

Krzysztof Kozłowski

ORCID: 0000-0002-2736-044X

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Alicji Helman *opus magnum*

Rec. Alicja Helman, *Miłosierdzie szatana. Adaptacje audiowizualne powieści i nowel Tomasza Manna*, Wydawnictwo Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2022, s. 823

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.46.11>

Alicja Helman’s *opus magnum*

Abstract

Alicja Helman’s book on audiovisual adaptations of Thomas Mann’s prose holds a special place in her scholarly output. According to the reviewer, it is her *magnum opus*. This is supported primarily by the rank and scope of the issues taken up by the author, as well as the store of erudition that serves the indefatigable scholar to illumine and in turn, delve into some of the greatest works of European and world literature. The uniqueness of Helman’s book is reflected as much in the precise construction of arguments that all twenty chapters present as in the title, borrowed from Mann himself. Thanks to the author’s writing finesse and attention to detail, the reader can come as it were face to face with such promethean figures of world culture as Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, Goethe, and Visconti.

Keywords

Thomas Mann, literature, novel, short story, adaptation, audiovisual, film, theatre, opera, ballet

Podtytuł książki nie wymaga wyjaśnień. Jest oczywisty, choć wpisana weń audiowizualność otwiera pole dla domysłów. I w rzeczy samej, czytelnik, idąc za podszeptami wyobraźni, nie będzie zawiedziony, jako że natknie się tu na różnorodne formy sztuki: od ekranowych po sceniczne. Całkiem inaczej sprawa ma się z tytułem głównym. Brzmi on zaskakująco i razi dysonansem. Wywołuje niepokój i zaciekawienie, przyciąga i odstręcza; jest jak muzyczny topos *diabolus in musica*... Czy szatan może być miłosierny? Ten, kto pierwszy wpadł na ten pomysł, nie mógł myśleć na serio. Raczej ironizował.

Alicja Helman nie trzyma czytelnika w napięciu, szybko ucina rodzące się spekulacje i już we wstępie cytuje Tomasza Manna, który w liście do swego syna Klause stwierdzał sentencjonalnie: „Kto buduje na filmie, buduje na miłosierdziu szatana” (s. 14). Dla znawcy i miłośnika oper Richarda Wagnera tytuł książki musiał pobrzmiwać znajomo, nawet jeśli zrazu nie miał on pewności, o co chodzi; teraz, kiedy zapoznał się już z cytatem, nie może mieć najmniejszych wątpliwości. Toż to parafraza słów Dalanda z pierwszej sceny I aktu *Holendra tułacza*... Tyle tylko, że Tomasz Mann zastąpił operowy „wiatr” Wagnera — filmem. Pozbył się muzycznej burzy i zasnutego chmurami nieba (nieprzeniknionego mroku rozsiedzzonej natury) i wprowadził szaleńczy pęd ku kinematografii, nieobliczalnej jak błyskawice i grzmoty, zarazem groźnej i kapryśnej.

Autorce to jednak nie wystarczyło. Zdecydowała się wyjść poza intencję znakomitego pisarza. Parafrazę słów Dalanda potraktowała szerzej i dużo bardziej zasadniczo, pisząc: „Szatan nie okazał się szczególnie miłosierny dla Tomasza Manna, jeśli wziąć pod uwagę wartość tego, co w kinie powstało na podstawie jego prozy. Ale też Mann nie był miłosierny dla szatana, tutaj rozumianego jako figura kina. Pisarz nie lubił i nie cenił kina, a jeśli dawał zezwolenie na adaptacje swoich dzieł, to z myślą o tym, że film przyczyni się do ich popularyzacji” (s. 14). Nie dostrzegł przecież artyzmu w *Buddenbrookach* Gerharda Lamprechta — film wydał mu się ociężały, a *Królewską wysokość* Haralda Brauna uznał za album z kolorowymi obrazkami (s. 14). Opinię o *Królewskiej wysokości* (dodaje Helman) zmienił pod wpływem rosnących notowań filmu w oczach publiczności; w łaskawszym nań spojrzeniu pomogła mu wiele mówiąca okoliczność rynkowa: sprzedaż i znajomość powieści wśród czytelników były coraz bardziej satysfakcjonujące...

