i snažnim dejstvom Erosa. U Platonovoj *Gozbi*, kada Diometa Sokratu objašnjava prirodu ovog božanstva, ona ističe da Erot nije samo u ljubimcu već i u zaljubljenome koji se ponaša kao ambivalentno božanstvo, tj. nalazi se između mudraca i nezalice. Tako bi Ašenbahovo ponašanje odgovaralo prirodi boga Erosa koji žudi za onim što je lijepo, dok sa druge strane varira svoje ponašanje od apolinijskog ka prevlasti dionizijskog, svjestan svog realnog izgleda koji na komičan način pokušava da zavara i prikrije.

Umjetnost – spoj apolinijskog i dionizijskog

Fokusrajući se na Ašenbahov lik i tumačenje promjena koje se odvijaju u njemu ne možemo da zanemarimo da te iste promjene svoj odraz nalaze i u njegovoj umjetnosti. Hladna visoka vještina je najpogodnija oznaka one umjetnosti čiji je predstavnik Ašenbah bio i kojom je kao nacionalni klasik zavrijedio plemićku titulu prije sudbonosnog obrta koji je uslijedio s dolaskom u Veneciju i spoznajom Tađove ljepote. Ta ljepota, oličena u uzvišenoj snazi Erosa predstavlja pravu moć dionizijskog saznanja, dječak nadržasta apolinijsku umjetnost i pre-

obražava se u umjetničko djelo u kojem leži nadahnuće i spoznaja. Apolinijska likovna umjetnost analogna je Ašenbahovom prvobitnom pisanju: stroga i disciplinovana forma, ideja o savršenom skladu i harmoniji bez ičega što bi remećilo ustaljene i shematizovane principe pisanja. Ašenbah svoje stvaranje naziva djelanjem, a ne saznanjem i to djelanje odgovara apolinijskoj koncepciji njegove umjetnosti. Djelanje je apolonijski privid koji sakriva pravo lice stvari, pa je takva umjetnost zamagljeni odraz uzvišene prirode stvaraoca koji mora biti svjestan da umjetnost uvijek povlači za sobom zanose i strast, objedinjuje Erosove skrivene nagone i Dionisovu vatrenu ćud. Tađova ljepota iako ukalupljena u savršenu formu ne djeluje na Ašenbaha kao puki privid i obmana, ona je saznanje da pjesnici ne mogu stvarati, a da ne prođu putem Erosa i vrletnim stazama dionizijskog ponora. Takva ljepota pripada carstvu Platonovih vječnih ideja, ona kao da nije ovozemaljska već dopire iz metafizičkih sfera, to je ljepota koja umrtvljuje čula, zanosi i uzdiže. Umjetnik se tako osposobljava da vidi svijet savršenih oblika analogan Platonovom carstvu ideja ili svijetu transcendentálnih suština, što mu onda omogućava da čista savršenstva koja žive u duhu prevede u čulnu-konkretnost umjetničkog djela. Oblike koje je vidio na drugom egzistencijalnom nivou artikuliše u svijetu čulnog i pojavnog (Bošković, 2003: 155). Ideja lijepog u Manovoj noveli objedinjuje u sebi načela antičke estetike koja je podrazumijevala apsolutno savršenstvo u izrazu i formi, zbog čega se antička ljepota uvijek čini okamenjenom i neoslobođenom. S druge strane kod Mana je pojam lijepog tijesno povezan sa mitskim božanstvom Erosom koji podstiče dionizijsku strast i požudu. Takva ljepota je ambivalentna, izvan zakona moralnosti, sposobna je za rađanje, ali i bliska smrti. Kako se to u Platonovoj *Gozbi* navodi Erot je ljubav za ljepotom, a Ašenbah u ljubavi prema Tađu teži za onim što je besmrtno, tj. za umjetničkim djelom. O tome ima riječi i u Diometinoj besjedi upućenoj Sokratu: „Trudni su Sokrate svi ljudi i telom i dušom i kada dođu u određeno stanje tada žudi da rađa naša priroda. A rađati se ne može u rugobi nego u lepoti“ (Platon, 2002: 59). Ašenbah tako žudi da rađa u ljepoti ali je ljepota ujedno i najdublji ponor u koji će pasti, istovremeno put ka središtu njegovog bića i put ka smrti. Ako se podsjetimo Platonovog dijaloga *Fedar*, gdje se uticaj ljepote na onog ko je posmatra razumije u vezi sa teorijom prisjećanja – duša se po pravilu sjeća onoga što je bila u preegzistenciji – jasno je da je Ašenbah u Tađu prepoznao izvor metafizičke ljepote, ljepote koja je vječna i besmrtna.

