

ОДЈЕЦИ ВИНКЕЛМАНОВЕ СМРТИ
У ТРСТУ У МАНОВОЈ СМРТИ У
ВЕНЕЦИЈИУниверзитет у Београду
Филолошки факултет

Апстракт: Рад¹ анализира типолошке сличности и имплицитне аналогije које новела *Смрт у Венецији* Томаса Мана успоставља у односу на догађаје у вези са смрћу немачког археолога Јохана Јоахима Винкелмана 1768. године у Трсту. Кључна сличност између смрти Мановог јунака Густава Ашенбаха и Винкелмана везује се за моменат одустајања од првобитно осмишљеног итинерара, које ће се на крају испоставити као кобно. У оба случаја постоји једна врста трагичног кретања у смеру властитог уништења. Настојимо да покажемо да је Ман мотив пута обликовао као модернистичку инверзију *Grand Tour*-а бајроновског типа, при чему су бинарни опозити Севера и Југа темељно проблематизовани. Винкелмана и Ашенбаха смрт затиче, заправо, негде на пола пута између Севера и Југа, на простору који је некакав супститут аутентичног Југа. Нарочита пажња у раду посвећена је Франческу Арканђелију, контроверзној фигури Винкелмановог убице, с којим овај проводи последње дане. Амбивалентност Арканђелијеве реално-вулгарне природе и онога што је Винкелман идеалистички надоградио учинило је Италијана погодним за двоструку литерарну транспозицију у Мановој новели (ликови носиоци демонског; Ашенбахова опсесивно-фатална фасцинација пољским дечаком Тађом). Циљ рада био би да – кроз анализу претходно скицираних елемената – укаже на суштински пародичан, карикирани начин на који је Ман оно чињенично трансформисао у фиктивно, притом препознавши иронични потенцијал трагичног „случаја Винкелман“.

Кључне речи: *Смрт у Венецији*, Јохан Јоахим Винкелман, фактографско и фикционално, Север и Југ, вулгарно и идеализовано, пародијски третман.

I. Увод

Неколицина аутора сагласни су у тврдњи да су у антологијској новели *Смрт у Венецији* (*Der Tod in Venedig*, 1912) Томаса Мана (Thomas Mann, 1875–1955) присутне одређене имплицитне аналогije

1 Рад је у првобитном облику настао у оквиру курса *Књижевност, фикција и истина* на докторским студијама на Филолошком факултету у Београду, код проф. Корнелија Кваса. У прерађеном облику, један део рада изложен је на скупу *Oltreconfini: Puntid'incontro nella ricerca linguistica, letteraria, traduttologica e glottodidattica*, Università Ca' Foscari, Венеција, новембар 2023. године.

и реминисценције на судбину Јохана Јоахима Винкелмана (Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768), пионира неокласичног хеленизма, археолога и аутора капиталне судије *Историја античке уметности* (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764).² Ови аутори износе (најчешће концизна) запажања о могућности паралелног сагледавања судбина Мановог јунака Густава Ашенбаха и Винкелмана, пасионираног изучаваоца античке старине и по многим оснивача историје уметности као модерне научне дисциплине.

Глен Долберг, Хинрих Зеба и Лајонел Госман, чини се независно један од другог, долазе на идеју о сродности две поменуте судбине. Долберг истиче да се „ова сличност [...] испољава у сродним искуствима, личностима, грчким идеалима, хомосексуалним тенденцијама“ (Dolberg 1976: 22).³ Зеба (а следећи њега и Бернард Бешенштајн) сматра да је случај Винкелманове смрти уграђен у композиционо језгро новеле: онако као што је Винкелманова смрт резултат „освете“ Диониса, кога је научник подредио „тиранији“ свог аполинског начела, тако и Манов Ашенбах гине од разобрученог божанства, које је дотад стајало под стегом класицистичке дисциплине (класицистичка „скулптура“ Тађа из уводних епизода извргава се, како приповест буде одмицала, у рушилачку, „осветничку“ силу, Seeba 1982: 181; Böschenstein 1986: 339–340). Зеба, осим тога, читаоцу скреће пажњу и на то да последња реченица новеле призива у сећање реакцију јавности на вест о Винкелмановој судбини (Seeba 1982: 182). Госман ће своје запажање изрећи најконцизније – у једној реченици своје студије сугестивног назива *Смрт у Трсту*: „Склон сам да верујем да у прослављеној Мановој новели *Смрт у Венецији* из 1913. [sic!] постоје реминисценције, свесне или несвесне, на Винкелманову судбину“ (Gossman 1992: 214). Преостали аутори махом ће се позивати на тројицу поменутих тумача. Позивајући се на Долберга, Симор Хауард истиче карикатуралну димензију Ашенбаховог лика (која се успоставља у односу на фигуру Винкелмана, Howard 1990: 169). Ричи Робертсон се, опет, позива на Госмана и слаже се с хипотезом да је „Винкелманова смрт у Трсту могла [...] инспирисати Ашенбахову смрт у Венецији“ (Robertson 2004: 96). Роберт Тоубин потцртава везу с Италијом и, нарочито, елемент хомоеротске љубави (Tobin 2017: 69). Паоло Паницо, најзад, можда најпотпуније (а позивајући се на Госмана, Зебу и Бешенштајна) мапира тачке које вежу Винкелманову и Ашенбахову судбину (аутор ће, међутим, своју пажњу и интересовање усмерити ка значају класицизма у новели):

Нема сумње да нас мотив (фаталног) пута у Италију, живот посвећен изучавању уметности и лепоте, хомоеротски нагони и, најзад, смрт у жи-

2 Dolberg 1976; Seeba 1982; Böschenstein 1986; Howard 1990; Gossman 1992; Robertson 2004; Tobin 2017; Panizzo 2019.

3 Сви преводи секундарне литературе у раду су наши.

вотном добу од непуних педесет година на обалама Јадрана, у градовима толико близу један другом, воде ка томе да претпоставимо да између Винкелманове биографије и судбине протагонисте у *Смрти у Венецији* постоји јака имплицитна веза (Panizzo 2019: 210).

Наш рад подстакнут је претходно назначеним запажањима, од којих, дакле, полазимо и које ћемо на страницама које следе покушати да елаборирамо. Циљ нам је да ближе испитамо врсту односа и типолошку сродност између две судбине – једне литерарно-фиктивне, друге историјски реалне.

Наративно ткиво *Смрти у Венецији* открива изненађујуће испреплетен међусобни однос појмова књижевности, фикције и истине: одређени фрагменти једне чињенично-емпиријске истине послужили су обликовању књижевне истине Томаса Мана.⁴ Биографска истина, као и она литерарна, *истиинише* су, свака понаособ, на себи својствен начин и свака функционише у координатама властите равни постојања и њених закономерности (уп. Lamarque, Naugom 2002: 289). Ако прихватимо идеју о томе да је један сегмент биографије Јохана Винкелмана могао у извесној мери утицати на то како је прича о Густаву Ашенбаху моделована, последично прихватамо и идеју о упливу једног типа стварности и истине у други: својеврсном „претварањ[у] животне чињенице у књижевну чињеницу“ (Tinjanov 1970: 282). Оба, међутим, истовремено чувају своју аутономност и егзистирају независно један од другог, као што и иначе „[ф]икција, са слободом коју има, може да имитира било које средство које се налази у нефикцији а да остане фикција“ (Abot 2009: 237). Сложени однос који Манов приповедни свет успоставља према претпостављено прототипској Винкелмановој фигури и судбини односи се у највећој мери – видећемо и на који начин – на комплекс мотива који стоје у вези с околностима смрти. У грађењу наративне судбине свог јунака Ман се, разуме се, не води поступком пресликавања ситуације из једне биографије, већ је стваралачки преосмишљава. Према речима Хораса Портера Абота (Н. Porter Abbott), наративна фикција „може да похара наш свет да би створила свој, мењајући га према сопственим жељама, додајући и одузимајући понешто“ (Abot 2009: 244). Као

4 Према аутобиографском сведочењу самог Мана, сви основни мотиви новеле већ су постојали у „фактографском“ облику, као елементи стварног, доживљеног искуства: „Свако дело је фрагментарно, али у себи довршено остварење наше индивидуалности; а ова врста остварења је једини и болни начин на који можемо доживети неко конкретно искуство. [...] Како изнутра тако и споља, сви елементи приче уклопили су се у слику на најнеобичнији начин. [...] У *Смрти у Венецији* ништа није измишљено. „Ходочасник“ на Северном гробљу, туробни ферибот из Пуле, седокоси кицош, злокобни гондолијер, Тађо и његова породица, путовање прекинуто грешком због пртљага, колера, усправни чиновник у туристичком бироу, бестидни певач балада [...] сви су они били тамо; моје је било само да их распоредим, када су они истог часа на најчудеснији начин испољили своју способност да се преобразе у елементе композиције“ (Mann 1960: 44–46).

