

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ:  
Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΣΤΗ BENETIA ΤΟΥ THOMAS MANN ΚΑΙ Ο ΚΑΒΑΦΗΣ\*

Ο Φαίδρος διδάσκεται από τον Σωκράτη ότι οι αισθητές εκφάνσεις των Ιδεών της δικαιοσύνης, της σωφροσύνης και των ἀλδων αρετών είναι δυσδιάκριτες για την πλειοψηφία των ανθρώπων (Φαίδρος 250b). Αντίθετα, το κάλλος, ήδη υπερθετικά λαμπρό ως υπερβατική Ιδέα, διατηρεί ενάργεια και στα επίγεια ομοιώματά του: «όσο για το κάλλος, δύναμις είπαμε, διακρινόταν ήδη για τη λάμψη του ανάμεσα στις Ιδέες, και όταν ήρθαμε εδώ (δηλ. όταν η ψυχή απέκτησε το σάρκινο περιβλήμα της) το αντιληφθήκαμε, με την εναργέστερη από τις αισθήσεις μας, να ακτινοβολεί σε πλήρη ενάργεια. Γιατί η όραση είναι η οξύτερη από τις σωματικές μας αισθήσεις, παρόλο που δεν μπορεί να διακρίνει τη φρόνηση ... ούτε και άλλα που ποθούμε. Μόνο στο κάλλος έχει δοθεί το προνόμιο να είναι ολοφάνερο και να εμπνέει ισχυρό πόθο» (250d). Η έμφαση στον πρωτεύοντα ρόλο της όρασης παραπέμπει στο έκτο βιβλίο της *Πολιτείας* (507b κ.ε.), όπου το ηλιακό φως, τρίτον μεταξύ οφθαλμού και ορατών, προβάλλεται ως αναγκαίος όρος όψεως. Έτσι από τη μια μεριά το αισθητήριο όργανο διακρίνεται από τη φωτεινή πηγή (οὐκ ἔστιν ἥλιος ή ὅψις οὔτε αὐτὴ οὔτε ἐν φέγγυνεται, ὅ δὴ καλοῦμεν δῆμμα), από την άλλη μπορεί εύλογα να χαρακτηρισθεί ως το πιο ήλιοειδές ανάμεσα στα αισθητήρια όργανα (ἥλιοειδέστατον... τῶν περὶ τὰς αἰσθή-

---

\* Σε σύγκριση με την αρχική του μορφή, το κείμενο αυτής της μελέτης δημοσιεύεται αρκετά συντομευμένο ύστερα από χρήσιμες υποδείξεις του αν. καθηγητή Γ. Κεχαγιόγλου. Δεν συμμερίζομαι, ωστόσο, την άποψή του ότι όσα αναφέρονται στις σ. 133-4 σχετικά με τη λογοτεχνική διαμάχη των αρχών του 20ού αιώνα στη Γερμανία (και τη θέση του Thomas Mann πάνω στα σχετικά ζητήματα) είναι τόσο γνωστά στον αναγνώση ώστε να του αρκεί μια απλή παραπομπή στη σχετική βιβλιογραφία. Εν ονόματι της συντόμευσης παρατίθεται μόνο η ελληνική μετάφραση των διαφόρων παραθεμάτων. Οι μεταφράσεις (με εξαίρεση το πλατωνικό Συμπόσιο, για το οποίο παραθέτω την απόδοση του Συκουτρή) είναι δικές μου, και η ανεπάρκειά τους θα είναι σαφής σε όποιον ενδιαφερθεί να τις παραβάλει με το πρωτότυπο. Οι σε παρένθεση αριθμοί που ακολουθούν τις μεταφράσεις από το Θάνατος στη Benetia παραπέμπουν στις σελίδες του 8. τόμου του *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1960 (1974). Οι εκδόσεις που χρησιμοποιήθηκαν για άλλους ξένους συγγραφείς αναφέρονται στις οικείες υποσημειώσεις. Τέλος, το καβαφικό κείμενο ακολουθεί την τυποποιημένη έκδοση των ποιημάτων από τον Γ. Π. Σαββίδη (Ίχαρος 1963, β' ανατ. με διορθώσεις 1965).

σεις όργανων). Στο φως των χωρίων της *Πολιτείας* μπορούμε τώρα να υποθέσουμε ότι το εναργές κάλλος, στο παράθεμά μας από τον *Φαιδρό*, δεν είναι εντελώς αυτόφωτο: καταυγάζεται από έναν υπονοούμενο, αλλ' όχι απλώς νοητό, ήλιο. Θα λέγαμε ότι ενατένιση κάλλους και λαμπτρό φως είναι ένας διακεχριμένος πλατωνικός τόπος.

Είναι όμως και κρίσιμο συστατικό του κλασικιστικού αισθητισμού<sup>1</sup>. Ο αναγνώστης των στοχασμών του Johann Joachim Winckelmann πάνω στην ελληνική ζωγραφική και γλυπτική δελεάζεται συνεχώς να παρατηρήσει την «ευγενή απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο» (eine edle Einfalt und eine stille Grösse) των αριστουργημάτων της ελληνικής τέχνης κάτω από ελληνικό φως: ο Winckelmann αντιλαμβάνεται αυτό το κάλλος όχι μόνο ως απόλυτη αλλά και ως σχετική κατηγορία, προσπαθώντας να το εκτιμήσει και ως απότοκο ιστορικής και γεωγραφικής-κλιματικής συγκυρίας. Το περίφημο δοκίμιο αρχίζει με τη φράση: «το καλό γούστο, που εξαπλώνεται όλο και πιο πλατιά στον κόσμο, άρχισε πρώτα να διαμορφώνεται κάτω από τον ελληνικό ουρανό»<sup>2</sup>. Μοναδική λύση είναι η αποδημία στον Νότο. Ο Winckelmann πήγε στην Ιταλία, όπως έκανε αργότερα και ο Goethe. Η ευφορία του Gustav von Aschenbach στη Θάνατος στη Βενετία ανήκει στα όψιμα κεφάλαια της ίδιας ιστορίας. Μέσα στην τρυφή της καλοκαιρινής Βενετίας ο ήρωας του Thomas Mann ανακαλεί τις καταιγίδες των βαυαρικών βουνών και προσδιορίζει τις παρούσες μεσογειακές του συντεταγμένες, αναψηλαφώντας μια διάσημη ομηρική ευτοπία:

θυμόταν το εξοχικό του σπίτι στα βουνά, τον χώρο των καλοκαιρινών του αγώνων, όπου τα σύννεφα σέρνονταν χαμηλά μέσα απ' τον κήπο του, φοβερές καταιγίδες τα βράδυα έσβηναν το φως του σπιτιού και τα κοράκια, που τα τάιζε ο ίδιος, αιωρούνταν στις κορφές των πευκόδεντρων. Κατόπιν του φαινόταν πως είχε μεταφερθεί μακριά, στα Ηλύσια Πεδία, στα σύνορα της γης, όπου ανάλαφρη ζωή έχει δοθεί ως δώρο στον άνθρωπο, όπου δεν υπάρχει χιόνι και χειμώνας, ούτε θύελλες και καταρρακτώδεις βροχές, κι όπου δεν φθάνει παρά μονάχα η απαλή και αναψυκτική πνοή που στέλνει πάντα ο Ωκεανός, και οι μέρες περνούν μέσα σε

1. Ένας πολύ σημαντικός σύνδεσμος ανάμεσα στον Νεοκλασικισμό του Winckelmann και τον μετα-Ρομαντικό Αισθητισμό είναι, κατά την άποψή μας, ο Théophile Gautier. Οι στοχασμοί του πάνω στην τέχνη έχουν βαθειές ρίζες στο έργο του Johann Joachim Winckelmann, ορίζουν την κοίτη όπου θα ρεύσει ορμητικά το ρεύμα της L'art pour l'art, οριοθετούν το τέμενος του Παρνασσισμού και προδιαγράφουν τις τύχες του Συμβολισμού. Βλ. και R. Snell, *Théophile Gautier. A Romantic Critic of the Visual Arts*, Οξφόρδη 1982, σ. 111, 121, 145-7 και passim.

2. Δημοσιεύθηκε το 1755 με τον τίτλο: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Περιλαμβάνεται στις σ. 59-105 του 1. τόμου των *Kleine Schriften und Briefe*, έκδ. Hermann Uhde-Bernays, Λευψία 1925. (Στην παλιά, αλλά χρήσιμη ακόμη, δωδεκάτομη ένδοση των απάντων του Winckelmann από τον J. Eiselein (Donaueschingen 1825-9) το δοκίμιο βρίσκεται στις σ. 7-56 του 1. τόμου). Πολύ προσεγμένη και εύχρηστη η πρόσφατη αγγλική μετάφραση από τον H. B. Nisbet στο *German Aesthetic and Literary Criticism*, έκδ. H. B. Nisbet, Καΐμπριτζ 1985, σ. 32-54 (εφεζής: Nisbet).

μακάρια σχόλη, χωρίς μόχθο και αγώνα, αφιερωμένες αποκλειστικά στον ήλιο και στις γιορτές του<sup>3</sup>.

Ο Aschenbach είναι ώριμος και αναγνωρισμένος συγγραφέας: έχει θητεύσει στην αναλυτική, περιγραφική και ψυχολογική γραφή που υπέθαλψαν οι Νατουραλιστές της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα: κλινική περιγραφή και ανάλυση ψυχικών καταστάσεων, ανατομία της κοινωνικής συμπεριφοράς και —εδώ η κληρονομιά του Νατουραλισμού βαρύνει ιδιαίτερα— πρόθυμη καθυστέρηση σε ακραίες και ανώμαλες ψυχολογικές περιπτώσεις, η πιο ενδιαφέρουσα από τις οποίες φαίνεται να είναι η περίπτωση της καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας με την επώδυνη υπεραισθησία της και την αδυναμία της να συνταχθεί με την κοινωνία των bourgeois<sup>4</sup>. Και μόνο η ανάγνωση του *Buddenbrooks* αρκεί για να δείξει ότι ο ήρωας της νουβέλας παρακολουθεί τη συγγραφική τροχιά του Thomas Mann ως τα 1911 περίπου, όταν δηλαδή αρχίζει να γράφεται ο *Θάνατος στη Βενετία*.

Ωστόσο ο Aschenbach δεν ιστορεί μόνο το απώτερο και πρόσφατο παρελθόν του δημιουργού του: η σταδιοδρομία του παρουσιάζει ως συντελεσμένη μια αισθητική μεταστροφή η οποία για τον Thomas Mann του 1911 δεν έχει παρά τη μορφή μιας εντεινόμενης πρόκλησης. Ο Aschenbach καθιερώθηκε ως συγγραφέας όταν, αποσκιρτώντας από το είδος του Νατουραλισμού που περιγράψαμε, προσηλώθηκε στο κάλλος και στην πλαστικότητα της εξωτερικής μορφής, και αντί για την ανάλυση και την ψυχολογική διείσδυση διάλεξε την καθαρή ενατένιση του αισθησιακά ωραίου. Αυτός ο αναπροσανατολισμός δεν είναι απλώς αποτέλεσμα μιας εσωτερικής δυναμικής εξέλιξης: συντελείται μέσα στο κλίμα των αρχών του 20ού αιώνα στη Γερμανία, όπου η αυξανόμενη αντίδραση στην αναλυτική-ψυχολογική σχολή και στις υπερβολές της εκτρέφει μια ριζοσπαστικά αισθητική φιλοσοφία για τη λογοτεχνία και για τις τέχνες: οι αντίπαλοι αυτής της αισθητικής φιλοσοφίας στηλιτεύονται ως απλοί Schriftsteller, οι θιασώτες της τιμώνται ως Dichter. Τα ζητήματα που πρόβαλε αυτή η διαμάχη απασχόλησαν τον Thomas Mann σ' ένα δοκίμιο με τον τίτλο «*Geist und Kunst*», πάνω στο οποίο εργάστηκε από τα τέλη του 1909 και στη διάρκεια του επόμενου χρόνου. Ο Thomas Mann διαμαρτύρεται για την απλούστευση του προβλήματος και θέλει να παρακάμψει την κίβδηλη αντίθεση ανάμεσα σε Schriftsteller και Dichter: από τον

3. Πρβ. το δ 563-8 της Οδύσσειας. Ο F. H. Mautner, *Die griechischen Anklänge in Thomas Manns "Tod in Venedig"*, *Monatshefte* 44 (1952) 22, ανίχνευσε τους ρυθμούς του δακτυλικού εξαμέτρου κάτω από την πρόχα του Thomas Mann.

