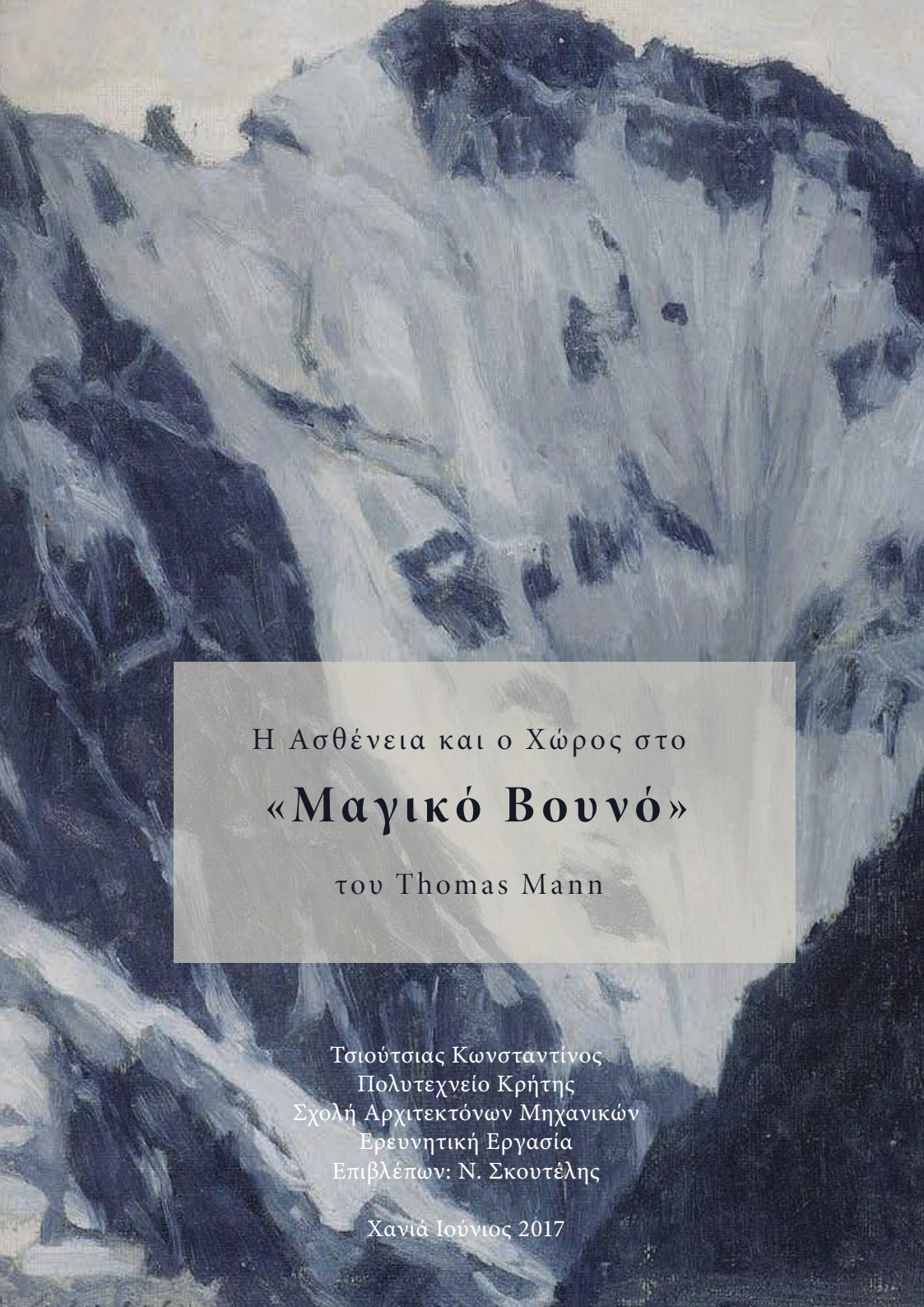


Η Ασθένεια και ο Χώρος στο

«Μαγικό Βουνό»

του Thomas Mann

Τσιούτσιας Κωνσταντίνος
Πολυτεχνείο Κρήτης
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Ερευνητική Εργασία
Επιβλέπων: Ν. Σκουτέλης

Χανιά Ιούνιος 2017

«Ταξίδευες κυνηγημένη από τη μοίρα σου
για την κατάλευκη μα πένθιμη Ελβετία,
πάντα στο deck, σε μια σαίζ - λόγκ πεσμένη, κάτωχρη
απ' τη γνωστή και θλιβερότατην αιτία...»

Νίκος Καββαδίας, "A bord de l'Aspasia"

Ευχαριστίες

Η παρούσα ερευνητική εργασία εκπονήθηκε για την εκπλήρωση μέρους των απαιτήσεων για την απόκτηση του Διπλώματος Αρχιτέκτονα Μηχανικού στο Πολυτεχνείο Κρήτης. Ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να δώσω στον επιβλέποντα καθηγητή μου, τον κύριο Νικόλαο Σκουτέλη, για την πολύτιμη καθοδήγησή του, όσον αφορά το περιεχόμενο της εργασίας αλλά και όσον αφορά την εκμάθηση της ελληνικής γλώσσας, που για μένα είναι δεύτερη γλώσσα. Επεκτείνω τις ευχαριστίες μου στην Μαρίνα, στην Ειρήνη, και στους γονείς μου, για την υποστήριξη και συμπαράστασή τους καθ' όλη την διάρκεια των σπουδών μου.

Πίνακας Περιεχόμενων

Περίληψη	*i*
Σκοπός	*iv*
Υγεία και Περιβάλλον. Οι απαρχές του Σανατόριου	1
Αρρώστια και τέχνες	9
Η Παρακμή στα έργα του Thomas Mann	23
Δίπολο: κλασικισμός - ρομαντισμός	35
Χιόνι	43
Το Μπέργκχοφ	53
Χρόνος	63

Περίληψη

Το μυθιστόρημα του Thomas Mann, *Το Μαγικό Βουνό*, προσδοκούσε να διατυπώσει το σύνολο των συνθήκων της προ-πολεμικής Ευρώπης (Στην μετάβαση από τον 19ο προς τον 20ο), μέσω του οποίου θα γεννηθεί το μοντέρνο. Ένα κίνημα που προσδοκούσε να «θεραπεύσει» την «αρρώστια» του άμεσου παρελθόντος. Ένα άμεσο παρελθόν που χαρακτηριζόταν από έναν έντονο πεσιμισμό, λόγω εξασθένησης των αντιλήψεων της προόδου, του θετικισμού και της κλασικής ηθικής, στρέφοντας ως εκ τούτου, άλλοτε προς το μακάβριο, άλλοτε το ερωτικό και το απροσδιόριστο. *Το Μαγικό Βουνό*, απαρτίζεται από αντιπαραθέσεις μεταξύ ακροτήτων και κατ΄επέκταση πνευματικών στάσεων. Στάσεις μεταξύ, *civilization* και *kultur*, υγιούς και άρρωστου, προόδου και στασιμότητας, χρονικού και άχρονου και τέλος, μεταξύ πεδιάδας και βουνού. Στάσεις τις οποίες διατυπώνει και με μια απομακρυσμένη αφήγηση (ειρωνεία) σε έναν κατασκευασμένο κόσμο μυθικών διαστάσεων. Έναν κόσμο όπου διατυπώνει την αναγκαστική συνύπαρξη

αυτών των ακροτήτων.

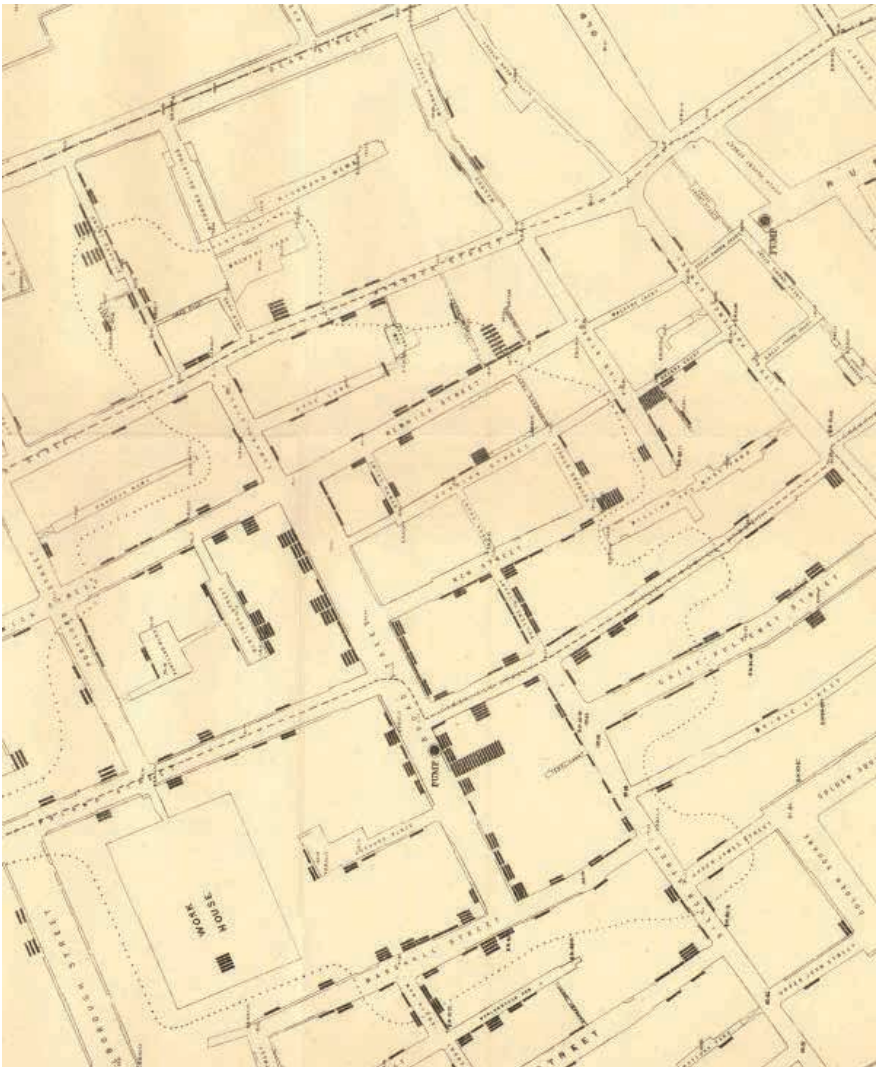
Στο Μαγικό Βουνό του, ο Thomas Mann, αφηγείται την ιστορία του Χανς Κάστορπ, ενός νέου απόφοιτου μηχανικού, ο οποίος ανεβαίνοντας, για μια σύντομη επίσκεψη στο διεθνές σανατόριο Μπέρκγχοφ, στα ύψη του αλπικού τοπίου, γοητεύεται από έναν εξωτικό κόσμο, τον κόσμο της αρρώστιας. Έναν κόσμο από νάνους, χωλούς, «λατερνατζήδες» και ασθενείς από την ανατολή, που αποτελούσε μικρόκοσμο της Ευρώπης στις αρχές του 20ού αιώνα. Έναν εκκεντρικό τόπο της αρρώστιας, που θα αιχμαλώτιζε την επικίνδυνη περιέργειά του για τις υψηλές ιδέες.