фикција, представљена прича није заправо ни истинита ни лажна (*ibid.* 234), и тешко да би се њој уопште могла приписати категорија истинитости у конвенционалном значењу (Kvas 2011: 24).⁵ Њену истинитост не би требало самеравати према мерилима „спољашње“ („прототипне“) истине, од које аутор полази у стварању своје, нове и аутентичне (истине фикције), коју као такву прихватамо као стварну и онтолошки легитимну („све те истине [су] равноправне“, Abot 2009: 246).

Као фикција, таква књижевна истина, у извесном смислу, „ре-фигурише истину стварности“ и пре је „заобилазна или *меџафоричка*, за разлику од директне и непосредне научне истине“ (Kvas 2011: 51,52). Можда би с тим у вези за Манову новелу најоправданије било везати је за фигуративни модел истине, онај који „обједињује теорије које полазе од става да су књижевна дела производи фикције, али и да она имају сазнајну функцију“ (*ibid.* 51).⁶

Неће нам, ваљало би нагласити, бити циљ да у раду докажемо да је у *Смрти у Венецији* реч о наративизацији смрти Јохана Винкелмана (будући да Ман на то очито нема претензија), као што није реч ни о уметничком фалсификату чињеничне истине, већ да (на трагу запажања Л. Госмана и др.) укажемо на могућност једног особеног преплитања *чињеничне истине* и *истине фикције*; или – прецизније речено – трансформисања чињеничног у фиктивно, интегрисања или преобликовања одређених елемената Винкелманове биографије у књижевно-фикционални свет новеле.

2. Смрт на путу: Винкелман и Ашенбах

Према подацима из Винкелманове биографије, немачки археолог после тринаест година боравка у Риму креће у завичај, да би при поновном сусрету с германским светом доживео неку врсту емотивног слома, готово физичке мучнине, праћене неоодољивом потребом да се врати натраг на Југ. Трст ће бити прва станица на повратку у Рим. Овде Винкелман склапа контроверзно познанство с извесним Франческом Арканђелијем (управо приспелим из Венеције), куваром са сумњивом прошлoшћу и криминалним досијеом. Арканђели нуди своје услуге као организатор пута до транзитне станице – Венеције. Наредну недељу дана двојица људи проводе много времена заједно, обедујући у Арканђелијевој соби, где научник свом необичном хотелском суседу показује своју збирку медаља. Неколико дана касније, Винкелмана проналазе у његовој

5 „Појам фикције омогућио је neutralizaciju истине у уметничком и књижевном моделу“ (Kvas 2011: 25).

6 Разликујемо пет главних модела истине у књижевности: миметички, епистемолошки, етички, модел аутентичности и фигуративни модел (в. Kvas 2011).

соби, вишеструко избоденог ножем, у мучној агонији која ће трајати сатима. Убица, Арканђели (код кога није пронађен никакав плен), без опирања признаје кривицу. Мотиви убиства остали су до данас нерасветљени. Неки елементи Арканђелијевог исказа са саслушања (убица је жртви задао више удараца у груди и доњи део трбуха) наводе на помисао да је посреди злочин из страсти (Pagnini 1964: 154).

Оно што се, уопште узев, препознаје као додирна тачка између новеле *Смрти у Венецији* и реалне биографије Јохана Јоахима Винкелмана свакако је хронотоп пута у Италију и трагична смрт – у Италији (у Венецији, односно Трсту, градовима на Јадрану, смештеним недалеко један од другог у Венецијанском заливу). Пред нама су две унеколико еквивалентне ситуације: Манов Ашенбах – кога „обузима неки немир који тражи и лута, нека младачки жедна чежња у даљину, [...] чежња за путовањем“ (Ман 1929: 173, уп. Ђорђевић 2018: 242; Нешић Павковић 2023: 182) – из Минхена креће пут Југа (и Венеције, која „за Мана представља ништа друго до Југ, а тај појам добија код овог писца пуно значење тек као опозиција Северу“, Вујновић 2004: 232); Винкелман, опет, 1755. године одлази из Немачке и наставља се у Риму (Highet 1951: 370; Gossman 1992: 211). Обојица се појављују као фигуре у којима се рађа потреба за својеврсним искорак из властитог германског идентитета, што је пројектовано кроз чежњу (*Sehnsucht*) за физичким измештањем: с германског Севера ка италијанском Југу. Винкелманова позиционираност између Немачке и Италије уклопила би се у мановску фасцинацију дијалектиком Севера и Југа и опсесију поменутих бинарним опозицијама, које готово да онтолошки („тониокрегеровски“) детерминишу јунака, те су несумњиво много „више од географских појмова, декорације или фигуре контраста“ (Вујновић 2004: 232). Тај простор претпостављеног италијанског Југа у Винкелмановом, али и у случају Густава Ашенбаха – двојице поклоника класичне старине – доживљен је као безмало идеализован, аркадијски предео.⁷

2.1. „Не тако далеко, не баш до тигрова“: парадокс и иронија путовања на „Југ“

Може бити, међутим, да је у *Смрти у Венецији*, макар делимично, на снази и модернистичка инверзија оног романтичарског *Grand Tour*-а (бајроновског типа), који се обично завршавао на самом југу Италије (најчешће у Напуљу или на Сицилији), или пак у Грчкој као финалној дестинацији: коначна дестинација Мановог јунака, насупрот томе, биће север Италије (ни сам јунак-путник, опет,

⁷ Уп. „За Винкелмана, као и за још много уметника, Рим је морао бити нека врста утопије или Аркадије, уточиште од бесмислености свакодневног живота, ситних овоземаљских амбиција и предрасуда, место где живот појединца учествује у вечности и враћа осећај целовитости ствари“ (Gossman 1992: 211).

није младић у пуној снази – на „формативном“, *coming-of-age* путошћивију – већ мушкарац у зрелим годинама, кога ће на путовању затећи смрт). Као да је, дакле, реч о неком тек делимично досегнутом Југу. Ако бисмо се сетили Ашенбахове визије (с почетка новеле), која бива распламсана жељом за путовањем и својеврсним измештањем, читав потоњи наративни след указује се у унеколико апсурдном – чак (траги)комичном – светлу. Поменута визија доноси наглашено егзотичан предео, и то у виду некаквог готово фантастичног „алефа“, у којем „разнолике земље“ (Ман 1929: 173) постоје симултано:

[Ашенбахова] жуд постаде видовита, његова машта, још неумирана после часова рада, стварала је себи пример за сва чудеса и ужасе разнолике земље, хотећи да их себи предочи све одједном: он је видео, видео је предео, мочваран крај у тропима, под небом пуним густих испарења, влажан, бујан, и чудовишно огроман, као неку прасветску дивљину са острвима, млакама и речним рукавцима пуним глиба, – видео је како се, из недогледног сплета бујних папрати, из долина покривених биљем преобилним и набубрелим и чудновато процвалим, уздижу, ту и тамо, власаста стабла палма, док чудно наказна дрвета пружају кроз ваздух своје жиле и спуштају их у тле, или у устојале воде зеленкастих прелива; а ту, међу цветовима који пливају, млечно бели и крупни као зделе, стоје у плићаку птице туђег изгледа, високих плећи и незграпних кљунова, стоје и непомично гледају на страну, – видео је где из шибља бамбусова, међу чворновитим тршчаним стаблима, севају кресови тигра који, скупљен, вреба – и он осети где му куца срце од ужаса и загонетне жеље (Ман 1929: 173–174).⁸

Као реализација тог далеког света измаштано-митских обриса, његовог „зова даљине“ и хипервегетацијског изобиља „бујних папрати, из долина покривених биљем преобилним и набубрелим и чудновато процвалим“ (*ibid.*), појављује се град на северу Италије. Постоји, дакле, несумњиви јаз, готово гротескна дискрепанција између оног простора који јунаку долази у облику визије и оног простора који ће се на јави указати као истинска позорница збивања: „зов даљине“ заправо га, парадоксално, неће далеко одвести. То што се Ашенбаху јавља као визија није, међутим, нека неконтекстуализована дивљина, већ „егзотика“ која је културолошки прецизно убицирана. Пејзаж који се у визији јавља, наиме, нуди јасне асоцијације на Дионисов култ и дионизијске поворке (Дионис је, по миту, стигао до Индије; тигрови су били део поворке, вукући његову тријумфалну запрегу),⁹ те несумњиво потпада под класични комплекс

8 Напомињемо да је у свим наводима из превода А. Савић-Ребац задржана оригинална ортографија издања из 1929. године.