4. Πλούσιο υλικό πάνω σ' αυτά τα ζητήματα στον T. J. Reed, *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*, Οξφόρδη 1971 (εφεξής: Reed I) σ. 9-51 και T. J. Reed, *Thomas Mann. The Uses of Tradition*, Οξφόρδη 1974 (εφεξής: Reed II), *passim* και κυρίως σ. 144-78, απ' όπου η παρούσα μελέτη αντλεί τις σημαντικότερες πληροφορίες σχετικά με την προϊστορία της νουβέλας και τα ερμηνευτικά προβλήματα που αυτή θέτει.

πρώτο δεν απουσιάζει ο έρωτας για τη φόρμα, ο δεύτερος συχνά εντρυφεί σε διανοητικές, ψυχολογικές αναλύσεις. Αλλά η σύνθεση που εύχεται ο δοκιμιογράφος είναι δυσχερής, τα προβλήματα παραμένουν ουσιαστικά άλιτα και το δοκίμιο ημιτελές. Οι στοχασμοί και οι προβληματισμοί που διατυπώνονται εδώ αναδύονται συχνά τόσο στο κατοπινό έργο όσο και στην ιδιωτική αλληλογραφία του Thomas Mann, και είναι σημαντικό ότι ένα μέρος τους απορροφάται στο Θάνατος στη Βενετία, που αποτελεί, από πολλές απόψεις, τη δραματική-μυθιστορηματική προέκταση του *Geist und Kunst*<sup>5</sup>.

Η αδυναμία του Thomas Mann να λύσει τα προβλήματα με τα οποία καταπιάστηκε σ' αυτό το δοκίμιο αντικατοπτρίζεται στις πολλαπλές αμφισημίες της νουβέλας. Τι ακριβώς σημαίνει αυτό θα το δούμε αργότερα: για την ώρα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Thomas Mann, καθώς έγραφε το *Geist und Kunst*, ένιωθε όλο και περισσότερο την πρόκληση και τη γοητεία μιας ολοκληρωτικής προσχώρησης στο στρατόπεδο των Dichter, που σήμαινε μιαν απροβλημάτιστη παράδοση στην αισθητική εποπτεία της εξωτερικής, πλαστικής ομορφιάς, πέρα και πάνω από οποιονδήποτε ηθικό στοχασμό ή διανοητική ανάλυση. Η συγγραφική προϋπηρεσία και η ευαισθησιακή συγκρότηση του Thomas Mann απέκλειαν τη διαπεράιωσή του σ' έναν τόσο ακραίφνη αισθητισμό, δεν εμπόδιζαν όμως τη φαντασιακή προβολή. Ο ενμέρει μυθιστορηματικός και ενμέρει αυτοβιογραφικός Gustav von Aschenbach εκτελεί ένα πείραμα και επωμίζεται ένα πεπρωμένο για λογαριασμό του δημιουργού του<sup>6</sup>: στα πενήντα περίπου χρόνια του (ο Thomas Mann είναι τριάντα πέντε όταν τον πλάθει) ο Aschenbach είναι ένας επίσημα αναγνωρισμένος Dichter. Η καλλιτεχνική του προσωπικότητα ορίζει μορφολογικά το έργο στο οποίο πρωταγωνιστεί: ο Θάνατος στη Βενετία, όπως άλλωστε έχει παρατηρηθεί, προσφέρεται, περισσότερο ίσως από κάθε άλλο έργο του Thomas Mann, σε μια καθαρά φορμαλιστική ανάλυση, και η γλώσσα που χρησιμοποιείται εδώ παραχολουθεί την αισθητηριακή έξαρση και τον τελετουργικό αισθησιασμό του ενθουσιασμένου από την εποπτεία του κάλλους.

Στο Lido της Βενετίας ο Aschenbach παραδίδεται με αυξανόμενη ένταση

5. Είναι χαρακτηριστικό ότι ορισμένες σημειώσεις που ανήκουν στο δοκίμιο επανεμφανίζονται στα σημειωματάρια που αφορούν το Θάνατος στη Βενετία. Βλ. Reed II, σ. 145-6.

6. Πρέπει να προσθέσουμε εδώ, για να μη δώσουμε την εντύπωση ότι απλουστεύουμε τα πράγματα για χάρη της επιχειρηματολογίας, όπ. σύμφωνα με την εκμιστήρευση του ίδιου του Mann, ο Aschenbach οικειοποιείται και ορισμένα χαρακτηριστικά του Gustav Mahler (σίγουρα το μικρό όνομα και τα φυσιογνωμικά γνωρίσματα), ενός μουσικού που θαύμαζε ο Mann και του οπόιου τον θάνατο πληροφορήθηκε ενώ ετοιμαζόταν να πάει στη Βενετία. Βλ. A. Eloesser, Zur Entstehungsgeschichte des "Tod in Venedig", *Neue Rundschau* 36 (1925) 614 και W. F. Michael, Stoff und Idee im "Tod in Venedig", *Deutsche Vierteljahrsschrift* 33 (1959) 13-14.

7. Βλ. Eloesser (ό.π., υποσ. 7), σ. 611-12, Michael (ό.π., υποσ. 7), σ. 13 με τις βιβλιογρ. πληροφορίες της υποσ. 1 και Reed I, σ. 9.

στην ενατένιση του Πολωνού εφήβου Tadzio. Αν η εικόνα ιχνογραφήθηκε στον σκοτεινό θάλαμο του Βορρά, η εμφάνισή της γίνεται τώρα στο άπλετο φως ενός μεσογειακού ήλιου που παρουσιάζεται ως γητευτής-προαγωγός:

Μήπως δεν έχει γραφτεί ότι ο ήλιος στρέφει την προσοχή μας από τα πράγματα του νου σ' εκείνα των αισθήσεων; Θαμπώνει και μαγεύει, έγραψαν, το λογικό και τη μνήμη με τέτοιο τρόπο ώστε η φυχή από τη χαρά της λησμονεί εντελώς την πραγματική της θέση και προστρέφεται με έκπληκτο θαυμασμό στο ωραιότερο από τα ηλιοφάντιστα αντικείμενα. (490-491).

Ο Mann παραφράζει τους πλατωνικούς στοχασμούς του Πλούταρχου, στον *Ερωτικό* 765a<sup>8</sup>: η ανάμνηση αυτού του κειμένου τον κάνει τόσο ευάλωτο στη συνωμοσία ήλιου και αισθητών, και τόσο ανυπόμονο για τη μεσημβρινή «επιφάνεια» του εφηβικού σώματος:

Μετά είχε μπροστά του τρεις ή τέσσερις ώρες: στο διάστημα αυτό ο ήλιος ανέβαινε και αποκτούσε φοβερή δύναμη, η θάλασσα έπαιρνε ολοένα και βαθύτερο γαλανό χρώμα κι αυτός είχε τη δυνατότητα να βλέπει τον Tadzio.

Σε ανάλογες συνθήκες «ζεστής και ποιητικής» μέρας, ο Καβάφης, λιτός και εθισμένος στο φως, θα μπορούσε να πει μόνο: «τι ωραίο παιδί· τι θείο μεσημέρι».

Γηγενείς ή παρεπιδημούντες στη Μεσόγειο, ο Πλάτων, ο Πλούταρχος, ο Winckelmann, ο Goethe, ο Thomas Mann και ο Καβάφης κατανοούν βαθιά το δυναμικό αυτής της συζυγίας. Άγνωστοι, καθώς φαίνεται, μεταξύ τους, απ' αυτόν τον όμιλο, είναι μονάχα οι δύο τελευταίοι. Δεν μας ενδιαφέρει, σ' αυτό το πόνημα, μια συνολική επισκόπηση της σχέσης τους: και, με δεδομένο τον όγκο της παραγωγής του Thomas Mann, τέτοιο εγχείρημα βρίσκεται πολύ πιο πέρα από τις δυνατότητές μας. Σκέψεις που ζυμώνονται στο *Geist und Kunst* και δραματοποιούνται στο Θάνατος στη Βενετία μπορούν να ανιχνευθούν σ' ολόκληρο το έργο του Γερμανού, αλλά στη νουβέλα αυτή διακρίνουμε, αρθρωμένα σ' έναν ευσύνοπτο μύθο, επεισόδια που ορίζουν και την καμπύλη της αισθητικής εγρήγορσης του Αλεξανδρινού<sup>9</sup>. Θα ήταν ίσως ανορθόδοξος και συσκοτιστικός επιμε-

8. Για τη σχέση της νουβέλας μ' αυτόν τον διάλογο του Πλούταρχου βλ. Reed I, σ. 32-8.

9. Ο μύθος είναι ευσύνοπτος αλλά πυκνός και κορεσμένος με αμφισημίες. Η Βενετία π.χ. δεν είναι μόνο ήλιος και μορφές, κάλος και αίσθηση, όπως θα μπορούσε να συμπεράνει ο αναγνώστης αυτών των σελίδων, αλλά και μυστήριο και νοσηρότητα: η συμπεριφορά του Aschenbach δεν προδίδει μόνο την απολλώνεια ηρεμίας αλλά και τις σκοτεινές εκρήξεις του διονυσιακού πάθους: και οι επιφυλάξεις του Mann για τις επιλογές του πρωταγωνιστή εκφράζονται σε μια γλώσσα που βρίσκεται σε αντίθεση με το ieratikό και στυλιζάρισμένο ύφος που χρησιμοποιείται για να αποδοθούν οι ιδέες και οι αισθήσεις του Dichter. Παίρνω σοβαρά υπόψη τις επισημάνσεις του Mautner, (δ.π., υποσ. 4), σ. 20, για τους περιορισμούς και τους κινδύνους της απομόνωσης συγχεκριμένων μοτίβων, αλλά πιστεύω ότι το θέμα της αισθητικής αναζήτησης έχει αρκετά σαφή περιγράμματα και εκφράζεται με ένα ολοκληρωμένο σύστημα εικόνων και όρων που νομιμοποιούν, ως ένα βαθμό, την απόστασή του από τα συμφραζόμενα του μύθου.

ρισμός να πει κανείς ότι Καβάφης και Aschenbach πλησιάζουν περισσότερο απ' ό,τι Καβάφης και Thomas Mann, αλλά κάποια καθαρά πρακτική αξία στον επιμερισμό αυτό ελπίζουμε να διαφανεί όταν, στο τελευταίο μέρος της εργασίας, επιχειρήσουμε μια αδρή εκτίμηση της απόκλισης που παρουσιάζουν οι δύο πραγματικοί συγγραφείς. Προηγουμένως θα σταθούμε στα σημεία σύγκλισης, κυρίως εκεί όπου ο πειρασμός του συγκριτικού υπομνηματισμού αποδείχθηκε ισχυρότερος από τους ενδοιασμούς. Και πρέπει ίσως να διευκρινισθεί προγραμματικά ότι οι ενδοιασμοί υποχώρησαν ακόμη περισσότερο όταν, προκρίνοντας μια έντονη εστίαση, αποφασίσαμε να τοποθετήσουμε δίπλα-δίπλα εκείνα τα αποσπάσματα που μας επιτρέπουν να εκτιμήσουμε τους παράλληλους τρόπους, με τους οποίους οι δύο δημιουργοί διακονούν αυτό που ονομάζουμε εδώ αισθητική ακόνα.

Ο όρος αισθητική εικόνα (esthetic image) χρησιμοποιείται από τον James Joyce στο *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Τι ακριβώς είναι αυτή η εικόνα και, κυρίως, ποια είναι η ζωτικότερη προϋπόθεσή της θα φανεί από την κεντρική ενότητα της μελέτης. Για να ιχνηλατήσει κανείς την απώτερη καταγωγή της θα έπρεπε ίσως να ξεκινήσει από τον Πλάτωνα, με επόμενο σταθμό τις εγγεγραμμένες στα επικούρεια «μετακόσμια» θεϊκές μορφές, και με παράλληλες ματιές στις εναργέστερες από τις «επιφάνειες» που ιστορούν οι κλασικοί ποιητές, κυρίως. Η πιο σημαντική ως σήμερα μελέτη του ζητήματος από τον Frank Kermode τιτλοφορείται *Romantic Image*<sup>10</sup>. Το επίθετο που χρησιμοποιεί ο Kermode δεν εντοπίζει τόσο τον γενέθλιο χώρο της εικόνας όσο το πλέγμα των αισθητικοφιλοσοφικών ρευμάτων που την ανέδειξαν ως το τιμαλφέστερο συστατικό της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας. Η μήτρα της, όπως θα δούμε, είναι αντιδιανοητική και πρώτοι οι Ρομαντικοί, τόσο στην πράξη όσο και στη θεωρία, προέκριναν την ενορατική σύλληψη από τη λογική επεξεργασία, αποθεώνοντας την εικονοποιητική δύναμη της φαντασίας<sup>11</sup>. Από την άποψη αυτή ο Ρομαντισμός βρίσκεται ακόμη σε εξέλιξη, και ο αναγνώστης της μελέτης έχει την ευκαιρία να εκτιμήσει μερικές πολύ αποκαλυπτικές συναναστροφές: την *Ιδέα* του Schopenhauer, την επιφάνεια της Moneta στο «Hyperion» του John Keats, τα οράματα του Walter Pater και του Dante Gabriel Rossetti, τα Σύμβολα του Stephane Mallarmé και του W. B. Yeats, και ακόμη τα ιδεογράμματα του Ezra Pound<sup>12</sup>. Πέρα από την ποικιλία των υπογραμμισμένων όρων υπάρχει το ένα ζητούμενο, και το κόστος της αναζήτησης είναι η αναγκαία απομόνωση του καλλιτέχνη. Τα δύο αυτά θέματα, την Εικόνα και την αναγκαία απομόνωση των πιστών της, ο Kermode τα βλέπει

10. F. Kermode, *Romantic Image*, Λονδίνο 1957 (εφεξής: Kermode).

11. Kermode, σ. 43.

12. Βλ. Kermode, *passim*, και τις ειδικότερες αναφορές στις σ. 8-10, 61-4, 85-6, 119-20, 130, 136.