Tako shvaćena ljepota na drugačiji način osvjetljava Ašenbahovu smrt na epiloškoj granici teksta. Njegova smrt nije konačno posrnuće umjetnika prouzrokovano oslobađanjem dionizijske prirode i uspostavljanjem ravnoteže u njegovom biću. Slavni pisac umire uzvišenom smrću, jer pred sobom i dalje vidi ljepotu koja se čini nepropadljivom, obasjana suncem kao principom života i ponovnog rađanja.

Zaključak

Otkrivajuću složenu strukturu Ašenbahovog lika između apolinijskog i dionizijskog načela, dotakli smo se velike Manove opsesije – problema umjetnika koji se suočava sa samim sobom, a istovremeno i sa prirodom svog zanimanja. Ašenbahov prelazak ka drugačijem tipu egzistencije koja podrazumijeva odbacivanje dotadašnjeg formalnog i strogog načina življenja i stvaranja Man osvjetljava sa više aspekata, uvodeći faktore koji kako u realističnoj tako i u simboličkoj ravni teksta produbljuju umjetnikovu krizu i doprinose oslobađanju njegove istinske, dionizijske prirode. Budući da se u Ašenbahu već nazirala klica dionizijskog umjetnika posebno je važan njegov boravak u venecijanskom krajoliku koji je svojim magličastima isparenjima probudio Ašebahove davno potisnute želje dovodeći ga do potrebnog pijanstva. Osim uticaja prostora na Ašenbahovo psihičko stanje snažno djeluje susret sa poljskim dječakom koji u sebi objedinjuje dva Ničeova principa, red i kaos, disciplinu i strast. Pojava dječaka Tađa koji budi Ašenbahove zatomljene želje poslužila nam je kao panorama za razmatranje pojma lijepog u sprezi apolinijskog i dionizijskog principa. Ambivalentnost njegovog lika dovela je i do razmatranja Ašenbahovog stvaralaštva, odnosno razumijevanja prirode umjetnika koja je u jednoj svojoj ravni takođe dvosmislena i ambivalentna. Stvaralaštvo oslobođeno svih osjećanja i strasti donosi samo zamor slavnom piscu stoga odlazak u Veneciju nije samo bježanje od napornog rada prouzrokovanog napregnutim življenjem već potraga za istinskim smislom života i umjetnosti.

Literatura:

- Ališić, Željka. *Platonov pojam Erosa*. Univerzitet u Novom Sadu: doktorska disertacija, 2016.
- Bošković, Lidija. *Mit i Fedar kao predlošci za „Smrt u Veneciji” Tomasa Mana*. U: Delić, Jovan (ur) *Zbornik matice srpske za književnost i jezik*, Novi Sad: Matica srpska, 2003, str. 123-161
- Jung, Karl Gustav. *Dinamika nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska, 1996.
- Kamings, Endru T. *Sve o simbolima*. [Dostupno na: [dokumen.tips/documents/endru-t-kamings-sve o simbolima.html](http://dokumen.tips/documents/endru-t-kamings-sve_o_simbolima.html) Pristupljeno: 20.07.2019]
- Niče, Fridrih. *Rađanje tragedije iz duha muzike*. Beograd: Dereta, 2012.
- Man, Tomas. *Smrt u Veneciji, Tonio Kreger*. Podgorica: Daily Press, 2004.
- Platon. *Dela (Ijon, Gozba, Fedar, Odbrana Sokratova, Kriton, Fedon)*. Beograd: Dereta, 2002.
- Srejović, Dragoslav/Cermanović, Aleksandrina. *Rječnik grčke i rimske mitologije*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1987.
- Stojanović, Dragan. *Čitanje Dostojevskog i Tomasa Mana*. Beograd: Nolit, 1983.

**THE ARTIST BETWEEN APOLLONIAN AND DIONYSIAN PRINCIPLE - THOMAS
MANN'S *DEATH IN VENICE***

The intention of this work is to examine the profile of Mann's protagonist as one of the typical literary representations of artist, from the aspect of Nietzsche's concept of Apollonian and Dionysian taking closer look at complex relation of motives of love, beauty and death within the life that is inseparable from an artistic existence. Gustav von Aschenbach, a writer of firm will, rationality and conscious principles, on his final journey to Venice, transcends borders and does something like an ancient hubris, yielding to Dionysian intoxication and seduction. This kind of duality within his character is the starting point for our interpretation. The analysis intends to show how the encounter with a Polish boy affects Aschenbach's life and art, how the writer reacts in contact with beauty, and how this causes the release of his true Dionysian nature. The Venetian chronotope and unusual carnival atmosphere also influence changes in Aschenbach's behavior, so that in a different environment, which activates the Dionysian element of his being, his character is necessarily transformed. Aschenbach's art, as ambivalent as his life, exists between the Apollinian and Dionysian elements that constantly condition and supplement each other.

Keywords: Thomas Mann, Nietzsche, Apollinian, Dionysian, art, beauty, death, Venice.