Το μυθιστόρημα αποτελεί Bildungsroman, ένα είδος γερμανικής λογοτεχνίας, όπου παρουσιάζεται η πνευματική εκπαίδευση και ωρίμανση ενός νέου άνδρα, μέσω της απελευθέρωσής του από την αιγίδα της ακαδημίας, στην επικίνδυνη πολυπλοκότητα του κόσμου. Όμως εκεί που η επίσκεψη του νέου ήρωα του Thomas Mann, έμελλε να τελειώσει σε δύο εβδομάδες, αφέθηκε να παραμένει σε μια εκπαιδευτική περιπέτεια που θα διαρκούσε εφτά ολόκληρα χρόνια. Μια εκπαιδευτική πορεία που θα πάρει την μορφή μιας θεραπείας της φυματίωσης. Μια αρρώστια που εκείνη την εποχή εμπεριείχε πολλές σημασίες, συμβολικές και μεταφορικές, παράλληλα με την αυξανόμενη αγωνία και τον αυξανόμενο πεσιμισμό που διαπότιζε την Ευρώπη στο τέλος του 19ου αιώνα.

Σκοπός

Σκοπός της παρούσας ερευνητικής εργασίας είναι να ερμηνευθεί η αρρώστια μέσα στο πλαίσιο ενός λογοτεχνικού έργου, με προορισμό την απόκτηση μιας πνευματικής αντίληψης για την συμβολή της στην εμπειρία του χώρου, του τόπου και του χρόνου. Ιδιαίτερα όσον αφορά τον κατακερματισμένο χαρακτήρα του χρόνου, ως παράπλευρη εμπειρία με την αρρώστια, γεγονός που αποτελεί και ένα βασικό στοιχείο του μοντερνισμού.

Περαιτέρω, μέσω της επιλογής του συγκεκριμένου λογοτεχνικού έργου του Thomas Mann, θα γίνει προσπάθεια να ερμηνευθεί η συμβολή της αρρώστιας στο ιστορικό γίγνεσθαι, αναλύοντάς την μέσα από την τέχνη και την αρχιτεκτονική, καθώς θεωρείται ένας σημαντικός παράγοντας για την ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής γλώσσας του μοντέρνου.



ΧΑΡΤΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΕΞΑΠΛΩΣΗΣ ΤΗΣ ΧΟΛΕΡΑΣ ΣΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ

John Snow, 1854

Υγεία και Περιβάλλον
Οι απαρχές του Σανατόριου

Οι απαρχές του Σανατόριου ως τόπου θεραπείας, χρονολογούνται στα μέσα του 19ου αιώνα, από τον Hermann Brehmer, που τότε άρρωστος με φθίση και φοιτητής της βοτανολογίας, ακολούθησε την συμβουλή του ιατρού του να αναζητήσει ένα πιο υγιές κλίμα καταλήγοντας στα ύψη των Ιμαλαϊων. Εκεί ολοκλήρωσε τις σπουδές του και δημοσίευσε την διδακτορική του διατριβή το 1853 με τίτλο «Περί των νόμων σχετικά με την έναρξη και εξέλιξη της πνευμονικής φυματίωσης». Το 1854 ίδρυσε για πρώτη φορά ένα ίδρυμα στο Gorbersdorf της νότιας Σιλεσίας (σημερινή Πολωνία). Εκεί ανάμεσα στα έλατα και στον καθαρό αέρα, οι ασθενείς θα μπορούσαν να ακολουθήσουν ένα αυστηρό πρόγραμμα υπαίθριας θεραπείας (open-air cure), το οποίο θα συνιστούσε μια αγωγή καλής διατροφής, αυστηρής έκθεσης στον καθαρό υπαίθριο αέρα και φυσικής άσκησης. Το σανατόριο του Brehmer ενθάρρυνε μια νέα προσέγγιση στην θεραπεία της φθίσης, παρ' όλα τα εμπόδια που αντιμετώπιζε με μια

αρχικά ανένδοτη ιατρική κοινότητα στην αποδοχή των απόψεών του, και υποκίνησε μια εκτεταμένη ανάπτυξη στην θεραπευτική υποδομή της φυματίωσης, αυτό που αργότερα θα ονομαστεί κίνημα του σανατορίου.

Η θεραπευτική αγωγή που υπερασπιζόταν ο Brehmer το 1854, αποτελούσε μια εφαρμογή των πρακτικών υγιεινής, καθώς και των υποτιθέμενων υγιεινών τρόπων ζωής, που είχαν την βάση τους στις εκάστοτε θεωρίες και αντιλήψεις για τα αίτια της κάθε αρρώστιας. Αυτές οι θεωρίες και αντιλήψεις χρονολογούνται από τον Ιπποκράτη, ο οποίος εξέφραζε τα θετικά επακόλουθα και τις συνδέσεις του άμεσου περιβάλλοντος με την αρρώστια και την ευεξία του ανθρώπου. Μια αντίληψη, την οποία αναβίωσε ο Άγγλος ιατρός και «πατέρας της κλινικής ιατρικής» Thomas Sydenham (1624-1689) πολλούς αιώνες αργότερα για την σύλληψη του όρου και της θεωρίας της «επιδημικής σύστασης» τον 17ο αιώνα. Ο Thomas Sydenham ισχυριζόταν ότι οι επιδημίες προκαλούνται από συγκεκριμένες συνθήκες και καταστάσεις της ατμόσφαιρας, καθώς το έδαφος καθίσταται πηγή ρύπανσής της. Οι θεωρίες που αφορούν τις ατμοσφαιρικές αιτίες των ασθενει΄΄ών και επιδημιών ονομάζονταν «μιασματικές θεωρίες» και επηρέασαν σημαντικά τις αντιλήψεις δημόσιας υγιεινής, αποτελώντας σημαντική πηγή αρχιτεκτονικών απόψεων και εξελίξεων περί αστικής δόμησης και οργάνωσης της χωροθέτησης τον 19ο αιώνα. Η θεώρηση του περιβάλλοντος ως αιτία της φυματίωσης συγκεκριμένα ενισχύθηκε από τον Clark

1. Ξανθόπουλος, Κ. *ΤΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ Στις διασταυρώσεις της Αρχιτεκτονικής με την Ιατρική. Από το Στερεοτυπικό στο Νεωτερικό.* (Μ.Ι.Ε.Τ., 2016).

το 1835, συνδέοντάς την με τους ανθυγιεινούς τρόπους ζωής των ασθενών και το περιβάλλον διαβίωσής τους, αλλά και από τις σημαντικές ευαισθητοποιήσεις που υποκίνησε η Florence Nightingale με τις εκτενείς και τεκμηριωμένες παρατηρήσεις της ως νοσοκόμα στον Κριμαϊκό πόλεμο (1853-1856), εκφράζοντας τα ευεργετικά χαρακτηριστικά που είχαν οι βασικές πρακτικές υγιεινής και ιδιαίτερα η ανανέωση του αέρα στην θεραπεία των ασθενών.

Το σανατόριο αναπτύχθηκε με σκοπό την υπαίθρια θεραπεία (open-air cure) των ασθενών με φυματίωση, , μέσω της παρατεταμένης έκθεσης των προσβεβλημένων ατόμων στον αμόλευτο αέρα, σε θέση παρατεταμένης κατάκλισης και ανάπαυσης, καθώς και στην υπεριώδη φυσική ακτινοβολία μέσω της ηλιοθεραπείας, σε υγιείς και αεριζόμενους χώρους, αντιπαραθέτοντας τις ακατάλληλες συνθήκες υγιεινής και τους τρόπους ζωής που παρατηρούνταν στις μεγάλες πόλεις.[1]

Το σανατόριο όμως με προέλευση από την λατινική λέξη «sanare», είχε διφορούμενη σημασία και λειτουργία. Αφενός ήταν χώρος όπου τηρούσαν αυστηρούς «εκπαιδευτικούς» κανόνες υγιεινής και τρόπους ζωής σε ένα υγιεινό και θεραπευτικό περιβάλλον και, αφετέρου, σκοπός του ήταν η απομόνωση των ασθενών από την κοινωνία και τον υγιή πληθυσμό. Όπως αναφέρει ο Κωνσταντίνος Ξανθόπουλος, το σανατόριο «[…] επανέφερε εκ νέου στο προσκήνιο τις ανθυγιεινές συνθήκες διαβίωσης ως παράγοντα παθογένειας, ιδιαίτερα στις μεγάλες

πόλεις, τις κοινωνικές προκαταλήψεις με κυρίαρχο τον αναγκαστικό εξοστρακισμό κοινωνικών ομάδων (μια νέα μορφή μαζικού «εγκλεισμού»), καθώς και τις ανακατατάξεις στις προτεραιότητες των εθνικών οικονομιών, τόσο σε περιόδους σχετικής ευμάρειας όσο και σε περιόδους υφέσεων και μεταπολεμικών ανασυγκροτήσεων.» [1]

Ως εκ τούτου, τα σανατόρια αναπτύχθηκαν καθολικά σε περιοχές αραιοκατοικημένης δόμησης όπου απομακρύνονταν οι ασθενείς από τις ατμοσφαιρικές ρυπάνσεις των μεγάλων πόλεων και των δραστηριοτήτων τους. Η ανάμειξη άρρωστων πληθυσμών με υγιείς, αποφεύγεται με την επιλογή τοποθεσίας και λειτουργίας των σανατορίων, εφόσον αποτρέπει πιθανές περιπτώσεις μετάδοσης. Σημαντικότερα όμως, η απομόνωση των ασθενών από τον κοινό πληθυσμό σκόπευε στην αποφυγή τυχόν εκτροπών από τις θεραπευτικές τακτικές τους, στις ανθυγιεινές συνήθειες και στα θέλγητρα της «πολιτικής ζωής». Περιοχές χαρακτηριζόμενες από καθαρό και ανανεώσιμο αέρα, αποτελούσαν πρωταρχικούς προορισμούς των ιδρυμάτων. Ιδρύματα κατασκευάστηκαν σε παραθαλάσσιους και σε δασώδεις τόπους, αλλά περισσότερα, και με υποθετικά μεγαλύτερα αποτελέσματα, σε ορεινούς και υπερυψωμένους τόπους, όπως σε αυτόν που μας περιγράφει ο Thomas Mann, στο Davos-Platz της Ελβετίας. Η κλιματολογία, η πλέον συνδεδεμένη με την ιατρική και την ιατρική γεωγραφία, αποτελούσε πεδίο ατελείωτων διαφωνιών (

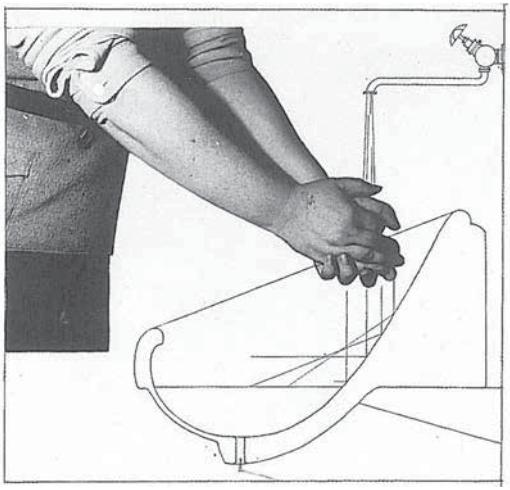
1. Ξανθόπουλος, Κ. *ΤΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ Στις διασταυρώσεις της Αρχιτεκτονικής με την Ιατρική. Από το Στερεοτυπικό στο Νεωτερικό.* (Μ.Ι.Ε.Τ., 2016).