σε πλήρη ανάπτυξη στο έργο του Thomas Mann, «ο οποίος τα τοποθετεί, για να το πούμε έτσι, στα πλατιά συμφραζόμενα της σύγχρονης ζωής και γνώσης. Απαντούν με μοναδική και γεμάτη προεκτάσεις καθαρότητα —αν αυτή είναι η σωστή λέξη— στις πρώιμες ιστορίες Θάνατος στη Βενετία και Tonio Kröger, και αργότερα υφίστανται εγκυλοπαιδική διεύρυνση. Ωστόσο η πρώτη από αυτές τις ιστορίες είναι η πιο συστηματική καλλιτεχνική διατύπωση του φαινομένου που έχω συναντήσει ποτέ»<sup>13</sup>. Ο Kermode δεν επεκτείνεται πάνω στο συγκεκριμένο θέμα, αλλά μας προσφέρει μια πολύ καλή αφετηρία για τις εκτιμήσεις που γίνονται στο δεύτερο μέρος της εργασίας. Παρά την ευρύτατη επικάλυψη, οι τρεις ενότητες αυτού του μέρους αντιστοιχούν σε τρεις ευδιάκριτες αιχμές του επιχειρήματος. Στην πρώτη και τρίτη ενότητα διαπιστώνουμε ότι οι όροι της αισθητικής εικόνας ικανοποιούνται κυρίως με την εικαστική αναλογία και την αναστολή του βιοτικού-βιολογικού γίγνεσθαι, αντίστοιχα στη μεσαία παραχολουθόνυμε πώς ο δραματικός χώρος μπορεί να λειτουργήσει ως σύμβολο και ταυτόχρονα ως μονωτικό πλαίσιο της εικόνας.

## II

1. Ο Aschenbach συγκατοικεί με τον Tadzio στο «Εξέλσιορ» και από την πρώτη στιγμή το βλέμμα του προσηλώνεται στον έφηβο με εικαστική κατάνυξη:

Η όψη του, χλωμή και γεμάτη χάρη, πλαισιωμένη από μελίχροες μπούκλες, με την ίσια γραμμή της μύτης, το χαριτωμένο στόμα, με την έκφραση μιας γλυκιάς και θεϊκής σοβαρότητας, έφερνε στον νου αγάλματα της ευγενέστερης ελληνικής εποχής, και παράλληλα με την καθαρότατη τελείωση της μορφής έδειχνε μια τόσο μοναδική προσωπική γοητεία, που ο θεώμενος πίστευε ότι δεν είχε συναντήσει ούτε στη φύση ούτε στις εικαστικές τέχνες παρόμοιο ευτυχισμένο αποτέλεσμα. (469)

Ίσως να είναι η υποσυνείδητη αναφορά στον Winckelmann που προικίζει την όψη του αγορού με «θεϊκή σοβαρότητα». Ο τελευταίος, στην τέταρτη ενότητα του δοκιμίου για το οποίο κάναμε ήδη λόγο, αναφέρεται ειδικά στην έκφραση των αγαλμάτων της «ευγενέστερης ελληνικής περιόδου» και σημειώνει την ήρεμη στοχαστικότητα που δεν αφήνει χώρο στις συσπάσεις του πάθους. Όσο για τις αποχρώσεις του χλωμού —ο Tadzio φαίνεται «χλωμός και ιδεώδης»— αυτές μπορεί να είναι δανεισμένες από την παλέτα του μετα-Ρομαντικού Αισθητισμού. Πάντως, η ιστορία της «κατάπληξης» (Erstaunen) του Aschenbach στην τραπέζα της βενετσιάνικου ξενοδοχείου θα ξαναγραφεί (τρία-τέσσερα χρόνια αργότερα;) σ' ένα καφενείο της Αλεξάνδρειας:

13. Kermode, σ. 2.

Την προσοχή μου κάπι που είπαν πλάγι μου  
διεύθυνε στου καφενείου την είσοδο.  
Κ'είδα τ' ωραίο σώμα που έμοιαζε  
σαν απ' την άκρα πείρα του να τώκαμεν ο Έρως -  
πλάττοντας τα συμμετρικά του μέλη με χαρά:  
υψώνοντας γλυπτό το ανάστημα  
πλάττοντας με συγκίνησι το πρόσωπο  
κι αφίνοντας απ' των χεριών του το δύγιγμα  
ένα αίσθημα στο μέτωπο, στα μάτια, και στα χείλη.

(«Στου καφενείου την είσοδο», A54)

Το «κ' είδα» σημειώνει με αυστηρή λιτότητα τη στιγμή κατά την οποία το ωραίο σώμα επιβάλλει την απόλυτη παρουσία του. Ταυτόχρονα, η εικαστική αναλογία, ρητή όπως και στο προηγούμενο περιστατικό, ακινητοποιεί το αισθητικό αντικείμενο για χάρη της εποπτείας: επιβάλλει τη στάση. Έτσι, όταν ο Stephen Daedalus, στο *A Portrait of the Artist as a Young Man*, συλλαμβάνει τον θεώμενο «σε φωτεινή σιωπηλή στάση αισθητικής ηδονής»<sup>14</sup> (the luminous silent stasis of esthetic pleasure) κάνει μια νόμιμη και, όπως θα δούμε, εύκολη υπαλλαγή.

Ο Winckelmann έβλεπε τον όρο της στάσης να εκπληρώνεται σε όλα τα αγάλματα της ευγενέστερης ελληνικής εποχής: αν αναθεμάτιζε την έντονη εκφραστικότητα, ήταν ακριβώς επειδή αντιστρατεύονταν τη στάση:

'Οσο πιο ήρεμη είναι η κατάσταση του σώματος, τόσο πιο κατάλληλο είναι αυτό να εκφράσει τον αληθινό χαρακτήρα της ψυχής... Η ψυχή είναι πιο εκφραστική και αναγνωρίσιμη όταν δοκιμάζει ισχυρά πάθη, αλλ' είναι μεγάλη και ευγενής μόνο στην κατάσταση της ενότητας, στην κατάσταση της ηρεμίας'<sup>15</sup>.

Η απάλειψη της εκφραστικότητας (Ausdruck), η επιδίωξη της απλότητας και ενότητας (Einfalt) και ο όρος της ηρεμίας είναι τεκμήρια ενός και μοναδικού εγχειρήματος: να αφαιρεθούν οι συγχυριακές επιχώσεις και να κοπάσει η βιοτική κίνηση για να αξιωθούμε την εμπειρία του καθαρού κάλλους. Για τον σκοπό αυτό εκκοσμικεύονται ακόμη και θρησκευτικά-μυστικιστικά αξιώματα: «Αδράνεια ή ηρεμία, όχι κίνηση, είναι η κατάσταση που, για τον Winckelmann, συσχετίζεται ουσιαστικά με το κάλλος· κι αυτό επειδή η κίνηση, στο ανθρώπινο σώμα, τείνει να συνοδεύεται από πάθος και έκφραση, από πρόσκαιρες και συμπτωματικές καταστάσεις. Άλλα στην έννοια της αδράνειας, όπως συχνά συμβαίνει στην αισθητική θεωρία του Winckelmann, είναι παρούσες και εκκοσμικευμένες θρησκευτικές αξίες. Οι Γερμανοί μυστικοί του 16ου και του 17ου αιώνα είχαν οραματισθεί τον Θεό να διάγει εν ηρεμίᾳ, ακινησίᾳ (Stille), πάνω και πέρα από

14. Το κείμενο ακολουθεί την έκδοση (με εισαγ. και σχόλια) του J. S. Atherton, Λονδίνο 1964 (με συχνές επανατυπώσεις), σ. 197.

15. Hermann Uhde-Bernays (ό.π., υποσ. 2), σ. 82.

την τύρβη του χρόνου και της βιοτικής πραγματικότητας»<sup>16</sup>. Η εικόνα του Winckelmann δείχνει ελεύθερη από τις σχετικότητες του χώρου και του χρόνου, γι' αυτό, όταν σε άλλη ευκαιρία την τοποθετεί κάτω από το φως του ελληνικού ουρανού, η αντινομία είναι ευδιάκριτη: «He never properly resolves this paradox» παρατηρεί ο Nisbet<sup>17</sup>, και είναι πολύ πιθανό ότι το παράδοξο οφείλεται στην επιθυμία να συνδυασθούν στάση και φως. 'Όπως και αν έχει το πράγμα, οι σκέψεις του Winckelmann προκαταβάλλουν τόσο τη φωτεινή στάση της αισθητικής εικόνας όσο και τη φωτεινή στάση της αισθητικής ηδονής στην οποία καθηλώνει τον θεώμενο ο γέρων του Joyce: «Η στιγμή κατά την οποία η ύψιστη ιδιότητα του κάλλους, δηλαδή η εναργής ακτινοβολία της αισθητικής εικόνας, συλλαμβάνεται φωτεινά από το πνεύμα που έχει καθηλώθει από την ακεραιότητα και γοητευθεί από την αρμονία της είναι η φωτεινή σιωπηλή στάση της αισθητικής ηδονής»<sup>18</sup>.

Αυτό το ιδεώδες ο Winckelmann το βλέπει στο μάρμαρο και το προσδοκά από το μάρμαρο, όπως και ο Gautier που τελικά προτιμούσε το άγαλμα από τη ζωντανή γυναίκα<sup>19</sup>. Το αισθητικό βλέμμα είναι το βλέμμα της Μέδουσας, γι' αυτό η παρομοίωση στο ακόλουθο δεν είναι γρήσια:

Την εμορφιά έτσι πολύ ατένισα,  
που πλήρης είναι αυτής η όρασίς μου.

Γραμμές των σώματος. Κόκκινα χείλη. Μέλη ηδονικά  
Μαλλιά σαν από αγάλματα ελληνικά παρμένα·  
πάντα έμορφα, κι αχτένιστα σαν είναι,  
και πέφτονταν, λίγο, επάνω στ' άσπρα μέτωπα<sup>20</sup>.

(«Έτσι πολύ ατένισα», A83)

Αν τα ηδονικά μέλη είναι κιόλας έτοιμα να μνημειωθούν πάνω στο λίθινο βάθρο, τα αχτένιστα μαλλιά αφήνονται να διακοσμήσουν μόνιμα ένα μέτωπο λαξευμένο από λευκό μάρμαρο. Είναι ίσως ακριβέστερο να μιλάμε για ταλάντωση ανάμεσα στη σάρκα και στο μάρμαρο παρά για μετάβαση από το ένα στο άλλο. 'Έτσι τουλάχιστο επιδρούσαν πάνω στον Gautier τα γυμνά του Ingres, τα οποία 'συνδύαζαν τη μονιμότητα του μάρμαρου που έχει έναν εντελώς δικό του

16. Nisbet, σ. 5.

17. Nisbet, σ. 5. Ο Aschenbach στο απόσπασμα που παραθέσαμε στη σ. 137, σημειώνει ένα ανάλογο παράδοξο: «... έφερνε στον νου αγάλματα της ευγενέστερης ελληνικής εποχής, και παράλληλα με την καθαρότατη τελείωση της μορφής έδειχνε μια τόσο μοναδική προσωπική γοητεία...». Στο πρωτότυπο (*und bei reinster Vollendung*) η αντίθεση φαίνεται καθαρά.

18. J. S. Atherton (δ.π., υποσ. 15), σ. 197.

19. B. R. Benesch, *Le regard de Théophile Gautier*, Zürich 1969, σ. 21.

20. Και ο Δ. Νικολαρετζής, *Δοκίμια Κριτικής*, Αθήνα 1983, σ. 170, εκτιμά ότι η παρομοίωση δεν είναι γρήσια, αλλ' εννοεί απλώς ότι ανήκει στις «τυπικές, απρόσωπες, φιλολογικές, που κοσμούν περισσότερο παρά δυναμώνουν την έκφραση».

