

Bożena Praszczak

Jak utracone ręce Wenus *Imponderabilia* retoryki i ironii tekstu w de Manowskim i Łotmanowskim czytaniu fragmentów Tomasza Manna

Dojmujące dzieło Tomasza Manna, właściwie Paula Thomasa Manna, traktuje o ucieczce Gustawa von Aschenbacha z Monachium do pięknej, lecz umierającej Wenecji¹. Pierwsze zdania opowieści stanowią ważny klucz interpretacyjny: ceniony, ale znużony rutyną pisarz kieruje się w stronę nieuczęszczanych zakątków miasta. Następnie ten arystokrata ducha, czując nieodpartą potrzebę zmysłowych rozkoszy, doznał dotąd wyciszanych, które obnaża jego freudowski, bachiczny „straszliwy sen”, podąża w stronę śmierci. Zacieranie konturów czasu w tym opowiadaniu (19.. rok) i jednocześnie precyzyjne osadzenie w miejscu (Lido) stanowi pęknięcie – paraboliczna i mimetyczna warstwa tekstu zdają się wzajemnie naświetlać. Tę dyspozycję opowiadania uwidoczni badanie zarówno narzędziami de Manowskiej swoistej akceleracji tekstu, przejścia estetyczno-retorycznego, jak i Łotmanowskiej akcesji². Zestawienie obu filozofów języka pozwoli przyjrzeć się oscylacjom zachodzącym między ujęciem retoryki

¹ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, w: *Opowiadania*, przeł. L. Staff, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.

² Paul de Man każe w odbiorze tekstu operować językiem metaforycznym. Jego zdaniem, metaforyzacja aktu lektury stanowi najważniejsze zadanie krytyki literackiej. P. de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983. Zob. P. de Man, *Historia literatury i nowoczesność w literaturze*, przeł. J. Gośliński, „Teksty” 1973, nr 5, s. 121-122. Jurij Łotman mówi natomiast o uczestniczeniu w procesach znaczeniowych i koincydencji. Na literaturę patrzy jako na system jednocześnie modelujący i semiotyczny. Z płaszczyzny systemu zaś przechodzi na płaszczyznę komunikatu. J. Łotman, *Wykłady z poetyki strukturalnej*, przeł. i oprac. S. Balbus, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 124. Zob. H. Markiewicz, *Literatura w ujęciu semiotycznym (Na marginesie prac J. Łotmana)*, w: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 393.

przez dekonstruktywistę z Yale i semiotyka z Tartu. Czy samo uszeregowanie: Mann-Man-Łotman nie stanowi przejawu ironii?

Niedogodności wiążących się z umieszczeniem utworu Manna w tej perspektywie jest bardzo wiele. Jedną z nich jest niechęć Paula de Mana do niemieckiego pisarza. W *Ideologii estetycznej* głosi: „Zdecydowanie pomijam Thomasa Manna”³. Zdanie to potraktujemy jako *ironię*. Dzięki temu dostrzeżemy zbieżność myśli twórcy *Doktora Faustusa* i *Alegorii czytania*. Badacz z Tartu – przeciwnie – czytał Manna, inkrustował swoje teksty jego dziełami⁴. Obaj wybitni myśliciele spotkają się więc, niczym Bach i Händel w *Kolacji na cztery ręce*, aby przedyskutować opowiadanie o pewnym ostatnim lecie spędzonym na Lido.

De Man odrzucił autora *Śmierci w Wenecji* w sposób radykalny, wygłaszając pean na cześć Schlegla, który można odczytać *à rebours*. Skoro autor *Lucinde* jest według de Mana postacią enigmatyczną i dziwną, to Mann jawi się jako pozbawiony jakiegokolwiek tajemniczości i – nie olśniewa. Ta swoista pogarda nasuwa skojarzenie z grą wewnątrz-zewnątrz. Idąc tym tropem, de Man zakwestionowałby podkreślenie Witolda Wirpszy, znawcy tej twórczości, że u Manna ironia jest „unerwieniem tekstu”⁵. Właściwy klucz interpretacyjny podsuwa natomiast sam de Man, nazywając uchwycenie ironii wręcz trywialnym gestem o naturze filozoficznej. Freud, którego krytyka zaważyła na de Manowskim czytaniu literatury, ująłby to paradoksalne spojrzenie jako egzorcyzm: testowanie retorycznych właściwości *Śmierci w Wenecji* odkryje bowiem oczywistą ironię⁶. Nie tyle lekceważąc zabronione przez de Mana uwagi ogólne, asocjacje i refleksje idące w stronę doświadczeń ogólnoludzkich, co posiłkując się nimi, i – nade wszystko – sprzeniewierzając się gramatyczności tekstu Manna, odkryjemy jego tryb retoryczny i mechanizmy niedoczytania⁷.

³ Niechęć de Mana wobec autora *Śmierci w Wenecji* wynikała z pomniejszenia go na tle innych pokroju Friedricha Schlegla. Zob. P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 258.

⁴ Zob. J. Łotman, *Pamięć kultury*, przeł. B. Żyłko, „Autograf” 1990, nr 2.

⁵ W. Wirpsza, *Próba o esejach Tomasza Manna*, w: T. Mann, *Eseje*, wyb. P. Hertz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 529-530.

⁶ „Ironia pojawia się właśnie wtedy, kiedy świadomość traci kontrolę nad sobą [...] nie jest figurą samoświadomości. Jest przerwą, pęknięciem, naruszeniem. Jest momentem utraty kontroli i to nie tylko u autora, ale również u czytelnika”. „...*dla mnie tak, skoro nazywam się de Man...*”, z Paulem de Manem rozmawia Robert Moynihan, przeł. A. Przybysławski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 244.

