

# Spróchniałe gałęzie.

## Upadek rodziny w Buddenbrookach Tomasza Manna i Zmierzchu bogów Luchina Viscontiego

JĘDRZEJ SŁAWNIKOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**ABSTRACT.** Sławnikowski Jędrzej, *Spróchniałe gałęzie. Upadek rodziny w Buddenbrookach Tomasza Manna i Zmierzchu bogów Luchina Viscontiego* [Rotten Branches: The Fall of the Family in Thomas Mann's *Buddenbrooks* and Luchino Visconti's *The Damned*]. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 185–199. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.9>

The topic of this article is the depiction of the fall of the family in Luchino Visconti's film *The Damned* and Thomas Mann's novel *Buddenbrooks*, which served as a major inspiration for the former. The comparison of both works centers on two pairs of opposite attributes: the fall of the Buddenbrooks is characterised as gradual and internal, whereas the von Essenbeck family from *The Damned* declines in a rapid and external manner. These differences are studied in connection with such issues as the role of historical events in both works, the similarities and dissimilarities between certain characters, as well as the impact of Shakespeare's *Macbeth* on the narrative structure of *The Damned*. The nature of Visconti's inspiration with Mann's work and the connection between both artists are also discussed.

**KEYWORDS:** Thomas Mann, *Buddenbrooks*, Luchino Visconti, *The Damned*, the fall of the family, literary inspiration in film

Zestawienie *Zmierzchu bogów* Luchina Viscontiego z *Buddenbrookami* Tomasza Manna jest nieprzypadkowe. Związek obu dzieł sytuuje się w szerszym kontekście pewnego duchowego i artystycznego powinowactwa między ich autorami. Sam reżyser powiedział kiedyś w wywiadzie: „Uwielbiam Tomasza Manna. W taki czy inny sposób, wszystkie moje filmy są zanurzone w Mannie”[1]. Podobieństwa między twórcami trafnie charakteryzuje w swojej książce o Viscontim Henry Bacon[2]. Badacz wskazuje na kluczowe dla obydwu opozycje: „sztuka i życie, piękno i prawda, zmysłowość i intelekt, namiętność i opanowanie, patos i ironia”[3], a także na szczególną rolę artysty występującego w podwójnej roli: zarówno członka społeczeństwa i przedstawiciela określonej klasy społecznej (Visconti – arystokracji, Mann – kupieckiego mieszczaństwa), jak i ich zewnętrznego obserwatora. Bacon pisze też: „Dla Manna Włochy i ich duch, *latinitas*, były konieczną przeciwwartością dla Niemiec i ich *germanitas*”[4], sugerując

dalej, że „Visconti mógł postrzegać siebie, ze swoimi niemieckimi afiliacjami, jako włoski odpowiednik niemieckiego artysty niepokozonego swoimi niezbyt tłumionymi łacińskimi sympatiami”[5]. Poza tym, reżyser czuł więź z Mannem jako na swój sposób „spóźnionym” (ang. *late-comer*), pod którym to pojęciem Bacon rozumie „zasadniczo konserwatywne, dalekiego od awangardy autora, mającego wiele więzi z poprzednią epoką kulturalną”[6].

[1] „Observer”, 30.07.1972, [za:] H. Bacon, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 140. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z jęz. angielskiego: J.S.

[2] H. Bacon, op. cit., s. 140–141.

[3] A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 227. We wskazanym fragmencie polska badaczka również referuje ustalenia Bacona.

[4] H. Bacon, op. cit., s. 140.

[5] Ibidem, s. 141.

[6] Ibidem.

Wreszcie, Mann to postać silnie obecna w dorobku Viscontiego, nie tylko za sprawą (powstałej bezpośrednio po *Zmierzchu bogów*) *Śmierci w Wenecji*, którą do dziś otacza sława najlepszej kinowej adaptacji utworu Manna, ale też scenicznej wersji *Mario i czarodzieja* z 1956 roku[7] oraz aluzji do jego prozy, które poza *Zmierzchem bogów* wskazywano również w *Rocco i jego braciach* (Bacon wymienia jako źródło inspiracji reżysera Mannowską tetralogię *Józef i jego bracia*).

W kontekście uwag Bacona o *latinitas* i *germanitas* warto rozważyć problem międzynarodowości obu omawianych dzieł. Zarówno bowiem film Viscontiego, jak i powieść Manna wydają się, mimo silnego zakorzenienia w narodowej tradycji i historii Niemiec, wykraczać poza nie tylko ten kraj, ale również krąg kultury germańskiej. Aleksander Rogalski napisał o *Buddenbrookach*: „to książka na wskroś niemiecka: niemal wszystko w niej jest przesyczone niemieckością [...] A przecież *Buddenbrookowie* to zarazem jeden z pierwszych przejawów europeizacji prozy niemieckiej”[8]. Sam Mann wśród dzieł, z których czerpał inspiracje i wzory, wymienił francuską powieść *Renée Mauperin* braci Goncourtów, a także powieści skandy-

nawskie[9]. Można zatem przyjąć, że *Buddenbrookowie* to dzieło jednocześnie mocno osadzone w kontekście niemieckim i uniwersalne, wyrosłe z tradycji europejskiej i oddziałujące na czytelników z różnych kręgów kulturowych – świetnym przykładem na poparcie tej tezy może być przecież sam Visconti. Międzynarodowość *Zmierzchu bogów* wykazać dużo łatwiej: film nakręcił włoski reżyser z udziałem aktorów wielu nacji (niemieckiej – Helmut Griem; austriackiej – Helmut Berger; włoskiej – Umberto Orsini; szwedzkiej – Ingrid Thulin; francuskiej – Renaud Verley; brytyjsko-holenderskiej – Dirk Bogarde[10]), w angielskiej wersji językowej, choć film powszechnie funkcjonuje też w wersji z włoskim dubbingiem. Różnorodna jest również lista literackich inspiracji, na której obok Manna najczęściej wymienia się *Biesy* Dostojewskiego oraz Szekspirowskiego *Makbeta* (do podobieństwa filmu i tego dramatu wrócę w dalszej części pracy).

Zanim przyjrzę się przyczynom i torom upadku rodzin w obu utworach, warto ogólnie nakreślić charakter ich podobieństwa. Inspiracja *Buddenbrookami* jest w *Zmierzchu bogów* na tyle wyraźna, że Alicja Helman w swojej monografii o Viscontim zatytułowała rozdział poświęcony temu filmowi: *Essenbeckowie – dzieje upadku rodziny*[11], czytelnie nawiązując do podtytułu powieści Manna. Istotnie, najważniejszy łącznik między utworami stanowi główny temat obu dzieł. Jego realizacja następuje jednak w bardzo odmiennych formach i z całym szeregiem istotnych różnic. Charakter związków filmu Viscontiego z *Buddenbrookami* celnie skomentowała Helman w tekście zatytułowanym *Palimpsesty Luchina Viscontiego*: „W *Zmierzchu bogów* aluzje do powieści Manna są niezmiernie delikatne i raczej są sprawą pewnego klimatu i nastroju niż literalnych bądź strukturalnych podobieństw”[12]. Z kolei podstawową różnicę między obydwoma upadkami najtrafniej i najzwięźlej scharakteryzowała Joanna Wojnicka:

Mieszcząńska rodzina z Lubeki chyli się ku upadkowi ł a g o d n i e [podkr. – J.S.], staje się coraz bardziej „odległa”, zatracając swą kupiecką żywotność.

[7] Ibidem, s. 142.

[8] A. Rogalski, *Tomasz Mann: dzieje rozwoju osobowości twórczej*, Pax, Warszawa 1975, s. 40.

[9] T. Mann, *Lubeka jako duchowa forma życia*, tłum. I. i E. Naganowscy, [w:] idem, *O sobie. Wybór pism autobiograficznych*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 9. Mann nie podał tytułów wspomnianych powieści skandynawskich, ograniczając się do wymienienia autorów: Alexandra Kiellanda i Jonasa Liego. Marek Wydmuch wyraża przypuszczenie, iż powieściami tymi mogły być *Mahlstrom* Liego, *Garman* i *Worse* Kiellanda oraz tegoż *Truczizna* (zob. M. Wydmuch, *Tomasz Mann*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1979, s. 58).

[10] O obsadzie filmu por.: L. Schifano, *Luchino Visconti: ogień namiętności*, tłum. E. Radziwiłłowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 381–382.

[11] A. Helman, *Urok zmierzchu...*, s. 225.

[12] Eadem, *Palimpsesty Luchina Viscontiego*, [w:] *Mistrzowie kina europejskiego*, red. K. Sobotka, STO Films, Łódź 1996, s. 215.