Mann zbywał film, dlatego też autorka pisze, że kino nie było dlań tak atrakcyjne jak koncert czy opera. Nie zamierzał tracić czasu na pisanie scenariuszy mających za podstawę jego dzieła literackie; kontakty z filmem wolał powierzyć swojej córce, Eryce. Owszem, pisywał o filmie, był w kinie (w szczególności w latach amerykańskiej emigracji), ale nadal zachowywał do nich dystans, jakkolwiek zdarzało mu się czasem wypowiedzieć kilka

słów szczerego podziwu. Helman nie śledzi tej ewolucji poglądów niemieckiego pisarza, jego chwilowych zawahań. Wprost przyznaje, że interesuje ją nie tyle stosunek Manna do filmu, ile filmu do Manna. A wreszcie czegoś więcej niż filmu, to jest opery, słuchowiska radiowego, baletu lub literatury. Stąd też nie może zaskakiwać fakt, że — kiedy przyjdzie do wydawania ocen — w hierarchii Helman nie zawsze filmy znajdują się na pierwszym miejscu. Autorka nie stara się ukrywać swego subiektywnego punktu widzenia. Przeciwnie, pozwala mu często i bez przeszkód dochodzić do głosu. Czyni to jednak z jasną świadomością, ponieważ doskonale wie, że dzieło Manna jest jak prawdziwe *mare magnum*, którego nie wyczerpie najobszerniejsza nawet monografia, autorska i współautorska: „Właśnie skończyłam swoją podróż, ale z przeświadczeniem, że już teraz mogłabym ją zacząć na nowo” (s. 756).

Jej podróż była popisem erudycji, którą podtrzymywały lata obcowania z prozą Tomasza Manna i gromadzenia doświadczeń, naukowych i ludzkich. Podobnie jak bohater jej książki, Helman stoi w niej zawsze po stronie humanizmu; tak więc przeświadczenie, że następne pokolenia badaczy postawią sobie i wykonają kolejne zadania, że będą czytać Manna i kontemlować inspirowane jego prozą dzieła, nie jest z pewnością daremne. Zostawiła im książkę-drogowskaz, literacko-naukowe *exemplum*, które pokazuje, skąd należy wyruszyć i zacząć dalsze badania. W opisie audiowizualnych adaptacji Manna nie brakuje przecież informacji, do czego nie udało się jej dotrzeć, co zaginęło (być może) bezpowrotnie i gdzie nasza wiedza jest pełna luk. Oto potwierdzenie: „W tym miejscu powinien znaleźć się rozdział poświęcony analizie opowiadania *Pan i pies*, które Tomasz Mann napisał w 1919 roku, a Caspar van den Berg adaptował jako film telewizyjny w 1963. Film ten jest jednak absolutnie niedostępny, choć brak [...] potwierdzonej informacji, że zaginął. Nie odnalazłam też recenzji, które pozwoliłyby na choćby wstępne jego przedstawienie” (s. 247).

Wyznanie to nie jest wyjątkiem, ale jak w soczewce ukazuje trudności, jakie trzeba było pokonać, by ukończyć tę niezwykle pracochłonną książkę. W dwudziestu rozdziałach, z których każdy odnosi się do jednego utworu literackiego, pomieszczono wiele różnorodnie rozumianych adaptacji. Rządząca tymi rozdziałami reguła kompozycyjna nie jest trudna do uchwycenia. Najpierw pojawia się wsparty licznymi odniesieniami naukowymi kontekst historycznoliteracki, a następnie pochodzące z różnych lat zachowane realizacje, mniej lub bardziej znaczące. Jest rzeczą nader pasjonującą dowiedzieć się, jak autorka postrzega poszczególne utwory niemieckiego pisarza, w jaki sposób objaśnia ich genezę i literacką symbolikę, w czym upatruje dominantę myślową analizowanych fabuł. Jej wybory metodologiczne są przekonujące i uczą rozszyfrowywać palimpsestowe teksty niemieckiego pisarza, tym trudniejsze, że obficie naszpikowane „cudzymi słowami” wyko-

rzystywanymi niepostrzeżenie jak w intelektualnej zabawie w chowanego. Celem Alicji Helman było przygotowanie odbiorcy do jak najwnikliwszej lektury i dostarczenie mu instrumentarium pozwalającego na samodzielnie rozpoznawanie, co wydobyli, a co pominieli z dzieł Manna jego adaptatorzy. Innymi słowy, czytelnik winien sam rozpoznać, jaki czynili z nich użytek.