9 Ашенбахов предсмртни, кошмарни сан још је очигледнија референца на бакхантску поворку: „Жене, запињући о предуге крзнене одеће које су им висиле о пасу, тресле су добоше са прапорцима, извраћајући главе наузнак и стењући, витлале су прштаве запаљене луче и голе мачеве, држале су по средини тело палацаве змије, или су вичући

мотива.¹⁰ Дионизијски мит – у односу према коме Ман успоставља иронични отклон – латентно и имплицитно је, дакле, присутан од самог почетка Манове новеле, да би постепено постајао све очигледније заступљен. Иако је то онај Југ о којем сања и чији неоодољиви магнетизам проговара из оног дубљег, несвесног слоја његове личности, Ашенбах не креће „тако далеко, не баш до тигрова. Једна ноћ у вагону за спавање, и сиеста од три, четири недеље на неком месту где се цео свет одмара, на љупком југу...“ (Ман 1929: 177): Венеција (тај „љупки југ“), дакле, и није прави Југ, већ некакво компромисно решење. Своју дестинацију, притом – и то је важно нагласити – одабира, свесно и својевољно, сâм јунак. У овоме препознајемо обресе Винкелманове биографије и њеног *ипарокса*: овај, наиме – премда највећи хелениста свога доба – није искористио ниједну од бројних прилика које су му се указивале да отпутује у Грчку, већ одлази најдаље (најјужније) до Рима. Чини се да је Винкелман, наиме, сваки пут изналазио више или мање уверљиве изговоре како би избегао и одложио да крене пут Грчке, коју је видео као извор свеколике инспирације и чијем је изучавању посветио читав животни век (в. Butler 1958: 34–40). Поменута ситуација открива парадоксалну двострукост: Југу се, као готово митском простору, *ѿежи* (он постоји као својеврсни крајњи циљ), али се – истовремено – од њега и *зацире* (будући да уједињује привлачност и страх; категорија зазора је, сама по себи, парадоксална; у том смислу нам се у датом контексту чини прикладном). Поставља се питање зашто Винкелман и Ашенбах не долазе (и чак ни не желе да дођу) „до тигрова“. Биће да је овде реч о некаквом (ирационалном?) страху од суочења с простором властите идеализације, можда стрепњи пред потенцијалним распршивањем илузије (демистификацијом мита) и могућим разочарањем. Винкелмана, као и Ашенбаха, смрт затиче, у ствари, негде на пола пута између Севера и Југа: на простору који је некакав претпостављени, а заправо лажни Југ, његова супституција, тек привид оног правога. За Винкелмана и Ашенбаха тај прави Југ је Грчка, али – и то је кључно – она класична Грчка. Манов јунак је, наиме, такође фасциниран

носице у обема рукама своје дојке. Мушкарци, са роговима на челу, опасани крзном и рутаве коже, савијали су вратове и дизали мишице и бутине, ударали бесно у тучне котлове и таламбасе, док су глатки дечаци боли јарце увенчаним пратовима, хватали се за њихове рогове, и пуштали кличући да их вуку својим скоковима. И одушевљени чопор урлао је поклич [...]“ (Ман 1929: 276). В. Жижовић 2013: 122. Дионизијски мотив, у његовом амбивалентном еросно-танатосном аспекту, јавиће се на још једном карактеристичном месту унутар Мановог опуса, у раскошном „класичном сну“ Ханса Касторпа завејаног усред Алпа (Ман 1972: 610–616), са завршном, кулминативном визијом дионизијског комадања жртвеног детета „нежне плаве косице умазане крвљу“.

10 Као што и Ашенбах сазнаје од обавештеног Енглеца, колера се, индикативно, раширила управо из Индије, што је у симболичкој вези с амбиваленцијом дионизијског принципа и његовим смртоносним потенцијалом (уп. Бошковић 2003: 147; Жижовић 2013: 125).

класичном лепотом (о томе сасвим јасно сведоче његове честе референце на класичну уметност, најчешће скулптуру и филозофску литературу), али ни он не доспева до њеног извора. Ашенбах стиже у „Псеудо-Византију“ – Венецију, која већ као таква реферише на некакву непостојећу и исконструисану античку и империјалну, фантазирану прошлост (сетимо се *Четворнице шејрарха*, цариградске сполије која је, као *ујаони камен*, уграђена у цркву Св. Марка).¹¹ У том смислу, Венеција је двоструко удаљена од класичне Грчке (Венеција као „Псеудо-Византија“, Византија као „Псеудо-Хелада“).¹² Чини се да није нимало случајно на почетку *Смрти у Венецији* апострофирана минхенска капела у *византијском* стилу (која стоји као некаква антиципацијска копча с Венецијом [и црквом Св. Марка, која је и сама копија цариградске цркве Св. апостола]):

11 Основана у раном средњем веку као избегличка колонија, Венеција је један од ретких старих градова Италије који нема античке корене. Двоструки историјски „комплекс ниже вредности“ – у односу на домаћи италски класични и империјални педигре осталих градова из ближег и даљег суседства, али и с обзиром на сопствену вишевековну културну, политичку и економску зависност од престонице Источног римског царства – испољиће се кроз суштински амбивалентан, мањ или више агресиван однос Венеције према Цариграду (обележен осећањем културне инфериорности, с једне, и меркантилном грамзивошћу, с друге стране; овај вековни ресантиман провалиће, најзад, на најбруталнији начин, у Четвртог крсташком походу 1204. године: његов најпознатији плен су славни „коњи Св. Марка“, четири бронзане скулптуре из II–III в. н. е., довучене с цариградског хиподрома). На свом „авантуристичком“ путовању на Југ, ка источницима класичне старине (и даље, ка имагинарној Индији Дионисових тијаса), Ашенбах се зауставља на својој *Città flottante*, остајући тако „насукан“ на пола пута (заправо, много пре половине пута) до сањаног циља: временски – у раном средњем веку; просторно – на најсевернијем ободу Медитерана, на јужним „обронцима Алпа“.

Можемо претпоставити да Манова прећутна иронија овим није мимоишла ни многе друге славне ходочаснике на класични Југ, у првом реду његове германске земљаке Гетеа (чија се потрага за класичном старином, као и у Винкелмановом случају, зауставља у Риму, као крајњој и најјужнијој станици хаџилука боговима Хеладе) и Ничеа (аутора чија се интертекстуална присутност осећа на готово свакој страници Манове новеле), занесеног епопта бакхантских оргија, кога његова дионизијска катабаза неће одвести даље од – Торина и Ђенове. „Интересантно је“, примећује Аница Савић-Ребац, „да они који ‘душом траже Грчку’, оком чула траже Италију, као ближу, топлију, једну данас – и не само данас – чулнију Грчку. И Шели и Ниче сањали су на Лигурском мору даље о Архипелагу“ (Савић-Ребац 2015: 516; додајмо, узгред, да ни сама велика српска хеленисткиња никад није ступила на тло Хеладе). У *Чаробном брећу* Ман ће се још једном – с подједнако благонаклоном иронијом – осврнути на овај занимљиви феномен модерне немачке културе. Следећи навод припада уводним рефлексјама „класичног сна“ Ханса Касторпа, поменутог у нап. 8: „На феријалним путовањима он је једва окусио мало Југа, знао је само сурово, бледо море и био му одан детињским, неодређеним осећањима, али никад није доспео до Средоземног мора, Напуља, Сицилије, или Грчке, на пример. Па ипак он се *сећао*“ (Ман 1972: 611). Попут својих јунака, ни Томас Ман никад неће посетити земљу својих еписких „сећања“.

12 Венеција, тако, не би управо била ни Југ, ни Исток, али ни Запад у правом смислу, већ *нешто између* – нека врста *оријентализованог Запада*, или *псеудо-Оријента* на Западу: „У *Смрти у Венецији* Ашенбах путује не на Оријент као такав већ у Венецију, која је не само оријентализована већ и окарактерисана као место сусрета Запада и Истока [...] пре налик на егзотизовану касабу оријенталних градова“ (Plapp 2008: 64).

[В]изантијска грађевина капеле где се држе опела немо је лежала у последњим одсевима дана. Украшена, с лица, грчким крстовима и свештеним живописима, она, уз то, носи и симетрично поређане натписе златним словима, одабране ставове из Светог писма о будућем животу; на пр. „Они одлазе у Божји стан“, или „И вечна светлост нека им сија“; у очекивању, он се неколико часака озбиљно разонођавао, читајући изреке, и његово се око губило у њиховој прозирној мистици; но одједном, враћајући се из својих сањарења, он примети, међу стубовима прилаза, над двома апокалиптичним зверима које чувају степенице, човека који је, својом не сасвим обичном појавом, дао други правац његовим мислима (Ман 1929: 170–171).