⁷ Niemożność zdefiniowania istoty literatury to, jak wiadomo, jeden z kluczowych problemów teoretycznoliterackich. De Man w badaniach nad literaturą opisuje przede wszystkim jej *niepewność* i *nieodczytywalność*. Nieustannie podkreśla przy tym, że nie ma nic bardziej wewnętrznie sprzecznego niż literatura. Traktuje ją zatem jako miejsce, gdzie udostępniona zostaje negatywna wiedza o wiary-

De Man przestrzegał przed infernalnym uczuciem, które może pojawić się u kresu lektury tekstu, gdy dowiemy się, że był on ironiczny. „Bardzo ważne, aby o tym wiedzieć”⁸. Zadając pytanie o to, dzięki jakim wskazówkom, sygnałom rozpoznajemy, że utwór jest lub nie jest ironiczny, zakłada możliwość takiego rozstrzygnięcia. Czy ta dana czytelnikowi szansa wpisana w tekst nie stanowi ironii? Niczym rewers „skradzionego listu”, który zawsze dociera do miejsca przeznaczenia (w ujęciu Lacana) i jednocześnie nigdy nie dociera do niego, bo przez tę możliwość niedostarczenia, będącą jego konstytutywną cechą, powoduje, że, będąc już na miejscu, zbacza z kursu (jak w ujęciu Derridy)?⁹ Tak właśnie trzeba potraktować ironię. De Man głosi, że w rozstrzygnięciu, czy tekst jest ironiczny, czy nie – tkwi problem filozoficzny, gdyż można zakwestionować każde doświadczenie. Co z tego, że rozpoznamy, że mamy do czynienia (lub nie) z ironią? Skoro to rozstrzygnięcie też nią jest? A zatem jej obecność przez tę jej *możliwość* czyni tekst *permanently ironicznym*. Jak podkreśla autor *Ideologii estetycznej* – retoryka ironii przecinająca nieskończony regres negacji nie zaczyna się w rozumieniu¹⁰.

1. Ironia tekstu

Przejsie od dyskursu estetycznego do retorycznego de Mana – który głosi, że znaczą tylko cyfry i śmierć, istnieją tylko atomy i próżnia, a wszystko inne jest iluzją, nic niewartym mniemaniem – innymi słowy, „fantazmatyczna praca retorycznej maszyny do szycia” uczy, że słowo nie tworzy, lecz niszczy.

Czym zatem jest owo *destruktywne* u Manna?

Miał zamiar pracować w obecności Tadzia, pisząc wzięc za wzór budowę chłopca, styl swój poddać rytmowi linii jego ciała, które zdawało mu się boskie, i jego piękność unieść w duchowość, jak niegdyś orzeł uniośł w eter trojańskiego pasterza. Nigdy nie odczuwał słodziej rozkoszy słowa, nigdy nie był tak świadomy, że przemawia Eros, jak podczas niebezpiecznie rozkosznych godzin, kiedy siedząc przy swoim surowym stole pod cieniem namiotu w obliczu bożyszczka, z muzyką jego głosu w uszach, wedle piękności Tadzia układał swą rozprawkę, te półtoje strony wytwornej prozy, której czystość, szlachetność i lotne uczuciowe

godności językowej wypowiedzi. Cała uwaga musi być skupiona na strukturach, dla których tropy stanowią odwrócenia. Zob. P. de Man, *Opór wobec teorii*, przeł. M. Rusinek, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 87.

⁸ P. de Man, *Ideologia estetyczna*, s. 254.

⁹ Zob. J. Lacan, *Le séminaire sur >la lettre volée<*, w: *Écrits*, Paris 1966; J. Derrida, *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*, Paris 1980.

¹⁰ P. de Man, *Ideologia estetyczna*, s. 256-279.

napięcie niebawem miały budzić podziw ludzi. Jest rzeczą niewątpliwie dobrą, że świat zna tylko piękne dzieło, nie zaś jego pobudki, okoliczności jego powstania; gdyż znajomość źródeł, z których spłynął na artystę pomysł, sprawiłaby go w kłopot, odstraszyłaby go i przez to unicestwiła działanie tego, co doskonale¹¹.

Fragment jest istotny ze względu na jego metatekstowy charakter. Zachęca przede wszystkim do antymetafizycznego sposobu czytania, gdyż element pochodzący z tego urywku niweczy sformułowane w nim twierdzenia¹². Mowa o domniemanym dziele Aschenbacha, „półtorej strony wytwornej prozy”, która nie istnieje.

Wypowiedziana fascynacja i płynąca z opisu refleksja dotycząca sztuki, piękna, artyzmu nie stanowiłyby według de Mana podwójnego kodu: „Nie jest tak, że mamy po prostu do czynienia z kodem filozoficznym, a potem z innym kodem, opisującym zachowania seksualne”¹³. To, co dzieje się w języku (metaspojrzenie na tekst napisany przez Aschenbacha), i to, czego doświadczamy w świecie (namiętność bohatera, pod wpływem której tworzy ten tekst), należy do odmiennych porządków. Utożsamienie ich jest pułapką, którą de Man nazywa ideologią estetyczną. Poziom estetyki odpowiada percepcji rzeczywistości przez podmiot (Aschenbacha). Poziom ideologii zaś stanowiłoby zespolenie rzeczywistości językowej z naturalną¹⁴. Byłby to więc tekst, o którym Aschenbach wspomina, lecz nie dyktuje go, nie umieszcza w swojej relacji, nie prezentuje. Skoro z retorycznej natury języka wynika, że poznanie tkwi w języku, nie w podmiocie¹⁵, zderzamy się z sytuacją paradoksalną. Odpowiedzią na nią będzie przerwanie ironii, innymi słowy: zrozumienie i jednocześnie – jego brak. Podsumowując, „rytm linii ciała” chłopca i jego „muzyka głosu” powinny znaleźć odzwierciedlenie w „wytwornej i szlachetnej prozie”; skoro zaś to „doskonałe” dzieło nie istnieje, zostało tu pominięte, a refleksja dotyczy wyłącznie „boskiego piękna” Tadzia i plugawych pobudek siedzącego w „cieniu” i przy „surowym stole” Aschenbacha – mamy do czynienia z zamierzonym zaprzeczeniem, ironiczną grą.

Ironia w tym fragmencie nie stanowi praktyki estetycznej, zwierciadlanej struktury w „ja” bohatera, zakwestionowanej przez de Mana. Ironia jest tu nadrzędnym tropem językowym (pojawia się wśród słów, które przekraczają intencje, stanowi przerwę, pęknięcie, naruszenie). „Szczyściem pisarza jest myśl, która cała staje się uczuciem, jest uczucie, które całe staje

¹¹ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, s. 194.

¹² Por. „...dla mnie tak, skoro nazywam się de Man...”..., s. 264.

¹³ Zob. przypadek *Lucinde* Schlegela. P. de Man, *Ideologia estetyczna*, s. 260.