Rozpatrywanie adaptacyjnych zabiegów jest wprawdzie lekturowo wymagające, ale oferuje też niemało satysfakcji. Helman jest niestrudzoną przewodniczką i wytrawną interpretatorką. *Sine ira et studio* informuje o sukcesach lub porażkach twórców. Wyjaśnia, dlaczego dana realizacja nie okazała się udana: „trudno się zgodzić z założeniem przyjmowanym przez adaptatorów, którzy poprzestawali na wypreparowaniu szkieletu fabularnego powieści i rozpisaniu go na sytuacje mające tworzyć progresję dramatyczną. Jeśli transkrypcja Manna sprowadza się do przedstawienia fabuły, to nie będzie to już Mann” (s. 56); precyzuje, z jakiego powodu inna próba zasługuje na uwagę: „w przypadku filmu Thielego zdarza się sytuacja odwrotna. Obraz dopełnia, pogłębia, tematyzuje pracę wyobraźni towarzyszącej lekturze. [...] w filmowym *Toniu Krögerze* przedstawienie wypadków środkami obrazowymi i muzycznymi nie zubaża i nie wulgaryzuje tego, co zostało napisane” (s. 289); wskazuje, gdzie szukać dzieł perfekcyjnych: „*Śmierć w Wenecji* przekracza [...] pojęcie adaptacji, jak też — przy [...] dogłębnej analizie — przekracza pojęcie filmu w takim rozumieniu, do którego przyzwyczało nas kino głównego nurtu. To przekroczenie jest tym bardziej niezwykle, że nie odbywa się na sposób kina awangardowego. *Śmierć w Wenecji* jest filmem, który można czytać na wielu poziomach, poczynając od podstawowego, dostępnego każdemu widzowi. Kolejne będą już wymagały zabiegów interpretacyjnych, odwołujących się do wiedzy spoza samego tekstu i wymagających znajomości nie tylko filmowych reguł gry” (s. 350).

Na każdym kroku znać, że monografia *Miłosierdzie szatana* została napisana przez znawczynię przedmiotu, która zwięźle i trafnie potrafi spointować każdą z analizowanych przez siebie adaptacji: „*Le Mirage* to film przeznaczony raczej do kontemplacji zmysłowej, dla oczu i uszu, mniej dla refleksji. Jeśli chcemy go analizować jako adaptację, to pierwszym, co przychodzi odbiorcy na myśl, jest spostrzeżenie, że *Le Mirage* to *Oszukana* ukazana przez pryzmat wrażliwości, smaku i gustu Francuza” (s. 737). Takich lub podobnych uwag jest tu bez liku. To one przesądzają o bogactwie tej książki.

Przykładem kunsztu interpretacyjnego Alicji Helman jest rozdział poświęcony opowiadaniu *Pajac*. I tak też, aby uporać się z *Wizytą* (1989) Valerija Tkaczowa (jedną z najbardziej osobliwych „w całej historii filmowych i telewizyjnych transkrypcji dzieł pisarza” [s. 645]), trzeba było naprzód rozwiązać narzucający się od razu problem inspiracji literackich. Obok

Dostojewskiego i Tolstoja, a więc pisarzy, których Mann czytał i podziwiał (*notabene* każdemu z nich poświęcił znakomity esej), Tkaczow wymienia Manna. Helman, starając się opowiedzieć na pytanie, czym jest jego film, sprawdza przywołane tropy i wypróbowuje nowe; jest świadoma, że Mann mógł zataić wykorzystane teksty. Przyjmuje jedne możliwości, odrzuca drugie, te najmniej przekonujące i niewidoczne w filmie. Opierając się na odrezyserskiej analizie, stawia na koniec tezę, że rosyjski reżyser nie planował adaptacji *Pajaca*, a to, co faktycznie zrobił, nie jest tym, za co się podaje. Na dowód przytacza kolejność wymienionych w czołówce nazwisk pisarzy, w szczególności zaś zwraca uwagę na trudności z wysledzeniem miejsca, w którym pojawia się referencja do opowiadania Manna. Najbardziej czytelne w filmie Tkaczowa zdaniem Helman jest, co najwyżej, odniesienie do *Snu śmiesznego człowieka* Dostojewskiego. Sytuację tę tłumaczy jej zdaniem okoliczność, że Tkaczow „dodał [...] wiele od siebie” (s. 654) i narzucił swemu filmowi konwencje awangardowe. W konsekwencji „awangardowa” adaptacja oddaliła się od ujawnionych źródeł inspiracji. Najbardziej jednak odeszła od Manna: „Pajac nie jest [...] do końca tożsamy z Aloszą, bagaż ich doświadczeń także nie jest identyczny. [...] konkluzja umieszcza ich na przeciwnych biegunach. W tym momencie rozstajemy się z Tomaszem Mannem. Film pozostaje rosyjski” (s. 661).