με ελάχιστες συναινέσεις) για τις βέλτιστες και σωστές περιβαλλοντικές συνθήκες, στις οποίες θα πρέπει να διεξάγεται η θεραπευτική αγωγή με λεπτομερή οργάνωση και επίβλεψη των ασθενών. Ιδιαιτερότητες στην επιβαλλόμενη θεραπευτική αγωγή του κάθε ιδρύματος, οι οποίες θα καθόριζαν την ταυτότητά του ,την τοποθεσία του και, συνεπώς, την αρχιτεκτονική δομή του. [5]

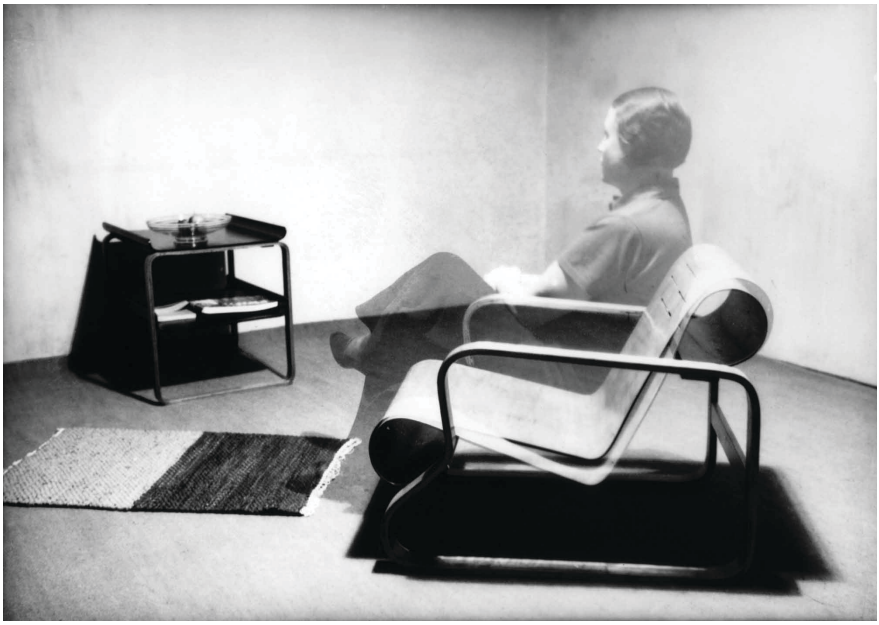
Κυρίως όμως, με την επίδραση που άσκησε το σανατόριο, «και με τις ιδιαίτερες απαιτήσεις που πρόβαλε με πειραματικό και εξελικτικό τρόπο, με τις έννοιες που συμβόλιζε και αντιπροσώπευε, το σανατόριο έγινε πόλος και αφορμή κοινωνικής αυτοκριτικής και αναζήτησης για την ίδια τη ζωή και την αξία της για μια 'νέα' ζωή και την επανάκτηση της joie de vivire, πολύ πέρα δηλαδή από κάποιον πεπερασμένο του ρόλο στην καταπολέμηση της ασθένειας με αμιγείς ιατρικούς όρους.» [1]

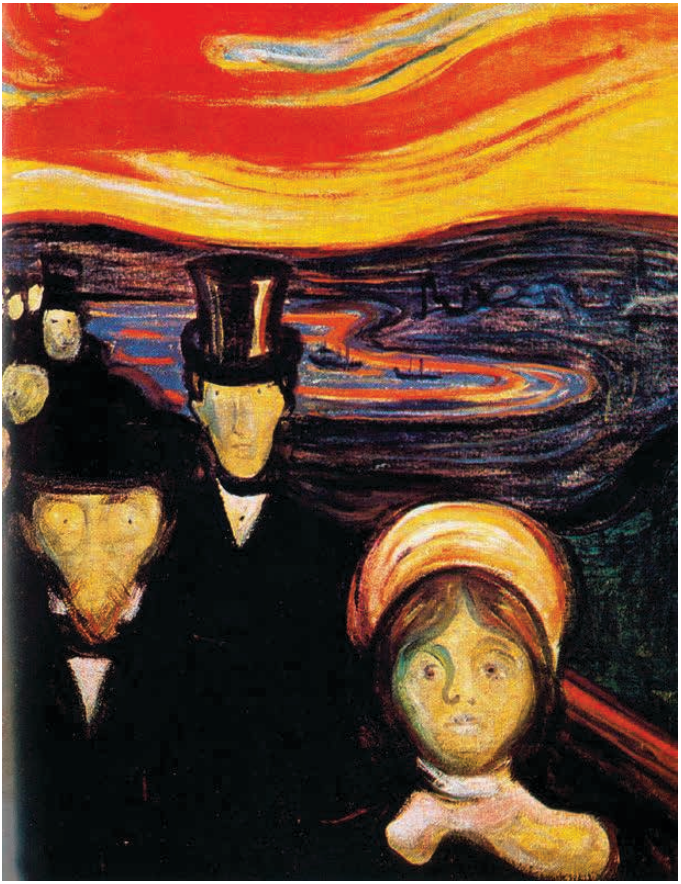
Η φυματίωση αποτελούσε μια ριζική αφορμή για μια αναζήτηση νέων μορφών κατοίκησης και διαβίωσης του αστικού πλυθισμού, εκεί όπου απειλούταν από τον ίδιο του τον πολιτισμό. Πιο συγκεκριμένα απειλούταν από ένα νέο είδος κατοίκησης, όπου, ο άνθρωπος ένιωθε για πρώτη φορά την δυσφορία της αστικής διαβίωσης και των σχέσεων και φύσεων της εργασίας, στις μεγάλες βιομηχανικές πόλεις του 19ου αιώνα. Για τον αλλοτριωμένο πλέον από τον εαυτό του και απομονωμένο, από την φύση του άνθρωπος, η πορεία ανάπτυξης των σανατορίων εξέφρασε την αυξανόμενη

ανάγκη και θέληση αναπροσδιορισμού της σχέσης του με το περιβάλλον του. Αποτελούσε ένα πείραμα, το οποίο θα κατέληγε σε μια νέα αρχιτεκτονική, παντρεμένη πλέον με την επιστήμη, που θα είχε στο βάθος του, ως πηγή έγνοιας και απασχόλησης, την φυσική ευμάρεια του ανθρώπου.



Ιδιαίτερη επιμέλεια είχε δοθεί στην επίπλωση των σανατορίων. Η γνωστή πολυθρόνα του Alvar Alto (δεξιά, πάνω), σχεδιασμένη για το Paimio Sanatorium και η πολυθρόνα του Prouve (δεξιά κάτω), είχαν σχεδιαστεί για την καλύτερη εξυπηρέτηση στην θεραπεία των ασθενών, βασισμένες στην βέλτιστη κλίση του σώματος για πιο άνετη αναπνοή.





Anxiety
Edvard Munch, 1894

Αρρώστια και Τέχνες

Η εξάπλωση της φυματίωσης είχε σοβαρές συνέπειες στις κοινωνίες της δυτικής Ευρώπης, στις οποίες παρατηρούνταν αξιοπρόσεκτες τάσεις αστικοποίησης και εκβιομηχάνισης, αρχίζοντας από τον 18ο αιώνα. Αναμφισβήτητα, αυτή η ραγδαία εξάπλωση οδήγησε στην απόδοση της φυματίωσης ως υπόστασης με αξία καλλιτεχνικής έκφρασης, πιθανότατα για να συλλάβουν έτσι, μία αρρώστια για την οποία δεν υπήρχε θεραπεία εκείνη την εποχή. Αλλά αξίζει να σημειωθεί πως η φυματίωση, αντιθέτως με τις αρρώστιες που προκαλούσαν εμφανείς σωματικές παραμορφώσεις και άρα μια φυσική ασχήμια στον ασθενή, θεωρήθηκε, μέσα στο πλαίσιο μιας Ρομαντικής ευαισθησίας, στοιχείο ωραιο-ποιητικό (beautifying) και εξευγενιστικό. Κατά τον Karl Rosenkrantz στην πραγματεία του για την Αισθητική της Ασχήμιας III (1853), «η φυματίωση και ο πυρετός, συγκεκριμένα, έδιναν στον 'οργανισμό' έναν υπερβατικό 'αέρα' και μια αιθέρια όψη. Το αδυνάτισμα, το φλογερό βλέμμα, οι ωχρές ή κοκκινισμένες παρειές

LA VENDUTA
Angelo Morbelli,
1887-88

του αρρώστου από τον πυρετό, προσέφεραν πιο άμεση ματιά στην ουσία της ψυχής του». Τα κοκκινισμένα μάγουλα ενός φυματικού, ταυτιζόταν με τα κοκκινισμένα μάγουλα μιας ντροπαλής αντίδρασης προς το άσεμνο και το ερωτικό. Θεωρούταν εκδήλωση ενός πάθους που ξεπερνούσε τα «υγιή μέτρα», με συνέπεια την «κατανάλωση» του σώματος. Χαρακτηριζόταν ως μια «καύση» του πάθους και εκδήλωνε μια συναισθηματική ευαισθησία εκ μέρους του φυματικού, προσφέροντάς του μια ευάλωτη και αδύνατη όψη, στοιχείο το οποίο τον καθιστούσε πιο λεπτό, ευαίσθητο και θηλυκό, ενάντια των αρσενικών αρετών της αστικής ηθικής. [2,3]

Την ίδια χρονιά με την έκθεση της πραγματεία ςτου Rosenkrantz, πραγματοποιήθηκε η πρεμιέρα της δημοφιλούς όπερας *La Triavata*, του G. Verdi (1853), όπου πρόβαλε τη φυματίωση ως μια υπόσταση εξευγενιστική και «ωραιο-ποιητική»: η πρωταγωνίστρια του έργου, καθώς εξελίσσεται η αρρώστια της, γίνεται όλο και πιο όμορφη και επιθυμητή. Η όπερα του Verdi σηματοδότησε την αρχή μιας σειράς λογοτεχνικών και λυρικών έργων, στα οποία η φυματίωση θα αποκτούσε πρωταγωνιστικό ρόλο και θεματική, έως τις αρχές του 20ου αιώνα, με το μυθιστόρημά του, ο Thomas Mann θα συνέχιζε αυτήν την πορεία μυθοποίησης της φυματίωσης.

