

Η ελληνική αρχαιότητα στο έργο του Τόμας Μαν Θάνατος στη Βενετία

«Ένα ελληνίζον κεφάλαιο της νουβέλας μου *Θάνατος στη Βενετία* μου φαίνεται ιδιαίτερα πετυχημένο» γράφει ο Thomas Mann στον αδελφό του Χάινριχ το 1912, μετά την ολοκλήρωση του έργου.¹ Είναι πράγματι η πρώτη φορά που η ελληνική αρχαιότητα εμφανίζεται με τόσο έντονο τρόπο στο έργο του συγγραφέα και θα παραμείνει ως μια από τις μοναδικές. Η σύγχρονη του Thomas Mann κριτική διαπιστώνει στη νουβέλα ένα είδος προγραμματικής στροφής του συγγραφέα, την οποία αξιολογεί θετικά, ως μια αναβίωση της αρχαιότητας στους κόλπους του μοντερνισμού και, συνάμα, ως ένα δρόμο που θα οδηγούσε τον ίδιο στη συγγραφική ωρίμαση². Το θέμα έγινε ένα από τα αγαπημένα της φιλολογικής έρευνας ως σήμερα, η οποία επισήμανε και ανέδειξε τα ελληνικά νήματα, που συμμετέχουν στην ύφανση της νουβέλας, προτείνοντας διαφορετικές ερμηνείες για το βαθύτερο ρόλο και τη λειτουργία τους μέσα στο έργο. Σχηματοποιώντας θα μπορούσαμε να ξεχωρίσουμε τα ελληνικά στοιχεία σε τρεις κατηγορίες: α) στοιχεία της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, τα οποία επαναλαμβάνονται επίμονα στο έργο συγκροτώντας ένα ιδιαίτερο μυθικό επίπεδο, β) αρχαιοπρεπή στοιχεία ύφους και γ) άμεση αναφορά σε έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας.

Οι πηγές, που χρησιμοποίησε ο Thomas Mann αναφορικά με την αρχαιότητα, βρέθηκαν στις χειρόγραφες σημειώσεις εργασίας του και έχουν σήμερα όλες ταυτοποιηθεί³. Μιλώντας για πηγές μπορούμε να διακρίνουμε δυο κατηγορίες: α) τις άμεσες ελληνικές πηγές (σε γερμανική μετάφραση) και β) τα έργα των πνευματικών μεσολαβητών. Στην πρώτη κατηγορία άμεσα ταυτοποιήσιμα ήταν τα έργα του Πλάτωνα *Συμπόσιον* και *Φαίδρος*⁴, ενώ περαιτέρω έρευνες αποκάλυψαν ως πηγές τον *Ερωτικό* του Πλουτάρχου⁵, τα *Απομνημονεύματα* του Ξενοφώντα⁶, αλλά και την ομηρική *Οδύσσεια*⁷. Αναφορικά με τα έργα των μεσολαβητών ο Thomas Mann άντλησε ένα μέρος του πληροφοριακού υλικού από βιβλία μυθολογίας και λεξικά⁸. Αποφασιστικής σημασίας, ωστόσο, ήταν τα έργα των μεγάλων διανοητών του 19ου αιώνα Friedrich Nietzsche (*Η γέννηση της τραγωδίας*, 1871)⁹, Erwin Rohde (*Ψυχή*, 1894)¹⁰ και Jacob Burckhardt (*Ιστορία του ελληνικού πολιτισμού*, 1898)¹¹, τα οποία θα ανοίξουν και για τον Thomas Mann, όπως και για πολλούς άλλους συγ-

γραφείς της γενιάς του, το δρόμο για μια άλλη θέαση της αρχαιότητας, διαφορετική από εκείνη του γερμανικού κλασικισμού. Πρόκειται για έργα που εστιάζουν στο μύθο και την αρχαία ελληνική θρησκευτικότητα συνδυάζοντας τη «φιλολογική ακρίβεια με τον υποκειμενισμό του όψιμου ρομαντισμού και το ψυχολογικό ενδιαφέρον»¹².

Πριν προχωρήσουμε στην παρουσίαση να θυμηθούμε το περιεχόμενο της νουβέλας. Κεντρικό πρόσωπο εδώ είναι ο Γκούσταβ φον Άσενμπαχ, ένας αναγνωρισμένος συγγραφέας στην ωριμότητά του, ο οποίος διανύοντας μια περίοδο κόπωσης και συγγραφικής κρίσης, καταλαμβάνεται ξαφνικά από έντονη επιθυμία να ταξιδέψει. Εγκαταλείπει το Μόναχο, όπου ζει και εργάζεται, αναζητώντας για λίγο καιρό ξεκούραση και ανανέωση στο Νότο της Ευρώπης. Καταλήγει στη Βενετία και εγκαθίσταται σε ένα κοσμοπολίτικο και πολυτελές ξενοδοχείο στο Λίντο. Ήδη από το πρώτο βράδυ παρατηρεί ανάμεσα στους θαμώνες έναν νέο, ευγενούς πολωνικής καταγωγής, ονόματι Τάτζιο, ο οποίος προκαλεί δυνατή εντύπωση στον Άσενμπαχ λόγω της «απόλυτης ομορφιάς του», μιας ομορφιάς, που παρέπεμπε στην ακμή της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής. Συνεπαρμένος από την ομορφιά του νέου πιστεύει ότι ανακαλύπτει ο γηράσκων συγγραφέας Άσενμπαχ στο ορατό κάλλος το δρόμο προς το πνεύμα. Ο αρχικός θαυμασμός εξελίσσεται, ωστόσο, σταδιακά σε πάθος. Την τέταρτη εβδομάδα της εκεί παραμονής του πυκνώνουν από παντού οι ενδείξεις ότι η πόλη απειλείται από την εξάπλωση σοβαρής επιδημίας, την οποία, όμως, οι τοπικές αρχές αποκρύπτουν. Ο αριθμός των επισκεπτών μειώνεται σημαντικά, ο Άσενμπαχ, ωστόσο, δε σκέφτεται την αναχώρηση. Η μοναδική του αγωνία είναι μήπως χάσει τον Τάτζιο, τον οποίο πλέον παρακολουθεί παντού: στα λαβυρινθώδη σοκάκια της Βενετίας, στο ξενοδοχείο, στην παραλία. Έχει γευθεί και παραδοθεί πλέον εξολοκλήρου και χωρίς αντιστάσεις στην ηδονή του χάους. Στην αστική ηθική δεν επιστρέφει ούτε όταν ενημερώνεται ότι πρόκειται για ασιατική χολέρα. Θα τον παρακολουθήσουμε να κατεβαίνει τα σκαλοπάτια της αξιοπρέπειας, ώσπου προσβάλλεται και ο ίδιος από την επιδημία και πεθαίνει λυτρωτικά στην παραλία του Λίντο.

Διόνυσος

Για τη νουβέλα το έργο του Nietzsche *Η γέννηση της τραγωδίας* είναι αποφασιστικής σημασίας¹³. Ήδη σ' αυτό το νεανικό του έργο ο γερμανός φιλόσοφος προφητεύει μια νέα «ιδέα της ζωής» και σκιαγραφεί τον ολοκληρωμένο άνθρωπο βασιζόμενος στις δυο αρχαίες θεότητες: τον Απόλλωνα και το Διόνυσο. Απολλώνιο και Διονυσιακό νοούνται από τον Nietzsche ως δυο θεμελιώδεις καλλιτεχνικές αρχές, αλλά, συνάμα, και

ως δυο βασικές ενορμήσεις στο ανθρώπινο εσωτερικό. Το Απολλώνιο συνδέει ο Nietzsche με τη γλυπτική ως έκφραση της καθαρής μορφής, της αρμονίας και της ομορφιάς, ενώ το Διονυσιακό με τη μουσική. Ο απολλώνιος καλλιτέχνης είναι λογικός, οδηγείται από το μέτρο και την αυτοσυγκράτηση, ενώ ο διονυσιακός επιζητεί τη μέθη, το υπέρμετρο και την κατάργηση των περιορισμών. Ο νέος άνθρωπος, σίγουρα εδώ ένα πρόπλασμα του υπερανθρώπου, θα πρέπει να αποτελεί μια σύνθεση των δύο.