[...] Obraz końca rodziny Essenbecków znacznie odbiega od mannowskiego modelu. Essenbeckowie są klanem, do którego nie zakradł się duch melancholii, ich upadek spowodowany został z e w n ę t r z n y m b o d ź c e m [podkr. – J.S.], powołującym tylko do życia demony ukryte wewnątrz niej samej[13].

Autorka rozpoznaje tu dwie kluczowe opozycje odróżniające od siebie upadki omawianych rodzin: łagodność i gwałtowność oraz wewnętrzność i zewnętrzność. Pora zatem, mając w pamięci powyższe rozpoznania, przyjrzeć się bliżej Buddenbrookom i Essenbeckom oraz dziejom ich upadku. Zaczęę, w porządku chronologicznym, od tytułowej rodziny z powieści Manna.

### Upadek Buddenbrooków

Opisana przez Manna historia upadku rodziny Buddenbrooków – zamieszkałych w Lubece kupców zbożowych – rozciąga się na 40 lat i cztery pokolenia. Pierwsze pokolenie reprezentują Jan Buddenbrook senior i jego małżonka, Antoinette Buddenbrook, z domu Duchamps. Drugie pokolenie to ich syn, konsul Jan Buddenbrook[14], jego przyrodni brat, syn Jana seniora z pierwszego małżeństwa – Gotthold, oraz małżonka Jana, konsulowa Elżbieta Buddenbrook, z domu Kröger. Najwięcej uwagi Mann poświęca przedstawicielom trzeciego pokolenia, wśród których najważniejsza jest trójka dzieci konsulstwa: Tomasz, Antonina (zdrobniale Tonia) i Chrystian Buddenbrookowie. Oprócz nich trzecie pokolenie reprezentują: ich siostra Klara, wychowująca się z nimi Klotylda, pochodząca z bocznej, zubożałej linii rodziny, trzy córki Gottholda (Fryderyka, Henryka i Fifi) oraz żona Tomasza, Gerda Buddenbrook, z domu Arnoldsen. Najważniejszą postacią z pokolenia czwartego jest syn Tomasza i Gerdy, ochrzczony imionami Justus Jan Kasper, ale nazywany przez wszystkich zdrobniale Hanno (od niemieckiej formy Johann). Oprócz niego ostatnie pokolenie reprezentuje Eryka Grünlich, córka Toni z pierwszego małżeństwa[15].

Szczegółowe rozpoznanie postaci wydaje mi się konieczne dla przesłedzenia dziejów upadku rodziny Buddenbrooków. Na razie skoncentru-

ję się na zreferowaniu faktów, które następnie poddam analizie, z wykorzystaniem różnorodnych ustaleń wcześniejszych interpretatorów. Jakie zatem zdarzenia znaczą kolejne stadia tego stopniowego rozkładu? Pierwszym z nich jest bez wątpienia megalomania Gottholda Buddenbrooka, który skutkuje wydziedziczeniem pierworodnego przez Jana seniora. Jedynym spadkobiercą staje się w ten sposób konsul Jan, po którego śmierci firma przechodzi w ręce Tomasza. Spośród czwórki dzieci konsulstwa Klara i Chrystian są bezdzietni, natomiast Tonia wzięła się w dwa nieudane małżeństwa: z Benedyktem Grünlichem i Alojzym Permanederem. Z każdym z nich ma po jednym dziecku: z Grünlichem córkę Erykę, z Permanederem również córkę, która jednak umiera pół godziny po porodzie. W ten sposób jedynym męskim potomkiem rodu zostaje syn Tomasza i Gerdy, Hanno, który ani nie nadaje się na dziedzica rodzinnego interesu, ani też nie jest nim specjalnie zainteresowany. Tomasz przedwcześnie umiera i na mocy jego testamentu firma zostaje zlikwidowana. Hanno zaś, od wczesnego dzieciństwa chorowity, odchodzi wkrótce po ojcu, w wieku zaledwie 15 lat. Spośród Buddenbrooków płci męskiej przy życiu pozo-

[13] J. Wojnicka, *Świat umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego*, Rabid, Kraków 2001, s. 128.

[14] W dialogach określane często jako „Jean”, sądzę, że z racji francuskiego pochodzenia madame Antoinette. Badacze, z których prac korzystałem, różnią się w przyjętych formach imion powieściowych postaci (np. niemieckie „Johann” a spolszczone „Jan”). Na potrzeby niniejszego tekstu przyjmuję (najczęściej polsko brzmiące) formy używane w powieści w tłumaczeniu Ewy Librowiczowej.

[15] *De facto* w powieści pojawia się także piąte pokolenie w osobie Elżbiety Weinschenk, córki Eryki. Nie ma to jednak większego znaczenia z uwagi na panujące w ówczesnym mieszczaństwie obyczaje faworyzujące potomków męskich. Zresztą, powieść wymownie kończy śmierć ostatniego męskiego przedstawiciela rodziny, choć co najmniej siedem potomków Jana Buddenbrooka seniora wciąż pozostaje przy życiu.

staje jedynie Chrystian, ale na końcu powieści znajduje się on w zakładzie psychiatrycznym w Hamburgu i zaznaczone zostaje, iż „widoki na wypuszczenie go stamtąd były nader słabe” [16]. Gerda po śmierci syna planuje wrócić do rodzimego Amsterdamu, więc w Lubece pozostają tylko Tonia z córką i wnuczką, Klotylda i trzy córki Gottholda. Jedynie pierwsza z nich stara się zachować rodzinną dumę; mówi: „dopóki będę przy życiu, nasza mała gromadka tych, co pozostali, powinna tutaj trzymać się razem” [17].

Analizując upadek rodziny Buddenbrooków, badacze przyjmowali różną optykę, zazwyczaj dostrzegając zarówno jego wymiar indywidualny, jak i bogaty kontekst społeczny, jednak różnie rozkładając akcenty. Marceli Ranicki w swojej interpretacji powieści kładzie szczególny nacisk na jej wymowę krytyczno-społeczną, przeprowadzając uszeregowaną pokoleniami analizę działań kolejnych szefów firmy (Jan senior, konsul Jan, Tomasz) w kontekście przemian wewnątrz systemu kapitalistycznego. Wskazuje, iż już za konsula pojawiają się „typy zapowiadające stopniowe przechodzenie wolnego handlu wczesnego okresu kapitalizmu do drapieżnego i brutalnego w środkach handlu epoki imperializmu” [18] – takie znaczenie

badacz przypisuje pierwszemu mężowi Toni, Grünlichowi, i jego bankierowi Kesselmejerowi. Ów konflikt społeczny rozwija się w latach, gdy firmę prowadzi Tomasz. Ranicki przywołuje scenę z części ósmej powieści: Tonia proponuje bratu nieuczciwą transakcję, którą ten ze względów etycznych stanowczo odrzuca. Pojawia się w nim jednak wewnętrzny konflikt między „kupiecką etyką oderwaną od rzeczywistych warunków społecznych a faktycznym rozwojem moralności burżuazji w epoce kapitalizmu” [19], spotęgowany tylko pojawieniem się bezwzględnej konkurencji w osobie Hermana Hagenströma, o którym pisze Ranicki: „to pełnokrwisty przedstawiciel nowych metod kupieckich” [20]. Ustalenia badacza to niezwykle cenna analiza tego aspektu powieści; trudno jednak zgodzić się na jego kategorię wywyższenie ponad inne problemy.

Na inny z nich – pogarszający się stan zdrowia członków rodziny (uciążliwe schorzenia gnębią zwłaszcza Chrystiana, Klarę i Hannę, ale również Tomasz zmaga się z rozmaitymi dolegliwościami [21]) – zwraca uwagę Norbert Honsza w książce *Tomasz Mann – arystokrata ducha*: „Wzrastający biologiczny dekadentyzm rodziny Buddenbrooków wiąże się z ich specyficzną duchową sublimacją, co implikuje dla stylu i konstrukcji tej powieści wyrafinowaną dwuznaczność” [22]. Autor co prawda zaledwie stronę dalej również deprecjonuje kwestie biologiczne, „gdyż są to jedynie szyfry literackie dla ukazania narastającego upadku społecznego” [23], jednak jego obserwacja dotyczy innej istotnej kwestii: zachodzących wewnątrz rodziny procesów duchowych. To problem, w mojej opinii, co najmniej równie istotny, co społeczna wymowa powieści – nie są to zresztą całkiem osobne kwestie. Koncepcję zbliżoną do owych „szyfrów literackich” Honszy, jednak bliższą mojemu pogładowi, przedstawia Georg Lucács. Pisze on: „w upadku rodziny Buddenbrooków znajduje odbicie ogólny proces kryzysu burżuazji; cechy biologiczne i psychologiczne przedstawicieli różnych pokoleń to charakterystyczne oznaki i formy, w których wyraża się ten nieuchronny upadek” [24]. Zatem

[16] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, tłum. E. Librowiczowa, Książka i Wiedza, Warszawa 1988, s. 266.