Συγκεκριμένα στα τέλη του 19ου αιώνα, στα λογοτεχνικά έργα των Eugene Sue, Alexandre Dumas και Victor Hugo και σε αντιδιαστολή προς την όποιας νατουραλιστική απεικόνιση της φυματίωσης, (όπως

2. Rosenkranz, K., Μτφ., Pop, A. & Widrich, M. *Aesthetics of Ugliness: A Critical Edition.* Bloomsbury Academic, 2015.

3. Sontang, S. *Illness as Metaphor.* Farra, Straus and Giroux, 1978.

στα έργα του Emile Zola και των αδερφών Goncourt), αυτή μυθοποιείται και εξευγενίζεται. Στο έργο του Victor Hugo, *Οι Άθλιοι*, στις τελευταίες στιγμές πριν το θάνατο της Fantine, όπως και με τους θανάτους της Fleur-de-Marie και της Marguerite που προηγήθηκαν, ανακτάται η χαμένη αγνότητά της και εξιλεώνεται από την καταναγκαστική υπόστασή της ως ιερόδουλης. Επιπλέον, στο έργο του Eugene Sue, *Τα Μυστήρια των Παρισίων* (1842-1843), η φυματίωση αποτελούσε όχι μόνο σωτηρία αλλά και «δώρο» του θεού, καθώς η πρωταγωνίστρια (ονομαζόμενη ως Fleur-de-Marie ή Goualeuse), απελευθερώνεται μέσω του θανάτου της, από την αμαρτωλή, σκυθρωπή και σωματική της υπόσταση. Η φυματίωση είχε ρίζες στην σωματική επιθυμία, για τον Eugene Sue. Η εν λόγω πρωταγωνίστριά του, μολονότι συνεχίζει να ικανοποιεί τις σωματικές της επιθυμίες, αναγνωρίζει όλο και περισσότερο τον σωματικό υποβιβασμό της από την αρρώστια, πράγμα το οποίο αποτελούσε το «δώρο» για την απελευθέρωση του πνεύματός της, μέσω του θανάτου. Αν και αυτή η αντίληψη της αρρώστιας είχε ρίζες στις θρησκευτικές αντιλήψεις, η φυματίωση αποτελούσε ταυτόχρονα στοιχείο που προσέφερε ενδιαφέρον και εναλλακτική λύση στην μετριότητα μιας κόσμιας ύπαρξης, όπως ανέφερε η Marie Bashkirtseff, μια Ρωσίδα ζωγράφος που πέθανε το 1884 σε ηλικία μόλις 25 ετών από την αρρώστια. Εκφράζοντας στα απομνημονεύματά της, [....] Ωστόσο, η αρρώστια αποτελούσε μόδα που για τους Ρομαντικούς, ωραιοποιούσε, αγίαζε και εξιλέωνε.

4. Percebois, I. B*lighted destinies: arts, artists, and the Romantic Disease in 19th-century France*. Medicographia 37, 104–111, 2015.

FANTINE
Margaret Bernardine Hall, 1886

THE SICK CHILD
Edvard Munch, 1896

Ο Edvard Munch χαρακτήρισε
την εποχή του 19ου αιώνα ως
την εποχή του μαξιλαριού,
καθώς τότε η φυματίωση και
η αρρώστια αποτελούσε κοινή
καλλι-τεχνική θεματική.

5. Eco, U. *On Ugliness.* μετάφραση: Alastair McEwen. Harvill Secker, London (2007).

Αυτή ήταν και η αρρώστια του Ρομαντισμού.[4]

Η καλλιτεχνική γοητεία που είχε η αρρώστια και ιδιαίτερα η φυματίωση, μέσα από την τέχνη του Ρομαντισμού, έγκειται στην μεταφορά της συζήτησης περί της τέχνης, από τους επίσημους συνθετικούς κανόνες του αισθητικού κάλλους προς την επίδραση που είχε το έργο στον θεατή. Ταυτόχρονα, εντάχθηκαν στις συζητήσεις αυτές στοιχεία του *Υψηλού [Sublime]** και του ενδιαφέροντος. Η εισήγηση περί Υψηλού, από τον Edmund Burke, σηματοδότησε μία ριζική ρήκξη στην τέχνη, μεταξύ του κλασικού κάλλους και του τρομακτικού, του απροσέγγιστου και του απειλητικού. Αντίρροπα προς τα αισθητικά, μορφικά ωραία και σαφή, αφομοίωνε στοιχεία ασαφή και αφανή, καθώς και θεματικές που προκαλούσαν συναισθήματα τρόμου, δέους, ακόμα και αποστροφής. [5]

Μια θεματική του *Υψηλού* για εκείνη την εποχή αποτελούσε η σωματική και η ψυχική αρρώστια, που σύμφωνα με τα κλασικά πρότυπα χαρακτηριζόταν ως «προσβολή» στην ανθρώπινη αρμονία, μορφή και λογική της ικανότητας. Αντιθέτως, για τους υποστηρικτές του ρομαντισμού, η αρρώστια αποτελούσε στοιχείο γοητευτικό, ενδιαφέρον, και ταυτόχρονα ένδειξη μιας εκλεπτυσμένης συναισθηματικής ευαισθησίας. Η φυματίωση ή φθίση, ενσάρκωνε τον «μελαγχολικό

* το *Υψηλό* μεταφράζεται από με τον αγγλικό όρο *Sublime* .
-Το *Sublime* ορίζεται ως κάτι που δημιουργεί μια συντριπτική αίσθηση δέους ή άλλου υψηλού συναισθήματος μέσω του μεγαλειώδες ή του απέραντου.
Προέχεται από το λατινικό *sublimis*, από το *sub- 'up to' ('ύψος')* + και πιθανόν από το *limen,* το οποίο σημαίνει *'threshold' ('κατώφλι').*

χαρακτήρα» και η στροφή της τέχνης στα μοναδικά και ανεξήγητα στοιχεία του συναισθήματος, δόξαζε με ιδιαίτερη ευλάβεια την καλλιτεχνική οξυδέρκεια. Αυτό το στοιχείο, που για τον Ρομαντισμό «ξεπερνούσε» την αντίληψη της τέχνης ως μέσο και πόρισμα της κατανόησης και του ορθολογισμού. Επρόκειτο για αφανή, από λογικής άποψης, ευφυία, που ταυτιζόταν με την αρρώστια, αξιώνοντάς την ως πηγή δημιουργικότητας, μοναδικότητας, αισθηματικότητας, και γνήσιας καλλιτεχνικής έκφρασης. [6, 29]

Στα τέλη του 19ου αιώνα, ο Ρομαντισμός άρχισε να αντιβαίνει τις αρχές της Βικτοριανής ηθικής στην Αγγλία και της ηθικής του διαφωτισμού στην Γαλλία. Έργα χαρακτηριζόμενα "παρηκμασμένα" (Decadent) από τους κριτικούς τους, κυρίως στην λογοτεχνία (με βασικές επιρροές συγγραφείς όπως τους Edgar Allan Poe, Victor Hugo, Oscar Wilde και Boudeulair), υποστήριζαν μια Ρομαντική ευαισθησία και την θεματική της μορφικής «παρακμής». Συγκεκριμένα, είχαν υιοθετήσει έναν έντονο αισθητικό χαρακτήρα, υποστηρίζοντας μια τέχνη για την τέχνη (l'art pour l' art), δίχως σαφές περιεχόμενο, πολιτικού, νατουραλιστικού ή εκπαιδευτικού χαρακτήρα. Εντρυφούσαν σε θέματα αρρώστιας, αποσύνθεσης, σήψης και ηθικής φθοράς. Απεικόνιζαν θεματικές με έντονο αισθησιασμό, συμβολισμό, μυστικισμό και με μια γλώσσα ευδιάκριτα περιττή και συνειδητά επιφανειακή. Τα υποκείμενά τους απεικονίζονταν σε νωχελικές αναπαυτικές στάσεις, με κυρτές πλάτες, προκλητική «χυδαιότητα» και ερωτισμό.

6. Michael , Jennifer D,, *City and Village; Copwer, William; Sickness* pg. 1049, Murray, C. J. *Encyclopedia of the Romantic Era.1760-1850.* Taylor & Francis (2004).

29. Cesaro Lambroso *The Man of Genius,* 1888/1891.London, Μετάφραση στα αγγλικά: Walter Scott

VENUS VERTICORDIA
Dante Gabriel Rossetti
1868

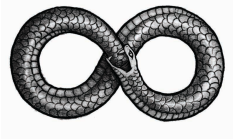
Προκαλούσαν συναισθήματα αφενός αποστροφής και κατάπληξης από την οπτική γωνία μιας αστικής ηθικής, και αφετέρου, άναυδης αισθητικής ευλάβειας που μείωνε την κριτική και λογική ικανότητα του θεατή.

Αυτή η «ανοίκεια» στροφή στην τέχνη αποτελούσε, για τον Freud, συνέπεια «κατάπνιξης του ματιού», ή, όπως αναφέρει ο Hoffman στο έργο του *Σύμβουλος Krespel*, κατάπνιξη των παραπλανητικών ιδιοτήτων του κόσμου της αναπαράστασης. Υποστηρίζονταςν έτσι μια εσωστρεφής και γνήσια συναισθηματική αντίληψη του κόσμου, που θεωρούταν υπεράνω της γνώσης και της κατανόησης. Αλλά για τον Hegel, η τέχνη αυτή, «δεν εξέφραζε τίποτα άλλο παρά μια αρρώστια της ψυχής [...] όπου η ποίηση γίνεται νεφελώδης, επουσιώδης και

κενή.» Αποτελούσε μια έκφραση ενάντια στην «εποχή της ανάλυσης», επαναφέροντας το μυστήριο και το συμβολικό. Η «ανοίκεια» τέχνη της παρακμής ανακτά τα στοιχεία αυτά που τείνουν να παραμείνουν κρυφά και μυστικά, όπως αναφέρει ο Schelling. Στοιχεία στα οποία ο ρομαντισμός οχυρώθηκε, ενάντια σε κάθε προσπάθεια καθορισμού, θεωρώντας την φαντασία, το άπειρο και το αόριστο πηγή ευλάβειας και γνησιότητας. Έναντι των κλασικών στιλιστικών χαρακτηριστικών, ο ρομαντισμός δεν καθορίζεται μέσω ενός στυλ ή ως σταθερός επίσημος κανόνας, αλλά ως μια αντιδραστική δύναμη ενάντια στα κλασικιστικά πρότυπα. Μια αντίδραση που διατύπωνε το «αρνητικό» φόντο μέσω του οποίου μπορεί να καθοριστεί το υγιές έναντι του αρρωστημένου.[7]

Συνδυαζόμενη με το *fin de siècle* [τέλος του αιώνα] στην Γαλλία, η τέχνη της «παρακμής» που χαρακτηριζόταν ως αρρώστια, θεωρούταν ταυτόχρονα ως μια εκδήλωση της παρακμής του Ευρωπαϊκού πολιτισμού και ως ένα αποτέλεσμα κορύφωσης της πνευματικής και υλικής προόδου του. Μία πρόοδος που είχε εξασθενίσει και στραφεί ενάντια στον εαυτό της. Συνέπεια μιας υπερβολικής δόσης υλικής απόλαυσης και άνεσης αλλά και εξασθένησης των καλλιτεχνικών θεματικών της νεοκλασικής λογικής. Μια εξασθένιση που προξενούσε την παραίτηση του ανθρώπου από τα παραγωγικά, δημιουργικά αλλά και υγιή πρότυπα. Η κούραση εκδηλωνόταν και στην αρχιτεκτονική, μέσω της εξασθένησης των αρχιτεκτονικών μορφών,

7. Vidler, A. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely.* (MIT Press, 1992).

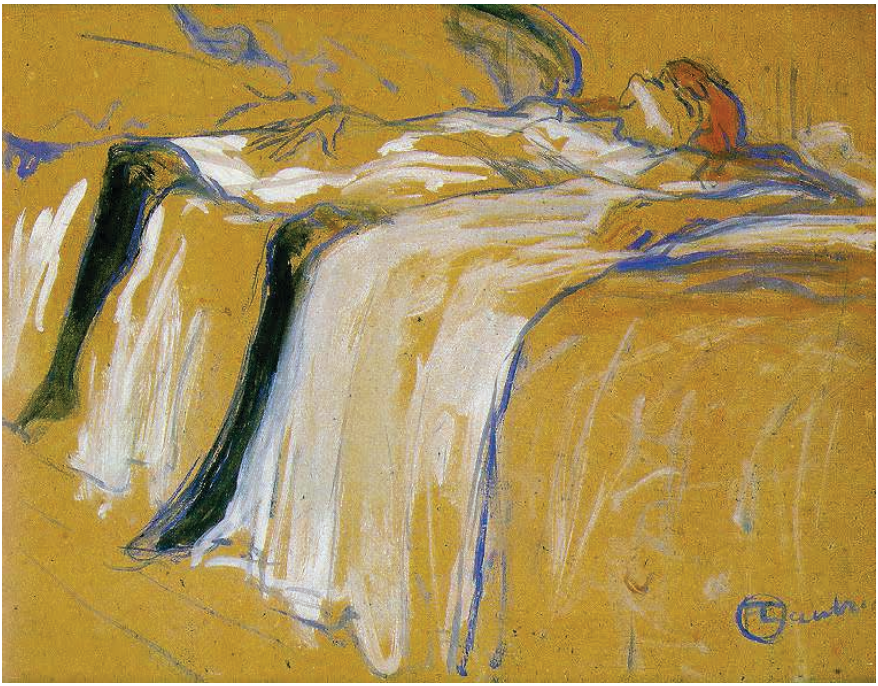


ΟΥΡΟΒΟΡΟΣ

Ο ουροβόρος αποτελεί αρχαίο σύμβολο της ανανέωσης μέσω του θανάτου. Καταναλώνοντας τον εαυτό του, ο ουροβόρος σχηματίζει το σύμβολο της αιωνιότητας, εκφράζοντας την αιώνια ταλάντωση μεταξύ ζωής - θανάτου. Θεωρείται πως το σύμβολο του ουροβόρου βρισκόταν στο μηχανισμό αυτοκτονίας του Mynheer Peeperkorn, ενός κεντρικού χαρακτήρα στο Μαγικό Βουνό.