αισθησιακό χαρακτήρα, με την ηδονικότητα της ζωντανής σάρκας<sup>21</sup> και ήταν κυρίως η *Grande Odalisque* που «συνδύαζε αισθησιακότητα μ'ένα ιδεώδες γλυπτής παγιότητας»<sup>22</sup>. Η παρομοίωση του Aschenbach, παρόλο που σε αντίθεση μ' εκείνη του Καβάφη ηχεί τεχνική και υπομνηματιστική, δείχνει προς την ίδια κατεύθυνση:

Είχαν αποφύγει να βάλουν φαλίδι στα όμορφα μαλλιά του· όπως στον *Απακανθίζομενο*, έπεφταν σε μπούκλες πάνω στο μέτωπο, στ'<sup>23</sup> αυτιά, κι έφταναν πιο κάτω ως τον αυχένα του (470).

Χάρη στον ήπιο φετιχισμό των βοστρύχων και οι δύο εικόνες αποδίδουν μια λεπτή ισορροπία αισθησιακής κινητικότητας και γλυπτής μνημείωσης.

Ο τίτλος «'Έτσι πολύ ατένισα» οριοθετεί με ακρίβεια την εποπτική αντίδραση του ποιητή, αλλά στο πρώτο καβαφικό μας παράθεμα ο εποπτικός οργασμός κλιμακώνεται σε έφεση δημιουργίας<sup>22</sup>. Η «άκρα πείρα» και η «χαρά» ανήκουν στον ποιητή, και το γλυπτό σώμα είναι η ακαριαία πραγμάτωση της αισθητικής του σκέψης. Αυτή η διαλεκτική σμίλης και γραφίδας αναπτύσσεται στους ευρύχωρους στοχασμούς του Aschenbach:

Τι πειθαρχία, τι ακρίβεια στοχασμού είχε βρει την έκφρασή της σ'<sup>24</sup> αυτό το απλωμένο και νεανικά τέλειο σώμα! Όμως η αυστηρή και καθαρή βούληση που, ενεργώντας στα σκοτεινά, είχε κατορθώσει να πρωθήσει στο φως αυτό το θεσπέσιο άγαλμα —μήπως δεν ήταν γνωστή και οικεία και σ'<sup>25</sup> αυτόν, τον καλλιτέχνη; Μήπως δεν ενεργούσε και μέσα του όταν, έμπλεως από νηφάλιο πάθος, απελευθέρωνε από τον μαρμάρινο όγκο της γλώσσας τη λεπτή μορφή, την οποία είχε συλλάβει με ενάργεια στο πνεύμα του και την οποία εξέθετε στους άλλους ως άγαλμα και κάτοπτρο του πνευματικού κάλλους; (490)

Σε πλήρη θέα ενός ωραίου σώματος αγλαΐζομενου από τη σπάταλη λάμψη του μεσογειακού φωτός, ο Γερμανός είναι από την αρχή αιχμάλωτος πλατωνικών συνειρμών, και καθώς συγχλονίζεται από την επιθυμία να λαξεύσει τον ωραίο Tadzio σε «μιαμιση σελίδα εκλεκτής πρόζας» περιεργάζεται την πλατωνική ιδέα του δημιουργού 'Έρωτος<sup>23</sup>:

21. Βλ. Snell (ό.π., υποσ. 1), σ. 89-110, κυρίως 107-8.

22. Η «ηδυπάθεια της αφής» δεν απουσιάζει από το «'Έτσι πολύ ατένισα», αλλά όσα παρατηρεί ο Δ. Νικολαρεΐζης (ό.π., υποσ. 21), σ. 164, ευθυγραμμίζοντας τα δύο ποιήματα, ισχύουν κυρίως για το δεύτερο: 'τα ποιήματα «'Έτσι πολύ ατένισα» και «Στου καφενέού την είσοδο» αισθητοποιούν, όσο επιτρέπουν τα ποιητικά μέσα, μια ξεχωριστή μορφή του αισθησιασμού: την ηδυπάθεια της αφής: τη πλαστική ευαισθησία του γλύπτη' εκείνην που αφίνει επάνω στις επιφάνειες του μαρμάρου και του χαλκού τις *valeurs tactiles*, όπως τις ονομάζει ο Berenson —γνωρίσματα της αληθινής τέχνης'. Εύστοχα παρατηρεί και ο Τ. Λιγνάδης («Σημειωματάριο προσωπικό επάνω στο καβαφικό τοπίο», Λέξη 23, Μαρτ.-Απρ. 1983, 377) όπι στο «Στου καφενέού την είσοδο», «το είδωμα είναι καθαρά γλυπτικό. Το πόνημα πλάθεται απτικά»: μια ανάλογη «πλαστική θέση» βλέπει και στο «'Έτσι πολύ ατένισα». Πρβ. και M. Alexiou, *Eroticism and poetry, Journal of the Hellenic Diaspora* 10 (Spring-Summer 1983) 57.

23. Ο Thomas Mann έχει στο μυαλό του το πλατωνικό Συμπόσιο 196e κ.ε. (κυρίως: άλλα

Ο 'Ερωτας, δύος λένε, αγαπά βέβαια τη ραστώνη και είναι πλασμένος μόνο γι' αυτήν. 'Ομως σ' αυτό το σημείο της χρίσης η διέγερση του δοκιμαζόμενου ήταν στραμμένη προς την παραγωγή.

Ο Aschenbach συνειδητοποιεί τώρα ότι αυτός ο δημιουργός 'Ερωτας χειρίζεται λέξεις, ελλοχεύει στον Λόγο —dass Eros im Worte sei. Σε παρόμοια συνειδητοποίηση προωθείται και ο Καβάφης, αλλά στο ακόλουθο σημείωμά του, όπου μιλά για την ερωτική ένταση που συνοδεύει τη σύνθεση, προχωρεί ένα βήμα πιο πέρα, αποκαλύπτοντας το ερωτικό-αισθητικό είδωλο όχι μόνο ως αυτόφωρο τέκτονα αλλά και ως μακροπρόθεσμο τόκο του Λόγου: «Ποιος ξεύρει τι ιδέαι λαγνείας προϊστανται εις την σύνθεσιν των περισσοτέρων φιλολογικών έργων! Ιδέαι λαγνείας solitaires που διαστρέφουν (ή μεταμορφώνουν) την αντίληψιν. Και πόσον συχνά εις διάφορα μυθιστορήματα... εκείνα που κατακρίνουν οι κριτικοί... προέρχονται από την αναγκαστικήν υπηρεσίαν που έδωκεν ο συγγραφεύς, ενώ συνέθετε, εις εντύπωσιν ή κατάστασιν λαγνείας. Η αίσθησις αυτή είναι τόσῳ δυνατή —και κάποτε τι ποιητική, τι περικαλλής!— όπου δένεται μαζύ με τον λόγον του οποίου εσυνώδευσε την γέννησιν. Και ο συγγραφεύς και μετά μηνών ανάγνωσιν δεν δύναται να διορθώσῃ ή να αλλάξῃ τι, διότι μαζύ με την ανάγνωσιν του λόγου ξαναέρχεται το είδωλον της παλαιάς εντυπώσεως, και γίνεται ούτω ως "colour-blind" δι'ένα μέρος του έργου του»<sup>24</sup>. Ανάλογος 'Ερωτας-Λόγος δρα και στο «Στου καφενείου την είσοδο», αλλά στο ποίημα η εποπτεία, η δημιουργική διέγερση και το τελικό αποτέλεσμα συναιρούνται σ' ένα «εξαίφνης». Από την άλλη πλευρά, ο Thomas Mann, επιτρέποντας άπλα στοχασμού στον Aschenbach, χρησιμοποιεί το «στροβοσκοπικό» φως για να κάνει ορατές στον γυμνό οφθαλμό τις υποδιαιρέσεις του «εξαίφνης».

2. Η συζήτηση του Stephen Daedalus με τον Lynch, στην πέμπτη και τελευταία ενότητα του *A Portrait of the Artist as a Young Man*, στρέφεται γύρω

τὴν τῶν τεχνῶν δημιουργίαν οὐκ ἴσμεν, ὅτι οδὶ μὲν δὲν ὁ θεὸς οὗτος διδάσκαλος γένηται, ἐλλόγιμος καὶ φανὸς ἀπέρη, οδὶ δὲν ἔρας μῆτ ἐφάψηται, σκοτεινός;) αλλά και τον Ερωτικό του Πλούταρχου, 762b. Στις σημειώσεις του παραθέτει γερμανικές μεταφράσεις αυτών των χωρίων και, αναφερόμενος στη συγχεκριμένη περίπτωση του Aschenbach, προσθέτει: «Nur der glänzt in der Kunst, den Eros unterweist». Βλ. Reed I, σ. 43-4 και 172-3. Γενικά για το ζήτημα της πλατωνικής επίδρασης στη διαμόρφωση της νουβέλας βλ. Reed II, σ. 156-74, Reed I, σ. 32-44 και Mautner (ό.π., υποσ. 4), σ. 22-4.

24. Βλ. Γ. Π. Σαββίδη, Ανέκδοτα σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής, *Μικρά Καβαφικά B*, Εφμής, Αθήνα 1987, σ. 103. Το σημείωμα είναι γραμμένο στις 12 Νοεμβρίου 1902. Το «τι ιδέαι λαγνείας προϊστανται εις την σύνθεσιν...» εμπνέει την υποψία ότι ο Καβάφης, όπως συχνά συμβαίνει, έχει στο μυαλό του κάποια αγγλική έκφραση —κάπι σαν: what voluptuous ideas preside over the composition... 'Οπως και αν έχει το πράγμα, το «λαγνείας» δεν πρέπει να αντιστοιχεί με το αγγλ. lust ή με κάποιο άλλο από τα συνώνυμά του που έχουν αρνητική απόχλιση.

από τις ιδιότητες του κάλλους, όπως ορίζονται από τον Θωμά τον Ακινάτη, και είναι σαφώς οργανωμένη κατά τα πλατωνικά πρότυπα. Άμεσα μας ενδιαφέρει το ακόλουθο:

— Κύπταξε εκείνο το καλάθι, είπε.

— Το βλέπω, είπε ο Lynch.

— Για να μπορέσεις να δεις εκείνο το καλάθι, είπε ο Stephen, ο νους σου πρώτα απ' όλα ξεχωρίζει το καλάθι από το σύνολο των άλλων ορατών πραγμάτων που δεν έχουν καμιά σχέση με το καλάθι. Το πρώτο στάδιο της σύλληψης είναι να σύρεις μια διαχωριστική γραμμή γύρω από το συλλαμβανόμενο αντικείμενο. Την αισθητική εικόνα την αντιλαμβανόμαστε είτε μέσα στον χώρο είτε μέσα στον χρόνο. Αυτά που μπορούμε να ακούσουμε παρουσιάζονται μέσα στον χρόνο, αυτά που μπορούμε να δούμε παρουσιάζονται μέσα στον χώρο. Ωστόσο, είτε ανήκει στον χρόνο είτε στον χώρο, την αισθητική εικόνα τη συλλαμβάνουμε σε πρώτο στάδιο με ενάργεια ως κάτι αυτόνομο, αυτοτελές και εντελώς ξέχωρο μέσα στο αχανές πλαίσιο του χώρου ή του χρόνου<sup>25</sup>.