[17] *Ibidem*, s. 265.

[18] M. Ranicki, *Z dziejów literatury niemieckiej* (fragmenty), Warszawa 1955, [w:] *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej*, wyb. i oprac. R. Dziergwa, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003, s. 209.

[19] *Ibidem*, s. 210.

[20] *Ibidem*, s. 209.

[21] Warto przy tym zaznaczyć, że wszystkie wymienione postacie są jeszcze we względnie młodym wieku.

[22] N. Honsza, *Tomasz Mann – arystokrata ducha*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993, s. 36.

[23] *Ibidem*, s. 37.

[24] G. Lucács, *Buddenbrookowie*, tłum.

B. Tarnas, [w:] *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, wyb. A. Rogalski, Państwowy Instytut

to Buddenbrookowie są mimo wszystko w tej powieści najistotniejsi, a rzeczywistość społeczna stanowi zaledwie tło dla ich rozkładu, wynika z niej tylko jeden z jego aspektów. Zdaniem Lucácsa, „Tomasz Mann przedstawia upadek starej burżuazji jako proces wewnętrzny [podkr. – cytowanego autora] [...] Znakomicie indywidualizuje postaci i po mistrzowsku przedstawia zarówno ich odrębność, jak i podobieństwo rodzinne”[25]. To konstatacja kluczowa dla prowadzonych tu rozważań ze względu na rozpoznanie wewnętrznego charakteru upadku oraz indywidualnego rysu postaci. W opozycji wewnętrzność–zewnętrzność, którą wyróżniłem na podstawie porównania przeprowadzonego przez Wojnicką, *Buddenbrookowie* reprezentują tę pierwszą kategorię. Nie unieważnia to doniosłego znaczenia uwarunkowań społecznych na drodze rodziny do upadku, ale głównym przedmiotem zainteresowania pozostają tu jednak konkretne postaci wykreowane przez Manna i w różny sposób przeżywające schyłek świetności swojego rodu.

Jako że *Buddenbrookowie* to dzieło wielopłaszczyznowe, niemożliwością jest omówienie jednego jego aspektu z całkowitym pominięciem innych – tak jak zrobił to Ranicki, opisując wyłącznie kontekst przemian systemu kapitalistycznego. Poniekąd na drugim biegunie dyskusji nad powieścią Manna sytuuje się Armand Nivelle, który w tekście pt. *Struktura „Buddenbrooków”* skupia się niemal wyłącznie na indywidualnych cechach bohaterów i ich układzie w konstrukcji utworu[26]. Na początku swoich rozważań wyróżnia on jednak trzy plany, na których rozgrywa się akcja powieści. Pierwszy z nich to „fresk mieszczańskiej społeczności dziewiętnastowiecznej Lubeki”[27] (a więc główny przedmiot zainteresowań Ranickiego). „Chylenie się ku upadkowi rodziny Buddenbrooków”[28] to plan drugi, na planie trzecim zaś „obserwujemy psychologię jednostkową”[29], co do której jednak autor wyraźnie zaznacza, że „imperatywy społeczne określają, lub przynajmniej wpływają, na tę jednostkową psychologię”[30]. Następnie Nivelle określa wzajemny układ tych planów: „plan pierwszy

ustala wymiary przestrzenne, drugi – wymiary czasowe, trzeci zaś daje głębsze usprawiedliwienie zdarzeń rozgrywających się w dwóch poprzednich planach”[31]. Znowż zatem nacisk położony jest na wewnętrzne przeżycia bohaterów, dla których zewnętrzne bodźce społeczne stanowią jedynie kontekst.

W tym miejscu warto przywołać też koncepcję „kilku torów upadku”, którą – z precyzją, moim zdaniem, dorównującą propozycji Nivelle’a – prezentuje Marek Wydmuch:

Rodzina kupiecka o świetnych tradycjach, jedna z pierwszych w mieście, skłania się ku upadkowi kilkoma torami, których równoległość i wzajemne z siebie wynikanie może sprawiać wrażenie ciemnego determinizmu [...] Jest to upadek fizyczny [wszystkie podkreślenia w tym cytacie – J.S.], objawiający się coraz wyraźniejszym występowaniem u członków rodu przeróżnych drobnych dolegliwości, wzmagających się w następnym pokoleniu; jest to zanik siły i energii witalnej, przerost refleksji nad bezpośrednim działaniem, prowadzący do braku zdecydowania i rozmachu w operacjach handlowych; są to rozmaite przypadkowe niepowodzenia w rodzaju nieudanych małżeństw Toni, powodujące dotkliwy odpływ gotówki z rodzinnej kasy; jest to wreszcie rosnąca w siłę, bezwzględna konkurencja, reprezentowana przez coraz szybciej pnących się w górę Hagenströmów[32].

Nivelle określał plany akcji w strukturze powieści, natomiast Wydmuch charakteryzuje już sam rozgrywający się w jej ramach upadek. Jego

Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 40. Wszystkie inne przejrane przeze mnie źródła podają nazwisko autora w formie „Lukács”. Będę jednak w tej pracy przywoływać je w zapisie figurującym w powyższej pozycji.

[25] Ibidem, s. 41.

[26] Ustalenia badacza dotyczące powieściowych postaci oceniam jako szczególnie wartościowe i powrócę do nich w dalszej części pracy.

[27] A. Nivelle, *Struktura „Buddenbrooków”*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, [w:] *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, op. cit., s. 49.

[28] Ibidem.

[29] Ibidem, s. 50–51.

[30] Ibidem, s. 51.

[31] Ibidem.

[32] M. Wydmuch, op. cit., s. 65.

opis również wyraźnie akcentuje wewnętrzność owego procesu, marginalizując wręcz znaczenie przemian, które opisywał Ranicki. Właściwie jedynie ostatni „tor” uwzględni aspekt społeczny upadku, choć i tu autor wspomina wyłącznie o konkurencyjnej rodzinie Hagenströmów.

Na marginesie tych rozważań przytoczę jeszcze jedną obserwację Armanda Nivellé'a: „Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że zamiarem autora było zilustrowanie idei upadku, gdyż wznosząca się i następnie opadająca krzywa stosuje się do wszystkich rodzin, o których mowa jest w powieści” [33]. Badacz wymienia następnie rodziny Krögerów („podupadają wskutek nadmiernego zbytku” [34]), Ratenkampów, którzy wybudowali zajmowany później przez Buddenbrooków dom przy Mengstrasse, oraz kolejnych po Buddenbrookach właścicieli tej nieruchomości, czyli samych Hagenströmów, u których Nivelle również dopatruje się oznak powoli nadchodzącego schyłku. Buddenbrookowie nie są zatem przypadkiem odosobnionym – te same mechanizmy, które poprowadziły ich w dół, zachodzą również w innych rodzinach. Bodaj najwyraźniej sugeruje to w powieści wątek Jakuba Krögera, który „wdał się w wielkim Hamburgu w niemoralne towarzystwo” i „wyciągał od ojca w ciągu wielu lat znaczne sumy; gdy zaś konsul Kröger odmawiał dalszych zapomóg, wówczas małżonka jego [...] przesyłała lekkomyślnemu synowi coraz to nowe kwoty” [35]. Co znamienne, Mann czyni z przesyłania przez konsułową Kröger pieniędzy Jakubowi stały motyw, powracający od czasu do czasu na prawie pobocznej wspominke. Sądzę, że pisarz celowo przypomina ten w gruncie rzeczy nieistotny dla fabuły wątek,

[33] A. Nivelle, op. cit., s. 50.

[34] Ibidem.

[35] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 1, tłum. E. Li-browiczowa, Książka i Wiedza, Warszawa 1988, s. 172.

[36] W powieści pojawia się nawet wprost wyrażona uwaga na temat Chrystiana, iż „spadł on po prostu do jednego rzędu z Jakubem Krögerem” (T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 24).

aby podkreślić uniwersalność opisywanych zjawisk. Jakub Kröger pełni przecież w swojej rodzinie funkcję „czarnej owcy”, tak samo jak u Buddenbrooków Gotthold, a w kolejnym pokoleniu Chrystian [36]. Jego powracające nazwisko można traktować wręcz jako przestrożę dla bohaterów – oto pod ich nosem rozgrywają się procesy podobne do tych, które niebawem spowodują ich własny regres.

Podsumowując ten fragment rozważań, podkreślę raz jeszcze, iż upadek Buddenbrooków ma charakter wewnętrzny, choć czynniki zewnętrzne również mają w nim swój udział – nie da się przecież ukryć, że jednym z głównych warunków dobrobytu rodziny jest sprawnie prosperująca firma. Mann kładzie jednak wyraźny nacisk na splot fizycznych i duchowych zmian zachodzących wśród członków rodziny, które – z całym bogactwem innych istotnych czynników i wątków pobocznych – stanowią sedno jej upadku. Należy też w tym miejscu wspomnieć o drugiej wyszczególnionej opozycji: łagodność–gwałtowność. O zaklasyfikowaniu upadku Buddenbrooków do pierwszej z tych kategorii świadczyć może już samo rozciągnięcie go w czasie na cztery dekady rodzinnej historii. Najlepiej jednak wątek ten wybrzmi w zderzeniu z filmową wizją Viscontiego.