DELE BLOCH-BAUER I

Gustav Klimt, 1907



Alone (Elles)
Henri de Toulouse-Lautrec, 1896

οδηγώντας στην όλο και πιο περίτεχνη ανακύκλωση ιστορικών πρωτύπων που χαρακτήρισαν την αρχιτεκτονική του ιστορικισμού. Μια δημιουργική στέρηση που θα οδηγούσε στα τότε «νέα» αισθησιακά, εξωτικά και πλαστικά διακοσμητικά μοτίβα της Art Nouveau. Όπως κάθε παρακμιακή τέχνη, αποτελούσε όμως μια απόπειρα υπεκφυγής από τα συνηθισμένα και τα επαναλαμβανόμενα. Ένα κάλεσμα για την επαναφορά μιας «αρχικής ταφής» του διονυσιακού, μέσω του οποίου γεννιέται το απολλώνιο, όπως το χαρακτηρίζει ο Schelling, προαναγγέλλοντας το κάλεσμα του Νίτσε, για έναν νέο ηθικό καθεστώς μέσω της υπέρβασης του διονυσιακού. [35, 7]

35. Burdett, C., *Aestheticism and decadence*. The British Library. Available at: https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/aestheticism-and-decadence.

7. Vidler, *A. The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press, 1992.

THE MOULIN ROUGE

Henri de Toulouse-Lautrec, 1892-95

Η Παρακμή στα έργα του Thomas Mann

Κατά βάθος, ο Thomas Mann ήταν συγγραφέας των δυϊσμών. Στα σημαντικότερα έργα του αρθρώνει και πλέκει ιδεολογικά ακρότατες στάσεις. Όμως το στοιχείο στο οποίο οφείλει το *Μαγικό Βουνό* τη φήμη του, βασίζεται στην ασάφειά του, όσον αφορά την πνευματική στάση και θέση που υποστήριζε το μυθιστόρημα. Ο Thomas Mann ανέφερε στις σημειώσεις του πως είχε σκοπό το *Μαγικό Βουνό* να αποτελέσει εγκυκλοπαιδικό και εκπαιδευτικό έργο. Έργο που θα πληροφορούσε τον αναγνώστη του, μέσω μιας αποστασιοποιημένης αφήγησης και εκλεπτυσμένης πλέξης των έσχατων πνευματικών θέσεων της εποχής. Μια πλέξη που όχι μόνο είχε σκοπό να πληροφορήσει τον αναγνώστη για τις μεμονωμένες πνευματικές «κλωστές» και πορείες του μυθιστορήματος, αλλά και για τις δυναμικές αλληλεπιδράσεις τους, έτσι ώστε να συλλαμβάνεται μια συνολική αναπαράσταση ή «πνεύμα», χωρίς σαφή σκοπιμότητα και πολιτική ή καλλιτεχνική στάση εκ μέρους του συγγραφέα.

Παρόλο που ο ίδιος ο Thomas Mann ομολογεί πως το μυθιστόρημά του κλίνει ελάχιστα προς το μέρος της αρρώστιας, της σήψης και του εκφυλισμού, «έμφυτη» κλίση που πάντα είχε, πρόκειται για κάτι από ερωτισμό και κάτι από αρρώστια.[8, 33]

Παρά την αποστασιοποίηση του συγγραφέα από το πνευματικό του περιεχόμενο, αυτή η ίδια α-πολιτική στάση του Thomas Mann, αποτελούσε μια θέση ενάντια στο κάλεσμα των συγχρόνων του για μια πολιτικά στρατευμένη τέχνη. Αποστασιοποιείται και από τον εξίσου διάσημο αδερφό του, Heinrich Mann, ο οποίος μέσω της έκθεσής του, με τίτλο "Zola", υποστήριζε και θεωρούσε πρότυπο τον Γάλλο συγγραφέα. Ο Heinrich ξεκίνησε τη λογοτεχνική του καριέρα υποστηρίζοντας τις θέσεις της «παρακμής» μέσω των οποίων όμως προωθείται σε υποστηρικτή μιας πολιτικής λογοτεχνίας. Μιας λογοτεχνίας και τέχνης προοδευτικής, με σαφή διαλεκτικό, πολιτικο-κοινωνικό, επιστημονικό περιεχόμενο.[9, 32]

Η αποστασιοποίηση του Thomas Mann, από αυτή τη λογοτεχνική εκστρατεία, αποτελούσε κατά βάθος μια στάση που υποστήριζε την ελευθερία της τέχνης από τους οριστικούς κανόνες της αυστηρής λογικής και των γνωστικών λειτουργειών. Μια ενδόμυχη κλίση του για μια "τέχνη για την τέχνη", ανεξάρτητη από τον κόσμο της Βούλησης, που θα επέτρεπε την ελεύθερη έκφραση μιας έμφυτης παρακμιακής κλίσης προς το ερωτικό το ανώμαλο, το παράλογο και το παρηκμασμένο.

Σημαντική συγγένεια έχει το *Μαγικό Βουνό* με το

8. Mann, T. *Letters to Paul Amann*.

33. Mundt, Hannelore . Understanding Thomas Mann. University of South Carolina Press, 2004.

9. Michael, W. F., Mann, T. & Morris, W. Reflections of a Nonpolitical Man. The German Quarterly 58, (1985).

32. Wessel, Eva. *Magic and Reflections: Thomas Mann's The Magic Mountain and His War Essays*. A Companion to the Works of Thomas Mann, Lehnert, Herbert and Wessell, Eva. Camden House, 2004.

μυθιστόρημα του Huysman *Ενάντια την Φύση* (1884), όπου ο πρωταγωνιστής ήταν ο τελευταίος επιζών μιας αριστοκρατικής οικογένειας η οποία υπέφερε από ένα μακροχρόνιο σύνδρομο εκφυλισμού. Παρομοίως με τον Χανς Κάστορπ, ο πρωταγωνιστής του Huysman, αποτελούσε τον στερεοτυπικό χαρακτήρα της «παρακμής». Υποφέροντας από αναιμία και μια γενική αδυναμία, υπήρξε «κληρονόμος όλων των ελαττωμάτων και εκφυλισμών μιας εξαντλημένης φυλής.» Όπως ο Χανς Καστορπ, πρωταγωνιστής του Hyusman, αποχωρεί από τον κόσμο σε ένα μέγαρο όπου «αφιέρωνε τον εαυτό του στην καλλιέργεια τεχνασμάτων και «διεφθαρμένων εκλεπτύνσεων», μέσω της κατανάλωσης ερωτικής λογοτεχνίας, ναρκωτικών, αλκοόλ, εξωτικών λουλουδιών, κοσμημάτων και άλλων μορφών ακολασίας». Αποτελούσε την αποξένωσή του από την φύση, απορρίπτοντας την προσαρμογή του σε μια νέα πραγματικότητα, με συνέπεια να προσαρμόζει την φύση με τις εξαντλημένες του απολαύσεις.» [10]

Αντίθετα με το μυθιστόρημα του Huysman, ο Χανς Καστορπ ανακαλύπτει στο *Μαγικό Βουνό* την απελευθέρωσή του από μια καταπιεστική αστική πραγματικότητα. Ως τελευταίος επιζών μιας αστικής οικογένειας στην φημισμένη εμπορική πόλη της καταγωγής του, το Αμβούργο, μετατίθεται σε ένα κόσμο εξωτικό. Εδώ η ακολασία, ο απαγορευμένος έρωτας, η αιώνια ξεκούραση και η παροχή πλούσιων γευμάτων όχι μόνο επιτρεπόταν ως παράδοξο προνόμιο των αρρώστων, αλλά ενίοτε χορηγούταν

10. Depicting Decay. 1–138 (2013).

από την διοίκηση του Σανατορίου. Το ίδρυμα αυτό αποτελούσε έναν τόπο γοητείας και προφύλαξής του από μια απαιτητική και δυναμικά μετασχηματιζόμενη κοινωνία στις αρχές 20ου αιώνα. Μια νέα δυναμική πραγματικότητα που ο στερεοτυπικός χαρακτήρας της παρακμής, ο Χανς Κάστορπ, ευαίσθητος και αδύναμος όπως ήταν, δύσκολα θα ερχόταν αντιμέτωπος με αυτήν. Αντιμέτωπος με έναν κόσμο όπου «βασιλεύει ένας αέρας αναλγησίας, ασπλαχνίας» και όπου κάτω από τις συνθήκες του, θα έπρεπε να ήταν «αναίσθητος, για να βρίσκει πολύ φυσική τη σκληρότητα των ανθρώπων [της πεδιάδας].» (σελ. 279)

Για εκείνον, η πρόωρη και συχνή επαφή με τον θάνατο «δημιουργεί την προδιάθεση, για μια πνευματική κατάσταση, που [τον] καθιστά πιο ευαίσθητο και πιο λεπτό, απέναντι στις σκληρότητες... τον κυνισμό της καθημερινής ζωής» (τ.1. σελ. 279) κατάσταση η οποία σε πρώτη ανάγνωση φαίνεται να είναι ένα είδος αυτοϊκανοποίησης-ευχαρίστησης εντός της αρρώστιας, στην οποία δεν λείπει και η ειρωνεία ως βάση. Ο πρωταγωνιστής ήταν «εναντίον των ρωμαλέων και δυνατών ανθρώπων» εκδηλώνοντας ένα ενδιαφέρον και μια «διάθεση [...] για τα πένθιμα και εκκλησιαστικά πράγματα […] Ένα μαύρο ύφασμα, ξέρεις, μ' έναν ασημένιο σταυρό απάνω ή ένα R.I.P. […] Reguiescat in pace, στο βάθος, αυτός είναι ο ωραιότερος λόγος, και μου είναι άπειρα συμπαθητικότερος από το 'ζήσε όπως θέλεις, με την θορυβώδη επιθυμία του.» (σελ. 260).