Tak skrupulatne odczytywanie technik adaptacyjnych sprawia, że Helman nie omieszkała się przyznać do własnych sympatii. Skrupulatnie wyliczając wady i zalety, chętnie wyróżnia te dzieła, które w jej opinii odznaczają się prawdziwym wyrafinowaniem i świadczą o twórczym wysiłku poszczególnych artystów. Pisze o tym szczegółowo w rozdziałach, które zostały tym dziełom poświęcone, ale daje też temu przekonaniu wyraz w podsumowaniu książki. Jej wybór nie pada wcale na adaptacje poszukujące intermedialnej ekwiwalencji, lecz na te, które odznaczają się najwyższym stopniem innowacyjności. Innymi słowy, mieszczą się w paradygmacie „twórczej zdrady”. Jak pisze Helman: „*Śmierć w Wenecji* Luchina Viscontiego, *Czarodziejska góra* Pawła Mykietyna, *Castorp* Pawła Huellego nie są adaptacjami żadnego z dzieł Manna, choć ich tytuły mogłyby to sugerować. Niezależnie od tego, co zaczerpnęły z konkretnego utworu (w *Śmierci w Wenecji* jest bardzo wiele z opowiadania), są dziełami autonomicznymi, które zrodziła inspiracja Mannem, ale nie [nie są] żadn[ą] form[ą] jego przekładu. Jest nader interesujące, że właśnie te trzy tytuły — film, opera i powieść — wśród wszystkich przeze mnie opisanych uznałabym za najwybitniejsze” (s. 754).

Trzeba mieć przy tym na uwadze, że odautorskie wybory Alicji Helman mogą nie pokrywać się z wyborami kinomanów bądź czytelników, aczkolwiek z tymi ostatnimi byłoby dużo łatwiej. Jawią się one jako na wskroś zindywidualizowane, podyktowane własnym smakiem estetycznym i etycznym; wspiera je wszakże starannie przeprowadzona analiza filmowa

i intermedialna audiowizualnego materiału. Nic dziwnego, że — zdaniem piszącego te słowa — niekwestionowaną ozdobą książki pozostają rozdziały poświęcone takim opowiadaniom jak *Z rodu Wälsungów* i *Zamienione głowy*, noweli *Śmierć w Wenecji* oraz dwóm powieściom: *Czarodziejskiej górze* i *Doktorowi Faustusowi*. I to niezależnie od jakości samych adaptacji, które nie wytrzymują konkurencji z filmem Viscontiego.

Dla znawcy dramatów muzycznych Richarda Wagnera nader wciągające są rozważania na temat opowiadania *Z rodu Wälsungów*. Helman nie tylko rekonstruuje literacką genezę utworu, okoliczności związane z publikacją, niejasną miejscami tematykę, lecz także zagadnienie obcości i incestu (tak typowego dla niemieckiego kompozytora). Mówi to, co przed laty Hans Rudolf Veget nazwał pozostawieniem przez Manna „w cieniu Wagnera” (*Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner Texte und Zeugnisse 1895–1955*, Frankfurt am Main 1999). Zawsze dwuznacznym, ale dużo bardziej odczuwanym niż wpływ Schopenhauera czy Nietzschego. Na potwierdzenie tych słów Helman cytuje ważne zdanie z datowanego na 25 maja 1926 roku listu do Ernsta Fischera („Moim najsilniejszym, najbardziej determinującym przeżyciem artystycznym był Wagner”) i opatruje je znamienym komentarzem: „Napisał to [...] kilkanaście lat po tym, jak porównując, w liście do Juliusa Baha, Goethego i Wagnera, wyraził się, że Goethe jest znacznie bardziej godny czci i zaufania niż »ten zatabaczony gnom z Saksonii ze swoim efekciarskim talentem i marnym charakterem«” (s. 314).

„Zatabaczony gnom” to z pewnością jedno z mniej obraźliwych określeń, jakie wpisują się w słowne i wizualne parodie Wagnera i towarzyszą mu od początku jego działalności. Wprawdzie Helman skupia się dalej na przejściu od Wagnera do Goethego w późniejszych latach wtajemniczeń artystycznych Manna, ale wydaje się, że inspiracje Wagnerem sięgają jeszcze głębiej. Veget odsonił je precyzyjnie w *Buddenbrookach*, pisząc o funkcji leitmotywów narzuconych jak sieć na monotonną zdarzeniowość. Porównał z nimi *Pierścień Nibelunga* i odkrył jego ukrytą strukturalną obecność w tej nagrodzonej Noblem powieści. Można by powiedzieć, że tak jak Wagner wzniósł gmach swego *Pierścienia* na fundamencie rekonstrukcji *Prometei* Ajschylosa w ujęciu Johanna Gustava Droysena, tak Mann wykorzystał strukturę tegoż dramatu muzycznego, by napisać *Buddenbrooków*. Rzecz o tyle zastanawiająca, że ślady Wagnerowskiej metody twórczej jako pierwszy odsłonił Wolfgang Schadewaldt dopiero w 1962 roku, a więc już po śmierci Manna.