### Upadek Essenbecków

W świetle jawnej inspiracji włoskiego reżysera utworem Manna zdaje się słuszne, by zarysowując koleje upadku rodziny Essenbecków ze *Zmierzchu bogów*, dokonywać równoczesnego ich porównania ze schematem zaczerpniętym z *Buddenbrooków*. Szczególnie ważnym elementem poniższych rozpoznań będzie skonfrontowanie obu dzieł pod względem wyróżnionych opozycji: wewnętrzność–zewewnętrzność, łagodność–gwałtowność. W tym celu dokonam zestawienia wybranych aspektów obydwu utworów, takich jak znaczenie historii czy portrety wybranych postaci. Najpierw jednak wypada przedstawić, jak przebiega upadek rodziny w filmie Viscontiego.

W dziejach Essenbecków – podobnie jak u Manna – wielką rolę odgrywa rodzinny in-

teres, którym w *Zmierzchu bogów* jest nie firma kupiecka, ale stalownia. Jej znaczenie podkreśla Visconti już na samym początku filmu – obrazy z huty stanowią tło dla napisów początkowych. W przeciwieństwie do mieszczańskich Buddenbrooków, Essenbeckowie są rodziną arystokratyczną. Senior rodu, baron Joachim von Essenbeck, miał dwóch synów, jednak starszy z nich zginął w czasie I wojny światowej, osierocając syna Martina, który jest na początku filmu głównym spadkobiercą Joachima – pozostaje jednak pod wpływem swej matki Sophie. Drugi syn Joachima, Konstantin, jest wdowcem i ma syna Günthera. Oprócz nich w kręgu rodzinnym znajdują się Thalmannowie: siostrzenica Joachima, Elisabeth[37], jej mąż – Herbert, oraz ich córki Thilde i Erika, a także kuzyn Aschenbach i często zapraszany do rodzinnego stołu dyrektor stalowni, Friedrich Bruckmann – w ukryciu mający romans z wdową Sophie. Warto zwrócić uwagę, iż Essenbeckowie już na początku filmu są rodziną podziurawioną i niepełną – nie żyją mąż Sophie i żona Konstantina, nie pojawia się też żadna wzmianka o małżonce Joachima. Buddenbrookowie zresztą również już od pierwszych rozdziałów mają problemy z zachowaniem spójności rodziny – pełen goryczy list od wydziedziczonego Gottholda przychodzi już w trzecim rozdziale, choć odczytany zostaje dopiero w rozdziale dziesiątym, ze względu na trwającą rodzinną uroczystość.

Właśnie w scenach przedstawiających uroczystość rodzinną – otwierające film przyjęcie urodzinowe barona Joachima – interpretatorzy dzieła Viscontiego wskazują najsilniejsze jego podobieństwa do powieści Manna. „Porównanie z *Buddenbrookami* – pisze Alicja Helman – narzuca przede wszystkim pierwsza scena filmu [...] Wszystko wydaje się tu świadczyć o świetności rodziny, jej nobliwości, poszanowaniu tradycji, uczuciowych więzach [...] Nie inaczej świętowali od pokoleń Buddenbrookowie”[38]. Świetność ta, oczywiście, to tylko pozór: jest 27 lutego 1933 roku, krótko po dojściu hitlerowców do władzy, i owe „demony ukryte wewnątrz rodziny” już powoli podnoszą łeb. Ten moment swego rodzaju lśniącej pełnym blaskiem ciszy

przed burzą trafnie charakteryzuje Tomasz Buddenbrook w momencie swojego – na pozór – wielkiego sukcesu: krótko po narodzinach pierworodnego syna został (jako pierwszy z rodziny) podniesiony do godności senatora, po czym wybudował sobie „najpiękniejszy dom na całą okolicę”[39]. W odbytej około miesiąc po wprowadzeniu w rozmowie z Tonią mówi on:

Gdyśmy chrzcili Jana, przypominasz sobie? Powiedziałaś: „Wydaje mi się, jak gdyby teraz miały się zacząć zupełnie inne czasy!” Słyszę to wyraźnie; a potem wszystko układać się zaczęło tak, jak gdybyś trafnie przewidywała, przyszły wybory do senatu, poszczęściło mi się, a tu wyrastał z ziemi dom. Ale „senator” i dom – to pozory, a ja wiem coś, o czym tyś jeszcze nigdy nie pomyślała, wiem o tym z życia i z historii. Wiem, że często zewnętrzne, widoczne i uchwytnie oznaki i symbole szczęścia i wznoszenia się wwyż zjawiają się dopiero wtedy, kiedy w istocie wszystko już zmierzcha. Owym zewnętrznym oznakom potrzeba nieco czasu na to, by się ukazać, są jak światło gwiazdy, tam w górze, o której nie wiemy, czy nie zaczyna gasnąć, czy już nie zgasła, wówczas gdy najjaśniej nam świeci...[40]

Georg Lucács tak skomentował ten punkt rozwoju historii Tomasza: „gałąź, na której siedzi, jest już mocno spróchniała, i im więcej czasu upływa, tym wyraźniej to widać”[41]. Podobnie przedstawia się sytuacja rodziny Essenbecków na początku filmu, z tą istotną różnicą, że czas, który upływa, zanim pozór świetności zostanie przełamany, jest znacznie mniejszy, a właściwie rozbitcie idyllicznego obrazu rodzinnego następuje jeszcze tego samego dnia, w trakcie tej samej uroczystości. 27 lutego to data nieprzypadkowa, wtedy bowiem miał miejsce pożar Reichstagu, który „uświadamia zebranym,

[37] Dla porządku zaznaczę, iż w przypadku filmowych postaci – również określanych w polskojęzycznych źródłach różnymi formami (np. Elżbieta zamiast Elisabeth) – używam imion w ich oryginalnym brzmieniu.

[38] A. Helman, *Palimpsesty...*, s. 216.

[39] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 26.

[40] Ibidem, s. 31.

[41] G. Lucács, op. cit., s. 43.

że są u progu wielkich zmian”[42], dlatego też wcześniejsza część filmu „to rodzaj rekwiem dla odchodzącego świata – niesie ze sobą mroczną zapowiedź nadciągających zdarzeń”[43]. Aby symbolicznie puścić w ruch mechanizm upadku rodziny Essenbecków, Visconti wybrał zatem konkretne wydarzenie historyczne, nazwane przez Helmana, wraz z pojawiającą się w dalszej części filmu nocą długich noży, „sytuacjami, które [...] zapewniły Hitlerowi nieograniczoną władzę i przesądziły o losie Niemiec”[44]. Wobec zdarzeń politycznych w kraju historia Essenbecków staje się zatem „rodzajem mikrokosmosu tego, czego doświadczył kraj”[45].

Rozkład rodziny Essenbecków – jak rozpoznała w przywoływanym już fragmencie swojej książki Joanna Wojnicka – „spowodowany został zewnętrznym bodźcem, powołującym tylko do życia demony ukryte wewnątrz niej samej”[46]. Korelacja tego, co zewnętrzne, z tym, co wewnętrzne, jest tu zatem odmienna od tej, którą można zaobserwować w *Buddenbrookach*. Owe „demony” to bowiem przede wszystkim żądza władzy, umiejętność wzajemnej manipulacji oraz pogłębiające się podziały polityczne. Herbert Thalman ma poglądy liberalne i otwarcie krytykuje nazistów. Joachim von Essenbeck pozostaje sceptyczny wobec władzy Hitlera, podczas gdy jego syn Konstantin należy do SA. W rodzinie znajduje się również członek SS – kuzyn Aschenbach. To właśnie on, „diaboliczny lalkarz”[47], steruje działaniami innych postaci, najpierw skłaniając Friedricha i Sophie do zabójstwa Joachima i upozorowania wina

Herberta, potem namawiając Friedricha na zamordowanie Konstantina w czasie nocy długich noży, wreszcie manipulując Martinem, który zyskuje dominację nad matką i jej kochankiem, doprowadzając do ich kończącej akcję filmu samobójstwa. Manipulantami są również Sophie – po śmierci Joachima nakłania ona Martina do przekazania szefostwa stalowni Friedrichowi z całkowitym pominięciem Konstantina – oraz Konstantin, który dowiedziawszy się o dokonanej przez Martina zbrodni (gwałcie na małej Żydówce), wykorzystuje tę wiedzę dla własnej korzyści. Jedynymi spośród zamieszanych w zainicjowane śmiercią Joachima wydarzenia, którzy zachowują czyste sumienie, są Thalmanowie – ich rodzina zostaje jednak szybko rozbita: Herbert musi uciekać z kraju, jego żona również chce wyjechać z córkami, ale trafia do Dachau, gdzie umiera, oraz Günther, wrażliwy, uzdolniony muzycznie syn Konstantina, którego jednak w końcówce filmu także dosięgają macki Aschenbacha: esesman opowiada mu o śmierci jego ojca, budząc w nim nienawiść do Friedricha. Badacze odczytywali złamanie Günthera jako „metaforę upadku całej kultury”[48], łącząc tę scenę z wcześniejszym paleniem książek[49]: „Na stosach spłonęły nie tylko książki, płomienie zniszczyły także ich potencjalnych obrońców”[50].