Το ενδιαφέρον του για τον θάνατο ταυτίζεται με

THE TWO FRIENDS

Henri de Toulouse-Lautrec, 1894

την συμπάθειά του για το οργανικό και την ανατομία του σώματος και της φύσης η οποία εκφράζεται με ανεξάρτητη «εσωτερική λογική». Ο θάνατος, όπως ανακαλύπτει, αποτελεί «θρίαμβο» του κορμιού και στις απαιτήσεις του. Ανακαλύπτει ο Χανς Κάστορπ, με τον πρόωρο θάνατο του έντιμου συντρόφου του και εξάδελφού του, πως το κορμί «γυρεύει κάτι άλλο απ' αυτό που ζητά η ψυχή, και τελικά, επιβάλλεται, προς μεγάλη σύγχυση των υψιπετών, που διδάσκουν ότι είναι υποταγμένο στην ψυχή.» (τ.2 σελ. 233). Για τον Thomas Mann η παρακμιακή συμπάθειά του για το θάνατο και την αρρώστια είχε υπόβαθρο στην συμπάθειά του με το οργανικό και το φυσικό. Ο Thomas Mann στην έκθεσή του *Goethe και Tolstoy,* συσχετίζει το ενδιαφέρον που μοιραζόταν με τον Tolstoy, για τον θάνατο, και θέτει ότι «ο θάνατος είναι μια πολύ αισθησιακή και φυσική υπόθεση. Θα ήταν δύσκολο να πει κανείς εάν ο Tolstoy έδειχνε τέτοιο ενδιαφέρον για το θάνατο επειδή έτρεφε ένα τόσο αισθησιακό ενδιαφέρον για το σώμα και για την φύση, ως την ζωή του σώματος, ή αντιστρόφως. Σε κάθε περίπτωση, μέσα στην καθήλωσή του με το θάνατο, ο έρωτας μπαίνει επίσης στο προσκήνιο [...]» [11]

Ωστόσο, η αρρώστια στο Μαγικό Βουνό παίρνει τη μορφή ενός απαγορευμένου έρωτα και πάθους. «Το σύμπτωμα της αρρώστιας ήταν μια αλλοιωμένη ερωτική δραστηριότητα και κάθε αρρώστια είναι μεταμορφωμένος έρωτας.» (τ.1 σελ. 180) λέει ο δόκτορας Κροκόβσκι. Η ερωτική επιθυμία και το πάθος αντιστοιχούν με την αύξηση της θερμοκρασίας των

11. Mann, Thomas, *Essays of Three Decades*, 1947

ασθενών, αίτιο μιας αυξημένης «καύσης του σώματός τους» (σελ. 316). Ενάντια σε κάθε λογική και συνετή συμβουλή, ο Χανς Κάστορπ, αρρωσταίνει καθώς ερωτεύεται την Μαντάμ Σωσά, χαρακτήρα femme fatale (μοιραία γυναίκα) του μυθιστορήματος. Μια αγάπη όμως που «δεν ήταν λοιπόν μια μελαγχολία τρυφερή κι αισθηματική στο πνεύμα ενός μικρού τραγουδιού... ήταν μάλλον μια παραλλαγή αρκετά τολμηρή και αόριστη τούτης της παραφροσύνης, που είναι μίγμα ψυχρότητας και θερμότητας, όπως η κατάσταση κάποιου που έχει πυρετό ή σαν μια μέρα του Οκτωβρίου σε ψηλές περιοχές. Κ' εκείνο που έλειπε ήταν, ακριβώς, ένα στοιχείο στοργής, που θα συνέδεε τα άκρα.» (σελ. 322)

Χαρακτηριζόταν με την λέξη «έρωτας» ή «αγάπη» από τον αφηγητή του μυθιστορήματος, αλλά από την μεριά του πρωταγωνιστή, του Χανς Κάστορπ, «ήταν διαποτισμένος από την ασύνειδη πεποίθηση ότι ένα εσωτερικό αγαθό, όπως αυτό, δε θα 'πρεπε ν' αποκτήσει ποτέ την ετικέτα του ορισμού και της ταξινόμησης [...] Δηλαδή ταξινόμηση μέσα στο Γνωστό και το Συνηθισμένο.» (τ.1. σελ. 170) Αποτελούσε μια σχέση σκοπίμως αόριστη και άμορφη, που καθιστούσε μετέωρη τη σχέση του Χανς Κάστροπ με την Σωσά. Ένας μετεωρισμός από το χρόνο και χώρο, εφόσον απέφευγε κάθε είδους προσδιορισμού και διαύγειας. Η όψη της ήταν ξεγελαστική και πολύπλευρη. Η Σωσά ενσάρκωνε την επιθυμητή πνευματική σύγχυση και παραλογισμό, που έριχνε τον Χανς Κάστροπ σε «ένα όνειρο παράξενα

βαθύ ... ένα πολύ γνωστό όνειρο που ονειρευόμουνα πάντα [...]» (τ.1 σελ. 474)

Η Σωσά, με την «νωχελική και πλαστική μορφή της, την άπειρα τονισμένη από την αρρώστια» (τ.1. σελ. 322) εξέφραζε όλα τα ηθικά παραπτώματα που χαρακτήριζε την παρακμή της εποχής. Εκδηλώνοντας μια νωθρή νωχέλεια, αδιαφορία και επιπόλαιη διαγωγή, εκπροσωπούσε έναν ασαφή σεξουαλικό προσανατολισμό σύμφωνα με τον Χανς Κάστορπ. Όμως παρά την δυσοίωνη συμπεριφορά της, συμπεριελάμβανε τους σημαντικότερους λόγους για τους οποίους ερωτεύεται και ταυτόχρονα αρρωσταίνει ο Χανς Κάστορπ.

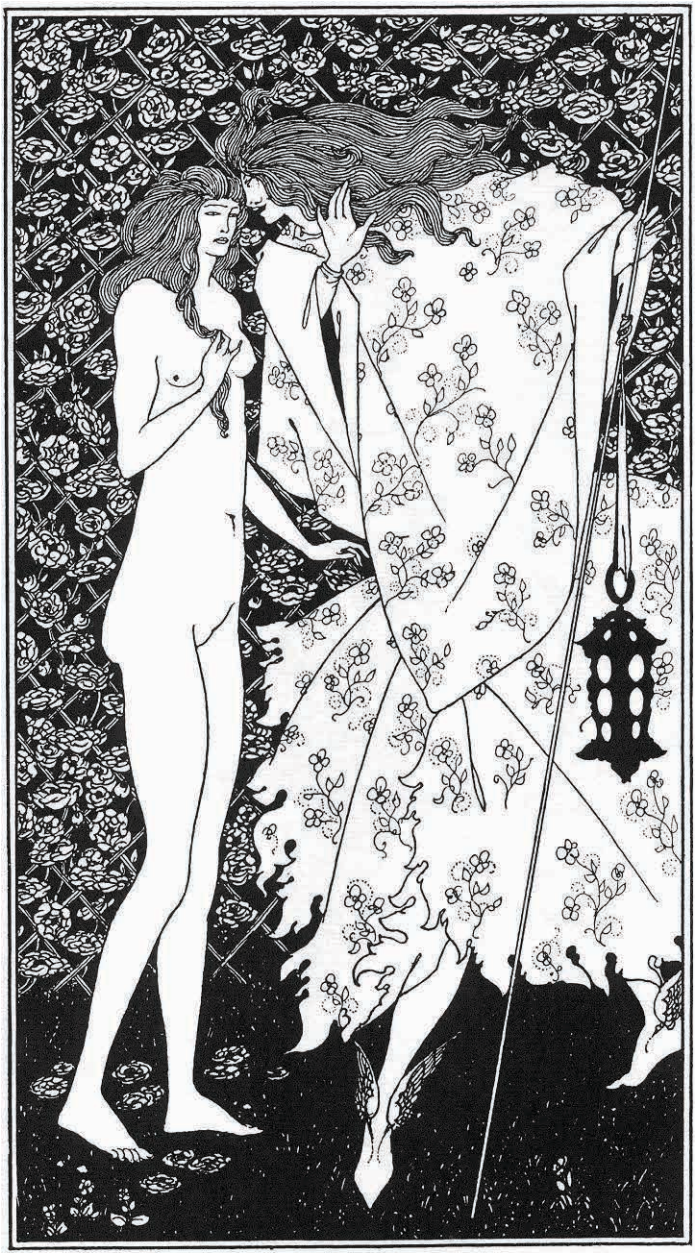
Αυτή η αγάπη προξενούσε ταυτόχρονα αρρώστια, μια παράλογη και «γλυκιά μέθη», που αλλοίωνε την αίσθηση του χρόνου, τις λογικές ικανότητες και την αγνότητα των σκέψεών του. Η αρρώστια ως μυστήριο και ανεξέλεγκτη πολυπλοκότητα, εξέφραζε όχι μόνο την ερωτική επιθυμία, αλλά και μια επιθυμία για το σύνολο των αμέτρητων στοιχείων που προξενούσαν τα συμπτώματα μιας μέθης ή χωρίς την βούληση αισθητική εμπειρία. Ο άμορφος έρωτας, ο θάνατος, και η ηθική και φυσική «σήψη» ταυτίζονται στο έργο του Mann. Η Μαντάμ Σωσά εξέφραζε το Διονυσιακό, το απροσέγγιστο, το ξένο και το εξωτικό. Η νωχέλειά της, που εκδήλωνε έναν αισθησιασμό, και τα κιργκίσια μάτια της, που συμβόλιζαν τις αμέτρητες εκτάσεις της ανατολής, αποτελούσαν για τον Χανς Κάστορπ τον αντικατοπτρισμό του με το Υψηλό,

