THE PROBLEM OF AESTHETICISM IN THOMAS MANN'S "DEATH IN VENICE"

Ingrid Cezarina-Elena CIOCHINĂ
Lecturer PhD., „Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Thomas Mann's short stories from the beginning of the 20th century bring into discussion the problem of aestheticism, as was also emphasized by literary criticism, but also a certain perspective on a neoclassical ideal. The epic of small dimensions (the sketch, the story, the short story) characterizes the beginning of the 20th century, being focused on social observation, psychological analysis, symbolism and the fantastic. "No one remains unchanged after going through a process of self-knowledge", says Thomas Mann. Thus, in his writings he attempts a deepening, a highlighting of everything that self-knowledge means and produces.

Keywords: aestheticism, short story, Thomas Mann, death, neoclassical

„Gustul pentru măreţie al scriitorului Thomas Mann s-ar recunoaşte în retorica grea şi în faptul de a se fi bazat pe realitate şi pe conştiinţă. [...] Autorul Muntelui magic, a avut îndrăzneala ca, reuniind contrariile, să lege strâns măreţia de boală, geniul de decadenţă, superioritatea de umilinţă, cinstea de ruşine."[1]

Nuvelistica lui Thomas Mann de la început de secol XX aduce în discuţie problematica estetismului, precum a fost şi subliniată de către critca literară, dar şi o anumită perspectivă asupra unui ideal neoclasic. Epica de mici dimnensiuni (schiţa, povestirea, nuvela) caracterizează începutul secolului XX, fiind axată pe observarea socialului, pe analiza psihologică, pe simbolism şi pe fantastic. „Nimeni nu rămâne neschimbat după ce trece printr-un proces de auto- cunoaştere", afirma Thomas Mann. Astfel, în scrierile sale încearcă o aprofundare, o reliefare a tot ceea ce înseamnă şi produce cunoaşterea de sine.

În acest sens, reprezentativă este nuvela *Moartea la Veneţia*, în care autorul ilustrează, cu ajutorul instanţelor narative, drama scriitorului Gustav von Aschenbach şi analiza resorturilor sale interioare. După cum aminteşte Thomas Kleininger[2], nuvela are la bază influenţe diverse din scriitorii universali, cele două figuri centrale fiind Goethe şi Nietzsche. Thomas Mann se pare că ar fi lecturat repetitiv *Afinităţile elective*. Mann preia de la Goethe atât structura, cît şi stilul nuvelei, inclusiv din *Nuvela* şi *Bărbatul la cincizeci de ani*, transferul propriilor sale planuri de creaţie în planul conştiinţei personajului principal fictiv.

Astfel, deşi naraţiunea nu se produce la persoana I, scrierea denotă o puternică notă de subiectivitate, tocmai din accentuarea trăirilor interioare ale eroului fictiv, deducând astfel că aceste trăiri sunt sinonime cu trările instanţei autorului abstract (Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere*, Editura Univers, Bucureşti, 1994). Distincţia netă dintre

[1] Ciocârlie Livius, *Sub masca lui Goethe*, Luceafărul de dimineaţă, Nr. 23-24/ iunie 2008 (http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=10520)
[2] Note şi comentarii la ediţia *Povestiri* deThomas Mann, Editura Rao, Bucureşti, 2003, p.818-819

un narator care îşi asumă un act narativ şi un autor abstract, este clară, după Lintvelt, şi anume, acesta din urmă nu va funcţiona niciodată ca subiect care relatează. În *Moartea la Veneţia*, avem de aface tocmai cu un astfel de autor, implicat, dar în acelaşi timp absent. Drama scriitorului Aschenbach se relevă pe măsura lecturii, personajul principal, fiind caracterizat în mod pregnant prin trăiri, sentimente şi idei şi mai puţin prin fapte, care nu depăşesc totuşi graniţa banalităţii. Deşi Veneţia îl transformă radical de această dată, relevându-i nuanţe şi ecouri sufleteşti puternic reprimate până atunci, el încearcă să îşi păstreze staticitatea, mecanicitatea şi banalitatea faptelor şi acţiunilor sale. Chiar dacă se mărturiseşte obosit şi sătul de viaţa sa planificată în detaliu şi se doreşte eliberat de povara pe care singur şi-a indus-o ca reuşită a succesului său, eliberarea vine pentru el numai odată cu moartea. Singurul moment în care redevine egal cu el însuşi, după ce s-a descoperit în faţa iubirii, rămâne moartea, ca unică soluţie umană existenţială. Căci, după cum afirma şi Mircea Eliade în *Nuntă în cer*, omul este egal cu el însuşi doar în faţa iubirii şi a morţii ca ipostaze umane existenţiale definitorii. Conceptul de *eros şi thanatos* este prezent în majoritatea scrierilor lui Thomas Mann, subliniind în opera sa, fragila linie dintre viaţă şi moarte, dintre măreţie şi decădere, dintre superioritate şi umilinţă.