Kluczową rolę w upadku Essenbecków odgrywa zatem historia – „zewnętrzny bodziec”. To istotna różnica między *Zmierzchem bogów* a powieścią Manna. Marek Wydmuch pisze o *Buddenbrookach*: „jest to powieść w każdym calu ahistoryczna [...] wszystko to, co skłaniać by mogło do ujęcia historyczno-społecznego, pozostawił Mann świadomie na uboczu”[51]; i dalej: „Książka dopuszcza interpretację socjologiczno-historyczną, [...] ale w zamyśle zjawiska te usuwała z pola widzenia, koncentrując się przede wszystkim na procesach indywidualnych”[52]. Nawet znacznie bardziej dowartościowujący wymowę społeczno-historyczną powieści Norbert Honsza zauważył, iż Mann w konstruowaniu tła historycznego ogranicza się do „zarysowania tylko ogólnych konturów”[53]. Georg Lucács zaś, w toku rozważań

[42] A. Helman, *Urok zmierzchu...*, s. 236.

[43] Ibidem, s. 233.

[44] Ibidem, s. 232.

[45] Ibidem.

[46] J. Wojnicka, op. cit., s. 128.

[47] H. Bacon, op. cit., s. 153.

[48] Ibidem, s. 154.

[49] Notabene, pierwszym wśród wyluczonych w tej scenie autorów jest Tomasz Mann (wraz z bratem Henrykiem).

[50] A. Helman, *Urok zmierzchu...*, s. 239.

[51] M. Wydmuch, op. cit., s. 64.

[52] Ibidem, s. 65.

[53] N. Honsza, op. cit., s. 40.



nad obiektywnością i subiektywnością *Buddenbrooków*, tak komentuje omawiany problem: „Subiektywny jest przede wszystkim wybór materiału. Z rzeczywistości społecznej wydobyte zostało tylko to, co dotyczy Buddenbrooków, [...] nawet wówczas, jeśli idzie o wydarzenia ekonomiczne czy polityczne o znaczeniu światowym (rewolucja 1848 roku, wojna 1870–1871 i inne)”[54]. W istocie, wydarzenia Wiosny Ludów zostają wprowadzone w powieści poprzez informację, iż „kucharka Katarzyna, zawsze dotąd wierna i uczciwa, teraz nagle zbuntowała się”[55], a rozdział poświęcony drugiemu z wymienionych konfliktów zajmuje zaledwie jedną stronę i przeplata skrótowy, względnie zobiektywizowany opis działań wojsk z informacjami o interakcjach Buddenbrooków z pruskimi oficerami, zabawach małego Hanna czy dotkliwym dla rodzinnego interesu bankructwie innej firmy z przegranego Frankfurtu[56].

Inaczej wygląda obecność historii w filmie Viscontiego. Tam również pozostaje ona zaledwie tłem dla opowieści rodzinnej, ale jej znaczenie dla zdarzeń fabularnych jest dużo donioślejsze. Sam reżyser miał stwierdzić, że *Zmierch bogów* to „film usytuowany w tym momencie [narodzin hitleryzmu – J.S.] po to, by sprowokować pewne konflikty [...] Nigdy zresztą nie zamierzałem nakręcić filmu historycznego”[57]. Także Wojnicka argumentuje, iż dzieło Viscontiego filmem historycznym nie jest, „albowiem historia spełnia tu jedynie rolę inauguracyjną wydarzenia”[58]. Jednak w kontekście porównania z *Buddenbrookami*, to właśnie ta rola okazuje się kluczową zmianą wprowadzoną w Mannowskim schemacie przez włoskiego reżysera. Znaczenie zdarzeń historycznych jako zapłonu dla upadku rodziny Essenbecków jest nieporównanie większe niż dla upadku Buddenbrooków, a jednak paradoksalnie to dzieło Manna silniej osadzone jest w konkretnym czasie. Zapożyczając pewne powieściowe tematy i osadzając je w zgoła innych realiach, Visconti uniwersalizuje opowiadaną historię; jego film – zdaniem Henry’ego Bacona – „sugeruje, że siły, które wywołały dojście do władzy partii nazistowskiej, mogą zostać

uwolnione kiedykolwiek i gdziekolwiek”[59]. Jedynym fragmentem *Zmierchu bogów*, który wykracza ponad tak zdefiniowane metody prezentacji zdarzeń historycznych, jest – znakomita skądinąd – sekwencja przedstawiająca noc długich noży. Choć dla rozwoju akcji potrzebna była ona jedynie, by pokazać zamordowanie Konstantina przez Friedricha, reżyser uległ pokusie rozszerzenia sekwencji o wcześniejszą orgiastyczną zabawę członków SA. Jednak raczej funkcjonuje ona w filmie na prawach mistrzowsko wkomponowanej dygresji[60], aniżeli przełamuje dotychczas stosowaną strategię prezentacji wydarzeń historycznych.

Jednym z czynników wpływających na uniwersalny charakter *Zmierchu bogów* jest bez wątpienia zaczerpnięcie struktury nie tylko z *Buddenbrooków*, ale też z *Makbeta*. Liczne paralele między sztuką Szekspira a filmem Viscontiego wyliczają właściwie wszyscy jego komentatorzy, jednak większość istotnych powiązań zawarła w pigułce Wojnicka: „*Zmierch bogów* zaczyna się jak dramat Szekspira – od

[54] G. Lucács, op. cit., s. 43.

[55] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 1, op. cit., s. 129. W dalszym ciągu akcji konsul Buddenbrook przemawia do protestującego tłumu; jest to jednak ledwie epizod bez szczególnie doniosłego znaczenia dla całej powieści. Dla porządku należy też zaznaczyć, że w czasie Wiosny Ludów umieścił Mann śmierć Lebrechta Krögera, teścia konsula i jednego z ostatnich żyjących wówczas przedstawicieli najstarszego pokolenia powieściowych postaci.

[56] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 35–36.

[57] L. Schifano, op. cit., s. 384. Autorka nie podaje, niestety, źródła przytaczanej wypowiedzi Viscontiego.

[58] J. Wojnicka, op. cit., s. 128.

[59] H. Bacon, op. cit., s. 154.

[60] Podobną funkcję rozbudowanej dygresji w *Buddenbrookach* spełnia rozdział o szkolnych doświadczeniach Hanna, jeden z ostatnich rozdziałów w książce, odwołujący się do momentu śmierci chłopca i dodatkowo go charakteryzujący, ale jednak przede wszystkim odmalowujący realia systemu edukacji, przez który musiał kiedyś przejść także Mann. Por.: M. Ranicki, op. cit., s. 211.

morderstwa króla, uruchamiającego pasmo kolejnych zbrodni. Podobnie jak u Szekspira tak i w *Zmierzchu bogów* król jest stary i szanowany, Makbet-Fryderyk ambitny, lecz słaby, a Lady Makbet-Sophie – żądna władzy i odważna” [61]. Do listy budzących makbetowskie skojarzenia postaci można jeszcze dopisać Aschenbacha („Na podobieństwo Szekspirowskich czarownic w *Makbecie* rozsnuwa przed nim [Friedrichem – J.S.] miraż nieograniczonych możliwości” [62]) oraz Herberta Thalmanna w scenie jego powrotu do kraju („Pojawia się on, przy rodzinnym stole niczym duch Banka na ucztę, jako że wracając do Niemiec, przesądza swą śmierć z rąk gestap” [63]). Zresztą, w wypowiedzi cytowanej przez Henry’ego Bacona, Suso Cecchi d’Amico, scenarzystka i współpracowniczka Viscontiego, wprost stwierdza, że pierwotnym pomysłem na projekt, który przerodził się w *Zmierzch bogów*, był właśnie swego rodzaju „współczesny *Makbet*”, dopiero później zaś twórcy umieścili akcję w pierwszych latach rządów Hitlera [64].