¹⁴ P. de Man, *Opór wobec teorii*, s. 89.

¹⁵ P. de Man, *Blindness and Insight...*, s. 137.

się myślą¹⁶ – cytat pada po rozbudowanym opisie „doskonałego ciała” Tadzia i ekstazy nim wywołanej. Rozkosz związana z widokiem młodzieńca, pogonią za nim, zestawiona została z innym nabożeństwem – liturgią pisania. Aschenbach podobno tworzy pod wpływem tych uwodzicielskich, sensualnych wspomnień „dzieło najdoskonalsze”. W rzeczywistości zaś – wyłącznie sugeruje równość między obrazem chłopca, którego wygląd przywołuje na myśl pierwotne, mityczne czasy o początku formy, wewnętrznym doświadczeniem przyjemności ducha i gorączki zmysłów patrzącego a opisem tych uczuć, skryształizowanym zachwytem wyrażonym słowem.

Mann wprowadził do beletrystyki i myśli o sztuce Kierkegaardowską kategorię ironiczności¹⁷. Przeniósł zatem ironię z płaszczyzny intelektualnej, retorycznej i literackiej, w antropologiczną¹⁸. Czy zatem podczas lektury *Śmierci w Wenecji* możemy mówić o Kierkegaardowskim modelu człowieka ironicznego? Stanowiącego syntezę sprzeczności? Ironia byłaby wówczas działaniem przemyślanym, służącym zdemaskowaniu pozorów, ideowych uzurpacji. Opowiadanie Manna, będąc bowiem sztuką o sztuce, zmusza do przemyśleń na temat ironii poznawczej¹⁹. Spiętrzenie antynomii i ich swoista polifoniczność podsuwa następujące rozwiązanie: ironia staje się najdoskonalszym narzędziem w poznawaniu świata i człowieka.

Bliskość dekonstrukcji de Mana z opowiadaniem autora *Doktora Faustusa* budujemy na styku poglądów filozofa języka i tekstu literackiego. W *Ideologii estetycznej* czytamy, że zanika różnica między literaturą a filozofią²⁰. Mann, w swoistym fortissimo doświadczenia swojego bohatera, w którym miłosna gra przeradza się w akt twórczy, używa określenia „mała rozprawa naukowa”. Pod wpływem zauroczenia nie powstaje zatem literatura piękna, lecz tekst mający charakter filozoficzny. Mann podkreśla tę intuicję już wcześniej: „Szczęściem pisarza jest myśl, która cała staje się uczuciem, jest uczucie, które całe staje się myślą”²¹. W scenie opisującej największe uniesienie, jakie miałoby przyczynić się do powstania najdoskonalszego dzieła, na uwagę zasługuje pseudodialektyka podmiotowości i przedmiotowości tego doświadczenia.

¹⁶ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, s. 193.

¹⁷ N. Honsza, *Tomasz Mann. Arystokrata ducha*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993, s. 71.

¹⁸ Por. E. Kasperski, *Kierkegaard – antropologia i dyskurs o człowieku. Monografia*, Wydawnictwo Typografia, Pułtusk 2003, s. 517-518.

¹⁹ W. Wirpsza, *Próba o esejach Tomasza Manna*, s. 533-534.

²⁰ P. de Man, *Ideologia estetyczna*, s. 69.

²¹ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, s. 193.

Śledząc każdy ruch Tadzia, Aschenbach wnikliwie studiuje jego ciało i nazywa je zwierciadłem duchowego piękna. Myśli o nim jako o posagu i jednocześnie lustrze czystej, boskiej doskonałości. W doświadczanie epifanii wdziera się jednak pęknięcie – poznana doskonałość nie jest dostępna. Jest widoczna, lecz nie namacalna.

O tekście opiewającym piękno i będącym jego ucieleśnieniem mówi się, że powstał, lecz w rzeczywistości nie istnieje. Łotman zabieg ten nazwałby *archisemą*. Wyodrębnia on bowiem cechy wspólne opozycji i jednocześnie elementy dyferencjalne. Przełożmy to na język interpretacji. Aschenbach czuje się przegrany. Absolutyzuje treść doświadczenia, którego emanacją powinna być sztuka (przestrzeń, w której objawia się doskonałe piękno). Jej brak zatem byłby oddaniem się innemu pragnieniu. Skoro nie ma tekstu, owej epifanii, oznacza to, że jest nią samo doświadczenie. Do tej pory Aschenbach bał się śmieszności. W tym momencie przełamuje lęk, woli przyznać się do budzącego się w nim pożądania, które pozornie określa jako łaknienie piękna. Co oznacza brak tekstu opisującego to przeżycie? Łotman przyrównałby go do utraconych rąk Wenus z Milo i nazwałby „cudzym słowem”. Ta informacja powstająca dzięki strukturalizacji szumu mogłaby mieścić się w zamiśle autora²². Istotnie, Mann wplata w swój opis wątki autotematyczne. Prowadzi zatem grę z odbiorcą, mówiąc o wstydzie dotyczącym źródła natchnienia oraz unicestwieniu działania tego, co doskonałe (akt twórczy). Dzięki temu powstaje struktura spiętrzona, którą odczytać można zarówno według estetyki tożsamości, jak i kontrastu. Mann bowiem spełnia oczekiwania odbiorców, o których wspomina w samym tekście, wchodzi też z czytelnikiem w konflikt, obalając reguły rządzące jego opowiadaniem, jednocześnie przypominając o nich, prowokując, a nawet – wyznając, że istnieje coś więcej niż sztuka, liczy się doznanie. Filozoficzny traktat o wyższości ciała nad duchem, o językowej konstrukcji doświadczenia – stałby się przedmiotem opisu Łotmana. W ostatniej swoistej *parabazie* noweli brzmi to bardzo głośno: „Może pozyskać kiedyś mądrość i prawdziwą godność męską ten, dla którego droga do duchowości prowadzi przez zmysły”²³.

De Man dopowie, że zamiast tekstu zwanego „małą rozprawą” (motywu tekstu w tekście) autor opowiadania wprowadza zupełnie inny motyw, ironiczny: „Jest rzeczą niewątpliwie dobrą, że świat zna tylko piękne dzieło, nie zaś jego pobudki, okoliczności jego powstania...”²⁴. W samym retorycznym kodzie uwidacznia się spowiedź autora. Dając się zauważyć

²² J. Łotman, *Wykłady z poetyki strukturalnej*, s. 152.