Αυτή η βασική νισεϊκή αντίθεση βρίσκεται στα θεμέλια της νουβέλας. Η εξέλιξη του Άσενμπαχ ως καλλιτέχνη κυρίως, αλλά και ως ανθρώπου, δομείται βάσει αυτού του διπόλου. Η νουβέλα διαγράφει την κίνηση από το μονομερώς Απολλώνιο στην σχετικοποίησή του και τη βραχύβια ισορροπία του με το Διονυσιακό και από εκεί στην παράδοση, στο μονομερώς Διονυσιακό και την καταστροφή. Ο Άσενμπαχ παρουσιάζεται στα δυο πρώτα κεφάλαια της νουβέλας ως το πρότυπο του απολλώνιου καλλιτέχνη. Το έργο του, που τον έχει οδηγήσει στην αναγνώριση και τη δόξα, είναι υψηλών αισθητικών, αλλά και αυστηρών ηθικών αξιώσεων και έχει κατορθωθεί μέσα από μια ζωή ασκητική, γεμάτη δουλειά, πειθαρχία και αυτοπεριορισμούς.

Στη Βενετία αρχίζει, ωστόσο, να απομακρύνεται σταδιακά από αυτό το ιδεώδες για να βυθιστεί στο τέλος ηδονικά στο διονυσιακό χάος μέχρι θανάτου. Οι δύο διαφορετικές μορφές ζωής παρουσιάζονται ως απόλυτες και ακραίες και ως τέτοιες δεν είναι δυνατό να έχουν διάρκεια. Ο απολλώνιος κόσμος του Άσενμπαχ καταρρέει και η βύθιση στο διονυσιακό οδηγεί στο θάνατο. Η σύνθεση των δύο αρχών, την οποία ο Nietzsche σε επίπεδο τέχνης βλέπει πραγματωμένη στην αττική τραγωδία του 5ου αιώνα, θα σήμαινε και σε ανθρώπινο επίπεδο το νέο ολοκληρωμένο άνθρωπο. Αυτό το επίπεδο σύνθεσης κατακτά η νουβέλα μόνο σε ένα σημείο. Στο περίφημο ελληνίζον 4ο κεφάλαιο ο Άσενμπαχ καθισμένος στην παραλία, απολαμβάνοντας τις στιγμές του και θαυμάζοντας τη θείκη ομορφιά του νέου, νιώθει ξαφνικά την ανάγκη να γράψει. Παράγει, πράγματι, κάποιες σελίδες καθαρής και εξέχουσας πρόζας. Εδώ ο Άσενμπαχ δεν λειτουργεί ως απολλώνιος καλλιτέχνης. Η γραφή δεν προέρχεται από αυτοεπιβεβλημένη πειθαρχία, αλλά από διονυσιακή απόλαυση: «Ποτέ ως τώρα δεν είχε νιώσει πιο γλυκά την ηδονή του λόγου, ποτέ δεν ήταν τόσο βέβαιος ότι ο Έρωτας βρίσκεται στο λόγο» (σ. 73)¹⁴. Λόγος και έρωας φθάνουν εδώ, όπως σπάνια στη λογοτεχνία σε μια υπέροχη ταύτιση¹⁵. Αυτή η ενότητα διαρκεί λίγο, όσο κρατάνε αυτές οι πολύτιμες, αλλά επικίνδυνες ώρες της παραλίας. Επικίνδυνες γιατί ο Άσενμπαχ από αυτό το σημείο και μετά αρχίζει ολοένα και περισσότερο να παραδίδεται στο Θεό Διόνυσο, ώσπου αυτή η παράδοση να γίνει οριστική και αποκλειστική. Το όραμα του Nietzsche για

τον ολοκληρωμένο άνθρωπο ως διαρκή κατάσταση ύπαρξης φαίνεται αδύνατο. Το τελευταίο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στην περιγραφή του διονυσιακού χάους. Παρουσιάζει τον Άσενμπαχ να παραμερίζει τις ηθικές αρχές που καθόριζαν την ύπαρξή του αδιαφορώντας για την απώλεια της αξιοπρέπειάς του και να επιζητεί παθιασμένα τη διονυσιακή μέθη. Οι σκέψεις επιστροφής στη σύνεση και τη νηφαλιότητα του φαινονταν αποκρουστικές, έτσι όπως ήταν κυριευμένος από τη γεύση του γκρεμού και της πτώσης. Τα εξωτερικά συμβάντα, τη δοκιμασία που περνά η πόλη με την εξάπλωση της θανατηφόρας επιδημιάς, τα αισθάνεται σε απόλυτη αναλογία με τα συμβάντα στο δικό του εσωτερικό. Την κορύφωση της διονυσιακής έξαρσης αποτελεί ένα όραμα που βλέπει ο Άσενμπαχ και δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια ξέφρενη οργιαστική τελετή – την περιγραφή παραλαμβάνει ο Thomas Mann από τον Rohde – προς τιμήν του Διονύσου, που δεν κατονομάζεται, αλλά αποκαλείται ο ξένος Θεός, στον οποίο ο Άσενμπαχ αισθάνεται μέχρι θανάτου υποταγμένος. Ο ήρωας βιώνει αυτό το όνειρο σαν μια δυνατή σωματική και πνευματική εμπειρία, αισθανόμενος ότι θέατρο των διαδραματιζόμενων σκηνών είναι η ίδια του η ψυχή:

«Χλασμή, σάλαγος κι ορυμαγδός: κροταλίσματα, πάταγος κι υπόκωφοι βρόντοι μαζί με ένα διαπεραστικό αλλαγαγμό κάτι σαν ουρλιαχτό, ένα μακρόσυρτο ου [...] ήξερε τι ήταν αυτό που θα 'ρχόταν: ο ξένος Θεός [...] άνθρωποι και ζώα ένα κοπάδι, ένα μανιασμένο πλήθος, πλημμύριζαν την πλαγιά με κορμιά, φλόγες, οχλοβοή και ξέφρενο κυκλικό χορό [...] Με τους βροντερούς ήχους των τυμπάνων σφυροκοπούσε κι η καρδιά του, το κεφάλι του γύριζε, μανία αλλόφρονη, τύφλωση, ένας χαυνωτικός και λάγνος πόθος τον κυρίεψε, η ψυχή του λαχταρούσε να ενωθεί στον κυκλικό χορό του Θεού [...] κι εκείνος που έβλεπε το όνειρο ήταν μαζί τους, ήταν ένας απ' αυτούς, υποταγμένος στον ξένο Θεό» (σ. 105).

Η απόλυτη υποταγή στον ξένο Θεό με πλήρη κατάλυση των απολλώνιων αρχών και ορίων οδηγεί αναπόφευκτα στο θάνατο, στην έσχατη διονυσιακή κατάσταση. Σ' αυτό το όραμα του τέλους έχουμε την πλήρη επιφάνεια του Θεού, ωστόσο, η παρουσία του και ο ερχομός του δηλώνονται στη νουβέλα υπαινικτικά ήδη από το πρώτο κεφάλαιο, κυρίως, μέσα από συμβολικές φιγούρες.