Демонска фигура риђег човека страног изгледа изненада се појављује испред капеле Северног гробља у Минхену: као да су ова тајанствена појава и гробљанска капела повезани неком мистичном силом. Биће да је, с тим у вези, то био тек привидно „други правац“ (Ман 1929: 171) што га је мистериозни човек дао Ашенбаховим мислима.

Манов јунак као да се, дакле, отргао од праве Грчке, те бежи у илузорни класични свет у којем нема аутентичне класике. Ни дечак Тађо, уосталом, није никакав Јужњак, већ Пољак, Словен.¹³ На сличан начин је и Рим (у којем Винкелман борави и у којем заправо тражи Грчку, в. Butler 1958: 117), условно речено, удаљен од Грчке: тамошња уметност испоставља се као „неаутентична“, као реплика грчке уметности.

Винкелман и Ашенбах смеју да се тек донекле приближе оном сањаном, али никако не у потпуности. Обојица поклонници хеленства, они као да стрепе од разочарања у суочењу с простором властите идеализације и неналажења онога за чиме трагају. У корену ове стрепње налази се, заправо, свест о неподударности оне идеалне, класичне Грчке с овом християнизованом, реалном и савременом, „византијском“ и левантском. Класична Грчка појављује се, дакле, као *ѝросѝор мѝѝа*. У контакт с тим митским простором – простором некадашње класичне Грчке – Винкелман и Ашенбах ступају *ѝо-средно* (посредничку улогу, видели смо, имаће византијска, односно римска култура).

2.2. „Погрешно боравиште“: ход у правцу смрти

Као стожерна околност која се доводи у везу с реално-биографском смрћу историјске личности Јохана Винкелмана и књижевно-фикционалном смрћу литерарног јунака Густава Ашенбаха наћи ће се *моменаш ѝредомѝшљања*, промене плана – одустајања од прво-

13 И сâм Ашенбах, рођен у Шлеској, по мајчиној линији је словенског порекла: унук „капелника из Чешке“ (Ман 1929: 180).

битно осмишљеног итинерара – које ће се на крају испоставити као кобно. Винкелман ће се, наиме, у једном тренутку током 1768, после тринаест година одсуства из завичаја, запутити у Немачку (у пратњи сликара Бартоломеа Каваћепија), да би потом, током путовања (негде у Тирољу), одустао од планираног боравка на родном тлу и донео одлуку да се – дошавши до Минхена – без даљих околишања, упути *назад*, ка Италији (Gossman 1992: 212). С друге стране, Манов Ашенбах, који се – пошавши из Минхена – „задржао на једном острву на Јадрану, које је последњих година стекло леп глас“ и које „лежи близу истарске обале“ (Ман 1929: 191), предомислиће се по питању дестинације: он, заправо, „није [...] имао осећај да је нашао место свога опредељења“ (*ibid.*), те инстинктивно (и, такође, без околишања) отказује „погрешно боравиште“ (*ibid.* 192) и укрцава се за Венецију (коју је у тренутку осетио као своје истинско одредиште и место свог трагања).¹⁴ У Венецији, опет, Ашенбаху у више махова долази мисао да напусти град, што, најпре, због временских прилика које очито шкоде његовом здрављу, што, доцније, пред колером која се шири. Сазнајемо, штавише, да је Ашенбаха „[j]едном, пре много година, после ведрих пролетњих недеља, снашло [...] било ту овакво време, и толико је оштетило његово здравље, да је морао напустити Венецију као бегунац. Није ли се већ опет“, питаће се јунак, „показивала тадања грозничава невољност, притисак на слепим очима, тешки капци?“ (Ман 1929: 212).¹⁵ Ашенбах у једном моменту заиста креће да напусти Венецију, али ће му инцидент с изгубљеним пртљагом послужити као „срећни“ изговор за повратак у окужени град (при чему је свему томе претходила раздирућа унутарња драма и колебање).¹⁶ Касније, такође – кад колера буде почела да узима маха – наш јунак ће (и поред свеприсутне свести о постојању опасности) ипак *остати*. Мрачно-иррационалне силе, дакле, преовлађују: оне јунака вежу и онемогућавају га да се избави.

У оба случаја, дакле, постоји једна врста трагичног кретања у смеру властитог уништења (смрти) – инклинирања управо ка месту на којем ће актере затећи смрт.

14 Пула и оближње острво показаће се као незадовољавајуће решење – без сумње, као недовољно егзотичне дестинације (проблематичне и због чињенице да се, као и Трст, у том тренутку налазе у политичким границама Аустроугарске монархије, што би их чинило још мање прихватљивим са становишта трагаоца за аутентичним медитеранским Југом – што даље од „германског“ поднебља и „ситн[ог] свет[а] искључиво аустријског друштва“, Ман 1929: 191). Један тренутни блесак надахнућа откриће прави, отпрве слућени циљ: Венецију.

15 „По други пут, и ево коначно, показало се да му је овај град при овом времену до крајности шкодљив“ (Ман 1929: 223).

16 „Чудновато је то неверовна пустиловина, застићујућа, комична, и слична сну: Угледати још истога сата она места од којих смо се мало пре у дубокој тузи за увек растали, а ево смо у њих опет судбином враћени и довејани!“ (Ман 1929: 229).

Док ће Ашенбах у тренутку осетити готово ургентну потребу да дође до Венеције, Винкелман је током свог кобног (планирано тек успутног) задржавања у Трсту желео да (из практичних разлога) избегне заморну пловидбу за Венецију, и да се – насупротив томе – укрца на брод за Анкону, одакле би наставио пут копном до Рима (утолико је код Мана, у односу на „прототипну“, ситуација инвертована у овом сегменту). Франческо Арканђели, потоњи Винкелманов убица, појављује се као неко ко Винкелману предлаже пут преко Венеције, те настоји да му се нађе приликом организовања путовања и проналажења брода. Непосредно пошто буде донео одлуку да ће (уколико се убрзо не буде нашло друго решење) свој повратак ипак наставити преко Венеције, Винкелман је (8. јуна 1768. године) пронађен смртно рањен у својој хотелској соби у Трсту. У Винкелмановој неодлучности и одлагању путовања можда бисмо могли препознати мотив „ретардације“, толико типичан за Ашенбахове поступке у тренуцима кад треба донети важну одлуку. Ако бисмо у анализи обратили пажњу на конкретну топографију две ситуације (биографске и оне литерарне) – смрт се, заиста, у оба случаја доводи у везу с Венецијом, односно, она као да долази као својеврсна казна за усмереност ка њој. Чини се, ипак, да је (можда пре него појединости у вези с конкретним градом) за настанак *Смртии у Венецији* релевантнија могла бити једна „грубља“ топографија – која се односи на поларизацију између Севера и Југа – те моменат предомишљања, „кретања-па-одустајања“ које се одвија на географско-симболичкој релацији између Италије и Немачке (као представника поменутих крајности).

2.3. Зли подстрекач и смртоносна фасцинација: „двоструки живот“ Винкелмановог убице у *Смртии у Венецији*

Можда не би било неоправдано претпоставити да је управо озлоглашени Арканђели Томасу Ману могао, макар делимично, послужити као инспирација за литерарно обликовање ликова који се у новели појављују као носиоци демонског елемента (својеврсне еманиције демонског), те фигурирају као специфична („негативна“) покретачка сила; она која – насупротив некаквог афирмишућег механизма (који треба да отвори пут креацији) – неповратно води у аутодеструкцију. Тако ће се у *Смртии у Венецији* у улози демоноликих појава наћи неколике „кобне фигуре“:¹⁷ најзнатнију функцију оваквог агенса ће, међутим, имати мистериозни *сџиранац* с почетка новеле (његова наглашена страност и риђа коса упадљиви су ђавољи атрибути):¹⁸

17 „[Н]из тзв. кобних фигура [nemesis figures]“ (Brinkley 1999: 7 и passim). „Анализе гротескног у *Смртии* [у *Венецији*, прим. С. Т.] узимају, уопште узев, кобне фигуре (Begleitfiguren) као префигурације Ашенбаховог ‘слома’“ (*ibid.* 24, нап. 16).