²³ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, s. 217.

²⁴ *Ibidem*, s. 194.

na poziomie retoryki tekstu, sprawia, że nie musimy sięgać po kontekst dotyczący genezy dzieła. Historia przedstawiona w *Śmieci w Wenecji* została oparta na faktach. Powstała w 1911 roku, tuż po spotkaniu przez Manna na Lido skończenie pięknego Władzia, syna bogatego fabrykanta z Polski²⁵. Czy zatem – jednak – uprawnione jest odczytanie arcyopowiadania autobiograficznie, z figurą autora drwiącego z samego siebie, autoironicznie podsuwającego interpretacyjne tropy? Król byłby nagi. Źródłem natchnienia, z którego rodzi się utwór, jest w tym ujęciu mrok grzechu, chęć zbliżenia się do tego bezgranicznie pięknego ciała, pragnienie dotyku, namiętność. Tak jak jego bohater „wedle piękności Tadzia”, tak on sam, kreśląc portret artysty natchnionego widokiem najczystszej piękna, którego objawienia dopatrywał się w czternastoletnim adonisie, widziałby w tym swój obraz. Opis fascynacji ciałem, głosem jak muzyka, bujnymi włosami ni dziecka, ni młodzieńca uczynił nie swoistym pamiętnikiem, co znamienne, lecz *motus animi continuus*, przypowieścią. Uczynił więc opowiadanie dziełem transparentnym, skrywającym pod materią słowa treści ukryte, uniwersalne.

W historię o bezgranicznym dążeniu do sławy wpleciony został wątek upadku. Ascetyczne życie, którego doskonale uporządkowany rytm znajdował odzwierciedlenie w jego prozie, przechodzi w rozchwianie scenariusza codzienności i w sytuację graniczną. Mann rozszerza ją o opowieść o zupełnym rozpadzie ducha. Od pierwszych zdań dzieła sugeruje przejście. Niepokojąco brzmią słowa: „cmentarz”, „spacer wzdłuż parkanów nagrobkowej wytwórni”²⁶. Wenecja, dokąd ucieka Aschenbach, również izoluje go od siebie: „Tam dopadli go żebracy i przykre wyziewy kanałów tamowały oddech”²⁷. Symptomatyczna jest scena, w której Aschenbach, pod wpływem zauroczenia chłopcem, dłużej niż zwykle zatrzymuje się przed lustrem hotelowym po to, aby z niepokojem obserwować siwe włosy i znużoną, ostrą twarz. Z biegiem zdarzeń postępująca sentymentalizacja i pogłębiające się uczucie wstrętu do starzejącego się ciała zmuszają go do groteskowych decyzji. Mann sadza zmęczonego bohatera przed lustrem u fryzjera, każe mu patrzeć na odbicie udręczonymi oczyma, farbować siwe włosy, aby stały się czarne jak w młodości, podmalować powieki, położyć na brunatną cerę delikatny karmin. Powietrze w mieście staje pełne wyziewów zgnilizny. Wenecja choruje. Poziomki są przejrzyste i miękkie (na początku pobytu czytamy o wielkich i dojrzałych poziomkach) –

²⁵ T. Mann, *Erzählungen*, Oldenbourg, München 1975, s. 513.

²⁶ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, s. 182.

²⁷ *Ibidem*, s. 184.

wszystko zdaje się umierać. Bohater jest świadomy swojego położenia. Wleczony na błazeńskim pasku namiętności.

Psychosomatyczne rozdwojenie, jakiego boleśnie doświadcza starzejący się artysta, w którym namiętność budzi zarówno pragnienie, dotąd nie odczuwane w tak intensywny sposób, jak i cierpienie, związane ze świadomością niedoskonałości przemijającego ciała, oznacza podmiot niemogący utożsamić się z przedmiotem budzącym pożądanie. Opis Tadzia nie pozostawia złudzeń – pisarz reifikuje go, czyni tylko i wyłącznie narzędziem dręczącym jego zmysły i duszę. Tworzy swoje doskonałe dzieło – „półtorej strony tekstu” (tyle zajęłyby wszystkie zdania opisujące ciało chłopca w całym opowiadaniu). Na pytanie zatem: gdzie tekst?, de Man odpowie, że stanowi metalepsję. Przejście w dyskursie z poziomu estetyki na poziom retoryki pozwoliłoby ten tekst odnaleźć:

Stał na skraju morza sam, z dala od swoich, tuż obok Aschenbacha, wyprostowany, z rękoma splecionymi na karku, kołysząc się powoli w kostkach, zapatrzony marząco w błękit, gdy drobne nadbiegające fale kapały palce jego stóp. Jego włosy barwy miodu przylegały w pierścieniach do skroni i karku, słońce oświecało puch górnej części grzbietu, a delikatny rysunek żeber, harmonijna budowa klatki piersiowej zaznaczały się pod obcistym okryciem tułowia, pachy były jeszcze gładkie jak u posągu, zagłębienia pod kolanami lśniły i ich błękitne żyłkowanie sprawiało, że ciało chłopca zdawało się utworzone z jaśniejszego materiału. Jakaż dyscyplina, jakaż precyzja myśli wyrażała się w tym wyciągniętym, młodzieńczo doskonałym ciele! Czy jednak surowa i czysta wola, która, tajemnie czynna, zdołała wydać na światło ten boski posąg, nie była jemu, artyście, znana i swojska? Czyż nie działała ona i w nim, kiedy pełen trzeźwej namiętności z marmurowej masy języka wyzwalał smukłą formę, którą oglądał w duchu i którą przedstawiał ludziom jako posąg i zwierciadło duchowego piękna? Posąg i zwierciadło!²⁸.