Στο πρώτο κεφάλαιο είναι η φιγούρα ενός ξένου ταξιδευτή που ο Άσενμπαχ συναντά σε έναν απογευματινό του περίπατο στο Μόναχο, η οποία περιγράφεται στο κείμενο λεπτομερειακά και διαθέτει στοιχεία που παραπέμπουν στο Διόνυσο: είναι σαφές ότι είναι «ξένος» και ότι

«έρχεται από μακριά», ενώ η έκφρασή του έχει κάτι το «τολμηρό» και «άγριο». Ο Άσενμπαχ νιώθει ξαφνικά στη θέα του ξένου «ένα παράξενο άνοιγμα μέσα του» – στα γερμανικά χρησιμοποιείται για το «άνοιγμα» η λέξη "Ausweitung", λέξη που χρησιμοποιεί και ο Erwin Rohde σε συνδυασμό με τη λατρεία του Διονύσου –¹⁶, αμέσως μετά βλέπει ένα όραμα τροπικής φύσης, ενώ νιώθει και ο ίδιος μια περίεργη λαχτάρα να ταξιδέψει. Στο τρίτο κεφάλαιο ο Άσενμπαχ ευρισκόμενος πλέον στο πλοίο που τον οδηγεί στον προορισμό του συναντά δύο επιπλέον φιγούρες, που τον αναστατώνουν. Το εισιτήριό του παραλαμβάνει από κάποιον που διαθέτει «τραγίσιο μούσι» (σ. 26), ενώ την προσοχή του στο καράβι τραβάει και μια θορυβώδης παρέα νέων στο επίκεντρο της οποίας βρίσκεται ένας φτιασιδωμένος γέρος, με παρδαλά ρούχα και ηχηρό γέλιο, που προσποιείται νιάτα. Ο Άσενμπαχ νιώθει φρίκη και απομακρύνεται, θα ξαναδεί, ωστόσο, αυτόν το γερο-σάτυρο στο τέλος του ταξιδιού οικτρά μεθυσμένο να παραπατάει. Οι περίεργες φιγούρες σε συνδυασμό με το καράβι που είναι βρόμικο, σκουριασμένο και παλιό, δημιουργούν στον Άσενμπαχ μια περίεργη απροσδιόριστη αίσθηση σαν να «παραμορφωνόταν ο κόσμος» (σ. 29) στην κατεύθυνση του ανοίκειου. Αποξένωση και παραμόρφωση νοούνται ως δύο κατεξοχήν διονυσιακές καταστάσεις που διαταράσσουν τον κόσμο της απολλώνιας τάξης. Η τελευταία συμβολική φιγούρα με διονυσιακό ένδυμα εμφανίζεται στο τελευταίο κεφάλαιο. Είναι ένας περιπλανώμενος μουσικός με μια ακολουθία τραγουδιστών. Φαίνεται κι αυτός ξένος, τραγουδά με περίεργο τρόπο σε μια ακατάληπτη διάλεκτο και εισβάλλει με τη βουερή του ομήγυρη απρόσμενα στον περιχαρακωμένο μεγαλοαστικό χώρο του ξενοδοχείου για να προκαλέσει αναστάτωση. Πέρα από τις φιγούρες, άμεση αποκάλυψη του Διονυσιακού συμβαίνει στα δύο όνειρα-οράματα που βλέπει ο Άσενμπαχ και τα οποία εμφανιζόμενα στην αρχή και το τέλος του έργου φαίνεται σαν να έχουν μεταξύ τους μια σχέση επιθυμίας-εκπλήρωσης. Στο πρώτο, που προκύπτει σαν μια άμεση αντίδραση στην επαφή με τον ξένο ταξιδευτή, ο Άσενμπαχ ονειρεύεται ένα εξωτικό τροπικό τοπίο στις Ινδίες με οργιαστική βλάστηση, έλη, νερά, περίεργα πουλιά και τίγρεις. Το όνειρο προκαλεί τρόμο και αινιγματική λαχτάρα, που φαίνεται να εκπληρώνεται στο διονυσιακό όραμα του τέλους που περιγράψαμε πιο πάνω.

Ο Rohde χαρακτηρίζει τη λατρεία του Διονύσου ως «θρησκευτική επιδημία» και συγκρίνει την εξάπλωσή της με τις θανατηφόρες επιδημίες που έπληξαν την Ευρώπη το 14ο αιώνα, κάτι που πιθανόν να ενέπνευσε τον Thomas Mann για τη διατύπωση της αναλογίας «διονυσιακό πάθος-εξάπλωση της ασιατικής χολέρας» στην πόλη¹⁷. Το κοινό σημείο ανάμεσα στα δύο είναι η αδυναμία αντίστασης μπροστά στην εξαπλούμενη κίνηση, η ματαιότητα της οποίας προσπάθειας. Ο ξένος θεός θα

επιβληθεί με κάθε τρόπο. Στις σημειώσεις εργασίας του Thomas Mann εξάλλου διαβάζουμε το εξής παράθεμα για το Διόνυσο από τον Burckhardt: «Διόνυσος = προσωποποίηση του πάσχοντος Θεού. Ένας ξένος, ένας βίαιος εισβολέας. Ο ερχόμενος ξένος απαιτεί αφοσίωση και αναγνώριση με φανατικό τρόπο. Στο μύθο όλοι όσοι αντιστέκονται σ' αυτόν το Θεό τιμωρούνται με τις φρικτότερες τιμωρίες»¹⁸. Το πρωτότυπο της απόλυτης επιβολής του Διονυσιακού, στο οποίο προσανατολίστηκαν οι Rohde και Burckhardt είναι, βέβαια, οι *Βάκχες* του Ευριπίδη, έργο, το οποίο μάλλον πρέπει να γνώριζε και ο Thomas Mann¹⁹, ο οποίος άλλωστε επανειλημμένα είχε χαρακτηρίσει το έργο του «νουβελιστική τραγωδία»²⁰. Ο Άσενμπαχ μπορεί να ιδωθεί σαν μια σύγχρονη εκδοχή του Πενθέα που περιφρονεί και υποτιμά τη δύναμη του ξένου θεού για να πληρώσει ακριβά γι' αυτό.

Το Διονυσιακό έρχεται στο σύγχρονο έργο για να εκφράσει την ίδια τη δύναμη της ζωής, αυτή που ο Άσενμπαχ για χρόνια καταπιέζει και θυσιάζει στο βωμό της ηθικής της επίδοσης. Πρόκειται για την ηθική που ο Thomas Mann μαζί με τον Nietzsche θα καταγγείλει ως ηθική των «ασκητικών ιδεωδών» τα οποία από αδυναμία και μόνο είναι εχθρικά προς τη ζωή. Η ύπαρξη του Άσενμπαχ είναι μια διαρκώς απειλούμενη, όπως απειλούμενη είναι και η ύπαρξη μιας κοινωνίας που φοράει μάσκα. Το 1911 γράφει ο Λούκατς στο βιβλίο του *Η ψυχή και οι μορφές*, ένα βιβλίο που είχε ασκήσει τεράστια γοητεία στον Thomas Mann: «Αυτός ο αστισμός γίνεται το μαστίγιο που ωθεί τους αρνητές της ζωής σε διαρκή εργασία. Μόνο μια μάσκα είναι αυτή η αστική διαμόρφωση της ζωής, που πίσω της κρύβεται ο άγριος πόνος μιας κατεστραμμένης ζωής, ο πόνος του ρομαντικού που ήρθε αργά»²¹. Συνάμα το Διονυσιακό έρχεται να δηλώσει την «επιστροφή» (Freud) των καταπιεσμένων επιθυμιών. Ο Thomas Mann θα παραδεχθεί αργότερα ότι η νουβέλα προέκυψε και από την επίδραση της ψυχαναλυτικής θεωρίας: «Χωρίς τον Freud δε θα είχα ποτέ σκεφθεί να πραγματευθώ αυτό το ερωτικό θέμα ή τουλάχιστον θα το είχα πραγματευθεί διαφορετικά»²². Ο Manfred Dierks έδειξε ότι το έργο του Freud, στο οποίο αναφέρεται ο Thomas Mann, είναι το *Το παραλήρημα και τα όνειρα (Der Wahn und die Träume)*²³, κείμενο στο οποίο ο Freud, βασιζόμενος στο διήγημα *Gradiva* του Wilhelm Jensen, παρουσιάζει σημαντικές όψεις της θεωρίας του. Κεντρική θέση κατέχει εδώ η παρουσίαση της διαδικασίας της απώθησης στο ανθρώπινο ασυνείδητο και η επιστροφή των απωθημένων αισθημάτων. Το μοντέλο του Freud συνδέει χωρίς δυσκολία ο Thomas Mann με τη διαμάχη απολλώνιων και διονυσιακών δυνάμεων. Η εικόνα του βιαίως εισβάλλοντος Διονύσου, που απαιτεί την κυριαρχική του θέση, ανταποκρίνεται στην επιστροφή των καταπιεσμένων ορμών: «Ξεχασμένα αισθήματα, αγωνίες της καρδιάς από τη νιότη του, πεθαμένες

μέσα στο αυστηρό καθήκον της ζωής, επέστρεφαν τώρα παράξενα μεταμορφωμένες» (σ. 77), ενώ σε άλλο σημείο της νουβέλας ο Thomas Mann μιλάει για την «εκδίκηση των φυλακισμένων αισθημάτων» (σ. 14). Εξάλλου οι συμβολικές φιγούρες, που περιγράψαμε πιο πάνω, εκτός από προάγγελοι των μελλούμενων έχουν ερμηνευθεί ψυχχαναλυτικά ως προβολές του ασυνείδητου του ήρωα, ως «εκδηλώσεις ενδοψυχικών δυνάμεων που προβάλλονται προς τα έξω από τον Άσενμπαχ, όταν το φράγμα της απώθησης θρυμματίζεται»²⁴.