Wątek makbetowski przywołuję nie tylko jako ornamentacyjną ciekawostkę czy też poszerzenie zbioru literackich inspiracji reżysera, ale także ze względu na istotne rozważania Bacona dotyczące struktury narracyjnej filmu i jej związków z dramatami Szekspira oraz dziewiętnastowieczną powieścią. Konkluzją jego analizy jest rozpoznanie, iż w narracji *Zmierzchu bogów* utrzymuje się „balans pomiędzy elementami dramatycznymi i powieściowymi” [65]. Cóż zatem z obu tych schematów znajduje badacz w filmie Viscontiego? Jako powieściową wskazu-

je „jego [medium filmowego – J.S.] zdolność do pokazywania bogatych, pełnych w detale obrazów, w pełni wykorzystanych do rekonstrukcji sposobu życia w określonej sytuacji historycznej, która na różne sposoby determinuje bohaterów, ich aspiracje i możliwości” [66] (jakże współgrają ten opis z *Buddenbrookami!*); jako dramatyczny zaś „gwałtowny [ang. *torrential*; podkr. – J.S.] strumień zdarzeń, w którym bohaterowie desperacko próbują podążać za swymi ambicjami lub po prostu panować nad biegiem swego życia” [67]. To oczywiście jedynie wyimki z dość obszernych rozważań Bacona, jednak rzucają one wystarczająco dużo światła na powieściowe i dramatyczne proveniencje narracji filmu, by pozwolić mi wrócić do opozycji łagodność–gwałtowność. Druga z tych kategorii została bowiem zaakcentowana nie tylko przez Bacona w kontekście narracji filmu, ale też przez Laurence Schifano, która pisze: „główne obsesje Viscontiego objawiają się poprzez gwałtownie [podkr. – J.S.] ekspresjonistyczny i pogmatwany styl, więcej zawdzięczający fantazmatom niż obiektywizmowi historycznemu czy rozważaniom ideologicznym” [68], w kolejnym zdaniu wskazując jeszcze na „gwałtowność przeżyć bohaterów” [69]. W zestawieniu z tymi rozpoznaniem niech wybrzmiały obserwacje Georga Lucácsa nt. *Buddenbrooków*:

Styl powieści pozostaje w całkowitej zgodności z wyborem materiału. Tomasz Mann dąży do tego, aby stworzyć w miarę duże, gładko wykończone, spokojne [wszystkie podkreślenia w tym cytacie – J.S.] obrazy. Dlatego opowiada możliwie niewiele o poszczególnych wydarzeniach [...] Przełomy w życiu społecznym pokazane są najczęściej jako podsumowanie minionych zdarzeń, jako porównanie teraźniejszości z przeszłością, a nie jako dramatyczne punkty zwrotne [...] Nawet jeśli [Mann – J.S.] opowiada o jakichś dramatycznych konfliktach, to przede wszystkim zaczyna od ostatecznej katastrofy, a następnie, w skondensowanej formie *résumé*ę podaje to wszystko, co poprzedziło akcję. [...] Na tym gruncie rodzi się spokojna wielkość *Buddenbrooków*. Jest ona bardziej wynikiem starannego filtrowania materiału, którego dostarcza życie, niż chłodnego epickiego ujęcia tego materiału i epickiego nasycenia pełnymi dramatyzmami punktami zwrotnymi [70].

[61] J. Wojnicka, op. cit., s. 144.

[62] A. Helman, *Urok zmierzchu...*, s. 236.

[63] Ibidem, s. 238.

[64] H. Bacon, op. cit., s. 146. Wypowiedź przez autora opisana jako pochodząca z przeprowadzonej przez niego samej rozmowy z Cecchi d’Amico.

[65] Ibidem, s. 152.

[66] Ibidem.

[67] H. Bacon, op. cit., s. 150.

[68] L. Schifano, op. cit., s. 384.

[69] Ibidem.

[70] G. Lucács, op. cit., s. 44–45.

Czyż nie jest *Zmierzch bogów*, ze swoim „gwałtownym strumieniem zdarzeń”, doskonałym przykładem tego, co Lucács, w opozycji do „spokojnej wielkości *Buddenbrooków*” nazywa „epickim nasyceniem pełnymi dramatyzmu punktami zwrotnymi”? Czy ta „spokojna wielkość” nie wiąże się ściśle z – jak to ujęła Wojnicka – „łagodnym chyleniem się ku upadkowi”? Zdaje się zatem, że to owa rozpoznana przez Bacona dramatyczność filmu *Viscontiego* odróżnia go od *Buddenbrooków*; to w niej przejawia się gwałtowność *Zmierzchu bogów*, równie starannie dopasowana do niszczącego Essenbecków przebudzenia demonów, jak „spokojna wielkość” powieści zestrojona jest z łagodnym i stopniowym próchnieniem gałęzi, na której siedzą jej tytułowi bohaterowie. Taka „makbetyzacja” Mannowskiego tematu, na jaką porwał się Visconti, może jawić się także jako komentarz na temat dramatycznej i gwałtownej natury niepokojów XX wieku.

#### **Buddenbrookowie a Essenbeckowie**

Scharakteryzowane w poprzedniej części różnice między omawianymi utworami mają też przełożenie na sposób portretowania ich bohaterów. Przy definiowaniu tego, jak wygląda on w obu dziełach, znów pomocna i kluczowa okazuje się opozycja wewnętrzności i zewnętrzności. Podstawową różnicą między postaciami filmowymi a powieściowymi jest bowiem fakt, iż Visconti zachowuje wyraźny dystans wobec swoich bohaterów, ogląda ich z zewnątrz, podczas gdy Mannowi, choć również opowiada on z pozycji obserwatora, zdarza się zagłębić w życie wewnętrzne niektórych postaci – co ważne, jedynie członków rodziny *Buddenbrooków*, najczęściej Toni, Tomasza i Hanna. Naokoło nich rozpościera się zaś barwna galeria postaci drugoplanowych i epizodycznych, które dzięki niewątpliwemu talentowi autora ożywają na kartach jego powieści. Opisując *Buddenbrooków*, Aleksander Rogalski wspomina o „nieprzebranej ilości typów i postaci, które wnikają w pamięć cierpliwego czytelnika swymi niepowtarzalnymi rysami indywidualnymi: językiem, zwyczajami, mimiką, gestami,

odruchami, postępowaniem itd.”[71]. Za przykład niech posłuży fragment z pierwszej sceny powieści, w której zgromadzeni *Buddenbrookowie* wybuchają gremialnie śmiechem:

Na te słowa stary monsieur Jan *Buddenbrook* wybuchnął głośnym śmiechem, na który od dawna już mu się zbierało [...] Wszyscy śmieli się wraz z nim, głównie jednak z uszanowania dla głowy rodziny. Madame Antoinette *Buddenbrook*, z domu *Duchamps*, chichotała zupełnie tak samo jak jej mąż [...] Synowa jej, konsulowa *Buddenbrook*, z domu *Kröger*, śmiała się podobnie jak wszyscy *Krögerowie*; rozpoczynała parsknięciem i przyciskała przy tym podbródek do piersi [...] Konsul pochylił się w fotelu ruchem nieco nerwowym[72].

Mann wykorzystuje reakcję postaci do ich prezentacji (we fragmentach tekstu, które ominąłem, następują krótkie opisy ich wyglądu i ubioru), a jednocześnie wstępnie je charakteryzuje (przyczyną rozbawienia jest nieudolna recytacja katechizmu przez Tonię; jedynym, który się nie śmieje, choćby tylko z grzeczności, jest konsul – człowiek głęboko religijny). Podobną funkcję u *Viscontiego* można przypisać długiemu ujęciu z początku filmu, pokazującemu twarze *Essenbecków* obserwujących występ wiolonczelowy *Günthera*. Nie są oni jednak tak silnie zindywidualizowani, raczej zlewają się w jednorodną zasłuchaną publikę; samo ujęcie zresztą służy przede wszystkim skonstrastowaniu tego występu z następującym po nim, oburzającym zebrane grono popisem *Martina* – kontrast ten powróci jeszcze w dalszej części tekstu. W tym miejscu zaś kluczowym rozpoznaniem dotyczącym sposobu prezentacji postaci jest ich indywidualny rys w powieści i bardziej symboliczne traktowanie w filmie. Tam, gdzie w *Buddenbrookach* roi się od kolejnych mężów *Toni*, zaprzyjaźnionych pastorów czy poetów, swawolnych znajomych *Chrystiana*, nauczycieli *Hanna*, przedstawicieli innych *lubeckich* rodzin kupieckich etc., tam w *Zmierzchu bogów* nie pojawia się nikt. Występujący w pierwszej sekwencji filmu lokaje i służące to

[71] A. Rogalski, op. cit., s. 40.