Łotman uznałby wątki autobiograficzne za element wprowadzający napięcia między *znaczącym* i *znaczonym*, czyniąc ten tekst ikonicznym. Całe opowiadanie Manna stałoby się więc „tym tekstem” (stanowiąc jednocześnie model i analog obiektu). Przypatrzmy się uważniej temu fragmentowi. Mann pisze, że proza Aschenbacha jest modelowana na pięknie Tadzia, jest taka jak on. Łotman podobieństwo *signifiant* do oznaczonego przedmiotu opisuje w rozważaniach na temat ikoniczności, podkreślając że użycie znaku ikonicznego oznacza stan, w którym przedmiot o pewnych właściwościach zostaje z nim zrównany. Autor *Semiotyki kultury* zauważyłby więc to samo, co de Mann, kwestionujący znaczenie tekstu za pomocą elementów z niego pochodzących, dążąc do ujawnienia mo-

²⁸ *Ibidem*, s. 191-192.

mentów rozbieżności między znaczeniem gramatycznym a retorycznym. Obaj odkryliby istnienie poszukiwanego „tekstu w tekście”, którego prefiguracja znajduje się w słowach: „Pisząc, wziąć za wzór budowę chłopca”. Łotman porusza kwestie sytuacji nieprzekładalności i ekwiwalencji (ściśle oznaczonej jednostce jednego tekstu odpowiada w innym plama znaczeniowa o zamazanych konturach) w swojej *Retoryce*²⁹.

Mówiąc o tropach jako zabiegach polegających na zmianie podstawowego znaczenia słowa, semiotyk przywołuje Jakobsonowskie ujęcie metafory (podobieństwo) i metonimii (przyległość) oraz omawia synekdochę (przynależność, inkluzywność, parcjalność lub zastąpienie). Pisząc o metaforze i metonimii, podkreśla, że jej celem jest wyrazić treść, której inaczej przekazać nie sposób. W świetle tych słów omawiany fragment jawiłby się jako swoista synekdocha. Tropu nie stanowią według Łotmana zewnętrzny ozdobnik (jest to tzw. myślenie twórcze, które buduje się dzięki zbliżaniu obiektów i pojęć w określonej sytuacji retorycznej – poza nią żadnemu zbliżeniu się nie poddają). Co interesujące, Łotman w uwagach na temat ikony jako przykładu metafory, traktując o relacjach między autorem-dziełem-odbiorcą, zauważa konieczność spełnienia pewnych warunków. Między elementami dialogu mogą zachodzić pęknięcia. „Funkcja tropu jako mechanizmu semantycznej nieokreśloności powoduje, że w postaci jawnej, na powierzchni kultury, występuje on w systemach zorientowanych na złożoność, niejednoznaczność lub niewyraźność prawdy”³⁰. Poglądy te zbliżają Łotmana do de Mana.

2. Ucieczka od alegorii

Oswajanie tekstu zawsze następuje w obrębie różnych paradygmatów. Nawet twórcy, którzy postulują odejście od nich, jak Heidegger, którego de Man bardzo cenił, w rezultacie poddają się i szukają *gravitas*. Agon z literackimi ojcami wydaje się koniecznością. Kwestionowanie tego stanowiska zaś nie jest jednoznaczne z zaprzeczaniem przyjemności płynącej z lektury. Wręcz przeciwnie, de Man zdaje się w tym *crude and cruel* doświadczenia tekstu polegającym na jego niemożliwości – upatrywać rozkoszy.

W artykule „Opór wobec teorii” de Man pisze: „Jedynie nauczanie godne swej nazwy to nauczanie naukowe [*scholarly*], a nie personalne”³¹ – ten pogląd współgra z jego głosem dotyczącym czytania tekstu. Wtórzy mu Łotman w *Retoryce*, mówiąc: „[...] błędem jest przeciwstawiać myślenie

²⁹ Zob. J. Łotman, *Retoryka*, przeł. J. Faryno, „Literatura na Świecie” 1985, nr 3, s. 302.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ P. de Man, *Opór wobec teorii*, s. 75.

retoryczne myśleniu naukowemu jako wyłącznie artystyczne. Retoryka właściwa jest świadomości naukowej w takim samym stopniu, co i świadomości artystycznej³².

Teksty retoryczne według Łotmana stanowią realizację sytuacji retorycznej, wyznaczonej przez analogię i jej parametry, zależną od kontekstu kultury (w retoryce odbija się uniwersalna zasada zarówno świadomości indywidualnej, jak i kolektywnej). Co decyduje o retoryczności tekstu? Łotman odpowiada, że wchodząc do retorycznej całości, słowa stają się tropem, gdyż przesuwają się pod względem znaczeniowym, ale też integrują się (na kształt zawartości szeregu poetyckiego). Struktura retoryczna zaś stanowi rewaloryzację języka (efekt retoryczny).

Czy zatem symbol nie stanowiłby ironii alegorii w tym właśnie znaczeniu – napięcie, jakie zachodzą między przeszłością a nowoczesnością? Wydaje się jednak, że nie tyle chodzi o Baudelaire'owską pamięć teraźniejszości, co o ikoniczne uchwycenie wycinka alegorii jako ustabilizowanej interpretacji, która w aktualizacji otwiera drzwi ironii. Odwracając tradycyjne spojrzenie na alegorię jako na gest stabilizacji usensownienia, dostrzec możemy pojawienie się ironii zarówno w procesie jej tworzenia, jak i odczytania. De Man, negując porządki, prowadząc grę z prawdą, której nie ma i która stanowi wyłącznie rewersy wielości nieprawdy, mówi zatem o symbolu, czyli tworze między napięciami. Alegoria zaś stanowi dla niego wyłącznie szczelinę alegorii.

Co powoduje ta powiązana ze sobą materia słowna? Refleksję nad wzajemnym naświetlaniem się alegorii i ironii, które sprawia rozerwanie prostych odczytań alegorii i przesunięcie semantyczne, innymi słowy: dominację symbolu. Symbol zatem staje się ironią alegorii.

Przyjrzyjmy się więc „alegoriom” w dziele Manna. Tazio, nazywany przez Aschenbacha Feakiem, jawi się jako „człowiek narodu umiłowanego przez bogów” czy też jako „ukarany za pomoc Odyseuszowi”? Oba klucze interpretacyjne wydają się zasadne. To odkryje Łotman (koegzystencję znaczeń). De Man dopowie, że literatura egzystuje równocześnie jako modalność fałszywa i prawdziwa (aberracja znaczeń). Łotman w eseju *Pamięć kultury* mówi o tym, że przeszłość nie ulega zapomnieniu, gdyż aspekt semiotyczny kultury przeciwstawia się czasowi i jego wpływowi³³. Przypominanie się tekstów Łotman wiąże z aktualizacją polegającą między innymi na lekturze przez dynamiczne kody przy jednoczesnym zachowaniu autonomii. Zachodzi mechanizm rekonstrukcji poprzedniego kontekstu strukturalnego. Feak, tak jak każdy kompleks kulturowy, ak-

³² J. Łotman, *Retoryka*, s. 310.