18 Демонска фигура странца представља, већ и својом упадљивом физичком спољашњошћу, јасну литерарну префигурацију Ђавола из 25. поглавља *Доктора Фа-*

[В]раћајући се из својих сањарења, он [Ашенбах] примети, међу стубовима прилаза, над двома апокалиптичним зверима које чувају степенице, човека који је, својом не сасвим обичном појавом, дао други правац његовим мислима. Није било сасвим јасно да ли је изашао кроз бронзане двери из унутрашње дворане, или се споља неочекивано приближио и попео. [...] Осредњег раста, мршав, голобрад, и за чудо затубаста носа, тај је човек припадао типу риђокосих људи, и имао њихову млечну кожу, покривену пегама. Никако није био соја Бавараца: бар му је шешир од лике, са широким и равним ободом, давао изглед странца и дошљака из даљине. [...] На платформи паде му на ум да види где је човек са шеширом од лике, друг овог његовог боравка који ће свакако имати последица. Но није му било јасно куд се део, јер га није могао пронаћи ни на његовом ранијем месту, ни на даљој станици, а ни у самим колима (Ман 1929: 171, 177).

Управо ће он стајати као мистично-демонска, необјашњива сила мотивације, која повлачи саму одлуку о томе да се крене на пут: жеља за путовањем се у Ашенбаху „кристализује [...] у тренутку сусрета са непознатим риђим младићем“ (Вујновић 2004: 235). Као „друг овог његовог [Ашенбаховог] боравка који ће свакако имати последица“ (Ман 1929: 177, подв. С. Т.), странац с почетка новеле условљава потоње, судбоносно путовање и функционише као момент латентне антиципације смрти самог јунака. Није случајно, чини се, ни то што ћемо риђег странца (у контексту „игре“ његовог волшебног појављивања и нестајања) затећи у „гробљанском“ контексту: као да је – кроз улазна врата „капеле где се држе опела“ (Ман 1929: 170) – пристигао управо с минхенског Северног гробља (које се налази иза поменуте капеле).¹⁹ Приповедни ток *Смрти у Венецији* у више наврата и неколико појавних облика открива својеврсне еманиције демонског; могли бисмо још рећи и да се помињана фигура (виновника Ашенбаховог путовања) заправо трансформише и да се у новели појављује у неколиким различитим облицима. Она се, најпре, указује као наглашено гротескна фигура „лажног младића“ с брода за Венецију, појаве од које Ашенбах одвраћа поглед, да би се на крају – у трагикомичној жељи за подмлађивањем и њеној гротескно хипертрофираној реализацији²⁰ – и сâм, заправо, у њега трансфор-

ушуса (који, са своје стране, нимало не прикрива сопствене интертекстуалне везе са још славнијим прототипом из једанаесте књиге *Браће Карамазових*).

¹⁹ Присетимо се, међутим, да место појављивања тајанственог човека стоји у снажној симболичкој вези и са самом капелом у византијском стилу.

²⁰ В. Shookman 2003: 51; Мајер 1990: 140. Ашенбахово подвргавање козметичком третману могло би се, чини се, довести у везу и с карневалским контекстом. У том смислу, можда би се његово „ново“ лице и начин одевања могли разумети као трагикомични облик карневалске маске (и костима): „[В]идео је [Ашенбах] [...] како под кремом и дахом младости нестају боре образа, уста, и мрежице око очију, – видео је, уз бурно куцање срца, младића у свету. [...] Кравата му је била црвена, сламни шешир са широким ободом био је омотан траком у више боја“ (Ман 1929: 280).

мисао (уп. Бошковић 2003: 139). Демонско се, затим, пројављује у лику гондолијера,²¹ у чијој је појави симболички похрањена алузија на митског Харона, и који нашег јунака (преко воде која у овом контексту добија безмало хтонска својства, те се појављује у симболичкој улози својеврсног Стикса) превози до простора његове скоре смрти (уп. Traschen 1965: 169; Evans 1986: 103; Slochower 1989: 266; Бошковић 2003: 136–137).²² Неки елементи епизоде с гондолијером могли су бити инспирисани Винкелмановим сусретом с Арканђелијем – својевољним водичем, који „клијенту“ – сукобљавајући се с његовим намерама – намеће сопствени итинерар (Венецију уместо Анконе, исто онако као што се Манов гондолијер оглушује о вољу свог путника и намеће му сопствену руту).²³ И гондолијер и Арканђели напуштају своју жртву не узевши од ње новац.²⁴ Да ли је Ман могао имати на уму и античко веровање да душа онога који Харону не плати за возњу неће наћи смирење (што би значило да, у овом митолошком кључу, Ашенбахова душа „остаје да лута“)? Најзад, демонолика је и фигура уличног певача-лак-

Уколико литерарна конструкција *Смрти у Венецији* великим делом почива на свеобухватном ироничком третману „дионизијског комплекса“ (у његовој модерној ничеанској интерпретацији), утолико би се и епизода с козметичким третманом протагонисте могла довести у прилично вероватну интертекстуалну везу с карактеристичном трагикомичном епизодом из Еурипидових *Бакханџиња* – Дионисовим залуђивањем Пентеја и краљевим добровољним маскирањем (шминкањем и стављањем женске перике) и костимирањем у јарко женско рухо – „обредним“ припремама за трагичко финале (уп. *Vasch.* 821 и д., 925 и д.; *црвена краваџа* „прерушеног“ Ашенбаха као суптилна књижевна реминисценција на макабрични климакс *Бакханџиња*?). О вези *Бакханџиња* и *Смрти у Венецији*, в. Watts 1981; *idem.* 1984.

21 „Набраних риђих већа, гледао је у вис мимо госта, и одговарао одлучно, скоро осорљиво“ (Ман 1929: 202).

22 Веома је експлицитно асоцирање гондоле с мртвачким ковчегом. Можда не би било претерано претпоставити да би оближње острво-гробље Сан Микеле, које се налази у Венецијанској лагуни (оно се у новели, дакако, не помиње изричито, али његова близина се подразумева), могло фигурирати као својеврсни пандан минхенском Северном гробљу и његовој капели у византијском стилу (будући да се сусрет с носиоцем демонског елемента у оба случаја одвија управо у близини гробља).

23 Упадљива је и подударност између Ашенбахове летаргичне омамљености и неспособности да се супротстави гондолијеровој иницијативи и његовог подједнако пасивног препуштања одлучној акцији хотелског козметичара (в. нап. 19). Сличан пораз воље јунак доживљава пред наметљивим наступом уличног певача („у страсти малаксава наш дух одабирања“, Ман 1929: 262).

24 Наведимо, с тим у вези, и неколико карактеристичних реченица у којима као да се могу наслутити далеки обриси „афере Винкелман“: „Као у сну окрзнула је Ашенбаха представа да је можда пао у шаке некоме злочинцу, – а није био способан да сазове мисли на делатност одбране. Досаднија је изгледала могућност да је све удешено да се простом преваром измами новац.[...] ‘Ја вас добро возим.’ То је истина, помисли Ашенбах, и опусти се. То је истина, добро ме возиш. Па баш ако ти је и стало до моје готовине, а мене с леђа удариш веслом и отправиш ме у Аидов дом, и тада ћеш ме добро возити“ (Ман 1929: 203–204). О могућности читања потоњег монолога у кључу хомеротске фантазије с елементима насиља, в. Brinkley 1999: 9–10 („претња фаличким насиљем или, тачније, фантазија да ће бити повређен“).

дијаша (који једне вечери наступа пред хотелом у којем је одсео главни јунак новеле),²⁵ кроз којег, опет, проговара мановско-ничеанска идеја о нераскидивој вези демонско-дионизијског и музике, односно музичког уметничког медија.²⁶ Поменути улични певач се, нема сумње, појављује као еклатантни представник оних мрачних сила које јунака покушавају да задрже на месту опасности.²⁷ Попут венецијанског лакрдијаша (који, дакле, функционише као некакав зли „помагач“), Франческо Арканђели, Винкелманов убица, настоји да жртву приволи на своју страну и убеди је у одређено гледиште (које се, кад је реч о „случају Винкелман“, тиче логистике путовања, односно повратка у Рим).

Све ове симболичке манифестације демонског – екстензивно портретно представљене (свака са својим особеним појединостима, али и с елементима који их међусобно уједињују и неопозиво откривају њихову заједничку онтолошку провенијенцију: туђинско порекло,²⁸ риђе обрве и коса под сламним шеширом са шареном траком) – имају једну специфичну, злослутно-антиципаторну функцију. Такав тип антиципације јавиће се, уосталом, и на паратекстуалном нивоу – већ у самом наслову новеле (тако да смо у простору смрти од самог почетка). Са својим конотацијама ефемерног, сама Венеција, најзад, евоцира смрт и стоји у чврстој симболичкој вези с мотивима који се односе на одумирање.