Ερμής και Νάρκισσος

Ο Thomas Mann χαρακτηρίζει τον Ερμή ως την «αγαπημένη του θεότητα»²⁵, και πράγματι τη χρησιμοποιεί ως σύμβολο συχνά στο συνολικό έργο του. Ο Ερμής αντιπροσωπεύει μια αινιγματική πολλότητα σε ενότητα²⁶, εφόσον δεν είναι μόνο αγγελιαφόρος των Θεών, αλλά και Θεός των ταξιδιωτών, οδηγητής των ονείρων και συνοδός των ψυχών στον Άδη, μεσολαβητής δηλαδή μεταξύ ζωής και θανάτου. Είναι ο Ερμής ψυχοπομπός ή ψυχαγωγός, χαρακτηρισμοί, που υπογραμμίζει ο Thomas Mann στις σημειώσεις του. Στοιχεία του Ερμή έχουν στη νουβέλα όλες οι απόκοσμες συμβολικές φιγούρες που παρουσιάζονται επίμονα σε όλα τα κεφάλαια, αλλά κυρίως η μυθικότερη όλων, ο Τάτζιο, ο οποίος ξεκάθαρα στο τέλος χαρακτηρίζεται «γλυκός ψυχοπομπός».

Η φιγούρα του ξένου ταξιδευτή, που ο Άσενμπαχ συναντά στο Μόναχο, δείξαμε ότι παραπέμπει στο Διόνυσο, διαθέτει, ωστόσο, και στοιχεία του Ερμή. Φοράει ταξιδιωτικά ρούχα και πλατύγυρο φάθινο καπέλο (πέτασος), ενώ κρατάει περιηγητικό μπαστούνι. Τα χαρακτηριστικά αυτά εικονοποιούν το Θεό των ταξιδιών στην ιδιότητά του να ακολουθεί και να ενθαρρύνει τους διστακτικούς να ταξιδέψουν, κυρίως για να επιχειρήσουν εκείνο το τελευταίο ταξίδι. Ο Άσενμπαχ θα ξεκινήσει πράγματι το ταξίδι του για τη Βενετία, που θα αποδειχθεί ένα ταξίδι στις περιοχές του Άδη. Η μορφή του ξένου, τέλος, παραπέμπει στην αρχαία φιγούρα του Θανάτου και μάλιστα η περιγραφή του ανταποκρίνεται στο κείμενο του Lessing²⁷ Πώς παρουσίαζαν οι αρχαίοι το θάνατο:

«Κρατούσε στο δεξί του ένα ραβδί, λοξά σφηνωμένο στο έδαφος και με τα πόδια σταυρωτά ακουμπούσε το γοφό στη λαβή του [...] τα χείλη του έμοιαζαν υπερβολικά λεπτά, τραβηγμένα προς τα πίσω, τόσο, που τα δόντια πρόβαλλαν γυμνά ως τα ούλα κάτασπρα και μακριά» (σ. 10).

Τη σκυτάλη των μεταμορφώσεων του Ερμή παραλαμβάνει ο γονδολιέρης, ξένος κι αυτός στην Ιταλία χωρίς άδεια επαγγέλματος, οδηγεί

τον Άσενμπαχ μέσα από τα κανάλια της Βενετίας στο ξενοδοχείο, για να εξαφανιστεί στο τέλος χωρίς να πάρει χρήματα, όπως ο Ερμής ψυχοπομπός στους ομηρικούς ύμνους. Μέσα στο ίδιο το κείμενο η διαδρομή παρομοιάζεται με ταξίδι στον Άδη, ενώ η μαύρη γυαλιστερή γόνδολα με το μαλακό κάθισμα έχει παρομοιαστεί με φέρετρο.

Η τελευταία ενσάρκωση του Ερμή είναι ο ίδιος ο Τάτζιο. Αυτός είναι που οδηγεί τον ακόλουθό του, αργά στην αρχή, γρήγορα στη συνέχεια, στο προκαθορισμένο τέλος. Ο Τάτζιο είναι αυτός που εισάγει τον Άσενμπαχ στο βασίλειο της ομορφιάς, είναι αυτός, που τον οδηγεί στο όνειρο, στη βύθιση στον εσωτερικό του κόσμο, από όπου βγαίνουν στην επιφάνεια ξεχασμένες εικόνες και επιθυμίες. Γίνεται η τελευταία εικόνα του Άσενμπαχ πριν από το τέλος, είναι αυτός που γνέφει και οδηγεί στο θάνατο, και εδώ θα του προσδοθεί το επίθετο ψυχοπομπός:

«Μα του φάνηκε πως του χαμογελούσε, πως του έγνεφε ο χλωμός και γλυκός ψυχοπομπός. Πως πήρε το χέρι από τη μέση και έδειξε στα ανοιχτά της θάλασσας στην απεραντοσύνη μιας πλούσιας προσδοκίας» (σ. 118).

Η φιγούρα του Τάτζιο-Ερμή συνδέεται κι εδώ, όπως και σε άλλα σημεία της νουβέλας με τη θάλασσα, κεντρικό σύμβολο θανάτου και αιωνιότητας στο έργο. Η θάλασσα παρουσιάζεται ως ο «αδέιος, αδιάρθρωτος χώρος, όπου αμβλύνεται η αίσθηση του χρόνου και χανόμαστε στο άμετρο» (σ. 30). Ο Άσενμπαχ λαχταρά να βρισκείται κοντά στη θάλασσα:

«Ήταν βαθιά κρυμμένοι μέσα του οι λόγοι που την αγαπούσε [...] ήταν η ροπή στο αδιάρθρωτο, το άμετρο, το αιώνιο, το Τίποτα. Και δεν είναι άραγε το Τίποτα μια μορφή του Τέλους;» (σ. 49).

Τάτζιο και θάλασσα ανήκουν μαζί εικονοποιώντας την ασυνείδητη επιθυμία θανάτου του Άσενμπαχ²⁸. Ο θάνατος, βέβαια, παρουσιάζεται κι εδώ, όπως πάντα στον Thomas Mann, αμφίσημα: από τη μια μεριά σηματοδοτεί το τέλος και την καταστροφή, από την άλλη φέροντας τη σφραγίδα του γερμανικού ρομαντισμού και της φιλοσοφίας του Schopenhauer σημαίνει απελευθέρωση από τα δεσμά της ύπαρξης και προσδοκία αιωνιότητας.