Ta Wagnerowska nisza jest dlatego tak ważna, że stanowić może zachętę do nowej podróży. Można by zbadać, na ile istniejące adaptacje są świadome tych znaczeń. Podróż Alicji Helman zakończyła się, jej rezultatem jest *Miłosierdzie szatana*, ale samo badanie trwa dalej. Taka jest natura tej

książki, tudzież każdej następnej, która po niej powstanie. Ważniejsze od nich wszystkich jest bowiem trwanie samego Manna w kinie. Dopiero teraz widać z całą jasnością, o co chodziło autorce: liczyła na nowe pokolenia badaczy, wszak wypowiedziała to *expressis verbis*. Była przekonana, że nie tyle warto, ile trzeba prowadzić rzecz dalej, jako że w Mannie kryje się więcej, niż się na ogół przypuszcza. Innymi słowy, Mann jest dla kinematografii cennym nabytkiem, jest kinu niezbędny, nawet jeśli nie był jego ulubieńcem (a szatan nie darzył pisarza łaskawością). Zdarzały się wyjątki i one są dowodem, że da się zdjąć klątwę i uczynić realnym to, co nieosiągalne. Udało się raz, może się udać po raz kolejny. I dotyczy to przede wszystkim twórców, bez których nie będzie ani obecności Manna w kinie, ani kontynuacji badań. To najważniejsza lekcja, jaka płynie z lektury tej książki. Trzeba się w nią wczytywać powoli, lepiej poznawać Manna, ale jednocześnie nie ustawać w poszukiwaniu nowych adaptacji i ponownie przyjrzeć się już istniejącym.

Tyle, z grubsza rzecz ujmując, wynika z samego rozdziału o rodzie Wälsungów. Znamienne zatem, że poza filmem Rolfa Thiego z 1964 roku nie powstała żadna inna adaptacja — operowa, teatralna lub choćby tylko telewizyjna. Nic, zupełnie nic. Dużo więcej zainteresowania wzbudziło natomiast u realizatorów opowiadanie *Zamienione głowy*. Z pewnym zaskoczeniem Helman odnotowała, że zaczęło się od opery australijskiej kompozytorki Peggy Glanville-Hicks, która samodzielnie napisała również libretto. Premiera tej opery odbyła się 3 kwietnia 1954 roku w Louisville. Pokazano ją jeszcze dwukrotnie w Nowym Jorku w 1958, a w Australii oficjalnie zaprezentowano dopiero w 1970 roku. W dalszej kolejności autorka książki przywołuje nawiązanie do opowiadania Manna w sztuce teatralnej *Hayavadana* autorstwa Girisha Raghunatha Karnada, pierwszą filmową adaptację, a mianowicie *Krawat* (1957) Alejandra Jodorowsky'ego, i trzygodzinny film Fernanda Birriego *ORG* (przez samego twórcę określany mianem „nowego doświadczenia percepcyjnego” [s. 198]). Ten ostatni przykład jest tym bardziej zastanawiający, że wbrew namowom artysty (by „zgodzić się na »niemożliwość fikcji«”) Helman postanowiła poszukać śladów opowieści Manna w adaptacji Birriego i scalić rozproszone fragmenty w sensowną całość. Rezultat okazał się połowiczny, bo — jak zauważa autorka — *Zamienione głowy* nie były dla argentyńskiego reżysera i teoretyka filmu jedynym źródłem inspiracji, czyli — w wewnętrznym porządku monografii — zapowiadały już „adaptację” Tkaczowa. W kontekście dotychczasowego wywodu niezwykle ważna wydaje się odnosząca się bezpośrednio do Karnada konkluzja tego rozdziału: „Jest coś paradoksalnego w fakcie szczególnego zainteresowania opowiadaniem Manna [...]. Twórca nie pasjonował się tak dalece mitami indyjskimi [...]. Jego celem nie było opowiedzenie ani nawet reinterpretacja legendy. Wpisał w nią to,

co pasjonowało go naprawdę: konflikt między materią i duchem, umysłem i ciałem. I dlatego *Zamienione głowy* mogły powrócić do ojczystego kraju w sztuce Karnada. Gdyby interesowała go legenda jako taka, a nie jej uniwersalny wymiar, sięgnąłby do oryginału. To motywy twórczości Manna krążące w kulturze europejskiej zafascynowały twórców z innych kontynentów. Można tylko wyrazić zdziwienie, że podobna »przygoda« nie stała się udziałem najwybitniejszych dzieł Manna” (s. 202).