Чини се да фигура Арканђелија, међутим, у новели добија свој „двоструки живот“, односно – да бива расцепљена на два пола.

25 „Био је ситна раста, у лицу мршав и изнурен; стојао је издвојен од својих, затувивши похабани шешир, тако да је испод обода извирала гужва његове риђе косе“ (Ман 1929: 263).

26 У вези с наведеном спрегом поменимо само, примера ради, новелу *Трисџан*, случај Андријана Леверкина из *Докџора Фаусџуса*, или пак Хана из *Буденброкових* (уп. Beckett 1973: 580). Уопште узев, лајтмотивско појављивање демонских појава („кобних фигура“) могло би се схватити као својеврсно варирање теме у музици. Поменимо и да је Манова новела послужила као инспирација за једно од најпознатијих дела оперске уметности двадесетог века, *Death in Venice* Бенџамина Бритна (1973) (в. Evans 1986).

27 Сцена вечерњег музицирања на тераси хотела, поменимо узгред, оснажена је једним дискретно-симболичким наносом. Ашенбах ће, наиме, током ове вечери пити – чини се, не случајно – сок од нара. Иначе амбивалентна (односи се и на поље плодности), симболика нара у себе укључује гранични контакт између два света – света живих и света мртвих: нар асоцира на мит о Деметри и Персефони. Не одолевши зрну нара, Деметрина ћерка Персефона бива привучена на траг у подземље. У том смислу, нар се доводи у везу и с кобном слашћу: она ће Персефону стајати потпуног избављења, онако, можебити, као што ће се Ашенбах (не успевши да се отргне од властите фасцинације младим Тађом) препустити страсно-ирационалном и тако изгубити живот.

28 Све „кобне фигуре“ Манове новеле су странци: незнанац на улазу у гробљанску капелу („Никако није био од соја Бавараца“, Ман 1929: 171), гондолијер („Облик његовог лица, и плави, коврчasti бркови никако нису одавали италиански сој“, *ibid.* 202), улични певач („Чинило се да није венецијанског соја“, *ibid.* 263). Истом низу припадао би и стари кицош на палуби брода, уљез међу младићима, који „бесправно изиграва једног од њих“ (*ibid.* 194–195).

Време које је (по речима очевидаца) Винкелман у Трсту (у данима пред смрт) проводио с Арканђелијем сведочи о једној врсти фасцинације Италијаном (која је, вероватно, једним делом и хомоеротске природе; в. Tobin 2017: 66).²⁹ Она се појављује као потенцијални прототип за однос адорације који Ашенбах успоставља према дечаку Тађу.³⁰ У том смислу, Арканђелијева фигура се у литерарни текст *Смрти у Венецији* могла „излити“ у виду мрачно-демонских (дионизијских) сила, али је, чини се, исто тако послужила и као инспирацијско полазиште за Ашенбахову опсесивну – и кобну – фасцинацију Тађом. Она је, уопште узев, дубоко амбивалентна. Иако фигура младог Пољака у Ашенбаху буди „винкелмановске“ асоцијације на класичну скулптуру и апсолутну хармонију њене симетрије, те асоцира аполинијско (уп. Clay 2013: 65),³¹ она, сасвим извесно, стоји у чврстој вези и с донизијским принципом (пре него представник једног од два принципа, Тађо их у свом лику спаја; Бошковић 2003: 132).³² Као што је Арканђели Винкелмана у извесном смислу везао за

29 „Добрим делом, Винкелманова хомосексуалност тумачи се као облик естетицизма: пројекција идеалне грчке лепоте на живог младог човека. То имплицира да је Винкелман пројектовао свој идеал на Арканђелија, што га је у потпуности онемогућило да сагледа личност каква заиста јесте“ (Gossman 1992: 220).

30 Истина је, међутим, да је Арканђели својим физичким изгледом представљао сушту супротност винкелмановском идеалу „белведерског“ склада. Према записнику са суђења, оптужени је био „[...] пре дебео него мршав, [...] црних већа, тамних очију, црномањастог рошаваг лица, затубастиг носа, ниског чела [...]“ (Pagnini 1964:47). Мало је вероватно да је Ман могао имати увид у записник са суђења Арканђелију, па је утолико интересантније што трима истакнутим фигурама у својој новели – непознатом странцу с почетка приче, гондолијеру и уличном певачу – придаје заједничку портретну црту „затубаста носа“ (*geworfene Nase*) својственоу и Винкелмановом убици (Ман 1929: 171, 264; у преводу А. Савић-Ребац ова карактеристика је превидом изостављена у случају гондолијера, уп. *ibid.* 202). У Мановом опису овај физиогноматски детаљ, чини се, у првом реду треба да сугерише опасну и заводљиву близину анималног, регресивно-нагонског, „силенског“, одн. донизијског (еросно-танатосног) елемента оличеног у оним трима демонским приликама (уп. Hayes, Quinby 1989: 167; сетимо се и затубастиг носа мадам Шоша из *Чаробној бреји* и хетере Есмералде из *Доктора Фаустуса*). У поентираној опозицији према донизијском стајао би нос аполинијског кроја, својствен предмету Ашенбахове естетске фасцинације („бледи и љупко озбиљни лик [...] са правом цртом носа“, *ibid.* 208; в. след. нап.). Нос самог протагонисте представљао би, карактеристично, неку врсту „компромиса“ ових двају типова: „збијени нос племенита облика“ (*ibid.* 189).

31 „Његов бледи и љупко озбиљни лик, окружен увојцима боје меда, са правом цртом носа [...] потсећао је на грчке статуе из најплеменитијег доба; [...] као код *Дечка који извлачи шрн*, она [коса] се у коврчама спуштала у чело [...]“ (Ман 1929: 208), „[К]роз припијену тканину истицала су се фино нацртана ребра, складни склоп груди, пазуха су му била глатка као у статуе“ (*ibid.* 238).

32 По страни од црно-белог груписања стоји и сама фигура декадентног Густава Ашенбаха. Он, наиме, није аутентични представник аполинијског држања (који из доминантно аполинијски устројеног Минхена, стиже у донизијску Венецију, Ауулдиз 2019: 69), већ неко ко се готово мартирски одупире оном донизијском, чију клицу већ носи у себи. С тим у вези, не чуди Ашенбахово дивљење према лику Светог Себастијана, као симболу постојаности у страдалништву (в. Panizzo 2019: 216; Bur-

себе и успорио процес његовог повратка, тако је и Тађо, нема сумње, представник оне – заводљиво дионизијске, „арканђелијевске“ – силе која јунака не пушта од себе. Ашенбахов идолопоклонички доживљај Тађа као апсолутног изасланика аполинијског начела биће проблематизован, заправо, већ од стране самог Мановог протагонисте, у рефлексима које подривају привидно савршенство склада (односно, демистификују пројектовану класичну лепоту, уп. Panizzo 2019: 213):

Но он је био приметно да Тађови зуби нису баш задовољавајући: били су нешто рецкави и бледи, нису имали преливање здравља, и били су некако нарочито крто прозирни, као понекад у малокрвних. Веома је нежан, болешљив је, мислио је Ашенбах. Бесумње неће остарити (Ман 1929: 222).

Млади Пољак би, најзад, фигурирао и као својеврсни „екстракт“ онога што је Винкелман очито читао и идеалистички пројектовао на Арканђелија. Класични мит (у овом случају бисмо могли рећи још и – аполинијски) пројектује се, дакле, на стварност, од које се гротескно разликује. Мана је, чини се, стваралачки подстакла управо енигма поменути пројекције (и идеал помућене стварности).³³

Франческо Арканђели, чије би име – да је посредни литерарни лик, а не реална личност – било занимљиво у смислу иронички обојене обрнуте семантике, појављује се као историјска фигура с потенцијалом за литерарна „домаштавања“ и симболичко апстраховање. Име Винкелмановог убице, заправо, сасвим упадљиво евоцира лик контроверзног *арханђела* Луцифера-Сатане. Ману је, шта-

khald 1931: 907). „Изворна привученост његовим телом налик на скулптуру доводи се у везу са аполинијском уметношћу. Након тога, Ашенбаха обузима дионизијска, односно, сензуална фасцинација Тађом. [...] Тађо евоцира како аполинијску тако и дионизијску страну Ашенбаха“ (Аууилдиз 2019: 76). Винкелман (а затим и Ашенбах, по узору на фигуру немачког археолога) „подвизава“ се, у извесном смислу, у настојању да помири супротне полове: „Мартир херојског напора да превазиђе дихотомије хришћанске и класичне културе, Немачке и Италије, Севера и Југа, етике и естетике, душе и форме, реалног и идеалног, Винкелман постаје пророк нове културе [...]“ (Gossman 1992: 228). Ашенбах неће успети да помири аполинијско и дионизијско, чија се синтеза појављује као нужни предуслов за уметничко стварање (в. Vojinović, Knežević 2019: 108; Аууилдиз 2019: 78).