Η αυστηρή επικέντρωση στην ουσία, στην quidditas, της εικόνας, που είναι ελεύθερη από τις αναπόφευκτες στον χώρο και τον χρόνο συγκυριακές προσμείξεις, αποτελεί την πιο ευδιάκριτη συνιστώσα της τέταρτης ενότητας στο δοκίμιο του Winckelmann. Έχουμε ήδη σχολιάσει τη στάση ως θεμελιακό αίτημα και πιο κάτω το υλικό μας θα αποκαλύψει και άλλες προκαταλήψεις αυτής της αισθητικής. Αλλά το ζήτημα της απόλυτης παρουσίας του αισθητικού αντικειμένου, που προϋποθέτουν οι στοχασμοί του Winckelmann, τίθεται ρητά από τον Stephen Daedalus στο παραπάνω παράθεμα. Εδώ η 'διαχωριστική γραμμή' απαλλοτριώνει αποφασιστικά τον χώρο της αισθητικής εικόνας. Ο θεωρητικός στοχασμός επιτρέπει την εύκολη αυτή γεωμετρική παράσταση· από την άλλη πλευρά, ο Aschenbach δεν έχει άλλη δυνατότητα από το να αξιοποιήσει συμβολικά τον δραματικό χώρο μέσα στον οποίο αναστρέφεται ο Tadzio. Ο χώρος αυτός είναι η ηλιόλουστη ακρογιαλιά του Lido, και η αναγωγή του σε μονωτικό πλαίσιο πραγματοποιείται σε τρία στάδια. Στο πρώτο ο Aschenbach εντοπίζει το σημείο όπου τέμνονται το γαλάζιο φόντο της θάλασσας, η λάμψη του ήλιου και τη παρουσία του Ωραίου:

Είχε βαθείς λόγους ν' αγαπά τη θάλασσα: ήταν η αναζήτηση της ανάπτωσης από τον σκληρά εργαζόμενο καλλιτέχνη, ο οποίος ξεφεύγοντας από τις απαιτήσεις που προβάλλει η πολυμορφία των φαινομένων ποθεί να κρυφτεί στους κόλπους του απλού και του αχανούς· ήταν η απαγορευμένη, εντελώς αντίθετη προς το χρέος του και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο αποπροσανατολιστική, ροπή του προς το ενιαίο, το απεριόριστο, το αιώνιο, το μηδέν. Ανάπτωση μέσα στο τέλειο είναι η νοσταλγία εκείνου που μοχθεί για το εξαιρετικό· και μήπως το μηδέν δεν είναι μια μορφή του τέλειου; Αλλά καθώς η ονειροπόλησή του τον έριχνε βαθιά στο κενό, ξαφνικά η ορίζοντια γραμμή της ακροθαλασσιάς διακόπηκε από μια ανθρώπινη μορφή, και μόλις ανακάλεσε το βλέμμα του από το άπειρο και το εστίασε, ανακάλυψε πως ήταν το ωραίο αγόρι που ερχόμενο από αριστερά περνούσε από μπροστά του βαδίζοντας στην αμμουδιά. (475)

25. J. S. Atherton (ό.π., υποσ. 15), σ. 196-7.

Η απόδραση από τη φαινομενογιά της ζωής είναι παράλληλη με την καλλιτεχνική μεταστρατοπέδευση του Aschenbach. Η πολυμορφία των φαινομένων προκαλεί το αναλυτικό πνεύμα, και απαιτεί («anspruchsvoll», γράφει χαρακτηριστικά ο Mann) γνώση, ψυχολογική ανατομία, μόχθο για την ταξινόμηση, και διεισδυτικότητα για την ερμηνεία του βίου τόσο των ατόμων όσο και της κοινωνίας. Πρόκειται για το χρέος του Schriftsteller, αλλ' ο Aschenbach είναι ένας προσήλυτος Dichter —«η παράκαμψη της ψυχολογίας, η απόδραση να μην είναι «περίπλοκος», να κόψει τον Γόρδιο δεσμό των δαιδαλοειδών ηθικών ζητημάτων με μια σταθερή άρνηση του «Wissen», και πράγμα εξίσου σημαντικό, η συνακόλουθη ένταση της αφοσίωσής του στο εξωτερικό κάλλος: όλα αυτά συνιστούν τον «κλασικό» του χαρακτήρα ως ώριμου συγγραφέα»<sup>26</sup>. Ο κλασικισμός του Aschenbach είναι συνειδητή («gewollte Klassizität», γράφει ο Mann) αποδοχή των αντι-ιντελλεκτουαλιστικών και αντι-αναλυτικών δρων της αισθητικής εικόνας. Η αγκαλιά του «απλού» (an der Brust des Einfachen), μέσα στην οποία ελπίζει ότι θα λυτρωθεί από τη δίνη των φαινομένων (και η οποία παραπέμπει άμεσα στην «edle Einfalt» του Winckelmann), δεν μπορεί να του επιφυλάσσει παρά κάτι ανάλογο με τη «φωτεινή στάση της αισθητικής ηδονής»: από τη μιά πλευρά, η πολυμορφία, ο διανοητικός ερεθισμός, η κίνηση: από την άλλη, το απλό/ενιαίο, η εποπτική ηρεμία, η στάση. Το «απλό», το «αχανές», το «ενιαίο», το «απεριόριστο», το «μηδέν» είναι εναλλακτικές και παραπληρωματικές προσεγγίσεις εκείνης της κατάστασης που ο Yeats ονόμασε «Unity of Being»<sup>27</sup>. Ζωτική προϋπόθεση αυτής της ενότητας είναι ο παροπλισμός της «μηχανικής διανόησης», και το ίδιο ισχύει για την αισθητική εικόνα, την οποία ο Yeats περιγράφει ως καθαρά αντι-ιντελλεκτουαλιστική σύλληψη<sup>28</sup>. Στην άμεση προϊστορία αυτής της θέσης εντάσσονται όχι μόνο εξέχουσες προσωπικότητες του Ρομαντισμού και του Συμβολισμού τις οποίες επικαλείται ο Kermode<sup>29</sup>, αλλά και φιλοσοφικά αξιώματα, όπως η Ιδέα του Schopenhauer, και ακόμη οι χρόνιες αντι-διανοητικές εκρήξεις του Nietzsche<sup>30</sup>, που έχουν βαρύνουσα σημασία τόσο

26. Reed I, σ. 26.

27. Ωστόσο το «μηδέν» (Nichts), η πιο ριζοσπαστική εκδοχή του ενιαίου και του τέλειου, προδίδει παράλληλα και τους φόβους του Thomas Mann ότι η απόρριψη της αναλυτικής και κριτικής σκέψης και η αυστηρή αφοσίωση στο εξωτερικό κάλλος μπορεί να οδηγήσει τελικά στην άβυσσο. 'Ετσι το «μηδέν» προοιωνίζεται και την τελική εκμηδένιση του αισθητή.

28. Βλ. Kermode, σ. 49 κ.ε., κυρίως 54-5.

29. Βλ. Kermode, *passim*, ειδικότερα σ. 1-29, 130. Το κεφάλαιο της αισθητικής εικόνας δεν κλείνει με τον Yeats. Ποιητές και κριτικοί του εικοστού αιώνα, συχνά χωρίς να το συνειδητοποιούν, συνεχίζουν, με διαφορετικούς δρόμους, τη διερεύνηση του ίδιου προβλήματος. Βλ. Kermode, σ. 119-61 και κυρίως όσα λέγονται για την περίφημη «dissociation of sensibility» του T. S. Eliot στις σ. 138 κ.ε.

30. Βλ. και Reed II, σ. 145-6.

για τον θεωρητικό προβληματισμό του *Geist und Kunst* όσο και για τη δραματοποίησή του στο πρόσωπο του Aschenbach. Ο τελευταίος, αξιοποιώντας, όπως είπαμε, τον δραματικό χώρο του, αναζητεί άσυλο από τον βιοτικό σάλο στην ανοιχτή και ηλιόφωτη προοπτική της θάλασσας. Αυτή, για μιά στιγμή, συμβολίζει το απλό και ενιαίο· όταν τελικά υποδέχεται τη μορφή του Tadzio αποκαλύπτεται ως το μονωτικό πλάσιο —η «διαχωριστική γραμμή», όπως θα έλεγε ο Joyce— γύρω από την αισθητική εικόνα:

ένας αγέρωχος ήλιος έχουν πάνω του σπάταλη λάμψη, και η υπέροχη θέα της θάλασσας στο βάθος ήταν το σταθερό φόντο που ανεδείκνυε την οπτασία του. (489)

Έτσι με την επόμενη ευκαιρία η έμφαση θα μετατεθεί στο εφηβικό σώμα:

Στεκόταν στην άκρη της θάλασσας, μόνος, χωριστά από τους δικούς του, πολύ κοντά στον Aschenbach, ολόρθος, με τα χέρια πλεγμένα πίσω στον αυχένα, λικνίζονταν αργά-αργά πάνω στις φτέρνες του και βύθιζε το βλέμμα του ονειροπόλο μέσα στο γαλάζιο, ενώ μικρά κύματα κυλούσαν και έλουζαν τα δάχτυλα των ποδιών του. Τα μελίχροα μαλλιά του σχημάτιζαν δαχτυλίδια πάνω στους κροτάφους και τον αυχένα του, ο ήλιος φώτιζε το χνούδι ψηλά στη σπονδυλική του στήλη, οι λεπτές γραμμές των πλευρών του, η συμμετρία του στέρνου πρόβαλλαν μέσα από το στενό, χομφό περίβλημα του κορμού, οι μασχάλες του ήταν ακόμα στιλπνές όπως ενός αγάλματος, το κοίλο μέρος των γονάτων του λαμπύριζε και οι γαλαζωπές φλέβες του έκαναν το σώμα του να μοιάζει κασκευασμένο από μια διάφανη ύλη. (490)

Πίσω από τη διάφανη αυτή ύλη υποφώσκει ήδη η Ιδέα του κάλλους:

Η όρασή του ήταν πλήρης από την ευγενή μορφή που στέκονταν στην άκρη του γαλάζιου, και μέσα σε εκστατικό ενθουσιασμό πίστευε ότι μ' αυτό του το βλέμμα συνελάμβανε την ίδια την Ιδέα του κάλλους. (490)

Και χωρίς τις ρητές παραπομπές, δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσει κανείς ότι ο Aschenbach έχει παραδοθεί στην επαγγαγική άνωση του πλατωνικού στοχασμού. Το στάδιο στο οποίο βρίσκεται, και στο οποίο ο Tadzio φαίνεται να τον συγκινεί ως «έκφανση του ωραίου», σημαίνει, κατά την Διοτίμα του *Συμποσίου*, ότι έχει μπει στην τελική ευθεία: «'Οταν λοιπόν χάρις εις την ορθήν της παιδεραστίας εφαρμογήν, αναβή από τα φαινόμενα εδώ κάτω, και αρχίσῃ ν' αντικρύζῃ εκείνο το κάλλος, προσεγγίζει σχεδόν, θα έλεγα, το τέρμα»<sup>31</sup>. Έτσι ο Mann μας προετοιμάζει για το τελικό, επιθανάτιο όραμα του Aschenbach:

Εκεί στάθηκε ο Tadzio για μια στιγμή, με το πρόσωπο στραμμένο προς την ανοιχτωσιά της θάλασσας, και κατόπιν άρχισε να βηματίζει αργά προς τα αριστερά και κατά μήκος της μακριάς και στενής λωρίδας της άμμου που η θάλασσα άφηνε ακάλυπτη. Αποκομμένος από την ξηρά από μια πλατειά έκταση νερού, αποκομμένος από τους συντρόφους του από μια διάθεση υπερηφάνειας, περπατούσε, ως εντελώς απομονωμένη και χωρίς δεσμούς με τον γύρω κόσμο οπτασία, με τα μαλλιά του να κυματίζουν προς τη θάλασσα, μέσα στον άνεμο, μπροστά στην

31. Συμπόσιο 211b: όταν δή τις άπο τώνδε διὰ τὸ ὄρθως παιδεραστεῖν ἐπανιὼν ἔκεινο τὸ καλὸν ἀρχῆται καθορᾶν, σχεδὸν ἀν τι ἄπτοιτο τοῦ τέλους.

αχλύ της απέραντης ανοιχτωσιάς. Στάθηκε άλλη μια φορά για να δει. Και ξαφνικά, σαν να υπάκουει σε μιαν ανάμνηση ή σε κάποια παρόρμηση, έστρεψε τον κορμό του, έφερε το χέρι στη μέση και με μια ωραία στροφή από την αρχυσή του στάση έριξε το βλέμμα πάνω απ' τον ώμο του προς την παραλία.

Οι πυκνές αμφισημίες της νουβέλας δεν μας επιτρέπουν να πιστώσουμε σίγουρα τον Aschenbach με την εμπειρία του πλατωνικού εραστή που φθάνει στη θέαση του υπερβατικού κάλλους: αλλ' ούτε οι σημειώσεις του Thomas Mann επιτρέπουν καμία αμφιβολία ότι ο οπτασιακός κολοφώνας του έργου εμπνέεται από την πλατωνική σκηνοθέτηση των αναβαθμών αυτής της μυσταγωγίας<sup>32</sup>. Στον προτελευταίο αναβαθμό ο μυούμενος μπορεί ήδη να στρέψει το βλέμμα από τις μεμονωμένες εκφάνσεις του ωραίου έπι τὸ πολὺ πέλαγος ... τοῦ καλοῦ<sup>33</sup>. Η πλατωνική εικόνα γίνεται εναργέστερη στη γερμανική μετάφραση του Rudolf Kassner που χρησιμοποίησε ο Thomas Mann: «an die Ufer des grossen Meeres der Schönheit». Αυτή η φράση είναι υπογραμμισμένη στις σημειώσεις του, και το ίδιο συμβαίνει και με ορισμένα άλλα σημεία από τη γερμανική απόδοση του τελευταίου αναβαθμού.