Χαρακτηρίσαμε πιο πάνω τον Τάτζιο ως τη μυθικότερη από όλες τις μορφές. Εκτός από τον Ερμή θα παρομοιαστεί στο κείμενο με το Γανυμήδη, τον Υάκινθο, ενώ σε κεντρικό σημείο της δράσης με το Νάρκισσο. Πρόκειται για το σημείο, όπου συμβαίνει η μία και μοναδική συνάντηση μεταξύ Άσενμπαχ και Τάτζιο, που θα παραμείνει βουβή ως συνάντηση βλεμμάτων και κατά την οποία ο όμορφος νέος θα χαμογε-

λάσει: «Ήταν το χαμόγελο του Νάρκισσου, που σκύβει πάνω από τον καθρέφτη του νερού [...] και απλώνει τα χέρια στο είδωλο της ομορφιάς του» (σ. 81). Ωστόσο εδώ καθρέφτης, γράφει ο Thomas Mann στις σημειώσεις του προλαβαίνοντας τον Freud, δεν είναι η επιφάνεια του νερού, αλλά «το πρόσωπο του άλλου»²⁹. Στο βλέμμα του άλλου αναγνωρίζει θριαμβευτικά ο Νάρκισσος την ομορφιά του. Ως Νάρκισσος, όμως, παρουσιάζεται έμμεσα και ο ίδιος ο Άσενμπαχ. Θαυμάζοντας την ομορφιά του νέου τον αποκαλεί «σύμβολο και καθρέφτη» (σ. 70). Ο Τάτζιο λειτουργεί ως καθρέφτης του δικού του εαυτού, της δικής του εσωτερικής λαχτάρας για ομορφιά. Έτσι ο Νάρκισσος καθίσταται κι εδώ, όπως συχνά στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία των αρχών του αιώνα, σύμβολο της μελαγχολικής περιχαράκωσης στον προσωπικό ονειρικό κόσμο, της άκαρπτης μοναξιάς, που περιορίζεται στην αναζήτηση του εαυτού και στην αισθητιστική αυτοθέαση³⁰.

Πλάτωνας

Η αντιπαράθεση με τις πλατωνικές ιδέες για τον έρωτα και την ομορφιά σφραγίζει αυτή τη νουβέλα του Thomas Mann³¹. Η πρόσληψη των πλατωνικών ιδεών ξεκινά στο τρίτο κεφάλαιο, που λειτουργεί ως προετοιμασία και προ-ιδεασμός, κορυφώνεται στο τέταρτο με τη θετική αποδοχή τους, ενώ στο πέμπτο και τελευταίο κατατίθεται η κριτική αμφισβήτησή τους.

Ήδη από την πρώτη φορά που βλέπει ο Άσενμπαχ τον Τάτζιο (3ο κεφ.) ξεκινούν αρχαιοελληνικοί συνειρμοί. Οι πρώτες εντυπώσεις αποδίδονται με χαρακτηρισμούς όπως «αψεγάδιαστη ομορφιά», «θείκη σοβαρότητα, που θύμιζε ελληνικά αγάλματα της χρυσής εποχής» και «τελειότητα», που παρόμοιό της δεν υπήρχε «ούτε στη φύση ούτε στην τέχνη» (σ. 41). Την άλλη μέρα ο Άσενμπαχ παρομοιάζει τον Τάτζιο με τον «Απακανθούμενο», το γνωστό ελληνιστικό άγαλμα του Καπιτωλίου, ενώ παρατηρώντας τον καλύτερα «τρομάζει με τη θεόμορφη ομορφιά του νέου», του οποίου το κεφάλι θύμιζε «το κεφάλι του Έρωτα, ένα σμιλεμένο κομμάτι μάρμαρο της Πάρου» (σ. 47). Ο Τάτζιο παρουσιάζεται σαν ένα καλλιτεχνικό αριστούργημα, σαν ένα αντικείμενο θαυμασμού και αισθητικής απόλαυσης. Ωστόσο θίγεται έμμεσα και το θέμα του έρωτα.

Στην παραλία βλέποντας ένα φίλο του Τάτζιο να τον πλησιάζει ο μορφωμένος Άσενμπαχ χαμογελάει απαγγέλλοντας μια φράση από τον Ξενοφώντα: «Σε συμβουλεύω, Κριτόβουλε, να φύγεις ένα χρόνο σε ταξίδι. Τόσο χρειάζεται για να γίνεις καλά» (σ. 52). Εδώ ο Άσενμπαχ μπορεί ακόμη να είναι στη θέση του αποστασιοποιημένου παρατηρητή και να σχολιάζει με κριτική ειρωνεία ταυτιζόμενος με το Σωκράτη του

Ξενοφώντα³², ο οποίος πάντα είχε επικριτική στάση σε θέματα παιδοφιλίας. Τη δική του έλεξη προς τον Τάτζιο ορίζει ως «πατρική καλοσύνη, συγκινητική στοργή εκείνου, που με θυσίες γεννά στο πνεύμα το κάλλος απέναντι σ' αυτόν που έχει το κάλλος» (σ. 54), διαπίστωση που παραπέμπει άμεσα στην πλατωνική θεωρία του έρωτα.³³

Το επόμενο κεφάλαιο ξεκινά με τόνους υμνητικούς και σε ύφος που θυμίζει ομηρικούς ύμνους. Ο ήλιος είναι ο «Θεός Ήλιος πάνω στο τέθριππο άρμα του», η θάλασσα ονομάζεται «πόντος», το ξεκίνημα της μέρας «ηώ», ενώ η παραδείσια εσωτερική διάθεση του Άσενμπαχ παρομοιάζεται με τα «Ηλύσια Πεδία», όπου η θάλασσα βρίσκεται υπό την εξουσία του «Ωκεανού» (σ. 65 - 67). Εκτός από την πληθώρα των ελληνικών εκφράσεων χαρακτηριστικό του ύφους αυτού του κεφαλαίου είναι η ρυθμικότητα του λόγου, η οποία σε ολόκληρες παραγράφους παραπέμπει στο ομηρικό δακτυλικό εξάμετρο³⁴. Η πρόσληψη των πλατωνικών ιδεών φθάνει εδώ σε σημείο ακμής. Ο Άσενμπαχ στην παραλία, βυθισμένος στη θέα του νέου, δε νιώθει απλώς θαυμασμό, αλλά αισθάνεται ότι:

«κατανοεί την ίδια την ουσία του κάλλους, τη μορφή σαν θεϊκή σκέψη, τη μοναδική και καθαρή τελειότητα, που ζει μέσα στο πνεύμα, ένα ανθρώπινο είδωλο και ομοίωμα της ορθονώταν εδώ ανάλαφρο, γεμάτο χάρη για να το λατρέψουν [...] με τη βοήθεια του σώματος μπορεί η ψυχή να υψωθεί στη θεώρηση ανώτερων πραγμάτων» (σ. 70)³⁵.

Η νουβέλα κινείται πλέον ξεκάθαρα στην τροχιά των πλατωνικών ιδεών όπως αυτές κατατίθενται στους διαλόγους, αλλά και στον Ερωτικό του Πλούταρχου, ένα κείμενο που επίσης ασχολείται συστηματικά με τις πλατωνικές περί έρωτος ιδέες. Ο Τάτζιο για τον Άσενμπαχ καθίσταται η ενσάρκωση της ιδέας του κάλλους, γίνεται αυτός που κάνει ορατή, προσιτή δηλαδή με τις αισθήσεις τη θεϊκή ιδέα, αυτός που μπορεί να τον οδηγήσει στον ύψιστο αναβαθμό της ανθρώπινης επίγνωσης. Σκεπτόμενος αυτά ο Άσενμπαχ βλέπει ξαφνικά τον εαυτό του στη θέση του πλατωνικού Σωκράτη και στη φιγούρα του νεαρού Πολωνού το Φαίδρο. Η έναρξη του πλατωνικού διαλόγου Φαίδρος μεταφέρεται σχεδόν αυτούσια στο κείμενο, όχι τόσο ως ξένο παράθεμα, αλλά ως όραμα που βιώνει ζωντανά ο Άσενμπαχ³⁶. Η αρχαιότητα φαίνεται να εισβάλλει στο παρόν και η αρχαία Αθήνα να αναιρεί στιγμιαία το βενετσιάνικο τοπίο. Άσενμπαχ-Τάτζιο, Σωκράτης-Φαίδρος, «ένας μεσόκοπος κι ένας νέος, ο ένας άσχημος κι ο άλλος ωραίος, η σοφία κοντά στη χάρη» (σ. 72). Ο Άσενμπαχ απευθύνεται άμεσα στον νέο αποκαλώντας τον Φαίδρο: «Γιατί η ομορφιά, Φαίδρε μου, είναι ο δρόμος που οδηγεί από το