Етимологија Ашенбаховог презимена симболички подупире јунакову декадентну природу и одсуство истинске, аутентичне креативне снаге и порива: *Asche* (нем.) – „пепео“, *Bach* (нем.) – „поток“ (у чему као да можемо наслутити „дијалектичку“ супротност много чешћем немачком презимену Feuerbach, „Ватрени поток“). Немачка реч за поток, такође, парономастички асоцира на Дионисово име – *Vacchus* (уп. Traschen 1965: 166). Име Мановог јунака би, тако, могло бити и иронична реминисценција на познату Ничеову песму *Ессе ното* из поетске „Предигре“ *Веселе науке*. Тамо субјект песме упоређује себе са пламеном који уноси светлост у све чега се дотакне, претварајући у угљевље све што напусти: „[...] Светлост бива све што такнем, / А угљевље што остане: / Ја сам пламен засигурно“ (Ниће 1989: 33, прев. М. Табаковић).

33 Уопште узев, трагична испреплетеност Ероса, Танатоса и уметности Ману је морала бити подстицајна („уметност, љубав и смрт сплеле [су се] у неразлучно јединство“, Савић-Ребац 1929: XXII).

више, поменута асоцијација на ентузијастично-разорну, заводљиву фигуру „кнеза таме“ могла бити подстицајна за литераризацију. Прошавши кроз филтер уметничке обраде, фигура „палог анђела“ Франческа Арканђелија је – у сусрету чињенично-историјске и литерарне истине – инкорпорирана у свет новеле, видели смо, на двојак начин, у виду два *симболичка йола*. Можда би се могло рећи да је Манова имагинација, у неку руку, разложила и подвојила Арканђелијеву фигуру (у којој је аутор препознао њен потенцијал да постане симбол у књижевном делу), тако да она у тексту новеле живи као она вулгарна страна озлоглашеног убице (у виду различитих пројављивања готово архетипског зла), али и као она идеализована пројекција која се зачела у свести његове жртве (Винкелмана). У игри привида и реалности, у простору енигматичне недоречености, рађа се „материјал“ од којег ће се у симболичном уопштавању кренути. Контроверзни Арканђелијев лик, видели смо, раздваја се у два симболичка смера (и у тексту се појављује у облику разнородних симболичких фигура). За симболизацију је, сва је прилика, подстицајан био како његов стварни, реално-вулгарни, тако и онај други, идеализовано пројектовани лик.³⁴ Симболички потенцијал који се крије иза Арканђелијевог имена, видели смо, на изненађујући начин кореспондира с оном парадоксалном „луциферовском“, анђeosко-демонском природом Винкелмановог убице, који се појављује као реална историјска фигура која отвара могућност за литерарно сагледавање.

3. Закључак

Можда је Манова уметничка имагинација у Винкелмановом случају видела, пре свега, симболички потенцијал за литераризацију помињаног „слепила“ (идеално се пројектује на сферу реалног) као трансгресивног чина, својеврсног хибриса (в. Gossman 1992: 220). С тим у вези могли бисмо рећи да је појам *фикције*, у извесном смислу, за нашу тему релевантан у двојаким значењу: фикција као синоним за књижевност и фикција као конструкт који се зачиње у свести јунака (својеврсна заблуда која нема упориште у реалности). Појам

34 Овде бисмо указали и на термин који се карактеристично – као прикривени „штихворт“ и маскирана лозинка – понавља на три кључна места у тексту новеле: то је реч Schwüle, „оморина“, „запара“ – смисаона веза са актуелном болешћу, колером, као објективним, одн. *сйварним*, медицинским разлогом смрти у Венецији, природна је и саморазумљива, метонимијска. Оно стварно, неспиритуално, банално наличје Ашенбаховог венецијанског Liebestod-а заправо је једна *файшална цревна инфекција*. Schwüle и придев schwül („спаран, врућ“) стоје у непосредној етимолошкој вези с колквијалним schwul, нискорегистарском речју за хомосексуалца (о семантичком развоју речи, в. TDW, s.v. „schwul“, стр. 292 и д.). О „сублиминалним“ сугестијама појмовно-акустичке спреге настале „преклизнућем са schwül на schwul“ (Brinkley 1999: 9), в. *ibid.*; Tobin 1994: 226; Plapp 2008: 68.

истине, слично томе, у контексту датог компаративног сагледавања био нам је значајан у смислу комплексног феномена књижевне (симболичке) истине, али и с обзиром на истину одређеног „објекта“ (истина Југа, истина „предмета обожавања“), која се – заправо (у мањој или већој мери) лажна и само претпостављена – разоткрива као мит. Препознавши *иронички њојенцијал* трагичног „случаја Винкелман“, Томас Ман на суштински *њародичан, карикајуралан* начин оно чињенично трансформише у фиктивно. Тај потенцијал се у највећој мери односи на оно што је „домаштано“ о фигури Арканђељија. Контроверзност и извесна „двогубост“ овог лика омогућила су му да постане *симбол*. Поред симбола, *миш*, такође, стоји као копча између чињеничне истине и истине фикције: према ономе што смо у раду препознали као митске паралеле између Винкелманове биографије и Манове новеле (класична Грчка у оба случаја представља својеврсни митски простор) успоставља се иронични отклон, будући да и Винкелман и Ашенбах (и то својевољно) остају изван сањаног простора.

ИЗВОРИ

Ман, Томас. „Смрт у Венецији“. *Изабрана дела: књија њрва*. Томас Ман. Превела с немачког Аница Савић-Ребац. Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета“, 1929. 169–288.

---. *Чаробни бреј*. Превели с немачког Милош Ђорђевић и Никола Половина. Београд: Просвета, 1972.

Mann, Thomas. *A Sketch of My Life*. Trans. Helen Tracy Lowe-Porter. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1960.

Ниће, Фридрих. *Vesela nauka*. Preveo s nemačkog Milan Tabaković. Beograd: Grafos, 1989.

Pagnini, Cesare (a cura di). *Gli atti originali del processo criminale per l'uccisione di Giovanni Winckelmann (1768)*. Trieste: Società di Minerva, 1964.

ЛИТЕРАТУРА

Бошковић, Лидија. „Мит и Федар као предлошци за *Смрт у Венецији* Томаса Мана.“ *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* 50. 1/2 (2003): 123–160.

Вујновић, Станислава. „Хронотоп летовања на Југу код Андрића и Мана (На примеру: *Смрт у Венецији* и *Летовање на југу*).“ *Књижевна историја* 36. 122/123 (2004): 229–242.

Ђорђевић, Јелена. „Разлика у ведрини: Томас Ман *Смрт у Венецији* и Иво Андрић *Бајрон у Синџри*.“ *Култура* 158 (2018): 240–254. doi.org/10.5937/kultura1858240D