Unul dintre atributele esenţiale ale genului epic, în care încadrăm şi această nuvelă, este timpul. Există şi aici, după cum a fost subliniat de critici şi lingvişti, un timp subiectiv, al persoanei, al memoriei individuale, timpul în care trăieşte şi se dezvoltă ca personaj, Gustav Aschenbach, şi un timp obiectiv, al evenimentelor, introdus încă de la început: *„Într-o după-amiază de primăvară a anului 19...[...]”*[3]. Această îmbinare a timpurilor se produce atunci când instanţa narativă a autorului abstract se confundă cu fluxul conştiinţei personajului principal, astfel încât, cei doi scriitori se afundă tot mai mult în adâncimea cunoaşterii de sine.

Relatarea evenimentelor, ca modalitate narativă, specifică povestirii, este reprezentată prin stilul său sobru, clar, concis şi obiectiv, prin împletirea elementelor filosofice, mitologice, psihologice în redarea unui remarcabil flux al conştiinţei. Deşi relatarea se produce la persoana a III-a, naratorul se vrea subiectiv şi implicat. Sentimentul obsesiv de iubire profundă pe care Aschenbach îl are pentru tânărul Tadzio, este redat cu ajutorul descrierii ca procedeu narativ. Descrierea abundentă se împleteşte cu motive şi elemente mitologice şi filosofice, tânărul ajungând să fie preamărit şi glorificat precum un zeu din antichitate. Se pare că această pasiune ce depăşeste toate limitele impuse, îl consumă până la moarte pe cel ce o trăieşte. Însuşi numele său pare a fi simbolic, după cum cita Thomas Kleininger[4], Aschenbach trimiţând la cuvântul german *asche*, adică „cenuşă”, încărcându-se astfel de sugestia morţii.

Spaţiul, tipic nuvelei, se încadrează nu mai departe de limitele impuse de acel topos sacru, şi anume oraşul Veneţia. Thomas Mann readuce astfel în discuţie întreaga mitologie legată de misterele Veneţiei şi redă cu precizie profilul acestui oraş „bolnav”, care aduce, odată cu holera şi desfrâul. Aşa cum Veneţia devenise cu totul alta, acum când o vedea pentru ultima oară, Aschenbach trebuie să redevină şi el altul pentru a se

[3] Thomas Mann, *Povestiri*, Editura Rao, Bucureşti, 2003, p.359
[4] Op.cit. 2, p.819

putea reintegra. Oraşul bolnav, plin de mucegai şi putreziciune, de molimi şi de desfrâu, de minciuni şi de crime, ascunde în fiecare cotlon întunecat semne prevestitoare morţii. De cum porneşte în această călătorie, Aschenbach analizează cu luciditate ceea ce i se întâmplă şi resimte neputinţa de a se sustrage acestei pasiuni ce-l cuprinsese odată cu zărirea acelui om misterios, cu iz de străin. Imediat ce se îmbarcă, totul pare un „semn rău", prevestitor de nenorociri: vasul era într-o stare deplorabilă, cerul Veneţiei era închis şi cenuşiu (aşa cum va fi pe tot parcursul nuvelei), gondolierul „fantomă" care dispare imediat ce îl aduce la destinaţie, pare luntraşul Charon, canalele lungi cu iz de formol, toate subliniau starea scriitorului: *„Din scaunul său, din acest fotoliu cu braţe tapisat în negru, legănat atât de domol de loviturile de vâslă are gondolierului autoritar din spatele lui, părea că emana o vrajă ce-l predispunea la indolenţă. Ideea că a căzut în mâinile unui răufăcător îi trecu prin minte lui Aschenbach ca un vis – se simţea incapabil să se mobilizeze pentru o apărare activă."*[5] Singurul lucru care înviora această stare de decadenţă, este prezenţa tânărului cu chip angelic, Tadzio. El pare perfecţiunea întruchipată, într-o lume a decăderii şi a molimei, Tadzio este de o frumuseţe zeificată: trupul său cu linii perfect armonioase, felul său de a vorbi, care era de neînţeles pentru scriitor, câteva valenţe ale comportamentului său care îi sugerau o personalitate puternică şi de neînvins, însăşi rezonanţa numelui său când era strigat de către ai săi, toate reprezentând atribute ale supranaturalului, atribute nepământene.