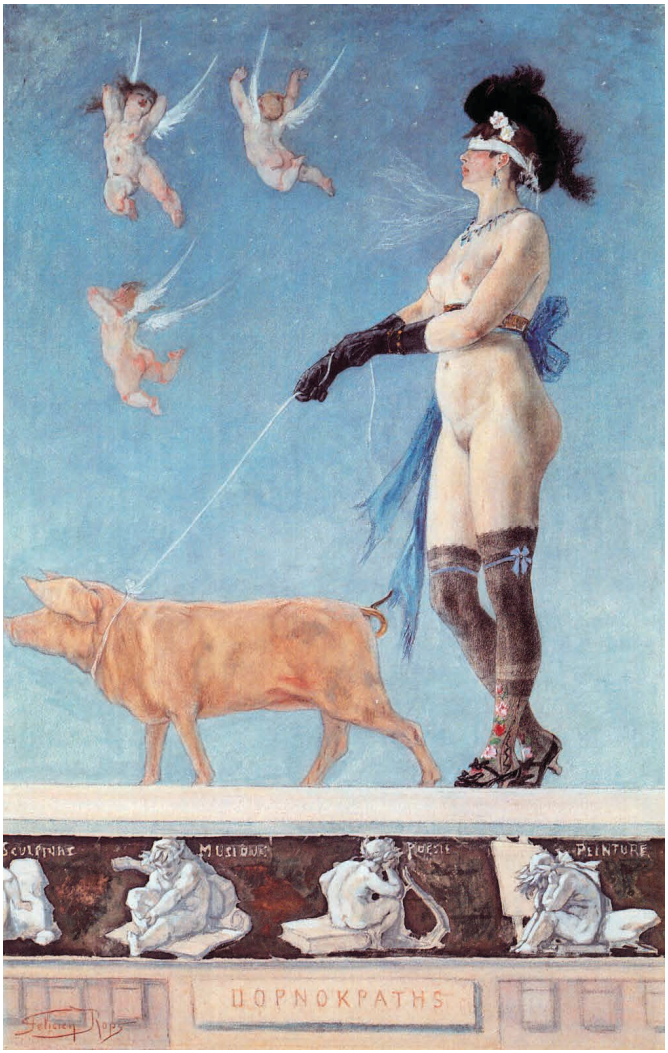
A NOCTURNE OF CHOPIN

Εικονογραφηση από το κιτρινο τευχος
Aubrey Beardsley, 1894

το αμέτρητο, το ακατανόητο και το απροσέγγιστο. Γοητευτικές αισθητικές εμπειρίες, μέσω των οποίων ο χρόνος και ο άνθρωπος εκμηδενίζονται και κατά συνέπεια απαξιώνονται από την οπτική γωνία μιας ουμανιστικής-ανθρωποκεντρικής αντίληψης. Και όπως μας προειδοποιεί ο ουμανιστής πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος, και δάσκαλος του Χανς Κάστροπ, Σεττεμπρίνι, «το γεγονός, ότι [η γοητεία αυτή] διατυπώνετε σήμερα, μαρτυρά κάποια αποξένωση, που δε θα ήθελα να τη δω να μεγαλώνει, γιατί, όποιος συνηθίζει να τη διατυπώνει, εύκολα μπορεί να χαθεί για τη ζωή, για τη μορφή της ζωής για την οποία γεννήθηκε [...] ύστερα από έναν χρόνο, το πιο πολύ, δεν θα είναι πια ικανός να εννοήσει μια άλλη, παρά θα θεωρεί «σκληρή» ή, πιο σωστά, λαθεμένη και αγράμματη κάθε άλλη σκέψη» (σελ. 278).

THE YELLOW BOOK
Aubrey Beardsley, 1894





PORNOCRATES
Félicien Rops , 1878

Το Δίπολο: Κλασικισμός και Ρομαντισμός

«[…] επιδοκιμάζω, τιμώ και αγαπώ το κορμί, όπως επιδοκιμάζω, τιμώ και αγαπώ τη μορφή, την ομορφιά, την ελευθερία, την ευθυμία και την απόλαυση, - καθώς εκπροσωπώ τον 'κόσμο', τα συμφέροντα της ζωής, εναντίον της αισθηματικής φυγής από τον κόσμο, - τον κλασικισμό απέναντι στον Ρομαντισμό.» - Settembrini

«Τακτοποίηση και διαλογή είναι η απαρχή της κυριαρχίας, και ο πιο επικίνδυνος εχθρός είναι το άγνωστο» (τ.1 σελ. 345). Αυτά ήταν τα λόγια του Settembrini, ο χαρακτήρας προσωποποίησης του ουμανισμού, της προόδου, του πολιτισμού και του θετικισμού. Αποτελούσε ένα κρίσιμο χαρακτήρα, ο οποίος ξεδιάλυνε τη «γλυκιά ομίχλη» του Χανς Κάστορπ, παρεμβάλλοντας στις καταχθόνιες περιπέτειές του με τη φωνή και την παραίνεση της λογικής. Αντιπαθούσε τις αισθηματικές αντιλήψεις του ρομαντισμού, εκφράζοντας το αντίθετό του, την κλασική αγάπη για την τάξη και τη διαλογή, το λόγο και τον ωφελιμισμό. Την αρρώστια δεν τη θεωρούσε ως ένα στοιχείο που ευαισθητοποιεί και εξευγενίζει, αλλά ως στοιχείο που προσβάλλει την ιδέα του ανθρώπου. Εναντιωνόταν στην αρρώστια εφόσον αποτελούσε στοιχείο της φύσης. Στοιχείο που γι' αυτόν απειλούσε τις ανθρώπινες ικανότητες και τον ίδιο του τον πολιτισμό. «[...]το κορμί σημαίνει το Κακό, τη διαβολική αρχή, γιατί το κορμί είναι φύση και η φύση, - καθώς την αντιτάσσετε στο πνεύμα, στη λογική [...]είναι κακή, μυστικιστική και κακή" [τ.1 σελ. 350].

Όμως, για τον Σεττεμπρίνι «το δίλημμα [...] το τραγικό [όσον αφορά το δυϊσμό μεταξύ σώματος και πνεύματος] αρχίζει εκεί που η φύση υπήρξε αρκετά σκληρή, ώστε να σπάσει την αρμονία της προσωπικότητας […] συνδέοντας ένα ευγενές και με τη θέληση της ζωής πνεύμα μ' ένα σώμα ανίκανο για τη ζωή. » (τ.1 σελ. 140) Η αρνητική άποψη του κ.

Σεττεμπρίνι για το κορμί ή τη φύση υφίσταται μόνο στο σημείο που αντιτάσσεται στο πνεύμα, και υπερασπίζει το κορμί μόνο εφόσον πλησιάζει τα ωφέλιμα φυσικά ιδεώδη, της ζωής, της σωματικής ομορφιάς και της ωραίας μορφής, καθώς η ωραία μορφή, εξευγενίζει, όπως και η «ωραία μορφή των γραμμάτων εμποτίζει τον συγγραφέα με ευγενικές και όμορφες σκέψεις.»

Ο Thomas Mann εκφράζει μέσω του Σεττεμπρίνι την αντίθεση μεταξύ της Γαλλικής έννοιας *civilisation* και της Γερμανικής έννοιας *kultur*. Μια άλλη αντίθεση που μεταφέρει ο Thomas Mann ταυτόχρονα στο μυθιστόρημά του, είναι εκείνη που διατύπωσε ο Spengler μεταξύ «αφελούς» ποίησης και «αισθηματικής» ποίησης. [12,31]

Στην περίπτωση του *Μαγικού Βουνού*, ο Σεττεμπρίνι ταυτίζεται με τα ιδεώδη του γαλλικού διαφωτισμού, του ορθολογισμού, της ωραίας μορφής και αγωγής, που χαρακτηρίζει την γαλλική έννοια του *civilisation*. Μια πνευματική αντίληψη η οποία αποσκοπούσε, μέσα από ένα αναλυτικό πνεύμα και έναν ευδιάκριτο λόγο, να διαιρέσει, να ταξινομήσει και να κατανοήσει το μυστήριο και το επικίνδυνο άγνωστο, για την «τελειοποίηση της ανθρωπότητας», αντιπαθώντας, παράλληλα, τα «παράδοξα» και τα ανώμαλα της φύσης.[33]

Στην Γερμανία συγκεκριμένα, το δίπολο κουλτούρα/πολιτισμός μεταφράζεται ως πνεύμα/φύση και ο Thomas Mann, στην έκθεσή του, *Αντανακλάσεις ενός α-πολίτικου Ανθρώπου*, θέτει ότι η Γερμανική διανόηση ενδιαφέρεται περισσότερο για τη Φύση και όχι για

12. Byatt, A.S., *Introduction*. The Magic Mountain, Alfed A. Knopf, Inc. 1995. Everyman's Library, 2005.

31. Bishop, Paul. *The intellectual world of Thomas Mann. The Cambridge Companion to Thomas Mann,* Ritchie Robertson, Cambridge University Press, 2004

32. Wessel, Eva. *Magic and Reflections: Thomas Mann's The Magic Mountain and His War Essays.* A Companion to the Works of Thomas Mann, Lehnert, Herbert and Wessell, Eva. Camden House, 2004.

τον Νού, με την *kultur* σε αντίθεση προς το *civilisation*. Ο T.J. Reed στην μελέτη του για την χρήση των παραδόσεων στον Thomas Mann, υποστηρίζει πως η κουλτούρα είναι «συμβατή με όλα τα ήδη φρίκης, μαντείας, μαγείας, παιδεραστίας, ανθρωποθυσίες, οργιαστικές λατρείες, ανακρίσεις, μελέτες μάγισσών κλπ., στοιχεία τα οποία ο πολιτισμός *[civilisation]* απωθεί. Καθώς ο πολιτισμός *[civilisation]* είναι ο Λόγος, ο Διαφωτισμός, η μετριοπάθεια, τα ήθη, ο σκεπτικισμός, της υποδιαίρεσης και Νού.» [13]

13. Reed, T. J., *Thomas Mann: The Uses of Tradition, Careful scholarship by the author of a critical edition of Death in Venice*. Oxford University Press, 1974

Αντίστοιχα, η αντιπαράθεση κλασικισμού και ρομαντισμού στην αρχιτεκτονική, αφορά την αντιπαράθεση μεταξύ θεσμοθετημένων, ορθών, συνθετικών κανόνων, που αποσκοπούν στην αναπαραγωγή αρχιτεκτονικών ποιοτήτων, και γνήσιας προσωπικής έκφρασης. Μεταξύ συνήθειας και δημιουργικότητας. Αλλά, για τη ρομαντική ευαισθησία του 19ου αιώνα, την οποία χαρακτήριζε ο Freud ως «κατάπνιξη του ματιού», στην κατάπνιξη των αναπαραστατικών και υλικών ποιοτήτων των πραγμάτων και άρα στην αφαίρεση, η τέχνη και η αρχιτεκτονική του κλασικισμού εστιαζόταν στην ορατή διευκρίνεια, στην υλική μορφή και στην αναπαράσταση. Ο κλασικισμός, σε αντίθεση προς το ρομαντικό καλλιτεχνικό στοιχείο της αφαίρεσης, συνήθως εστιαζόταν στην προβολή της ωραίας αντικειμενικής και αυτόνομης μορφής, η οποία δίνει προτεραιότητα στην όραση και ως εκ τούτου στην εξωστρέφειά της και στον ευκρινή διάλογο με ένα δημόσιο κοινό.

Δηλαδή, ο κλασικισμός παραδοσιακά ταυτιζόταν με τη δημόσια σφαίρα της αρχιτεκτονικής, προβάλλοντας τις εκάστοτε επίσημες αρετές του ευδιάκριτου λόγου, του νόμου, της τάξης και της ευημερίας. Αντίθετα, η ρομαντική αρχιτεκτονική στοχεύει συνήθως στη διάλυση της μορφής, την εσωστρέφεια και σαφέστερα στην αδιευκρινισία των μορφών και της ταυτότητας, ώστε να οχυρωθεί το άγνωστο και το μυστήριο, στοιχεία τα οποία υποχώρησαν στην σφαίρα του συναισθήματος και της απρόσμενης φύσης.

36. Beatrice Colomina, *X-Ray Architecture: Illness as Metaphor.* University of Minnesota Press, 2008

"Τι μπορώ να κάνω κι εγώ, αν η φθίση είναι αχώριστη με ιδιαίτερα έντονες σαρκικές επιθυμίες…" - Μπέρενς σελ. 106

…"Η ασχολία με τα μαθηματικά , λέω, είναι το καλύτερο φάρμακο κατά της σαρκικής επιθυμίας."

Ο «νεφελώδης» ρομαντισμός και το στοιχείο του πάθους, μέσω του οποίου βαδίζει κανείς προς τον θάνατο, την εγκατάλειψη της ορθής μορφής και της λογικής προς το επικίνδυνο άγνωστο, αποτελούσε ένα πυρήνα της επιστήμης του Διαφωτισμού να την τιθασεύσουν. Το εξωστρεφές και ορθολογικό ιδανικό του civilistion-κλασικισμού, που εκπροσωπεί ο κ. Σεττεμπρίνι, στόχευε στο να εισβάλει στην κρυμμένη μάζα του αγνώστου. Να διαλύσει το δημόσιο προσωπείο της καλής μορφής, της όψης, για να φιλοξενήσει το δημόσιο βλέμμα στο εσωτερικό του. Για να δημιουργηθεί, για τον καθένα, «ένα γυάλινο σπίτι μέσα

στο οποίο κανένας τρόμος δεν μπορεί να κρυφτεί.» [36.]