- Жижовић, Оливера. „Сан Густава Ашенбаха у приповеци *Смрт у Венецији* Томаса Мана.“ *Књижевна историја* 45. 149 (2013): 121–133.
- Нешић Павковић, Милена. „Италија у стваралаштву Томаса Мана: новела *Смрт у Венецији*.“ *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу* 54 (2023): 175–187.
- Савић-Ребац, Аница. „Томас Ман и проблем уметника“ (предговор). *Изабрана дела: књижа прва*. Томас Ман. Превела с немачког Аница Савић-Ребац, Београд: Народна Просвета, 1929. VII–XXVII.
- . *Дух хеленска*. Прир. Мило Ломпар и Ирина Деретић. Београд: Службени гласник, 2015.
- Abot, Porter H. *Uvod u teoriju proze*. Prevela s engleskog Milena Vladić. Београд: Службени гласник, 2009.
- Ayyıldız, Nilay Erdem. “A Voyage from Apollonian Munich to Dionysian Venice in Thomas Mann’s *Death in Venice*.” *Ars Aeterna: Literary Studies and Humanity* 11.2 (2019), 68–80. doi.org/10.2478/aa-2019-0011
- Beckett, Lucy. “Aschenbach, Mann and Music.” *The Musical Times* 114.1564 (1973), 579–582. doi.org/10.2307/955544
- Böschstein, Bernard. “Apoll und seine Schatten. Winckelmann in der deutschen Dichtung der beiden Jahrhundertwenden.” *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*. Hg. Thomas Wolfgang Gaetgens. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1986. 327–342. doi.org/10.28937/978-3-7873-3039-3
- Brinkley, Edward S. “Fear of Form: Thomas Mann’s *Der Tod in Venedig*.” *Monatshefte* 91. 1 (1999): 2–27.
- Burkhard, Arthur. “Thomas Mann’s Appraisal of the Poet.” *Publications of the Modern Language Association of America* 46.3 (1931): 880–916.
- Butler, Eliza M. *The Tyranny of Greece Over Germany: A Study of the Influence Exercised by Greek Art and Poetry Over the Great German Writers of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries*. Boston, MA: Beacon Press, 1958.
- Clay, Diskin. “Phaedrus on the Lido: *Tod in Venedig*.” *Trustees of Boston University* 21. 1 (2013): 63–76. https://doi.org/10.1353/arn.2013.0031
- Dolberg, Glen A. *The Reception of Johann Joachim Winckelmann in Modern German Prose Fiction*. PhD dissertation. Davis, CA: University of California, 1976.
- Euchner, Maria. “Life, Longing, *Liebestod*: Richard Wagner in Thomas Mann’s *Tristan and Tod in Venedig*.” *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 80.3 (2005): 187–212. doi.org/10.3200/GERR.80.3.187-212
- Evans, John. “*Death in Venice*. The Apollonian/Dionysian Conflict.” *The Opera Quarterly* 4. 3 (1986): 102–115. https://doi.org/10.1093/oq/4.3.102
- Gavilán, Ismael. “*Death in Venice*: From Thomas Mann to Luchino Visconti. An Artistic Interpretation of Art”. *Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film*. Ed. Paula Baldwin Lind. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. 137–144.

- Gossman, Lionel. "Death in Trieste." *Journal of European Studies* 22 (1992): 207–240. doi.org/10.1177/004724419202200301
- Hayes, Tom and Lee Quinby. "The Aporia of Bourgeois Art: Desire in Thomas Mann's Death in Venice." *Wayne State University Press* 31. 2 (1989): 159–177.
- Hight, Gilbert. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1951.
- Howard, Seymour. *Antiquity Restored: Essays on the Afterlife of the Antique*. Vienna: IRSA, 1990.
- Koelb, Clayton. "Death in Venice". *A Companion to the Works of Thomas Mann*. Eds Herbert Lehnert and Eva Wessell. Rochester, NY and Woodbridge: Camden House, 2004. 95–113. doi.org/10.1515/9781571136398-008
- Kvas, Kornelije. *Istina i poetika*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2011.
- Lamarque, Peter and Stein Haugom Olsen. *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press, 2002. doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198236818.003.0012
- Majer, Džefri. „Man i Muzil: 'Smrt u Veneciji' i 'Pometnje pitomca Terlesa'." Prevela s engleskog Milutinka Radojković. *Polja* 374.36 (1990): 139–141.
- Panizzo, Paolo. "The Innocence of the South. Winckelmann in Trieste and the Aschenbach Case". *Trieste 1768: Winckelmann privato*. A cura di Maria Carolina Foi e Paolo Panizzo. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2019. 207–221.
- Plapp, Laurel. *Zionism and Revolution in European-Jewish Literature*. New York, NY: Routledge, 2008. doi.org/10.4324/9780203932957
- Robertson, Ritchie. "Classicism and its Pitfalls: *Death in Venice*". *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Ed. Ritchie Robertson. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 95–106. doi.org/10.1017/ccol052165310x.006
- Seeba, Hinrich. "Johann Joachim Winckelmann Zur Wirkungsgeschichte eines 'unhistorischen' Historikers zwischen Ästhetik und Geschichte." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56.1 (1982): 168–201. doi.org/10.1007/BF03374807
- Shookman, Ellis. *Thomas Mann's Death in Venice: A Novella and Its Critics*. Rochester, NY and Woodbridge: Camden House, 2003.
- Slochower, Harry. "Thomas Mann's *Death in Venice*." *The Johns Hopkins University Press* 46. 2/3 (1989): 255–279.
- TDW = *Trübners Deutsches Wörterbuch*. Hg. Walther Mitzka. Bd. 6. Berlin: de Gruyter, 1955. doi.org/10.1515/9783110905144.280
- Tinjanov, Jurij. „Književna činjenica“. *Poetika ruskog formalizma*. Ur. Zoran Gavrilović i Sveta Lukić. Beograd: Prosveta, 1970. 267–286.
- Traschen, Isadore. "The Uses of Myth in *Death in Venice*." *Modern Fiction Studies* 11. 2 (1965): 165–179.
- Tobin, Robert Deam. "Winckelmann – Homosexualität, schwule Kultur, Queer Theory". *Winckelmann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Ed. Martin Disselkamp. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017. 65–72. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05354-1_8

- . "Why is Tazio a Boy? Perspectives on Homoeroticism in *Death in Venice*". *Thomas Mann, Death in Venice: A New Translation. Background and Contexts. Criticism*. Ed. Clayton Koelb. New York, NY: W. W. Norton & Company, 1994. 207–232.
- Vojinović, Lidija i Jelena Knežević. „Umjetnik između apolinijskog i dionizijskog principa – *Smrt u Veneciji* Tomasa Mana.“ *Folia linguistica et litteraria* 28 (2019): 101–111. doi.org/10.31902/fl.28.2019.6
- Watts, Cedric. "The Protean Dionysus in Euripides' *The Bacchae* and Mann's *Death in Venice*". *Studi dell' Istituto Linguistico* 3 (1981): 151–163.
- . "The Protean Dionysus in *Death in Venice*". *The Deceptive Text: An Introduction to Covert Plots*. Brighton–Totowa, NJ: The Harvester Press: Barnes & Noble Books, 1984. 167–176.

Sofija Todorović

The Echoes of Winckelmann's Death in Trieste in Mann's Death in Venice

Summary

The paper seeks to closely examine the typological similarity and implicit analogies that Thomas Mann's acclaimed novella *Death in Venice* (1912) establishes towards the events revolving around the murder of the German antiquarian Johann Joachim Winckelmann in Trieste in 1768. What is generally recognized as the link between the novella and Winckelmann's biography is the chronotope of the journey and tragic death in Italy. The pivotal circumstance connected to both Winckelmann's factual death and the literary death of Mann's hero Gustav Aschenbach is the abandonment of the originally planned itinerary: the change of plan would ultimately prove to be fatal. The paper argues that Mann shaped the motif of the journey as a modernist inversion of the Byronic *Grand Tour*, with the hero everything but a youngster on a formative, *coming-of-age* voyage. The dialectic of the North and the South appears to be the significant point of the encounter where the biographical and the fictional story meet. We argue that *Death in Venice* ironically refers to Winckelmann's attraction to the South. Both Winckelmann and Aschenbach encounter their death somewhere halfway between the North and the South; in a space that is, in fact, a substitute for the real South. The paper will pay special attention to a paradox from Winckelmann's biography: although he was a great Hellenist, he did not seize any of the numerous opportunities to travel to Greece. Instead, the farthest (most southern) that he went was to Rome, where the art is a replica of Greek art and, therefore, "non-authentic" in a certain way. Similarly, Aschenbach, also fascinated by classical beauty, does not reach its source, but arrives in Venice, "Pseudo-Byzantium", the city that tends to (re)invent its non-existent ancient and imperial past (in this sense, Venice is at a third remove from classical Greece). Winckelmann and Aschenbach, both admirers of Hellenic culture, seem to be afraid of the possible disappointment when encountering the space of their own idealization, which may imply the awareness of the discordance between the ideal, classical Greece and Christianized, contemporary ("Byzantine") Greece, and thus the inevitability of disillusionment as well as the inability to find what they seek. Particular emphasis is placed on Winckelmann's murderer, Francesco Arcangeli, a

controversial character with whom the German spent his last days. The ambiguity of Arcangeli's real (vulgar) being and what Winckelmann idealistically projected, both equally ripe for literalization, made his historical figure suitable for the double literary transposition in Mann's novella. We propose that Arcangeli's presence is echoed in the novella in a twofold manner, shaping the work's recurring demonic characters ("nemesis figures"), as well as Aschenbach's obsessive (and fatal) fascination with the Polish boy Tadzio. In the light of the encounter of biography and literature, empiric and literary truth, the idealistic and realistic, the aim of the paper is to indicate the parodic and essentially caricatural way in which Mann, having recognised the ironic potential of the tragic "case Winckelmann", transformed the factual into the fictional.

Keywords: *Death in Venice*, Johann Joachim Winckelmann, the factual and the fictional, the North and the South, the sublime and the vulgar, parodic treatment