[72] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 1, op. cit., s. 5–6.

tylko element dekoracji domu, żadne z nich nie ma choćby najmniejszego znaczenia dla rozwoju akcji, żadnemu też nie poświęca Visconti choćby chwili samodzielnej uwagi. Zdaje się, że kolejną cechą, którą *Zmierzch bogów* zawdzięcza wpływowi dramatu, jest ograniczony krąg postaci; liczą się tu bowiem jedynie bezpośredni uczestnicy zachodzących wewnątrz rodziny wydarzeń<sup>[73]</sup>. Niektórzy z nich mają silne nacechowanie symboliczne. Helman nazywa Aschenbacha „symbolem nazistowskiej władzy”<sup>[74]</sup>, Schifano zaś w następujący sposób komentuje Mannowską etymologię jego nazwiska: „Wiążąc rodowód hitlerowca z rodowodem estety ze *Śmierci w Wenecji*, Visconti zmierza do udowodnienia, że potworne zwyrodnienie Niemiec hitlerowskich ma odległe głębokie źródła”<sup>[75]</sup>; Bacon pisze o mordzie na baronie Joachimie, iż „oznacza on destrukcję nie tylko Republiki Weimarskiej, ale też generalnie patriarchy”<sup>[76]</sup>; Wojnicka tymczasem zauważa, porównując Martina do postaci z innych filmów reżysera, iż „młody Essenbeck traci charakter prawdziwej, realnej postaci, staje się on w pewien sposób figurą symboliczną, znakiem ostatecznego upadku i całkowitej hańby rodziny”<sup>[77]</sup>. Konfrontacja symboliczności postaci filmowych i indywidualności powieściowych

wybrzmi najpełniej przy pojedynczych ich porównaniach; najpierw jednak wypada nakreślić ogólny układ kluczowych postaci w ramach omawianych utworów.

Posłużmy mi do tego przede wszystkim kategoryzacja dokonana przez Armanda Nivelle’a, z którego ustaleniami na temat postaci powieściowych skonfrontuję bohaterów filmu Viscontiego. Wśród badaczy nie ma zgody co do tego, kto jest głównym bohaterem *Buddenbrooków* – większość po prostu nie rozpatruje tego problemu, opisując kluczowe postaci jako równorzędnie ważne. Marek Wydmuch nieśmiało wskazuje na Hannę („przez wielu uważany za właściwego bohatera powieści”<sup>[78]</sup>); sam Mann zaś wspominał, iż jego pierwotny zamiysł skupiony był właśnie na najmłodszym członku rodziny, ale „z czasem to wszystko, co chciałem traktować jedynie jako prehistorię, zaczęło nabierać samodzielnych i samowolnych kształtów”<sup>[79]</sup>. W świetle takiej postawy innych badaczy, uderza przekonanie Nivelle’a, iż za głównego bohatera powieści uznać należy Tomasza:

To on jest duszą i pierwiastkiem twórczym dzieła. Zajmuje w nim miejsce centralne [...] On jeden wie, co to jest prawdziwy konflikt wewnętrzny, co znaczy mieć naturę pełną sprzeczności i wewnętrznie rozdartą [...] W nim samym zawiera się skomplikowany obraz [...] tendencji rozsadzających jego rodzinę<sup>[80]</sup>.

I dalej, w zestawieniu z innymi ważnymi postaciami:

Troski Jana Buddenbrooka dotyczą wcielania w życie jego mieszczańskiego ideału, nie zaś wartości tego ideału samego w sobie. Podobnie jest z Tonią. Chrystian zsuwa się po pochyłości swej natury bez żadnych zahamowań, bez umiaru. Hanno jest taki, jaki jest, i nie podejmuje poważnego wysiłku, aby stać się innym. Jedynie Tomasz kwestionuje [podkr. cytowanego autora] rodzaj swej egzystencji i sposób życia. To właśnie [...] czyni z niego centralną postać książki, wokół której i w zależności od której wszystko się układa<sup>[81]</sup>.

Nivelle umieszcza Tomasza w centrum powieściowej konstelacji postaci, odnosząc pozostałych członków rodziny do tak zdefi-

[73] Wyjątek od tej reguły stanowi molestowana przez Martina żydowska dziewczynka. W scenie orgii biorącym w niej udział członkom SA co prawda poświęca Visconti nieco uwagi, ale traktowani są oni wyłącznie jako zbiorowość.

[74] A. Helman, *Urok zmierzchu...*, s. 238.

[75] L. Schifano, op. cit., s. 391.

[76] H. Bacon, op. cit., s. 152.

[77] J. Wojnicka, op. cit., s. 148.

[78] M. Wydmuch, op. cit., s. 73.

[79] T. Mann, *Lubeka...*, s. 10.

[80] A. Nivelle, op. cit., s. 51.

[81] Ibidem, s. 62. Szczególnie znamienita w kontekście powyższych obserwacji wydaje się scena lektury Tomasza, w której w pełni ujawnia się jego skłonność do refleksji, tragicznie nierozwijana ze względu na codzienne zaabsorbowanie biznesem, polityką i sprawami bieżącymi. Por. T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 192–196.

niowanego głównego bohatera. Szczególne znaczenie ma wymieniona w powyższym cytacie czwórka: konsul Jan, Tonia, Chrystian i Hanno. Pisze Nivelle o Tomaszu: „Ojciec i syn, siostra i brat, wszyscy mieszkają w jego duszy, która przez długi czas potrafi ich ze sobą gościć i wiązać w jedno”[82]. Te cztery postacie to również główni reprezentanci dwóch grup, na które badacz dzieli pozostałych bohaterów powieści: „mieszczan” (konsul i Tonia) oraz „artystów” (Hanno i Chrystian). Najważniejsze cechy tych pierwszych to jego zdaniem: „zdolność działania nie hamowanego skrupułami moralnymi”[83], „tradycja rodzinna w połączeniu ze świadomością klasową”[84] i „konformizm we wszystkich dziedzinach życia oraz przywiązywanie wagi do pozorów”[85]. Grupę „artystów” charakteryzuje Nivelle poprzez zaprzeczenie tych trzech cech, wskazując poza tym na ich chorowitość oraz – co najistotniejsze – „skoncentrowanie się na zagadnieniach życia wewnętrznego, wglądanie w siebie”[86] (skłonność ta, zdaniem badacza, często znajduje wyraz w sztuce). Można zatem nieco uprościć ten układ, przypisując „mieszczanom” rolę spoiwa rodziny, natomiast „artystom” – osób sytuujących się na jej obrzeżach.

W świetle tego ostatniego stwierdzenia najwyraźniej widać, jak niewiele z tej powieściowej konstrukcji ostało się w filmie Viscontiego. Główną tego przyczyną jest, moim zdaniem, zanik spójności rodziny Essenbecków. Po śmierci barona Joachima brak wśród pozostałych bohaterów kogoś, kto chociaż podjąłby próbę powstrzymania postępującego rozkładu, kogoś, kto powiedziałby – jak Tonia Buddenbrook w finale powieści – „dopóki będę przy życiu, nasza mała gromadka tych, co pozostali, powinna tutaj trzymać się razem”[87]. Spójność rodziny nikogo z Essenbecków nie interesuje. Konstantinowi bardziej zależy na jego organizacji i na dochodowym rodzinnym interesie; Sophie jeszcze w trakcie przyjęcia urodzinowego Joachima śmieje się zza kulis, obserwując oburzenie wywołane występem Martina. Powieściowa grupa „mieszczan” nie jest w filmie w ogóle reprezentowana[88]. Pojawiają się za

to „artyści” – są nimi przedstawiciele młodego pokolenia, tak przecież skrajnie od siebie różni, Martin i Günther. Obaj występują na urodzinach dziadka, ale podczas gdy Günther grający Bacha na wiolonczeli wpisuje się w obyczajowe kanony (jak występujący przed rodziną Hanno), popis Martina przebranego za Lolę-Lolę z filmu *Błękitny anioł* to prowokacja przeciw tym kanonom (można tu dostrzec pewne podobieństwo z opowieściami snutymi przez Chrystiana, choć młody Buddenbrook prowokuje swą rodzinę bardziej bezwiednie). Ponadto, obaj nie interesują się sprawami stalowni i finalnie znajdują się pod wpływem Aschenbacha. Obecność kluczowego dla „artystów” „wglądania w siebie” trudno u nich stwierdzić, zwłaszcza u Günthera, ze względu na opisywany już sposób prezentacji postaci w filmie – Martin zdaje się jednak działać impulsywnie i bezrefleksyjnie.

Istnieją zatem pewne punkty wspólne między Martinem i Hannem, których „funkcja w strukturze dzieła – jak twierdzi Alicja Helman – kształtuje się podobnie”[89]. Obaj są ostatnimi przedstawicielami swojego rodu, zupełnie niezdolnymi do jego kontynuacji. Różnią ich przede wszystkim charakter i wynikające z niego przyczyny tej niezdolności. Obaj też stanowią (ważny w kontekście tematu upadku rodziny) punkt odniesienia wobec wzorów uosabianych w postaciach rodowych seniorów. Wojnicka nazywa Martina i Joachima „dwoma biegunami”, między którymi rozpięta została historia rodziny: „Na jednym więc krańcu mamy przywiązaną do tradycji i porządku starość, na drugim młodość – upadłą, złą i zdeprawowa-

[82] Ibidem, s. 71.