Έχοντας ήδη καθορίσει ένα πλαίσιο με τη θαυμάσια μεταφορά «πέλαγος καλού», η Διοίγιμα αποκαλύπτει στον Σωκράτη ότι όποιος φτάσει σ' αυτό το σημείο «... θ' αντικρύση εξαφνικά ένα κάλλος θαυμασίας φύσεως... το οποίον πρώτον μεν υπάρχει αιώνιον και δεν υπόκειται ούτε εις αύξησιν ούτε εις ελάττωσιν...»<sup>34</sup>, και συνεχίζει επισημαίνοντας την αδιαίρετη ενότητα (μονοειδές) αυτού του απόλυτου κάλλους. Τώρα γνωρίζουμε τις καταβολές των στοχασμών του Aschenbach για τη θάλασσα και κατανοούμε τη συμβολική εντελέχεια του χώρου που πλαισιώνει τον Tadzio. 'Όπως το πλατωνικό πέλαγος αποκαθαίρει το κάλλος από τη μερικότητα, τον χώρο και τον χρόνο, έτσι και η ηλιόλουστη παραλία του Lido απολυτοποιεί το αισθητικό όραμα του Aschenbach. Η «διαχωριστική γραμμή», που ζητά ο Stephen Daedalus, αναδεικνύει τον Tadzio σε «εντελώς απομονωμένη και χωρίς δεσμούς με τον γύρω κόσμο οπτασία»· μ' αυτόν τον τρόπο ικανοποιούνται οι όροι της αισθητικής εικόνας.

'Ομως στο καβαφικό «Μέρες του 1909, '10 και '11» οι όροι δεν ικανοποιούνται, αφού το αισθητικό αντικείμενο έχει απορροφηθεί από τη βιοτική δίνη:

Εργάζονταν σε σιδερά Παληόρουχα φορούσε.  
Σχισμένα τα ποδήματά του της δουλειάς κ' ελεεινά  
Τα χέρια του ήσαν λερωμένα από σκουριές και λάδια.

.....

32. Bλ. Reed I, σ. 179.

33. Συμπόσιο 210d.

34. Συμπόσιο 210e κ.ε.: ἐξαφνης κατόψεται τι θαυμαστὸν τὴν φύσιν καλόν... πρῶτον μὲν δεὶ δν καὶ οὕτε γιγνόμενον οὕτε δπολλύμενον, οὕτε αὖανόμενον οὕτε φθῖνον...

Διερωτόμαι αν στους αρχαίους καιρούς  
 είχεν η ένδοξη Αλεξάνδρεια νέον πιο περικαλλή,  
 πιο τέλειο αγόρι από αυτόν -που πήε χαμένος:  
 δεν έγινε, εννοείται, ἄγαλμά του ἡ ζωγραφιά·  
 στο παληομάγαζο ενός σιδερά ριχμένος,  
 γρήγορ' απ' την επίπονη δουλειά,  
 κι από λαϊκή κραυπάλη, ταλαιπωρημένη, είχε φθαρεί.  
 (B73)

Το πρόβλημα είναι ότι αυτό το τέλειο αγόρι δεν αξιώθηκε ποτέ τη αιδιαχωριστική γραμμή» για να λυτρωθεί από τον χώρο, που εδώ παρουσιάζεται οδυνηρά εξειδικευμένος («στο παληομάγαζο ενός σιδερά») και από τον χρόνο, που εδώ παρουσιάζει οδυνηρή επιτάχυνση («γρήγορ' ... είχε φθαρεί»). Έτσι έγινε παρανάλωμα της βιοτικής κίνησης χωρίς κάποιο κατάλοιπο αισθητικής στάσης, δηλαδή —ο Καβάφης γράφει: «εννοείται», σαν να ανησυχούσε για το ενδεχόμενο της παρεμμηνείας— δεν έγινε ποτέ «ἄγαλμά του ἡ ζωγραφιά». Το αυτοσχόλιο του Καβάφη στην τελευταία στροφή του ποιήματος δείχνει βεβαιότητα ότι στην άλλη Αλεξάνδρεια ο Ωραίος θα είχε βρεθεί στο στόχαστρο του αισθητικού βλέμματος, «θα σημειώνονταν από τους φίλους του ωραίου, θα γνωρίζονταν. Φανερά υπό τον ήλιον θα ένιωθε ότι η καλλονή του φέρνει το ρήγος της ηδονής»<sup>35</sup>. Το ποιητικό κείμενο και το αυτοσχόλιο (οι υπογραμμίσεις δικές μου) ορίζουν με εξαιρετική ενάργεια και πληρότητα τη «φωτεινή στάση της αισθητικής ηδονής», και δυσπιστούν για τη δυνατότητα πραγματοποίησής της μέσα στα όρια της σύγχρονης πόλης, που εδώ δεν εμφανίζεται ως αισθηματοποιημένος συνεκτικός ιστός αλλ' ως αμείλικτη βιοτική κονίστρα:

Γι' αυτόν τον λόγο απειλείται άμεσα και ο εικοσιπεντάχρονος του «Μέρες του 1908». Για τον θηρευτή της αισθητικής εικόνας βιοπάλη και κραυπάλη βλάπτουν το ίδιο: εδώ καταγγέλλονται η μικροϋπαλληλική δουλεία («μια θέσις... σε μικρό χαρτοπωλείον του είχε προσφερθεί»), και οι φριχτές ολονυχτίες των λαϊκών καφενείων με «χαρτιά και τάβλι». Το ένδυμα είναι η πειστικότερη σημειολογική παραπομπή σ' αυτόν τον βιοτικό κώδικα:

Τα ρούχα του είχαν ένα χάλι τρομερό.  
 Μια φορεσιά την ίδια πάντοτε έβαζε, μια φορεσιά  
 πολύ ξεθωριασμένη κανελιά<sup>36</sup>.

35. B. D. Haas, Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του. Ανακοίνωση ανέχοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη, Κύκλος Καβάφη, Αθήνα 1983, σ. 106.

36. Ο Γ. Π. Σαββίδης, 'Ένδυμα, ρούχο και γυμνό στο σώμα της καβαφικής ποίησης, (ό.π., υποσ. 25), σ. 220, σημειώνει ότι το «Μέρες του 1908» είναι ένα από τα ποιήματα όπου «το ενδυματολογικό θέμα πράγματι πρωτεύει», νομίζω όμως ότι η συμβολική χρήση του ενδυματολογικού θέματος εδώ δεν έχει προσεχθεί αρκετά. Ο E. Keeley, *Cavafy's Alexandria. Study of a Myth in Progress* (1976) μετ. Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα 1979, σ. 186, μιλάει γενικά για «μια

Η αφαίρεσή του, αποτέλεσμα της μόνης τίμιας (με την καβαφική σημασία της λέξης) χειρονομίας του πρωταγωνιστή συμβολίζει και σηματοδοτεί τη μετάβαση από τον ταπεινό βιοτικό σάλο στην αισθητική στάση:

Α μέρες τον καλοκαιριό τον εννιακόσια οκτώ,  
απ' το είδωμά σας, καλασθητικά,  
έλειψ' η κανελιά ξεθωριασμένη φορεσιά  
  
Το είδωμά σας τον εφύλαξε  
όταν που τάργαζε, που τάριχε από πάνω του,  
τ' ανάξια ρούχα, και τα μπαλωμένα εσώρουχα.  
Κ' έμενε ολόγυμνος· άψογα ωραίος· ένα δαύμα.  
Αχτένιστα, αναστρικωμένα τα μαλλιά του·  
τα μέλη του ηλιοκαμένα λίγο  
από την γύμνια του πρωϊού στα μπάνια, και στην παραλία.

(B90-1)

Το βλέμμα που ενατενίζει και σκηνοθετεί εδώ δεν διαφέρει από εκείνο του Aschenbach. Ότι τελικά διασώζεται από τις καλοκαιρινές μέρες του 1911 ή του 1908, στη Βενετία ή στην Αλεξάνδρεια, είναι μια «εντελώς απομονωμένη και χωρίς δεσμούς με τον γύρω κόσμο οπτασία» που εμφιλοχωρεί στην ηλιόλουστη παραλία.

Αυτή δεν είναι η μοναδική φορά που τα ηδονικά οράματα του Αλεξανδρινού εκκολάπτονται μέσα σε συνθήκες καλοκαιρινής θέρμης και καλοκαιρινού φωτός<sup>37</sup>. Τι εκόμισαν τα καλοκαίρια στον ποιητή και τι απεκόμισε ο ποιητής από τα καλοκαίρια θα το γνωρίζαμε και χωρίς εξωτερικές μαρτυρίες. Άλλα το ακόλουθο σημείωμα είναι πολύ ενδιαφέρον γιατί αποκαλύπτει κάτι από τις προσδοκίες και τη δεκτικότητα που ορίζουν και την καλοκαιρινή περιπέτεια του Aschenbach στη Μεσόγειο: «Η ώρα του έτους που αγαπώ είναι το καλοκαίρι. Τ' αληθινά καλοκαίρια δύμας της Αιγύπτου ή της Ελλάδος —με τον δυνατόν ήλιο, με τα θριαμβευτικά μεσημέρια, με τες εξηντλημένες Αυγουστιάτικες νύχτες. Δεν μπορώ να πω όμως που εργάζομαι (καλλιτεχνικώς, εννοώ) περισσότερο το καλοκαίρι. Εντυπώσεις με δίδουν πολλές οι καλοκαιρινές μορφές κ' αισθήσεις»<sup>38</sup>. Έχει κανείς το δικαίωμα να υποψιαστεί ότι η καβαφική εκδοχή, με το λαμπρότερο και κλασικότερο φως της Ελλάδας και της Αλεξάνδρειας, είναι αυτή που συγγενεύει πιο άμεσα με τη νοσταλγία του Winckelmann. Ταυτόχρονα

ζωή που συμβολίζεται απ' τα φθαρμένα ρούχα ... του πρωταγωνιστή, και χυρίως το κανελί κοστούμι που δεν αλλάζει ποτέ».

37. Όταν πυρώνει «θείος Ιούλιος μήνας» τα βιώματα μπορούν να γίνονται έντονα απτικά· αλλ' όπως γράφει ο Μ. Πιερής, «Το φως και το σκοτάδι στην ποίηση του Καβάφη», (ό.π., υποσ. 37), σ. 136-7, αναφερόμενος στο «Μέρες του 1908», «οι εμπειρίες της ημέρας, ή αυτές που έχουν πλαίσιο το δυνατό φως, είναι χυρίως οπτικές».

38. Βλ. Γ. Π. Σαββίδη, (ό.π., υποσ. 25), σ. 121.

νιώθει κανείς βέβαιος ότι η εμφατική απογύμνωση του νεανικού σώματος στο καβαφικό ποίημα θα τον ικανοποιούσε βαθύτατα: οι στοχασμοί του δείχνουν καθαρά ότι «η ελληνική τέχνη, στα μάτια του, είναι η τέχνη του απέριττου. Στα μεγαλύτερά της αριστουργήματα απουσιάζει κάθε περισσή διακόσμηση. Οι μορφές είναι συνήθως γυμνές ή σχεδόν γυμνές· και έχουν απογυμνωθεί όχι μόνο από τα ενδύματά τους, αλλά και από όλα τα τυχαία χαρακτηριστικά, από όλες τις βιοτικές συγκυρίες, από όλα τα εφήμερα πάθη και αισθήματα»<sup>39</sup>. Το «Μέρες του 1908» μπορεί θαυμάσια να διαβαστεί ως δραματοποίηση αυτού του αξιώματος.