συναίσθημα στο πνεύμα» (σ. 72). Λέγοντας αυτά νιώθει μια σφοδρή επιθυμία να γράψει, να παράξει ο ίδιος κάλλος, λαμβάνοντας ως πρότυπο τη μορφή του νέου «να μεταφέρει την ομορφιά στο πνευματικό». Πράγματι ο Άσενμπαχ γράφει κάποιες σελίδες εξαιρετικής πρόζας. Αυτό το σημείο αποτελεί και την κορύφωση της θετικής πρόσληψης των πλατωνικών ιδεών. Πρόκειται για μια πράξη πνευματικής γέννας (τόκος εν τη ψυχή) και συνάμα μια πράξη πλατωνικού έρωτα κατεξοχήν. Από δω και μετά αρχίζει η αντιπαράθεση. Η θέση ότι η ομορφιά οδηγεί από το αισθητό στο πνευματικό αποδεικνύεται αυταπάτη. Το αισθησιακό αρχίζει να κερδίζει έδαφος εκτοπίζοντας κάθε τι το πνευματικό, καταργεί την αρετή και ακυρώνει την πνευματική δημιουργία. Ο Άσενμπαχ αρχίζει να βυθίζεται στη μέθη των επιθυμιών, στη ζάλη του πάθους και να παραδίδεται χωρίς αντιστάσεις στο «δαίμονα, που του αρέσει να ποδοπατά τη λογική και την αξιοπρέπεια των ανθρώπων» (σ. 86), χωρίς να επιθυμεί την επιστροφή στη νηφαλιότητα.

Τελικά ακολουθώντας τον Τάτζιο στα σοκάκια της Βενετίας και ήδη προσβεβλημένος ο ίδιος από τη χολέρα (5ο κεφ.) καταφεύγει άλλη μια φορά στο όραμα του πλατωνικού διαλόγου. Βλέπει πάλι τον εαυτό του ως Σωκράτη απέναντι στο νεαρό Φαίδρο, αυτή τη φορά όμως για να διατυπώσει μια απαισιόδοξη επίγνωση αμφισβητώντας τις πλατωνικές θέσεις:

«Πιστεύεις όμως τώρα, αγαπημένε μου, πως μπορεί ποτέ να αποκτήσει τη σοφία και την αληθινή αξιοπρέπεια εκείνος για τον οποίο ο δρόμος προς το πνεύμα οδηγεί μέσα από τις αισθήσεις; Ή μήπως, αντίθετα, πιστεύεις (σ' αφήνω ελεύθερο να αποφασίσεις) πως είναι ένας δρόμος γλυκός και επικίνδυνα ελκυστικός, ένας σφαλερός και αμαρτωλός δρόμος που οδηγεί μοιραία στην πλάνη; Γιατί πρέπει να ξέρεις πως εμείς οι ποιητές δεν μπορούμε να ακολουθήσουμε το δρόμο της ομορφιάς χωρίς τον Έρωτα σύντροφο οδηγό μας» (σ. 114).

Λίγες μέρες μετά πεθαίνει ο Άσενμπαχ.

Δυο ερωτήματα οφείλουν να συζητηθούν: ποιος είναι ο ρόλος της ενσωμάτωσης των πλατωνικών ιδεών στο κείμενο και ποιος ο λόγος της κριτικής τους αμφισβήτησης. Δεν είναι η πρώτη φορά που ο Thomas Mann πραγματεύεται το θέμα της θέσης του καλλιτέχνη-ποιητή μέσα στην αστική κοινωνία. Αντίθετα, αυτό αποτελεί μια από τις σταθερές προβληματικές στο έργο του και προσλαμβάνει συχνά την αντίθεση «τέχνη-ζωή». Ο ίδιος ο Thomas Mann αναφέρει ότι αρχική του επιθυμία ήταν να γράψει ένα έργο με θέμα την απώλεια της αξιοπρέπειας του καλλιτέχνη και ως παράδειγμα σκεφτόταν ένα γεγονός από τη ζωή του

γηραιού Γκαίτε: τον έρωτα του ογδοντάχρονου συγγραφέα προς μια νεαρή δεκαοχτάχρονη. Η αλλαγή του περιεχομένου έχει ρίζες καθαρά αυτοβιογραφικές, ανάγεται σε αντίστοιχο προσωπικό βίωμα του Thomas Mann³⁷, το οποίο μεταφέρεται σε σημαντικό βαθμό στον Άσενμπαχ. Είναι η πρώτη και η μοναδική φορά στο έργο του Thomas Mann που το θέμα της ύπαρξης του καλλιτέχνη συνδέεται τόσο ξεκάθαρα με το θέμα της ομοφυλοφιλίας, ένα θέμα που σήμερα, μετά τη δημοσίευση των ημερολογίων του συγγραφέα, γνωρίζουμε ότι απασχολούσε τον ίδιο προσωπικά. Στο φιλοσοφικό σύστημα του Πλάτωνα αναζητά ο Thomas Mann απαντήσεις για τα ερωτήματα που τον απασχολούν: ισορροπία ανάμεσα στα αντιμαχόμενα αντίθετα «σώμα και πνεύμα» ή όπως λέει ο ίδιος σε γράμμα αναφορικά με τη νουβέλα «ισορροπία ανάμεσα στον αισθησιασμό και στην αστική ηθική»³⁸. Αυτή η ισορροπία, που φαίνεται αρχικά να μπορεί να πραγματοποιηθεί στη βάση της αποδοχής των πλατωνικών ιδεών αποδεικνύεται σε ρεαλιστικό επίπεδο ανέφικτη. Είναι πάγια η πεποίθηση του Thomas Mann ότι ανήκει στην ψυχοσύνθεση του καλλιτέχνη η ροπή προς την άβυσσο. Γράφει σε μεταγενέστερο κείμενο: «Ένας καλλιτέχνης παραμένει πάντα ένας εξερευνητής του αισθήματος και του πνεύματος, με ροπή προς την άβυσσο, ανοιχτός στο βλαβερό-επικίνδυνο»³⁹. Ο δρόμος των αισθήσεων οδηγεί μόνο «στη μέθη, στον πόθο, στη συναισθηματική αποχαλίνωση [...] γιατί πρέπει να ξέρεις πως εμείς οι ποιητές δεν μπορούμε να υψωθούμε στη σφαίρα της αρετής, μπορούμε μόνο να πέφτουμε στην ακολασία» (σ. 114). Η διονυσιακή μέθη αποδεικνύεται ισχυρότερη από το σωκρατικό πνεύμα. Ο Thomas Mann στέκεται, εξάλλου, πάντα με σκέψη και αμφιβολία απέναντι στην απόλυτη ομορφιά. Όπου αυτή κυριαρχεί το μέτρο και η κριτική υποχωρούν, μετατρέπονται σε έναν εχθρικό προς το λόγο ενθουσιασμό. Η απόλυτη ομορφιά και η τελειότητα συνδέονται αναγκαστικά – και εδώ ο Thomas Mann συνεχίζει τη ρομαντική παράδοση – με το θάνατο. Ο Άσενμπαχ δεν θα καταφέρει να βρει στην πλατωνική φιλοσοφία το στήριγμα που χρειάζεται για την επίτευξη της πολυπόθητης ισορροπίας. Το τέλος της νουβέλας δείχνει ότι στην αρχαία ελληνική τέχνη και φιλοσοφία είχε βρει έναν καλό σύμμαχο για να δικαιολογήσει και να εξιδανικεύσει το πάθος του. Τον είδαμε στην αρχή να ενεργοποιεί όλο το οπλοστάσιο των γνώσεών του για να μεταμφιέσει τα πραγματικά του αισθήματα σε απόψεις για την Ιστορία Τέχνης, ενώ αργότερα να τα προβάλλει στο φιλοσοφικό επίπεδο. Η μετουσίωση και η εξιδανίκευση του απαγορευμένου πάθους⁴⁰ είναι οι μόνες άμυνες που κρατάει ο Άσενμπαχ και όταν κι αυτές καταρρεύσουν δε μένει τίποτε άλλο παρά η παραδοχή της ήττας⁴¹.