³³ J. Łotman, *Pamięć kultury*, s. 3.

tywizuje swoją inwariantność, na mocy praw funkcjonowania elementów znaczących.

„Funkcję, dzięki której znaczący element może odgrywać mnemonicą rolę, określimy jako symboliczną i będziemy nazywali symbolami wszystkie znaki, posiadające zdolność do koncentrowania w sobie, przechowywania i rekonstruowania pamięci o swych poprzednich kontekstach”³⁴. Łotman podkreśla też metaforyczność pamięci kultury, która polega na regeneracji i transformacji znaczenia. Gra między językiem przeszłości i terażniejszości inaczej przebiega w sytuacji alegorii, inaczej symbolu. W alegorii pole gry semantycznej się zawęża. Gest symboliczny natomiast cechuje zdolność do transformacji. Łotman, pisząc o prześwitach, jakie istnieją w symbolach i mają charakter nieświadomy³⁵, zbliża się do de Mana, który mówi o mglistości języka, jego mocy figuratywnej i zaciemnianiu poznania³⁶. W jednym i drugim przypadku zatem daje się zauważyć mowa o bałamutnym i uwodzicielskim działaniu języka. Różnica polega na tym, że Łotman wykorzystuje metaforę światła, jakie przenika przez odłamki kultury, a de Man – ciemności. Pierwszy traktuje o możliwościach dotyczących uwspółcześniania, drugi o bezsilności i bezdrożach. Dekonstruktysta uznaje bowiem retorykę za sztukę zwodzenia, „to potężne narzędzie błędu i oszustwa”³⁷.

Inna figura – Erosa, która pojawia się w opisie, nie jest wyłącznie znakiem pragnienia, lecz stanowi również, co zgodne z drugim jego znaczeniem – znak mędrca. Wystarczy przywołać Sokratesa, który w *Uczcie* Platona traktuje o zawieszeniu Erosa między śmiertelnością a byciem wiecznym czy o jego filozoficznej naturze. Biorąc pod uwagę inny fragment opowiadania: „trojański pasterz uniesiony przez orła”, dostrzegamy w pierwszej lekturze utożsamienie się Aschenbacha z Ganimedesem porwanym przez Zeusa. Wskazywałby zatem na homoseksualny wątek dzieła. Ale i on został przełamany. Koresponduje bowiem z opisem o charakterze binarnym: „niebezpieczna rozkosz”, „układał – unicestwiał”. Dostrzegając te napięcia, uznalibyśmy Tadzia „o włosach koloru miodu” za iluzję wieczności wobec świadomości umierania, jaka narasta w Aschenbachu. W pięknym chłopcu uobecnia się nie tylko doskonałość, porównanie go do Apollina (metaforyka słońca) nie stanowi wyłącznie skrajnego idealizmu, lecz również niepokój związany z mającą nadejść śmiercią (w mitologicznych przekazach wszak Apollo unicestwiał ludzi swoim blaskiem).

³⁴ *Ibidem*, s. 5.

³⁵ *Ibidem*, s. 7.

³⁶ P. de Man, *Epistemologia metafory*, przeł. M.B. Fedewicz, „Nowa Krytyka” 1992, nr 3, s. 113.

³⁷ *Ibidem*.

Opis romantycznego uniesienia Aschenbacha, oddanego za pomocą języka symbolicznego, byłby dla de Mana przedmiotem badań dotyczących obu sposobów metaforyzacji – współistnienia alegorii i symbolu. Rezultat artystycznego zespolenia obserwacji i namiętności stanowiłby chimerę wyobraźni w podwójnym znaczeniu – fabularnym i przedstawieniowym. Alegoria – zdaniem de Mana – zdejmuje bowiem zasłony z czasowego przeznaczenia. Czyni to zawsze podmiot, który szuka kryjówki przed działaniem czasu w świecie naturalnym, z którym nie łączy go żadne podobieństwo. Symbol zaś stanowi obraz zbiegający się z substancją, która nie różni się od przedstawienia, obie warstwy stanowią ten sam byt³⁸. Przekładając to na język lektury tekstu: Aschenbach stanowi emblemat przemijania, Tadzio – wiecznego teraz, iluzji wieczności. W tej technice odzwierciedlona została ideologia autora opowiadania. Ironista na istnienie w świecie zawsze nakłada świadomość tego bycia³⁹. Język zaś jest krytyką życia⁴⁰. Sam Mann pojęcie ironii utożsamiał z pojęciem sztuki. Ironia oznacza tu powszechną afirmację i negację⁴¹.

3. Brzydota tekstu

De Man sływał z długich chwil spędzanych przed lustrem. Nie przypadkiem więc iluzja i budzenie refleksji – te dwa odbicia – charakteryzują spojrzenie dekonstruktywisty z Yale na literaturę. Uważne obserwowanie własnego oblicza zawsze obarczone jest ryzykiem zapatrzenia⁴², które de Man ujmował jako aberrację dokonaną przez podmiot.

W warstwie fabularnej dzieła Manna spojrzenie w twarz bóstwa koresponduje ze spojrzeniem w twarz błazna (scena u fryzjera malującego Aschenbacha karminem). Jego bohater pragnął utożsamiać się z pięknem. Życie, poświęcone dążeniu do doskonałości, zwieńczył zaś ironicznie – inwersją, w asyście błaznów, zachwyconych jarmarczną muzyką. Piękno domaga się brzydoty. Absolutyzacja – całkowitej destrukcji.

Przejdźmy przez fabularną warstwę tekstu, aby następnie ująć ten sam problem przez pryzmat myśli de Mana. Powrót do miasta jest świadomym wyborem śmierci dokonanym przez Aschenbacha: „Po raz drugi i teraz

³⁸ Zob. P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 214.

³⁹ R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. P. Popowski, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2009, s. 166.

⁴⁰ T. Mann, *Rede über Lessing*, Girsberger, Zürich 1929, s. 59.

⁴¹ T. Mann, *Sztuka powieści*, w: *Eseje*, s. 378.