3. «Το γήρασμα της μορφής» είναι μια ιδέα που πολιορκεί ασφυκτικά τον Aschenbach. Μετά την ενατένιση του Tadzio στην παραλία του Lido, που του επιτρέπει τη λήθη και την έκ-σταση, η ετυμηγορία του καθρέφτη, στο δωμάτιο του ξενοδοχείου, γίνεται πιο επώδυνη. Το πρόβλημα και η λύση του, «εν Φαντασίᾳ και Λόγῳ», περιγράφονται στο ακόλουθο:

Μετά το μεσημέρι άφησε την αμμουδιά, επέστρεψε στο ξενοδοχείο και ανέβηκε με το ασανσέρ ώς το δωμάτιό του. Εκεί καθυστέρησε αρκετή ώρα μπροστά στον καθρέφτη και παρατήρησε τα γκρίζα μαλλιά του, τις λεπτές γραμμές στο κουρασμένο του πρόσωπο. Εκείνη τη στιγμή συλλογίστηκε τη φήμη του και το γεγονός ότι πολλοί τον αναγνώριζαν στον δρόμο και τον παρατηρούσαν με σεβασμό, εξαιτίας του καΐρου και κομψού λόγου του —ανεκάλεσε στο μιαλό του όλες τις εγκόσμιες επιτυχίες που του χάρισε το ταλέντο του, όσες έρχονταν στον νου του, και σκέφθηκε μάλιστα και τον τίτλο ευγενίας που είχε κερδίσει. (479)

Αν το βιολογικό γήρασμα είναι το μοιραίο άθροισμα της βιοτικής κίνησης, τότε ο Λόγος είναι παραμυθητικός επειδή έχει αποθησαυρίσει, και τώρα αποδίδει πάλι στον γηράσκοντα, τη «φωτεινή στάση της αισθητικής ηδονής» που τον απεργάσθηκε. Αυτό που προτάσσει ο Aschenbach απέναντι στο φάσμα της φθοράς σίγουρα δεν είναι ένα γενικό αίσθημα ηθικής ικανοποίησης. Αν του επιδαφιλεύουν τιμές είναι γιατί θήτευσε στον Λόγο ως Dichter, δηλαδή ως θιασώτης της καθαρότατης τελειότητας της μορφής και, σε τελευταία ανάλυση, ως δέκτης, συσσωρευτής και πομπός αισθητικών εικόνων· η ενσωμάτωσή του σ' αυτές είναι το αίτιο της φήμης του αλλά, ταυτόχρονα, και το ειλιξήριο της νεότητάς του<sup>40</sup>. Το μυστικό είναι γενικά γνωστό στον μελαγχολικό Ιάσωνα Κλεάνδρου:

*To γήρασμα του σώματος και της μορφής μου  
είναι πληρής από φρικτό μαχαίρι*

39. Nisbet, σ. 4.

40. Για τις εικόνες «υπέροχων νέων, που γνώρισαν τις δικές τους σκληρές στιγμές μέσα στην αγαπημένη πόλη του ποιητή, και που τώρα έχουν περάσει στον «Υψηλό της Ποιήσεως Κόσμο», λυτρωμένοι από τις πραγματικότητες του χρόνου», μιλάει και ο Keeley (δ.π., υποσ. 38), σ. 69-106, κυρίως 85 κ.ε., αλλά, παρά την εύστοχη αναφορά στο «artifice of eternity» του Yeats, η πραγμάτευσή του δεν θίγει το ζήτημα των όρων και της λειτουργίας της αισθητικής εικόνας.

.....  
*Τα φάρμακά σου φέρε Τέχνη της Ποιήσεως,  
 που κάμνουνε —για λίγο— να μη νοιώθεται η πληγή*

αλλ' είναι χυρίως ο γέροντας του «Πολύ σπανίως» που, σε συνθήκες μόνωσης και αυτοσυγκέντρωσης ανάλογες μ' εκείνες του Aschenbach, περιγράφει με ακρίβεια τις προϋποθέσεις της συνεχιζόμενης νεότητάς του:

*Είν' ένας γέροντας. Εξηντλημένος και κυρτός,  
 σακατεμένος απ' τα χρόνια, κι από καταχρήσεις,  
 σιγά βαδίζοντας διαβαίνει το σοκάκι.  
 Κι όμως σαν μπει στο σπίτι του να κρύψει  
 τα χάλια και τα γηρατειά του, μελετά  
 το μερτικό που έχει ακόμη αυτός στα νειάτα*

*'Εφηβοι τώρα τους δικούς των στίχους λένε.  
 Στα μάτια των τα ζωηρά περνούν η οπτασίες του.  
 Το υγές, ηδονικό μωαλό των,  
 η εύγραμμη, σφιχτοδεμένη σάρκα των,  
 με την δική του έκφανσι του ωραίου συγκινούνται.*

(A49)

Οι στίχοι ενσωματώνουν και απελευθερώνουν, όπως ο «μαρμάρινος όγκος της γλώσσας» του Aschenbach, είδωλα νέων σωμάτων. Μόνο που εδώ η αντίρροπη στη βιολογική κίνηση αισθητική στάση φαίνεται να κατορθώνεται με μια τεχνική που δεν είναι ακριβώς λάξευση: η «εύγραμμη, σφιχτοδεμένη σάρκα» ανήκει από χρονική συγκυρία στους εφήβους, αλλά και συνανήκει, συντηρημένη στο μαυσωλείο του ποιητικού λόγου, στον γηρασμένο καλλιτέχνη ο οποίος, ομολογώντας και ταυτόχρονα απορρίπτοντας τις τωρινές χρονικές του συντεταγμένες, ορίζει τις αισθητικές του οπτασίες ως «σώματα ωραία νεκρών που δεν εγέρασαν». Ο Καβάφης γνωρίζει ότι το βλέμμα που ορέγεται την αισθητική εικόνα καταφεύγει όχι μόνο στην απολίθωση αλλά και στην ταρίχευση.

Αυτή μπορεί να ανατεθεί στην Τύχη:

*... Ἡ μήπως καλλιτέχνης  
 εφάνηκεν η Τύχη χωρίζοντάς τους τώρα  
 πριν σρύσει το αισθημά των, πριν τους αλλάξει ο Χρόνος·  
 ο ένας για τον άλλον θα είναι ως να μένει πάντα  
 των είκοσι τεσσάρων ετών τ' ωραίο παδί. (B39)*

ή στη «Μνήμη»<sup>41</sup>:

*Θ' ασχήμισαν —αν ζει— τα γκρίζα μάτια·  
 θα χάλασε τ' ωραίο πρόσωπο.*

41. «Μνήμη-μνήμα» την ονομάζει ο Γ. Δάλλας, Οι δύο όψεις του νομίσματος του Οροφέρνη, Διαβάζω (αφιέρωμα), 78 (1983) 108.

*Μνήμη μου, φύλαξέ τα συν ως ήσαν.  
Και, μνήμη, ό, τι μπορείς από τον έρωτά μου αυτόν,  
ό, τι μπορείς φέρε με πίσω απόψι. (A88)*

Αλλ' ούτε ο Aschenbach μπορεί να συμβιβασθεί με την ιδέα ενός γηρασμένου Tadzio και καθώς βλέπει προσπαθεί να βρει πρόσχημα και τρόπο ταρίχευσης:

«Είναι πολύ ντελικάτος, πολύ ασθενικός... Κατά πάσα πιθανότητα δεν θα προφτάσει να γεράσει». Και δεν έκανε καμία προσπάθεια να αναλύσει μέσα του το αίσθημα της ικανοποίησης και της επανάπτωσης που συνόδευε αυτή τη σκέψη. (479)

Ο Aschenbach ευλαβείται να εξηγήσει ότι ο βίος του νεαρού τον ενδιαφέρει περίπου τόσο όσο ενδιαφέρει τον Καβάφη ο βίος του νεαρού σιδηρουργού· έτσι τη δεύτερη φορά που οδηγείται σε παρόμοια σκέψη δεν θα εκπλαγούμε που η ομολογία μιας «γνήσιας ανησυχίας» εξουδετερώνεται αυτόματα από μια δραστικότερη επισήμανση της ικανοποίησης:

«Είναι ασθενικός, κατά πάσα πιθανότητα δεν θα προφτάσει να γεράσει», σκέψης για άλλη μια φορά με μια αίσθηση της πραγματικότητας στην οποία ορισμένες φορές, και κατά ένα περίεργο τρόπο, αναλύονται η μέθη και ο νοσταλγικός πόθος· και μια γνήσια ανησυχία ανάμεικτη με ασελγή ικανοποίηση κατέκλυσε την καρδιά του. (510-11).

Τελικά ο στόχος θα επιτευχθεί με τους όρους που επιβάλλει ο μύθος της νουβέλας: η «φωτεινή στάση της αισθητικής ηδονής» δεν θα κινδυνεύσει πια από μια υποτροπή της βιοτικής κίνησης, αφού το «είδωλο του νέου σώματος» θα το ταριχεύσει ως καλλιτέχνης, τη στιγμή του εποπτικού οργασμού, ο θάνατος του ίδιου του *Aschenbach*.

Εφόσον ο Aschenbach εύχεται την καταστολή του βιοτικού γίγνεσθαι, η ταλάντευσή του ανάμεσα στην εικαστική καθήλωση και την «ευθανασία» του ερωτικού αντικειμένου είναι φυσιολογική· σ' ένα τέτοιο εγχείρημα ο θάνατος, ως απόλυτη στάση, θα εμφανισθεί, αργά ή γρήγορα, αλληλέγγυος για να καταργήσει την πολυμορφία των φαινομένων και να αποσβέσει την έκφραση του βίου, αυτό που ονομάζει «Ausdruck» ο Winckelmann. 'Ό, τι ο τελευταίος ανακαλύπτει στην όψη των αγαλμάτων της «ευγενέστερης ελληνικής εποχής», άλλοι, όπως ο Walter Pater, το ανακαλύπτουν στην όψη του νεκρού. Ο μικρός Florian στο *The Child in the House* υποπτεύεται για πρώτη φορά την αισθητική ευχαρίστηση των νεκρών όψεων στο νεκροταφείο του Μονάχου, «όπου πριν από την ταφή, πρέπει να μεταφερθούν οι νεκροί και να εκτεθούν πίσω από υαλοπίνακες, ανάμεσα σε λουλούδια και θυμίαμα και αγιασμένα κεριά»<sup>42</sup> —ένα θέαμα και μια αίσθηση που θα ικανοποιούσε απόλυτα τις «Επιθυμίες» του Καβάφη. Σε καβαφική ηλικία πλήρους αισθησιακής απόδοσης το σφιχτοδεμένο και εύγραμμο σώμα του εικο-

42. Βλ. William E. Buckler (εκδ.), *Walter Pater: Three Major Texts: The Renaissance, Appreciations, and Imaginary Portraits*, Νέα Υόρκη-Λονδίνο 1986, σ. 233.

σιεφτάχρονου Emerald Uthwart, στην ομώνυμη ιστορία του Pater, παρεκτρέπει τον νεκροκόμο του σε ασυνήθιστες σκέψεις πάνω στο αισθητικό αποτέλεσμα που κατόρθωσε ο θάνατος<sup>43</sup>. «Η ομορφιά του Emerald Uthwart», σχολιάζει ο Kermode, «απέλευθερωμένη από τις μετατοπίσεις και τους περισπασμούς της βιοτικής κίνησης, αποτελεί την αντανάκλαση μιας αισθητικής αντίληψης. Η Εικόνα δεν έχει καμιά σχέση με την οργανική ζωή, παρόλο που φαίνεται να έχει· η καθαρότητα του περιγράμματός της είναι δυνατή μόνο σε μια σφαίρα εντελώς απομακρυσμένη από την περιοχή που δέχεται συνεχώς την εισβολή των ανθρώπινων μεριμνών»<sup>44</sup>. Εδώ ικανοποιούνται οι βασικοί όροι του απλού-ενιαίου (Einfalt), της αδράνειας (Stille) και της απουσίας βιοτικής έκφρασης (Ausdruck): ο Pater βλέπει τον Ιανό από τη νεκρή, ο Winckelmann από τη γλυπτή όψη του αλλά και οι δύο είναι προσηλωμένοι στην ίδια εικόνα. Οι δύο οπτικές γωνίες μπορεί να παρουσιάζονται ξεχωριστές στους μύθους που δραματοποιούν αυτήν την προσήλωση, αλλά ταυτίζονται αναπόφευκτα από τον κριτικό στοχασμό. Η σαφέστερη μαρτυρία προέρχεται από τον Yeats. Την πλούσια σε αισθητική ενέργεια στάση, ή την «ενότητα της ύπαρξης» που συμβολίζει η στάση, την προσδοκά και από το μάρμαρο και από τον χαλκό και από τον θάνατο. 'Όταν η προσδοκία αυτή ευδωθεί, όλα τα συμπτώματα της οργανικής ζωής «υποχωρούν μπροστά σε μια νέα κατάσταση, στην οποία το μάρμαρο και ο μπρούντζος συνιστούν την αληθινή ζωή και κατοικούν έναν αμετάβλητο κόσμο, πέρα από τον χρόνο και τη διανόηση»: από το σημείο αυτό η διαπεράίωση στο «και σε τελευταία ανάλυση είναι πιθανό ότι η τέλεια ύπαρξη ανήκει μόνο στους νεκρούς» είναι εύκολη! Πρόκειται για θάνατο «πιο ζωντανό από τα ζώντα: αδρανή, αλλά πλουσιότερο σε κίνηση από τον ατέλειωτο σάλο του γίγνεσθαι»<sup>45</sup>. Ο Καβάφης θα μπορούσε να τον έχει χαρακτηρίσει, με τη σύμφωνη γνώμη του Aschenbach, ως «καλλιτέχνη».