Zwłaszcza *Czarodziejskiej góry* bądź *Doktora Faustusa*. Lepiej byłoby umieścić spójnik „i” między tymi tytułami, ale zdaniem Helman nie ma do tego podstaw. A brak ich, bo żadna z adaptacji tych powieści nie zasłużyła na to, by uznać ją za wybitną, tym bardziej że *Czarodziejską górę* Manna łatwiej odnaleźć można w operze Mykietyna. Helman nie przekonała ani adaptacja Hansa Geißendörfera ze zdjęciami znakomitego operatora Michaela Ballhaus z 1982 roku, ani (również jak dotąd jedyna i z tego samego roku, co *Czarodziejska góra*) adaptacja *Doktora Faustusa* w reżyserii Franza Seitza. Jak stwierdza autorka: „Film ten został uhonorowany nagrodą moskiewskiego festiwalu w 1982 roku, nie przeszedł jednak do historii kinematografii jako dzieło wybitne” (s. 608). Gorsze jest już tylko to, co można przeczytać dalej, w podrozdziale „Muzyka”: „Jeśli w powszechnym odbiorze *Doktor Faustus* [...] jest powieścią muzyczną, to adaptacja [...] Seitza filmem muzycznym nie jest. Wprawdzie w trzygodzinnym spektaklu mogłoby się znaleźć miejsce dla muzyki, ale tak się nie stało. Nie przypominam sobie drugiego filmu, którego bohaterem byłby kompozytor, z tak niewielką ilością muzyki. [...] Seitz zrezygnował [...] z jakiegokolwiek prezentacji systemu 12-tonowego [...]. Uznał, że pominięcie tej *stricte* muzycznej aplikacji w niczym nie zmienia problemu, który uznał za centralny — istoty paktu zawartego z diabłem” (s. 636).

Alicja Helman bardziej łaskawa okazała się dla Geißendörfera: „Film Geißendörfera należy do tej kategorii utworów, które wypada traktować z szacunkiem, ale do których się nie wraca” (s. 555). Z tego powodu zrozumialszy staje się zachwyt autorki nad operową wersją *Czarodziejskiej góry*. Jej uwagę przyciągnęła zwłaszcza muzyka Mykietyna (wszak to zwykle najmocniejsza strona każdej opery) i scenografia Mirosława Bałki. Tę ostatnią autorka oglądała przez pryzmat zgromadzonego zaplecza ikonograficznego. Ważną rolę odegrały tu prace belgijskiego malarza, fotografika i filmowca, Michaëla Borremansa; niemniej jednak inspiracji Bałka szukał „w malarstwie Diego Velázqueza, w XVIII-wiecznych technikach malarskich, ostatnio także w fotografii, które niekiedy sam wykonywał. Reżysera [Chyrę] szczególnie zainteresowała kolorystyka obrazów Borremansa, fragmentaryczne ukazywanie postaci, rola pustych przestrzeni” (s. 571).

Autorka nie zamierza zaprzeczać oczywistości: Mann nie znalazł w kinie godnych siebie partnerów. Poza Viscontim, choć jak każdy wyjątek potwierdza on tylko regułę. Rozdział odnoszący się do *Śmierci w Wenecji* Helman

zatytułowała najprościej, jak się dało: „Spotkanie mistrzów”. Zaopatrzyła go w wymowne motto z *Sokratesa i Alcybiadesa* Friedricha Hölderlina: „Kto myślą sięgnął głębi, kocha życie./ Kto poznał świat, pojmuje, co to młodość./ Mędrzy na starość/ Kłaniają się pięknu”. *Notabene* pierwszą strofę cytowanego wiersza można by uznać za załączek akcji w filmie *Morte a Venezia* Viscontiego i w noweli *Der Tod in Venedig* Manna, tak jakby pominięta przez Helman część wiersza nam tę akcję zapowiadała: „» Czemu tak wielbisz, boski Sokratesie,/ Tego młodzieńca? Nie znasz nic lepszego?/ Czemu jak w bóstwo/ Wpatrujesz się w niego? «”.