Ο τρόπος, όμως, που γίνεται η αναφορά στην αρχαιότητα μας επιβάλλει να εξετάσουμε μια ακόμη παράμετρο. Φαίνεται να είναι ένας

τρόπος που καταργεί τη χρονική απόσταση μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Η ξαφνική επίκληση και προσφώνηση του Τάτζιο ως Φαίδρου δημιουργεί την εντύπωση ότι ο Άσενμπαχ μιλάει πράγματι με τον έλληνα νέο, σαν να γλίστρησε καταργώντας αιώνες στη δραστηριότητα του αρχαίου φιλοσόφου. Αυτή την τεχνική θα χαρακτηρίσει αργότερα ο Thomas Mann ως «τεχνική της ταύτισης»⁴², και εξηγεί πώς τη συνδέει με την προβληματική της αναίρεσης του χρόνου και την ανάγκη του να παρουσιάσει το «υπερατομικό». Ο αφηγηματικός χρόνος της νουβέλας, πράγματι, εκτείνεται, ή αντιστρόφως το βίωμα του Άσενμπαχ τίθεται εκτός ιστορίας: η μοίρα των ανθρώπων παραμένει η ίδια από την εποχή των Ελλήνων.

Το τυπικό είναι το μυθικό

Με τις παραπάνω επισημάνσεις μπορούμε να περάσουμε στις τελικές μας εκτιμήσεις για το ρόλο της αρχαιότητας στο έργο. Ο Thomas Mann αναφερόμενος στην τετραλογία του *Ο Ιωσήφ και οι αδελφοί του* σημειώνει ότι γι' αυτόν:

«Σταδιακά χάνεται το ενδιαφέρον για το απλώς ατομικό, το ειδικό, την ξεχωριστή περίπτωση, για το με την ευρύτερη έννοια αστικό. Στο προσκήνιο του ενδιαφέροντος βρίσκεται πλέον το τυπικό, το αεί - ανθρώπινο, το αενάως επιστρέφον, το άχρονο, εν ολίγοις: το μυθικό. Γιατί το τυπικό είναι το μυθικό, εφόσον είναι η πρωταρχική νόρμα και η πρωταρχική μορφή της ζωής, ένα άχρονο σχήμα, ένα προαιώνιο καλούπι, στο οποίο εισχωρεί η ζωή καθόσον αναπαράγει τα χαρακτηριστικά της από το ασυνείδητο»⁴³.

Η εξήγηση του Thomas Mann για το μυθικό ως το «άχρονο τυπικό» μπορεί να εφαρμοστεί και στη νουβέλα που εξετάζουμε. Οι μυθικές εικόνες, που δείξαμε ότι κατακλύζουν το έργο, δημιουργούν ένα πυκνό μυθικό επίπεδο, που άλλοτε συμπληρώνει και άλλοτε υπονομεύει το πραγματικό. Μέσω των συνεχών μυθολογικών αναφορών το έργο ανυψώνεται στο επίπεδο των πρωτογενών μυθικών βιωμάτων, γίνεται ένα «αφηγηματικό πείραμα με την κατηγορία του χρόνου»⁴⁴. Πίσω από τον Άσενμπαχ και τη μοίρα του ως περίπτωση είναι με σαφήνεια αναγνώσιμο το υπερχρονικό πανανθρώπινο. Πίσω από την εξατομικευμένη περίπτωση στο χρόνο και το χώρο καθίσταται ορατός ο τύπος. Ο Thomas Mann ρίχνει ένα νέο βλέμμα στον αρχαίο μύθο, ένα βλέμμα που περνάει μέσα από το φίλτρο της σύγχρονης του φιλοσοφίας και ψυχολογίας. «Μύθος και ψυχολογία»⁴⁵ θα καταστεί μια από τις βασικές αφηγηματικές του αρχές.

Η στροφή του Thomas Mann προς την αρχαιότητα δεν αποτελεί μεμονωμένο φαινόμενο για τη λογοτεχνία των αρχών του αιώνα, αντίθετα συμβαδίζει με τις αγωνιώδεις αναζητήσεις μιας πλειάδας συγγραφέων της γενιάς του (Hofmannsthal, Rilke, Hauptmann κ.ά.). Σε μια εποχή που όλοι οι συγγραφείς βιώνουν ως μια εποχή χωρίς σταθερές, γεμάτη ρευστότητα και ανασφάλεια, καταφεύγουν στο μύθο, ως το προαιώνιο και συνεχώς επαναλαμβανόμενο, προκειμένου να αντλήσουν σταθερές εικόνες και σχήματα για την ερμηνεία της ανθρώπινης ύπαρξης.

Σημειώσεις

- ¹ Thomas Mann, *Briefe 1889-1936*, hg. von Erika Mann, Frankfurt 1961, σελ. 93.
- ² Για την πρώιμη πρόσληψη της νουβέλας βλ. κυρίως Reed Terrence Jim, *Thomas Mann: Der Tod in Venedig, Text, Materialien, Kommentar*, München 1983, σελ. 166-168 και Vaget Hans Rudolf, *Thomas Mann: Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984, σελ. 188-196.
- ³ Βρίσκονται σήμερα στο αρχείο Thomas Mann στη Ζυρίχη. Μεγάλο μέρος τους έχει δημοσιευθεί στο: Reed Terrence Jim, *Thomas Mann: Der Tod in Venedig, Text, Materialien, Kommentar*. Πρόκειται για προσωπικές σκέψεις, αλλά κυρίως για αυτούσια αποσπάσματα από έργα λογοτεχνικά, φιλοσοφικά ή θεωρητικά που ο συγγραφέας μελέτησε και συμβουλευτήκε κατά τη συγγραφή της νουβέλας. Επειδή, ωστόσο, η προέλευση των αποσπασμάτων δεν αναφερόταν, ένα μεγάλο μέρος της έρευνας κινήθηκε στην κατεύθυνση της ταυτοποίησης των αποσπασμάτων.
- ⁴ Σε μετάφραση Rudolf Kassner, Jena 1903-1904.
- ⁵ Reed Terrence Jim, *Thomas Mann: Der Tod in Venedig*.
- ⁶ Gustafson Lorraine, "Xenophon and *Der Tod in Venedig*", *Germanic Review* 21 (1946), σελ. 209-214.
- ⁷ Lehnert Herbert, *Thomas Mann: Fiktion, Mythos, Religion*, Stuttgart 1965.
- ⁸ Friedrich Nösselt: *Lehrbuch der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1828.
- ⁹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1871. Είναι γνωστό ότι ο Thomas Mann ήταν βαθύς γνώστης και θαυμαστής της φιλοσοφίας του Nietzsche, γεγονός που άφησε το αποτύπωμά του στο συνολικό του έργο. Το συγκεκριμένο έργο κατείχε ο συγγραφέας ήδη από το 1893 (Reed, *Thomas Mann: Der Tod in Venedig*, σελ. 177) και έκτοτε προσέτρεχε συχνά σ' αυτό.
- ¹⁰ Erwin Rohde, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglauben der Griechen*, Leipzig 1894. Για τη σχέση Thomas Mann-Rohde βλ.: Michael Wolfgang F., "Stoff und Idee im *Tod in Venedig*", *Deutsche Vierteljahresschrift* 33 (1959), σελ. 13-19 και Lehnert Herbert, *Thomas Mann: Fiktion, Mythos, Religion*.
- ¹¹ Jacob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, 1898. Για τη σχέση Thomas Mann-Burckhardt βλ.: Deuse Werner,