⁴² Aschenbach przypisuje Tadziovi uśmiech Narcyza pochylającego się nad zwierciadłem wody. T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, s. 198.

ostatecznie okazało się, że miasto to przy tej pogodzie jest dlań w najwyższym stopniu szkodliwe⁴³. To opowiadanie zostało utkane w sposób misterny. Potwierdza to chociażby mały wyjątek, gdy rozpacz bohatera z powodu ucieczki z Wenecji, a co za tym idzie – konieczności opuszczenia Tadzia, kończy się (wymodelowanym na wzór podpisania cyrografu) powrotem. Mann przywołuje w dalszym opisie metafory raj i szczęścia oraz mitycznego miejsca, w pobliżu Aten, gdzie Sokrates poucza Fajdrosa⁴⁴. Na poziomie struktury tekstu (wykorzystane tropy) oraz fabularnie Mann przechodzi z dyskursu estetycznego (kompromitując go) na filozoficzny. „Był piękniejszy niż można było wypowiedzieć i Aschenbach czuł, jak już nieraz, z boleścią, że słowo może zmysłowe piękno tylko sławić, nie może go oddać”⁴⁵. *Śmierć w Wenecji* nie jest tekstem o namiętności doświadczonej w ostatnich tygodniach życia, nie jest opowieścią o fascynacji, homoseksualnych skłonnościach, nie jest bachicznym tańcem słów na temat erotycznej miłości, triumfu Dionizosa, błazeńskiej maskarady starca szukającego ocalenia w wyimaginowanej gorączce zmysłów. Ta historia nie traktuje też o sztuce, języku, pęknięciu między doświadczeniem a rzeczywistością, poznaniem a świadectwem. Jest metatekstem, w którym opowiada się o dialektyce, antynomiach i nieuchwytności. Jest intrygującą grą myśli i form. W tym być może tkwi niechęć de Mana do Manna: odnalazłby w jego poglądach i technice samego siebie. Wenecja jest miastem wody – luster. Rytm *Śmierci*... oddaje naturę miasta pełnego odbić. De Manowska figura słowa, które nie tworzy, lecz niszczy znajduje się w ostatnich wypowiedzianych przez Aschenbacha słowach. Dotyczą one Fajdrosa, który mówi o pięknie, że jest boskie i widzialne zarazem, stanowi drogę zmysłowości, drogę artysty do ducha. Jednocześnie kwestionuje ten pogląd. Wątpi w to, że zmysły prowadzą do piękna. Traktując o gorączce zmysłów, zarazem nazywa ją hańbą: „Mistrzostwo naszego stylu to kłamstwo i błazeństwo, nasza sława i godność to krotochwila, zaufanie tłumu do nas w najwyższym stopniu jest śmieszne, wychowywanie ludu i młodzieży przez sztukę jest zuchwałym i karygodnym przedsięwzięciem”⁴⁶. Aschenbach najbardziej w życiu bał się śmieszności i właśnie ona się urzeczywistniła. Paul de Man, chcący uchwycić nieuchwytność, opisał materię języka oddającego drżenie kurczącego się czasu, ulotność chwili. Jego eseje mówią o języku niemal tak samo jak Mann o obrazie Wenecji odbijającej się w wodzie, w której czai się zaraza. Migotanie odbić – tak można określić ich teksty. Całe dzie-

⁴³ *Ibidem*, s. 184.

⁴⁴ Ten sam schemat pojawia się w *Doktorze Faustusie*, w którym przed podpisaniem paktu artysta oddaje się filozofii, a następnie tworzy wiekopomne dzieło.

⁴⁵ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, s. 189.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 218.

ło Manna zbudowane zostało na antynomiach. Zapowiada je sam tytuł: *Śmierć w Wenecji*. Dramatyzm końca życia i mityczne miasto – tworzą zestawienie wręcz oksymoroniczne. Przejście od klasycznego paradygmatu codzienności pisarza-bohatera do romantycznych uwikłań – doświadczenia pustki i samotności wobec Tadzia, kurczenia się życia i głodu śmierci – również. Nawet etymologia nazwiska bohatera to podkreśla: niemieckie *Aschen* – prochy, *Bach* – strumień. Niedoczytanie, czyli pomieszanie porządku języka i poznania, z nieuzasadnionym zaufaniem do języka – oto puenta, której pożądalibyśmy, czytając obu twórców.

Teoria i literatura mówią tu jednym głosem. Łatwo tego dowieść, sięgając po ciekawy epizod opowiadania dotyczący Rosjan. Wprowadzenie do tekstu wątku ich spotkania wiąże się z eskalacją, natężeniem niepokoju i deformacji. Samotność – traktuje *Aschenbach* – rodzi zarówno piękno, poemat, jak i coś nieproporcjonalnego, niedozwolonego⁴⁷. Jest to preludium do zapisu dalszych obserwacji. Swoiste libretto otwierające drogę interpretacji. „Twarz jego zamknięta, blada i pełna wdzięku, otoczona włosami barwy miodu, z prostolinijnym nosem, miłymi ustami, z wyrazem uroczej i boskiej powagi, przypominała rzeźby greckie z najszlachetniejszej epoki” – opis Tadzia łączy się ze wzmianką na temat szpetoty jego siostr⁴⁸. Następnym szkicem na temat wdzięków przepięknego chłopca zespolony został z obrazem rosyjskiej rodziny: mężczyzn z brodami i wielkimi zębami, tłustych i leniwych kobiet, brzydkich dzieci, starej sługi w chustce na głowie⁴⁹.

Posłużymy się tu interpretacją *Anety Wiatr*, uznającej opowiadanie Manna za literacką replikę ucieczki Lwa Tołstoja z Jasnej Polany⁵⁰. Autorka widzi w tym opisie idiom rosyjskości. Prawomocność takiego osadzenia tropu podważa de Man, przestrzegając przed podobną lekturą. Niemal jak Nabokow mówiący o absurdach dotyczących motywu koni w *Pani Bovary*⁵¹. Wybawieniem od paradoksów jest dla de Mana retoryka tekstu, nie uznaje on retoryki jako dyscypliny historycznej, traktuje ją jako dyscyplinę epistemologiczną. De Man wrażliwy jest na absolut – słowo, które można rozpatrywać wyłącznie w kategoriach aktualizacji i transformacji, toteż sposób czytania *Śmierci*... zaproponowany w ujęciu dotyczącym repliki byłby wyłącznie intuicją. Rosjanie stanowią rodzaj kontrastu, którego funkcją jest uwypuklenie piękna chłopca z Polski. Są elementem

⁴⁷ Zob. *ibidem*, s. 174.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 175.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 180.