Piękno jest kluczem także do rozdziału o *Śmierci w Wenecji*, który czyta się z tym większym zaangażowaniem, że Alicja Helman ze wszystkich filmów Viscontiego właśnie ten ceniła najwyżej. A ceniła, bo doskonale go rozumiała i — prawdę powiedziawszy — jest to jeden z najlepszych filmów w historii kina. Unaocznia, czym jest i czym może być film jako sztuka. Niezależnie od tego, co o nim dotąd napisano (a jest to już dziś niemała biblioteka), Helman zawsze potrafiła odszukać własny punkt widzenia. I nie czyniła tego na modłę, której uległ Gustaw Herling-Grudziński w *Dzienniku pisanym nocą (1971-1972)*, zarzucając Mannowi, co następuje: „Estetyzujący mandaryn Mann znalazł idealnego tłumacza filmowego w Viscontim. Powiedzieć, że *Śmierć w Wenecji* na ekranie jest kiczem, mało znaczy; ostatecznie wiele wybitnych utworów literatury źle kończyło w uścisku Dziesiątej Muzy. Rzecz w tym, że Visconti wydobyl wiernie, wyszlifował i wypolerował kiczowatość, której się dotychczas w dość ładnym na pozór opowiadaniu Manna nie dostrzegało”.

Brzmi to obrazoburczo, choć retoryczna swada nakazuje zachować dystans, podpowiada, by nie iść na lep taniej krytyki. Przekonuje do tego dalsza część zapisków pisarza: „Ten zdolny niegdyś reżyser, zasługujący na karę chłosty za dezynwolturę, z jaką świeżo »przetransplantował« spowiedź Stawrogina do filmidła o rodzinie Kruppów, przygotowuje się obecnie do swego łabędziego śpiewu; do nakręcenia *Recherche... Prousta*”. Filipika Herlinga jest rodzajem szarady, prowokacji. Razi przerysowaniem i domaga się riposty. Wątpliwe, by znalazł się ktoś, kto odpowiedział zawczasu; Alicja Helman odpowiedziała dwukrotnie: w 2001 roku, publikując *Urok zmierzchu*, i w 2022 roku, oddając do druku *Miłosierdzie szatana*. Można by nawet pójść dalej i powiedzieć, że rozdział o *Śmierci w Wenecji* w *Miłosierdziu szatana* jest i odpowiedzią na tę zgrabną leciwą filipikę, i centrum książki o adaptacjach twórczości Manna. Stanowi rodzaj riposty zwielokrotnionej i przywołuje na pomoc całe dzieło niemieckiego pisarza, włącznie z *Buddenbrookami*, których Herling-Grudziński miał za wspaniałych. Skoro byli wspaniali, to za „wspaniałymi *Buddenbrookami*” krył się nie mniej pociągający *Pierścień Nibelunga* Richarda Wagnera, inne spotkanie mistrzów, Manna i Wagnera, o którym polski pisarz, czytając tę

młodzieńczą powieść, nie chciał nic słyszeć. Inaczej niż Alicja Helman. Nader wymownie brzmią pierwsze zdania centralnego rozdziału jej monografii: „*Śmierć w Wenecji* Luchina Viscontiego nie jest po prostu adaptacją opowiadania Tomasza Manna. Jest czymś mniej, a jednocześnie czymś więcej. Miejscem spotkania Mistrzów, nie tylko tych dwu. Także wielu innych, którzy zarówno dla Manna, jak i dla Viscontiego byli źródłem inspiracji [...]. W spotkaniu uczestniczą zatem Johann Wolfgang Goethe, Richard Wagner, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Gustav Mahler i inni, którzy nie pozostawili śladów aż tak jednoznacznie wyraźnych” (s. 333). I tak będzie do końca. Helman ze znanostwem zajmuje się nowelą Manna, przegląda i analizuje głośnie litografie Wolfganga Borna, którymi ów wzbogacił monachijskie wydanie tekstu z 1921 roku (w przypisie autorka informuje o znajdującym się w jej rękach reprimie z roku 1990), skupia się na słynnym *Adagietto z V symfonii* Mahlera, komentując perfekcyjny szkic analityczny na temat tej symfonii i jej czwartej części autorstwa niemieckiego muzykologa, Kurta von Fischera, i omawia inne adaptacje audiowizualne, poczynając od krótkometrażowego filmu P. Davida Ebersole’a, przez operę Benjamina Brittena, a kończąc na powieści Vintona Rafe’a McCabe’a z 2004 roku. Wszystkie te utwory łączy tak samo brzmiący tytuł: *Death in Venice*. Podsumowując, Helman pisze: „*Śmierć w Wenecji* przeniknęła w krwiobieg sztuki europejskiej tak dalece, że wciąż odczuwamy jej obecność. Zapewne więc dzieła, o których tutaj mowa, nie zamykają rozważań poświęconych oddziaływaniu tego utworu” (s. 391).