- "Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen. Griechisches in *Der Tod in Venedig*", Gerhard Härle, *Heimsuchung und süßes Gift. Erotik und Poetik bei Thomas Mann*, Frankfurt 1992, σελ. 41-62.
- ¹² Berger Willy R., "Thomas Mann und die antike Literatur", Pütz Peter, *Thomas Mann und die Tradition*, Frankfurt 1971, σελ. 59.
- ¹³ Για τη σχέση Thomas Mann-Friedrich Nietzsche αναφορικά με το έργο βλ. Schirnding Albert von, "Dionysos und sein Widersacher. Zu Thomas Manns Rezeption der Antike", στο: *Thomas Mann Jahrbuch* (1995), τόμ. 8, Frankfurt 1995, σελ. 93-108 και Heller Peter, "Der Tod in Venedig" und Thomas Manns Grundmotiv, *Thomas Mann: Ein Kolloquium*, hg. von Hans Schulte und Gerald Chapple, σελ. 35-83.
- ¹⁴ Οι παραπομπές προέρχονται από την ελληνική έκδοση του έργου σε μετάφραση Κλαίρης Τρικεριώτη, εκδ. Γράμματα, Αθήνα, 1990.
- ¹⁵ Lubich Frederick Alfred, "Die Entfaltung der Dialektik von Logos und Eros in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*", *Colloquia Germanica* 18(190), σελ. 140-159.
- ¹⁶ Erwin Rohde, *Psyche* II, σελ. 21.
- ¹⁷ Erwin Rohde, *Psyche* II, σελ. 42. Για το θέμα βλ. και Albert von Schirnding, "Dionysos und sein Widersacher. Zu Thomas Manns Rezeption der Antike", σελ. 99.
- ¹⁸ Reed Terrence Jim, *Thomas Mann: Der Tod in Venedig, Text, Materialien, Kommentar*, σελ. 95 κ. εξ.
- ¹⁹ Για το θέμα βλ. Dierks Manfred, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, Bern, München 1972, σελ. 13-54.
- ²⁰ Οι αναφορές στα έργα του Thomas Mann γίνονται από την έκδοση των απάντων του: *Gesammelte Werke in 12 Bänden (=GW)*, Frankfurt 1960, εδώ GW XI, σελ. 125.
- ²¹ Georg von Lukacs, *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911, σελ. 123.
- ²² Σε συνέντευξη του 1925 στο *Hamburger Fremdenblatt*, 155, 6. 6. 1925.
- ²³ Dierks Manfred, "Der Wahn und die Träume in *Der Tod in Venedig*. Thomas Manns folgenreiche Freud - Lektüre im Jahr 1911", *Psyche* 44 (1990), 3, σελ. 240 - 268.
- ²⁴ Kohut Heinz, «Θάνατος στη Βενετία». *Η αποσύνθεση της καλλιτεχνικής μετουσίωσης, μετάφραση Μάριου Μαρκίδη, Έρασμος*, 1976, σελ. 29.
- ²⁵ Thomas Mann-Karl Kerényi, *Gespräch in Briefen*, Zürich 1960, σελ. 51.
- ²⁶ Moeller Hans-Bernhard, "Thomas Manns venezianische Götterkunde, Plastik und Zeitlosigkeit", *Deutsche Vierteljahresschrift*, 40, 1966, σελ. 187. Για το μοτίβο του Ερμή στο έργο του Thomas Mann βλ. επίσης: Jens Walter, "Thomas Mann und die Welt der Antike", *Statt einer Literaturgeschichte*, σελ. 89-107.
- ²⁷ Πρόκειται για το κείμενο *Wie die Alten den Tod gebildeten*, στο: *Lessings Werke*, hg. K. Goedeke, Stuttgart 1890, X, 227-282.
- ²⁸ Για το θέμα βλ. Betzen Klaus, *Psychoanalyse und Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Athen 1978, σελ. 35-51.
- ²⁹ Reed Terrence Jim, *Thomas Mann: Der Tod in Venedig, Text, Materialien, Kommentar*, σελ. 86. Η θεωρία του Freud για το ναρκισσισμό θα δημοσιευθεί το 1914 με τίτλο *Zur Einführung des Narzismus*. Ο Freud θα συνδέσει εδώ το θέμα του ναρκισσισμού με την ομοφυλοφιλία.
- ³⁰ Martini Fritz, *Das Wagnis der Sprache*,

Stuttgart 1964, σελ. 176 - 224.

- ³¹ Για το θέμα της πρόσληψης των πλατωνικών ιδεών βλ. κυρίως Schmidt Ernst A.: "Platonismus und Heidentum in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*", *Antike und Abenland* 20, (1974) σελ. 151-178 και Effe Bern, "Sokrates in Venedig. Thomas Mann und die platonische Liebe", *Antike und Abenland* 31 (1985), σελ. 153-186.
- ³² Ξενοφών, *Απομνημονεύματα I*, κεφ. 3.
- ³³ Πλάτωνος *Συμπόσιον* 209α-ε και *Φαίδρος* 251ε.
- ³⁴ Για το θέμα βλ. F.H. Mautner, "Die griechischen Anklage im Tod in Venedig", *Monatshefte*, XLIV (1952), σελ. 20-26.
- ³⁵ Οι ιδέες που αναπτύσσει εδώ ο Thomas Mann προέρχονται από το *Συμπόσιον* 210 α-212α.
- ³⁶ *Φαίδρος* 405 b-c.
- ³⁷ Το επιβεβαιώνει η γυναίκα του Thomas Mann Κάτια: «Ένας πολωνός νέος του άρεσε υπέρμετρα...τον σκεφτόταν συχνά», Mendelssohn P. De: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*, Frankfurt 1975, σελ. 871.
- ³⁸ Thomas Mann στον Carl Maria Weber, 4. 7. 1920, *Briefe* 1889 -1936, σελ. 176.
- ³⁹ Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt 1983, σελ. 403. Πιθανώς κάποιος ρόλο για την

τελική διαμόρφωση των θέσεών του να έπαιξε και η ανάγνωση του έργου του Λούκατς *Η ψυχή και οι μορφές*, όπου σε ένα κεφάλαιο συζητούνται κριτικά οι πλατωνικές θέσεις. Ο Λούκατς αντιπαραθέτει στον πλατωνικό έρωτα ως δρόμο από τις αισθήσεις στο πνεύμα το δρόμο του καλλιτέχνη, για τον οποίο μια τέτοια άνοδος παραμένει κλειστή.

- ⁴⁰ Kohut, «Θάνατος στη Βενετία». *Η αποσύνθεση της καλλιτεχνικής μετουσίωσης*, σελ. 20.
- ⁴¹ Κατά τον Effe ο Thomas Mann τολμά σ' αυτή τη νουβέλα πολλά, αλλά δεν οδηγεί τις σκέψεις του με συνέπεια ως το τέλος. Για την τελική διαμόρφωση της νουβέλας παίζει η ηθική τοποθέτηση του συγγραφέα σημαντικό ρόλο. Αποδοχή των πλατωνικών ιδεών θα σήμαινε και θετική παρουσίαση της ομοφυλοφιλίας και αυτό θα ερχόταν σε σύγκρουση με την κρατούσα αστική ηθική, σελ. 165.
- ⁴² *GW*, IX, 492.
- ⁴³ *GW*, XI, 656.
- ⁴⁴ Moeller Hans-Bernhard, "Thomas Manns venezianische Götterkunde, Plastik und Zeitlosigkeit", σελ. 185.
- ⁴⁵ Thomas Mann-Karl Kerényi, *Gespräch in Briefen*, σελ. 98.

Résumé

Anastassia Antonopoulou: *Der griechischen Antike in Thomas Manns Der Tod in Venedig*.

Die Novelle *Der Tod in Venedig* stellt den ersten Versuch Thomas Manns dar, sich mit der griechischen Antike auseinanderzusetzen. Der antike Mythos, besonders der Gegensatz Apollo - Dionysos, gesehen durch die Optik Rohdes und Nietzsches, sowie die Auseinandersetzung mit der platonischen Eros -

Theorie bilden die Grundlage, worauf die Hauptproblematik der Novelle aufgebaut wird. Darüber hinaus entsteht durch die zahlreichen mythologischen Anspielungen eine besondere mythische Ebene in der Novelle, die sich mit der realistischen vermischt. Der vorliegende Artikel versucht die griechischen Elemente des Werkes möglichst systematisch darzustellen und die Frage nach ihrer Funktion zu beantworten.