[83] Ibidem, s. 53.

[84] Ibidem, s. 54.

[85] Ibidem, s. 55.

[86] Ibidem, s. 59.

[87] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 265.

[88] Oczywiście, von Essenbeckowie nie są mieszczanami, tylko arystokratami, jednak najważniejsze wydaje mi się to, że nikt z nich nie dąży do zachowania jedności rodziny.

[89] A. Helman, *Urok zmierzchu...*, s. 239.

na”[90]. W finale filmu zaś, zdaniem badaczki, Martin „odgrywa kolejną farsę, wulgaryzując tradycję, której reprezentantem był jego dziadek”[91]. Inaczej przedstawia się zestawienie Hanna z Janem seniorem, przeprowadzone w głowie Tomasza Buddenbrooka: „Stał mu przed oczyma [...] obraz pradziadka małego Hanna z czasów dzieciństwa Tomasza, otwarta głowa, jowialny, prosty, pełen humoru i siły... Czyż nie mógł on [Hanno – J.S.] stać się takim? Byłoby to niemożliwe?”[92]. Charakter syna wywołuje u Tomasza bezradność, nie ma tu mowy o jakiegokolwiek „wulgaryzacji tradycji”, po prostu Hanno nie wpisuje się w preferowany przez kupieckie mieszczaństwo typ spadkobiercy. Warto przy tym zaznaczyć, że postać ta – na swój sposób uosabiająca rozkład Buddenbrooków, tak jak w filmie Martin uosabia upadek swojej rodziny – odczytywana była na bardzo różne sposoby. Ranicki zauważa w nim „rysy patologicznej wręcz nadwrażliwości”[93], sam Mann zresztą także określa Hanna mianem „przewrażliwionego epigona”[94]. Tymczasem Wojnicka stwierdza, że „po tak subtelnym zjawisku, jakim jest ów młodzieńcy chłopiec, rodzina nie może już wydać nic doskonalszego”[95]. Wypływające z tych stwierdzeń niejednoznaczności w ocenie postaci Hanna – a ujmując temat szerzej: ambiwalentny charakter upadku rodziny Buddenbrooków – ciekawie podsumowuje Rogalski: „ta droga wiodąca deterministycznie w dół jest przecież jednocześnie drogą, która wiedzie w górę. Im bliżej kresu, tym ciekawszych, bogatszych i subtelniejszych ludzi się na niej spotyka, tym szlachetniejszy gatunek człowieczeństwa się nam objawia”[96]. Podobnych stwierdzeń nie sposób wyrazić na temat *Zmierzchu bogów* – tak jak Martin to

postać raczej jednowymiarowa, tak też upadek Essenbecków nie ma znamion niejednoznaczności. Jest po prostu całkowitym, brutalnym i brudnym moralnie rozpadem, po którym nie zostaje nawet ta „nasza mała gromadka”, która mogłaby „trzymać się razem”. Wyrażona w finale powieści nadzieja na ponowne zjednoczenie rodziny po śmierci[97] nie znajduje zastosowania do rodziny Essenbecków – choćby z tego prostego powodu, że jej członkowie uśmiercili się nawzajem. Na nich po śmierci czeka co najwyżej – może sugerowany przez eksponowane w klamrze filmu obrazy ze stalowni? – ogień piekielny.

\*\*\*

*Buddenbrookowie* i *Zmierzch bogów* bardzo różnie podejmują temat upadku rodziny. Visconti świadomie zaczerpnął inspirację z powieści Mann, dokonując jednak wielu przetworzeń tamtejszego schematu. Zmieszał go ze strukturą i układem postaci z *Makbeta*, łącząc w swej narracji elementy dramatyczne z powieściowymi. Zachował wyraźny dystans wobec bohaterów, nie zagłębiając się w ich życie wewnętrzne. Zupełnie zmienił czynniki popychające rodzinę do upadku: na wzór *Makbeta* stała się nim żądza władzy, środkiem jej realizacji zaś – zbrodnia. Reżyser umieścił akcję w znaczącym momencie historycznym, odmalowując w ramach portretu rodzinnego Essenbecków różne poglądy polityczne obecne w ówczesnych Niemczech, a jednocześnie za pomocą historycznych niepokojów „uruchamiając” mechanizm degradacji rodziny. Upadek w jego filmie ma charakter gwałtowny, podczas gdy Mann powoli opisuje łagodne „próchnienie gałęzi”. Upadek w *Buddenbrookach* ma charakter wewnętrzny – dokonuje się za sprawą uwarunkowań biologicznych i psychologicznych członków rodziny, choć czynniki zewnętrzne (przemiany społeczno-ekonomiczne) również wywołują rozmaite, wpływające na zdarzenia impulsy. W *Zmierzchu bogów* zaś upadek rozpoczyna się pod wpływem „zewnętrznego bodźca”, który uruchamia samonakręcającą się

[90] J. Wojnicka, op. cit., s. 143.

[91] Ibidem, s. 148.

[92] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 97.

[93] M. Ranicki, op. cit., s. 210.

[94] T. Mann, *Lubeka...*, s. 9.

[95] J. Wojnicka, op. cit., s. 128.

[96] A. Rogalski, op. cit., s. 41.

[97] T. Mann, *Buddenbrookowie*, t. 2, op. cit., s. 267.

spirale przemocy. Demony czają się wewnątrz rodziny, ale akcent położony jest na rolę czynników zewnętrznych. Essenbeckowie rozpadają się pod naporem bezwzględnej rzeczywistości; Buddenbrookowie – kruszą się od wewnątrz, a rzeczywistość stanowi jedynie punkt odniesienia dla tego ich wewnętrznego rozkładu.

Za puentę tych rozważań niech posłużą jedna z najsłynniejszych i najbardziej wymownych scen z powieści Manna, w której Hanno ogląda rodzinne drzewo genealogiczne:

Na samym końcu wyczytał też, wypisane drobnym pośpiesznym piórem papy, pod imionami swoich rodziców własne imię [...] po czym wyprostował się nieco, niedbałym ruchem wziął do ręki linijkę i pióro, położył linijkę pod swoim imieniem, przebiegł jeszcze raz wzrokiem po całym genealogicznym tłumie... i wówczas, ze spokojną miną i bezmyślną starannością, machinalnie i w zamyszeniu, przeciągnął złotym piórem piękną, staranną, podwójną linię w poprzek przez cały arkusz [...] Potem z przechyloną na bok głową przyglądał się przez chwilę swojemu dziełu i odszedł.

Po obiedzie senator zawołał go do siebie [...]

– Co to znaczy? Co ty sobie myślisz?! Cóż to za wybryki?! – zawołał [...]

A mały Jan [...] wyjąkał: – Myślałem... myślałem... że tam już nic więcej nie będzie[98].

#### BIBLIOGRAFIA

- Bacon Henry, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.  
 Helman Alicja, *Palimpsesty Luchina Viscontiego*, [w:] *Mistrzowie kina europejskiego*, red. Kazimierz Sobotka, STO Films, Łódź 1996, s. 205–225.

Helman Alicja, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

Honsza Norbert, *Tomasz Mann – arystokrata ducha*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993.

Lucács Georg, *Buddenbrookowie*, tłum. B. Tarnas, [w:] *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, wyb. Aleksander Rogalski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 37–46.

Mann Tomasz, *Buddenbrookowie*, t. 1–2, tłum. Ewa Librowiczowa, Książka i Wiedza, Warszawa 1988.

Mann Tomasz, *Lubeka jako duchowa forma życia*, tłum. Irena i Egon Naganowscy, [w:] Tomasz Mann, *O sobie. Wybór pism autobiograficznych*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 5–26.

Nivelle Armand, *Struktura „Buddenbrooków”*, tłum. Maria Boduszyńska-Borowikowa, [w:] *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, wyb. Aleksander Rogalski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 47–73.

Ranicki Marcei, *Z dziejów literatury niemieckiej (fragmenty)*, Warszawa 1955, [w:] *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej*, wyb. i oprac. Roman Dziergwa, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003, s. 207–222.

Rogalski Aleksander, *Tomasz Mann: dzieje rozwoju osobowości twórczej*, Pax, Warszawa 1975.

Schifano Laurence, *Luchino Visconti: ogień namiętności*, tłum. Elżbieta Radziwiłłowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

Wojnicka Joanna, *Świat umierający. O późnej twórczości Luchino Viscontiego*, Rabid, Kraków 2001.

Wydmuch Marek, *Tomasz Mann*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1979.

[98] Ibidem, s. 98.