W ten sposób zakwestionowaniu uległo to, co odpychało Gustawa Herlinga-Grudzińskiego od Manna: „estetyzujący mandarynat »arcykapłana sztuki«. Rozpadł się w proch pod ripostą Helman. W jej oczach artysta przeżył krytyka, nawet jeśli tym razem padło na wybitnego pisarza. Bo też duchowy świat Manna ukształtował się w dziewiętnastym stuleciu, w belle époque, kiedy tu i ówdzie migotały zarzewia dwudziestowiecznych totalitaryzmów. Dla Manna Wagner to wciąż wielka niemiecka kultura, tyle że nad przepaścią... Helman znała to wszystko od podszewki, toteż przykładała inne miary, etyczne i estetyczne. Rozróżniała między doświadczeniami epok. Pociągał ją urok zmierzchu. Dbała o klarowniejszy ogląd porządku rzeczy. I już na początku wyznaczyła kryteria, według których zamierzała się po tym świecie poruszać. Nazwała je pryzmatami, przez które jej zdaniem należy patrzeć na adaptacje audiowizualne twórczości Manna. W porządku chronologicznym przedstawiały się one tak: autobiografizm (jakkolwiek Helman starała się od niego zdystansować), wątki homoerotyczne i kazirodcze, izolacja i osamotnienie, konflikt artysta–filister, muzyka Wagnera i demoniczność muzyki *in abstracto*, opozycja ojciec–syn lub Północ–Południe, antynomia duch i przyziemność (trywialność), opozycja zdrowie–choroba, geniusz i obłęd, i wreszcie najważniejsze:

zagadnienie piękna. Wyliczenie to nie jest pełne, acz oddaje bieg myśli zapisanych w poszczególnych rozdziałach monografii. Bogactwo ich wyraża się nadto doborem literatury przedmiotowej, który nie ogranicza się tu do tekstów literaturoznawczych. Helman wskazuje te prace, które w sposób kompetentny wyjaśniają zawile kwestie tekstowe. Staje się to pomocne wtedy, gdy mowa jest o skomplikowanych problemach interdyscyplinarnych, do których podjęcia zmuszają rodzaje wykorzystywanych mediów sztuki i literatury.

I na koniec jeszcze niewielkie dopowiedzenie, być może syntetyzujące, występujące w roli przewodnika po tym erudycyjnym labiryncie: „Patrząc na życie i twórczość tego artysty nie tylko przez bezpośredni wgląd w jego dzieła, lecz także przez zbiory zwierciadlanych odbić, które ten wizerunek rozbiły na mnogość obrazów o niejednolitej funkcji. Obrazy te na przemian rozszerzają, przemieniają, zniekształcają, dopełniają to, co wydawało się mieć twarde zarys tożsamości” (s. 18).

Niewiele można do tego dodać. Monografia Alicji Helman, rekapitułując, jest książką nader inspirującą, zachęcającą do własnych poszukiwań. Przede wszystkim jednak niezwykłą syntezą, na którą złożyły się trzy rzeczy: fenomen uwagi, rok po roku wgryzanie się w twórczość Tomasza Manna i przeżycie sztuki we wszystkich jej przejawach, o ile nadal chcą one i mogą być rozumiane. Gdyby nie zarysowany z rozmachem horyzont, mało kto zdałby sobie sprawę, jak ogromne terytorium audiowizualne zagarnęła proza Manna. Niezależnie od tego, czy wartościuje się je na plus czy na minus. Odkryty ład musi być dalej eksplorowany, w nadziei, że surowy osąd pisarza o kinie się nie potwierdzi i że kino znów go odkryje, nawet jeśli z książki znakomitej uczonej mogłoby wynikać dzisiaj coś innego. Jej zadanie „już skończone”, nasze — dopiero się zaczyna. Wymaga tego twórczość samego Manna i książka Alicji Helman, jej *opus magnum*, być może najtrudniejsze w całym dorobku, jak napisze Andrzej Pitrus, dodając tytułem wyjaśnienia, że „tom nie opowiada w istocie o literaturze — choć ta zawsze znajduje się na horyzoncie rozważań — ale o jej audiowizualnych adaptacjach, z których każda jest przecież inna” (s. 761).