Ironia, subtil introdusă de către Thomas Mann, îl vizează în mod deosebit pe Aschenbach, dar mai ales condiţia artistului în societate. Artistul care sse pare că dă totul pentru artă, dar nimic pentru lume. Figura schimonosită a bătrânului ce se credea tânăr, de la începutul călătoriei, vine să ironizeze însăşi natura artistului ajuns la vârsta senectuţii. Detalii de gesturi, ţinută şi comportament pe care Aschenbach le reprimă în totalitate bătrânului „tânăr", vin să-l ironizeze în cele mai mici detalii atunci când ajunge la frizerul care îl „întinereşte", tocmai prin astfel de trucuri mârşave.

Analiza psihologică fin realizată urmăreşte decăderea personajului principal, de la statutul de scriitor remarcat la nivel naţional şi internaţional, la cel de victimă a propriilor sale auto-critici. S-a adus în discuţie problematica trecerii de la apolinic la dionisiac, în *Moartea la Veneţia*. Statutul apolinic al personajului principal, exersat şi asumat la începutul nuvelei, ordinea şi disciplina, dar mai ales obsesia pentru perfecţiune, vor degenera, în sfera dionisiacului, tocmai datorită imposibilităţii stăpânirii acestor dorinţe contradictorii. De aceea, finalul este unul dezastruos, căci călătoria nu este una voluntară, ci este doar o cădere. Înainte de a a se decide şi de a porni în călătorie, Aschenbach are viziunea unui loc mlăştinos, cu o vegetaţie luxuriantă, cu cerul întunecos. De aici înainte tot ceea ce se va întâmpla se va desfăşura după făgaşurile propriei conştiinţe. Totul ajunge să fie proiectat şi totul rezonează cu interiorul. Până şi tânărul Tadzio ajunge să fie un fel de alter-ego, imaginea apolinică a scriitorului de odinioară.

Thomas Mann construieşte personaje puternic individualizate, dar construieşte şi opere literare de mare profunzime care reuşesc să depăşească orice canon literar. La fel

[5] Op. Cit. 3, p.377

cum afirmau Wellek şi Warren[6]: „genurile literare pot fi privite ca nişte imperative instituţionale care exercită o constrângere asupra scriitorului, dar care la rândul lor suferă şi ele o constrângere din partea acestuia", putem concluziona, la fel cum au reliefat şi criticii literari, că scrierile lui Thomas Mann reinventează canoanele, desprinzându-se de acestea, atât prin structură şi compoziţie, dar mai ales prin stilul său unic, care deşi inovează asiduu, rămâne în esenţă tradiţionalist. Atât în romanele sale, cât şi în nuvelistică, accentele tradiţionaliste ţin atât de abundenţa elementelor mitologice cât şi de întoarcerea omului la arhetipurile sale naturale. Aceentele noi, care inovează, ţin de analiza psihologică, de viziune şi de reinterpretare a miturilor, cât şi de redescoperirea spaţiului securizant al naturii primordiale.

În încheiere, ilustrăm viziunea lui Thomas Mann asupra artei şi creaţiei, prin redarea unui citat dintr-o scrisoare adresată prietenului său Kurt Martens, din 28 martie 1906: *„nu mă încred în plăcere, nu mă încred în fericire, considerându-le improductive. Cred că astăzi nu poţi sluji la doi stăpâni, plăcerea şi arta, nefiind destul de puternici şi de desăvârşiţi pentru asta. Că azi cineva poate fi un om de viaţă şi artist, iată un lucru pe care nu-l cred. Trebuie să optezi şi conştiinţa mea optează pentru creaţie."*

Bibliography

Ciocârlie Livius, *Sub masca lui Goethe*, Luceafărul de dimineaţă, Nr. 23-24/ iunie 2008 (http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=10520)
Mann, Thomas, *Povestiri*, Editura Rao, Bucureşti, 2003;
Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, Editura Pentru Literatura Universală, Bucureşti, 1967;

[6] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, Editura Pentru Literatura Universală, Bucureşti, 1967, p.299