### III

Διευκρινίσαμε ότι ο Gustav von Aschenbach ενσαρκώνει μια φαντασιακή προβολή του δημιουργού του στον χώρο του κλασικιστικού αισθητισμού: ταυτόχρονα η περιπέτειά του (ο νοσηρός εθισμός στον νεαρό Tadzio, η παραίτησή του από την κριτική ανάλυση των πραγμάτων, ο θάνατός του μέσα στον μολυσμένο

43. Οι σκέψεις αυτές εκτίθενται σ' ένα «Postscript, from the Diary of a Surgeon» βλ. Buckler, (ό.π., υποσ. 44), σ. 370-2.

44. Kermode, σ. 64.

45. Kermode, σ. 86-9. Ο Kermode αναφέρεται στο πόιμα «Byzantium» (που είναι γραμμένο το 1930 και περιλαμβάνεται στη συλλογή: *The Winding Stair and Other Poems*), μια από τις σημαντικότερες μαρτυρίες για την κεντρική, στη σκέψη του όψιμου Yeats, αντίθεση ανάμεσα στο βιοτικό γίγνεσθαι και την καλλιτεχνική στάση.

αέρα της Βενετίας) προσκαλεί τον αναγνώστη να εκτιμήσει τις επιφυλάξεις του Thomas Mann για τις αμφίβολες προοπτικές που ανοίγει ο καλλιτεχνικός του αναπροσανατολισμός. Το ευρύ φάσμα των προβληματισμών που αναδύεται στην πλούσια συγγραφική παραγωγή του Thomas Mann δείχνει καθαρά ότι αυτός δεν απεμπόλησε ποτέ την πείρα του ως ηθικός στοχαστής και ανατόμος της ζωής για χάρη ενός αυστηρού και απαρέγκλιτου αισθητισμού<sup>46</sup>. Έτσι δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε γενικά τους λόγους για τους οποίους ο Θάνατος στη Βενετία, που άρχισε ως ενθουσιώδης ύμνος ενός Dichter, κατέληξε στον ηθικολογικό μύθο ενός Schriftsteller —«Siehe, es warde dir das *trunkene Lied zur sittlichen Fabel*», γράφει ο ίδιος σ' ένα ειδύλλιο, το *Gesang vom Kindchen*, που δημοσίευσε το 1919 και όπου χαρακτηρίζει αυτήν την εξέλιξη ως «κρυφή ήττα». Εντοπίζοντας τους λόγους της «ήττας», ο Thomas Mann εξηγεί ότι τελικά δεν κατόρθωσε να αρκεσθεί στην ανεύθυνη παρροσία του λυρικού ποιητή και επισημαίνει τις δυνάμεις που κατά τη συγγραφή της νουβέλας επέδρασαν διορθωτικά πάνω στην αρχική, υμνική-λυρική παρόρμηση: στη συνέχεια επικαλείται τη Νατουραλιστική του προϋπηρεσία ως τον λόγο για τον οποίο αντιμετωπίζει τον Aschenbach και ως παθολογική περίπτωση, και τέλος συνυπολογίζει τον προτεσταντικό πουριτανισμό του<sup>47</sup>. Ωστόσο, θα παραγνώριζε κανείς την αμφίσημη δυναμική αυτής της νουβέλας, αν τελικά πείθονταν από τον νατουραλιστικό και ηθικό Mann να ταξινομήσει το πάθος του Aschenbach απλώς ως παθολογική αίρεση. Δεν γίνεται να αναφερθούμε εδώ σ' όλες τις προφανείς και πιθανές εστίες αμφισημίας μέσα στην ιστορία<sup>48</sup>, αλλ' η περίπτωση της τελευταίας σκηνής, όπου ο Aschenbach πεθαίνει βλέποντας τον Tadzio στην παραλία του Lido, είναι ιδιαίτερα διδακτική: η επιθανάτια ενατένιση του ωραίου εφήβου, με την πλατωνική ένταση και αίγλη της, αφήνει τον αναγνώστη μετέωρο ανάμεσα στην εκδοχή της τραγωδίας και σ' εκείνην της αποθέωσης. Μια τέτοια σκηνή, παρατηρεί ο Reed, θα μπορούσε να αποτελεί το εύλογο τέλος μιας ιστορίας όπου το πάθος του Aschenbach για τον Tadzio αποκαλύπτεται ως αποκορύφωση της αφοσίωσής του στο κάλλος των μορφών, κι «αυτό θα αποτελούσε την αποθέωση όχι απλώς του Aschenbach, αλλά της νέας προσέγγισής του στην τέχνη»<sup>49</sup>. Ούτε είναι χωρίς σημασία η αμηχανία του ίδιου του Mann, που την εξομολογείται σε μια επιστολή του, τον Απρίλη του

46. Ο Thomas Mann θεωρήθηκε σύμβολο της γερμανικής κουλτούρας γιατί απορρόφησε και επεξεργάσθηκε μια τεράστια παράδοση που ορίζεται από τους Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, Goethe αλλά και από στοχαστές και καλλιτέχνες του 20ού αιώνα. Από το τέλος του Α' παγκοσμίου πολέμου είναι ευδάκριτη μια ένταση των πολιτικοικονομικών του στοχασμών. Βλ. και Reed II, *passim* και ειδικότερα σ. 1-36.

47. Βλ. Reed I, σ. 39-40, Reed II, σ. 151 κ.ε.

48. Για ορισμένες από αυτές τις αμφισημίες βλ. Reed I, σ. 43-7.

49. Reed I, σ. 44-5.

1912, προς τον αδελφό του τον Heinrich: «Δεν μπορώ να βρω το τέλος». Αυτό που τελικά βρήκε δεν σημαίνει, πιστεύουμε, τόσο τον θρίαμβο του νατουραλιστικού-παθολογικού-ηθικού, όσο τη νίκη του στα σημεία. Το τέλος του Θάνατος στη Βενετία παραμένει ουσιαστικά ανοιχτό, και από την άποψη αυτή η ισορροπία ανάμεσα στο «αισθησιακό και ηθικό» που επιδίωξε ο Mann υφίσταται<sup>50</sup>.

Θα ήταν απλή άσκηση στην παραδοξολογία να υποστηριχθεί ότι ο Καβάφης επιδίωξε, με τα κίνητρα και τους όρους του Mann, μιαν ανάλογη ισορροπία. Όποια κι αν είναι τα ερωτήματα που θα θέσει μια διεξοδική μελέτη του ζητήματος, ο Αλεξανδρινός —που γνώριζε πολύ καλά το κόστος της αναχώρησης «μες στην πολλή συνάφεια του κόσμου» —δεν φαίνεται να δοκίμασε ποτέ τις ισχυρές ταλαντώσεις του *Geist und Kunst*, ούτε αντιμετώπισε σοβαρά το δίλημμα: Dichter ή Schriftsteller. Από τα φεγγερά καλοκαίρια της Αλεξάνδρειας, όπως και από το ακαθάριστο προϊόν της ιστορίας —και της ιστορίας του— μπορεί να αποστάξει ότι τι τιμιότερο: «μορφές κ' αισθήσεις», που δεν συσκοτίζονται από τις φιλοσοφικο-αισθητικές αμφιθυμίες και αμφισημίες του Mann<sup>51</sup>. Αν κάποτε ιστορεί την ταπεινή και ρυπαρή καθημερινότητα δεν είναι για να ηχιοβολήσει την άβυσσο πίσω από τις ανθρώπινες καταστάσεις αλλά για να υφάνει το κουκούλι μέσα στο οποίο προετοιμάζεται η χρυσαλίδα της καθαρής ηδονικής μορφής<sup>52</sup>. Στην καβαφική ποίηση ο ηθικολογικός στοχασμός, από τον

50. «ein Gleichgewicht von Sinnlichkeit und Sittlichkeit wurde angestrebt», γράφει ο Mann σε μια επιστολή του στον Weber. Βλ. *Briefe 1889-1936* (εκδ. Erika Mann), Φραγκφούρτη 1961, σ. 176.

51. Η αίσθηση του αιμαρτήματος και των κοινωνικών κυρώσεων που θύγει ο Δ. Νικολαρεζής. Ο ηδονισμός στην ποίηση του Καβάφη, (δ.π., υποσ. 21), σ. 161, είναι ένα πολύ απλούστερο ζήτημα. Ο Καβάφης δεν συμμερίζεται τις υποψίες του Mann για την άβυσσο που μπορεί να χάσκει κάτω από την αισθητική μορφή και δεν γνωρίζει το κράτος της μπωντλαιρικής αμαρτίας. Παρόλο που δεν είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικό να μιλάμε απλώς για το καβαφικό «amoral mind» (βλ. π.χ. E. M. Forster, The Complete Poems of C. P. Cavafy στο *The Mind and Art of C. P. Cavafy*, Αθήνα 1983, σ. 41), γενικά κανείς τείνει να συμφωνήσει με τον S. Spender («Cavafy: The Historic and Erotic» στην προαναφερθείσα συλλογή δοκιμών, σ. 93) ότι «his values are erotic because they are aesthetic... What the moments of his obsession all add up to is best conveyed in the word «beauty». When one says this, one means that Cavafy not only «lived» for beauty but he worked to create it in his poetry».

52. Ο Keeley (δ.π., υποσ. 38), σ. 77, παρατηρεί ότι «οι εικόνες του ποιητή για το αιδεώδες» ή το «τέλειο» στα θέματα του έρωτα ... ανθίζουν, όπως βλέπουμε, ευκολότερα σε ρυπαρό περιβάλλον». Δεν πρόκειται τόσο για αντίθεση που τελικά θα αναδείξει το αισθητικά ωραίο ούτε και ακριβώς για σύμπτωμα Ρομαντικής αντινομίας (ο Keeley δείχνει πράγματι δυσπιστία απέναντι σ' αυτή την ερμηνεία) σαν κι αυτά που ο Mario Praz (στο περίφημο *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Ρώμη 1950) ταξινόμησε κάτω από τον τίτλο: «η ομορφιά της Μέδουσας». Παρόλο που ο Καβάφης δεν είναι ξένος προς τη γοητεία του ρυπαρού —για να το πούμε έτσι πολύ γενικά— τα προκείμενα και συγκείμενα της αισθητικής «επιφάνειας» στην ποίησή του θέτουν ένα εντελώς διαφορετικό πρόβλημα που ξεφεύγει από τα δριά αυτής της μελέτης.

οποίο δεν παραιτείται ο Mann, απειλεί την αισθητική εποπτεία όπως η χριστιανούσινη απειλεί τη θύμηση του Μύρη. Ο Ιασής είναι, βέβαια, θύμα της αισθητικής του τελειότητας, αλλ' ούτε αυτός συνθηκολογεί ούτε οι γνήσιοι Αλεξανδρείς ηθικολογούν επειδή, έχοντας συνοδοιπορήσει με το σύνταγμα της ηδονής, γνωρίζουν ότι στην πραγματικότητα δεν υπάρχει ούτε δυνατότητα επιλογής ούτε χώρος για διλήμματα:

... Μα απ' το πολύ να μ'έχει ο κόδιμος Νάρκισσο κ' Ερμή,  
η καταχρήσεις μ'έφθειραν, μ'εσκότωσαν. Διαβάτη,  
αν είσαι Αλεξανδρεύς, δεν θα επικρίνεις. Ξέρεις την ορμή  
του βίου μας· τι θέρμην έχει· τι ηδονή υπερτάπη.  
(«Ιασή τάφος», A75)

Αυτό το ξέρει θαυμάσια και ο Ιάνθης Αντωνίου, όσο κι αν βαυκαλίζεται ότι η τελική επιλογή είναι στο χέρι του:

Η τιμότερές μου μέρες είν' εκείνες  
που την αισθητική αναζήτησιν αφίνω,  
που εγκαταλείπω τον ωραίο και σκληρόν ελληνισμό,  
με την κυρίαρχη προσήλωσι  
σε τέλεια κακιούμένα και φθαρτά άσπρα μέλη.  
Και γένομαι αυτός που θα ήθελα  
πάντα να μένω· των Εβραίων, των ιερών Εβραίων, ο υιός.

Ένθερμη λίαν η δήλωσίς του. «Πάντα  
να μένω των Εβραίων, των ιερών Εβραίων—»

Όμως δεν έμενε τοιούτος διόλου.  
Ο Ηδονισμός κ'η Τέχνη της Αλεξανδρείας  
αφοσιωμένο τους παιδί τον είχαν.  
(«Των Εβραίων (50 μ.Χ.)», B9)

Ακριβώς αυτή η «αισθητική αναζήτηση» κι αυτή η «κυρίαρχη προσήλωση» ακινητοποιούν και εξαντλούν τον Gustav von Aschenbach στη Βενετία. Όμως ο Thomas Mann δεν υπήρξε ποτέ γνήσιος Αλεξανδρεύς.