⁵⁰ A. Wiatr, *Śmierć w Wenecji*, „Wiadomości Kulturalne” 1996, nr 35, s. 10.

⁵¹ „I to jest koniec motywu koni. Co do jego symbolicznych funkcji, to nie jest on bardziej symboliczny, niż byłaby dziś limuzyna”. V. Nabokow, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa, s. 244.

tekstu konotującym brzydotę: rosyjska rodzina określona jest jako gorliwa i dokładna w używaniu ludowego programu, zachwycona jarmarczną muzyką, nazwaną rzepoleniem czy wulgarną melodią. Widzimy wyraźnie, że rodzina z Rosji stanowi kod językowy, implikację brzydoty. Motyw ten jest wyłącznie zapowiedzią przemiany Aschenbacha, budzenia się zwierzęcej natury. Wystarczy skierować się w stronę rozważań de Mana na temat Nietzschego i opisanego przez autora *Zaratustry* duchowego oświecenia: „Pamiętam’ powiada człowiek, zazdroszcząc zwierzętom, że potrafią natychmiast zapomnieć, że każda chwila umiera w ich oczach na zawsze, pograża się we mgle i w nocy, skąd wypłynęła i znika bez powrotu”⁵². W opowiadaniu zostało to przedstawione w sposób dosłowny. Opowiada ono o „chwili zapomnienia”.

Małeńki wycinek tekstu traktujący o Rosjanach zapewne nie umknąłby uwadze badacza z Tartu. Spojrzenie dotyczące repliki byłoby według Łotmana wyrazem wsunięcia się w struktury pozatekstowe i uzyskania nowego ładunku znaczeniowego. Możliwość jego uchwycenia byłaby związana z perspektywą czasową: „Podczas przekazu dzieła sztuki współczesnym informacja w kanale łączności z reguły się zmniejsza, lecz w trakcie przekazu dzieła potomności – może nawet wzrastać. [...] ilość informacji rośnie a ‘stopień bezładności’ obniża się”⁵³. Łotman zbliża się w tym ujęciu do Eco: „Retoryka, niegdyś sztuka nakłaniania, pojmowana niemalże jako subtelne oszustwo, zostaje coraz powszechniej uznana za pewną technikę ludzkiego rozumowania”⁵⁴.

W opowiadaniu Manna do opisów traktujących o doskonałości i pięknie wdarła się trywialność, wyrażana leksyką choroby i śmierci: opętanie w mocy demona, byle kochanek, podniecony. Wtargnęła również brzydota i kicz: bezkrwiste wargi nabierają malinowej barwy. W porządku fabularnym mamy motyw znany z *Jaszczura*. W porządku mitologicznym – konflikt ciała i ducha. Na poziomie metatekstowym zaś – przekroczenie granicy.

4. Utracone ręce Wenus

Spojrzenie przez pryzmat dekonstruktywisty z Yale na zabieg zastosowany przez Manna ujawnia analogię w opisie „doskonałego dzieła”

⁵² F. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Unzeitgemässe Betrachtung II*. Cyt. za: P. de Man, *Historia literatury i nowoczesność w literaturze*, przeł. J. Gośliński, „Teksty” 1973, nr 5, s. 124.

⁵³ J. Łotman, *Wykłady z poetyki strukturalnej*, s. 144.

⁵⁴ U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg i P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 100.

Aschenbacha i „doskonałego ciała” Tadzia. Alegoria orła sprawia, że stajemy się uczestnikami misternie zaplanowanej gry. Na skrzydłach ironii autor *Śmierci w Wenecji* przenosi nas z wyżyn opisu na niziny przeżyć wewnętrznych, kluczem interpretacyjnym czyniąc wyrywek: „Gdyby czytelnik wiedział”. Opowiadanie stanowiłoby *implicite* literacki komentarz dotyczący de Manowskiej ucieczki od estetyki w stronę retoryki przekonującej do namiętności jako źródła tego, co doskonałe. Odejście zaś od horyzontu przeszłości, łańcucha nieprawdy, podkreśliło pozorność opozycji stworzonej przez Nietzschego. Refleksja dotycząca połączeń alegorii i ironii doprowadziła do stwierdzenia, że przerwanie dyskursu poprzez zwrot w rejestrze retorycznym otwiera drogę symbolom. Ironia wiodąca w nieskończoność zatrzymuje się w podmiocie rozumiejącym, który permanentnie wrzucając tożsamość w bezczasowe trwanie, odwraca znaczenia. Lustrzane odbicia między *uchwycone* i *odwrócone* czyni ironiczność alegorii owym *niezrozumieniem* de Mana.

Łotman, przypisujący literaturze podwójną rolę, zarówno systemu modelującego (poznanie), jak i znakowego (dialog), mówiąc o odtwarzaniu jakiegoś fragmentu rzeczywistości, tworzeniu jego odpowiednika, podobnego, ale nie tożsamego, który oddaje oznakę przeżyć, psychiki i emocji autora we fragmencie prozy Manna, zauważyłby system podwójnie modelujący. Wyodrębniłby dwa aspekty – fabularny i mitologiczny (uniwersalny) i zauważył pomiędzy nimi permanentny konflikt. Jednak na uwagę zasługują przede wszystkim uniwersalia fabularne Łotmana – przekroczenie granicy.

Like the Broken Arms of Venus. The Imponderabilia of Rhetoric and Irony in de Man's and Lotman's Reading of Thomas Mann

Thomas Mann's *Death in Venice* was analysed in the paper using de Man's concept of the *specific* text acceleration, from the esthetic to the rhetoric, and Lotman's notion of accession. Certain parallels can be observed between the understanding of rhetoric in the works of both philosophers of language. Peculating the grammatical dimension of Mann's short story made it possible to discover its rhetorical mode. The method enabled to unveil the ironic play between the mimetic and parabolic dimension of the text and describe the symbol as the irony of allegory. Mann's short story is seen in this optic as a polyphonic structure, full of tension and ambiguity, as if the author tried to express something astounding: he is interested in two persons, himself and his literary equivalent. The latter is perfect, thanks to irony.