Στο *Μαγικό Βουνό* αφηγείται μια παρόμοια πράξη, όπου με την βοήθεια του μηχανήματος της ακτινολογίας στο κεφάλαιο «Θεέ μου, βλέπω!», στόχευαν να φέρουν στο φως το εσωτερικό του πρωταγωνιστή. Να διεκδικήσει η ματιά της επιστήμης και του ορθολογισμού, μέσα σ 'αυτήν την εσωτερική, οργανική μάζα, το δικαίωμα της ανακάλυψης και ταυτοποίησης των κρυμμένων αληθειών του ασθενή, για να του προσάψουν την ταυτότητα του άρρωστου, και να αντιμετωπίσουν τον θάνατο. Η ταυτότητα του αρρώστου όμως είχε απελευθερωτικά προνόμια στο *Μαγικό Βουνό*, με το «πορτραίτο» της υγρής εστίας στον πνευμοθώρακα του κάθε ασθενή, να αποτελεί και «διαβατήριο» πρόσβασης στις απολαύσεις του.

Σύμφωνα με τις απόψεις του Σεττεμπρίνι, «δυο αρχές αγωνίζονταν, μεταξύ τους, για τον κόσμο: η δύναμη και το Δίκαιο [...] η δεισιδαιμονία και η επιστήμη, η αρχή της συντήρησης κ' η αρχή της κίνησης: η πρόοδος [...] Δε θα 'πρεπε καν να αναρωτηθεί κανείς, για το ποια από τις δυο δυνάμεις θα νικούσε στο τέλος: η δύναμη, χωρίς άλλο του φωτός, της λογικής τελειοποίησης. Γιατί η ανθρωπότητα έσερνε πίσω της αδιάκοπτα όλο και καινούργιους λαούς στο λαμπρό δρόμο της, κατακτούσε όλο και περισσότερη γη και στην Ευρώπη την ίδια και, τώρα, άρχιζε να διαπερνά στην Ασία." (τ.1 σελ.220)

Στην περίπτωση όμως του Χανς Κάστροπ, η προβολή και ανάδυση του μακάβριου εσωτερικού, η υγρή εστία

της ασθένειάς του, αντιστοιχεί παράλληλα στην προβολή και διάχυση του στοιχείου της ενοχής του, της ντροπής του, μέσω του οποίου, στις κατάλληλες συνθήκες, απελευθερώνεται από τις ευθύνες και το βάρος της πολιτισμένης και «αγνής» διαγωγής. Το Berghof αποτελούσε τόπο του ετέρου του Άλλου, όπου μαρτυρά κανείς την δυναμική απελευθέρωσης της εσωτερικής οργανικής φύσης τους. Μια «αρχέγονη κραυγή» ενάντια στην αποξένωση του πολιτισμού από την φύση. Αυτό ήταν και το προνόμιο της ντροπής, που ταυτίζεται με την ταυτότητα ενός αρρώστου, ή *«ένας από αυτούς εκεί πάνω»*, μέσω του οποίου απελευθερώνεται από τον πολιτισμό.

" [...] [Η αρρώστια] αποδεσμεύει κι απελευθερώνει, γιατί 'ναι η απελευθέρωση από το κακό, μα η σφαλερή, η ανώμαλη απελευθέρωση. Αποσυνθέτει τα ήθη και την ηθική, απελευθερώνει από την πειθαρχία κι από την στάση, κάνει τον άνθρωπο ελεύθερο απ' όλα μπροστά στην ηδονή." (τ.2 σ. 99)

Αποξενωμένος από την αστική ηθική, η απελευθερωτική μαγεία του Βουνού, εκφράζει την απελευθέρωση του Χανς Κάστορπ από τον πολιτισμό. Την σταδιακή οπισθοδρόμηση του σε μια πρωτογενή αυθεντικότητα και «βύθιση» του στην φύση, όπου ο άνθρωπος βρισκόταν σε μια κατάσταση «ανοικτότητας»* προς τον κόσμο. Όπως αναφέρει ο M. Eliade, ο άνθρωπος στην πρωτόγονη συνθήκη του άνηκε

σε έναν «ανοιχτό κόσμο», διότι αντιλαμβανόταν όλες τις καθημερινές ζωτικές πράξεις και δραστηριότητές του ως στοιχεία ιερά και ως επιβεβαίωση της πλήρους ένταξής του στον κόσμο. Πρόκειται για μια συμβολική «βύθισή» του στην φύση, στην γη, στο έδαφος, το οικουμενικό μυθικό σύμβολο του θηλυκού στοιχείου, της μητέρας, πηγή της ζωής και της ανανέωσης. Το μυθιστόρημα αφηγείται την τελετουργική μετάβαση στην Εδέμ, μέσου της οποίας «μετουσιώνεται» ο Χανς Κάστορπ σε ένα άλλο είδος ύπαρξης. Μια μετάβαση η οποία προϋποθέτει όμως την επιστροφή του προς το αρχετυπικό, την προέλευση των πάντων, όπου αποκτά μια αντίληψη της ολότητας, της πλήρους ένταξής του στον κόσμου.

Laugier:
Η πρωτόγονη καλύβα

Χιόνι

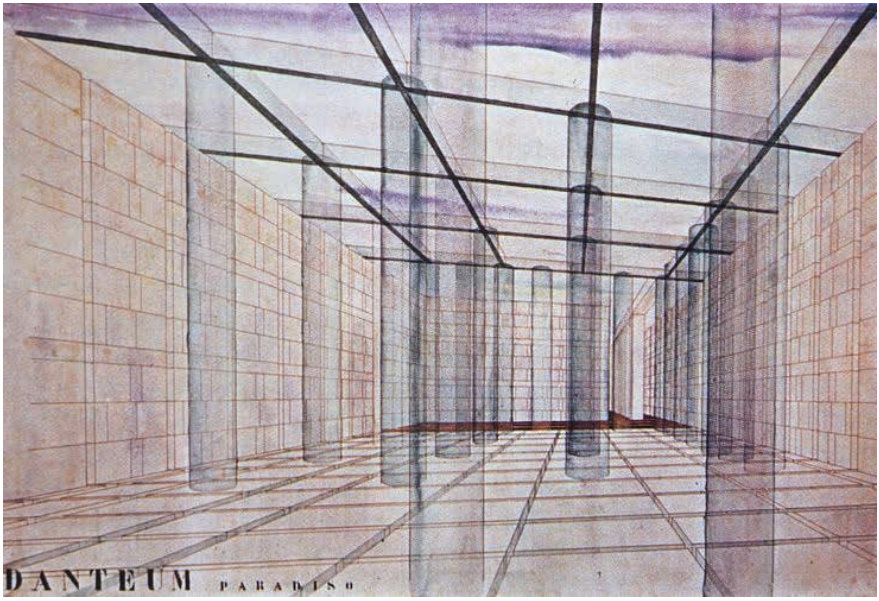
«Ε! Μηχανικέ! Τι πάει να κάνει! Μηχανικέ! Λίγη λογική ξέρετε! Μα είναι τρελό αυτό το παιδί!»

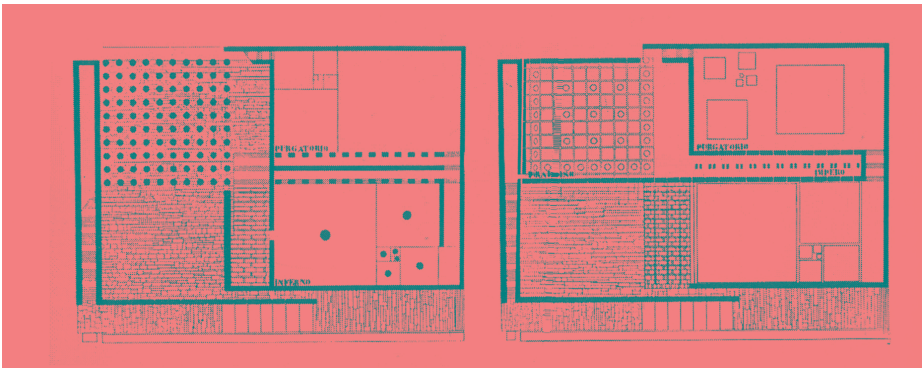
Μακριά από τον τόπο της επιστήμης, του πολιτισμού και της καλής διαγωγής, η κλιμάκωση της ωρίμανσής του Χανς Κάστορπ θα βρεθεί στην «αιώνια σιγή, ή σιγή της αρχής του κόσμου», μέσω μιας πίστης σ' αυτό το στοιχείο που υπήρχε αδιευκρίνιστα πάντα μέσα του «την μεγάλη» και αρχέγονη «ψυχή», το οποίο «ονειρεύεται μέσω σου, με τον τρόπου του, πράγματα που, κρυφά, τα ονειρεύεται πάντα από την αρχή [...]» το όραμα μιας «ευγενούς κοινότητας». (τ. 2 σελ. 225). Ονειρεύτηκε μια αρχετυπική και αιώνια αλήθεια. Παρακολουθούσε μια «λευκή» κοινότητα εξαιρετικά ευχάριστη και ειρηνική, η οποία όμως διαχειριζόταν ένα κοινό μυστικό, τη φρίκη ενός «αιμοχαρούς δείπνου». Μέσω αυτού του ονείρου, ο Χανς Κάστροπ διαπίστωσε ότι «όλο το ενδιαφέρον που νιώθουμε για το θάνατο και την αρρώστια δεν είναι παρά μια μορφή του ενδιαφέροντος που αισθανόμαστε για τη ζωή [...]»

Ο αηδιαστικός τρόμος που μαρτυρούσε ο Χανς Κάστορπ εκπροσωπούσε έναν ιερό και παράλογο τρόμο, που, όπως ανακάλυψε, προσέφερε συναισθηματική βάση για την αρμονία και ευγένεια στον περίγυρο της λευκής κοινότητας. Άφθονο σε αρχιτεκτονική έκφραση, το όραμα διατύπωνε την σημασία αυτού τού ιερού και τρομακτικού στοιχείου που «προσανατόλιζε» την κοινότητα, δίνοντάς του ένα κέντρο, έναν μυθικό κοσμογονικό γεγονός ή συναισθηματικό υπόβαθρο για να στηρίζεται και να αποκτά νόημα ύπαρξης.

Μπαίνοντας από τα προπύλαια ενός αρχαιο-ελληνικού ναού, ανέβηκε ο Χανς Κάστορπ, τα δύσβατα σκαλοπάτια τα οποία, καθώς ανέβαινε, γινόντουσαν πιο απότομα, λεπτά και πιο επικίνδυνη η διάβασή τους. Μια επικίνδυνη μορφή ανάβασης που παραπέμπει στην άνοδός του Χανς Κάστορπ στο απειλητικό Βουνό, ως συμβολικό στοιχείο ένωσης του κοσμικού κόσμου με το υπερβατικό και απρόσμενο. Στην κορυφή του, βρισκόταν ένα «δάσος από κίονες», στο κέντρο του οποίου βρισκόταν το θυσιαστήριο και το κεντρικό του περιεχόμενο.

Συμβολίζοντας, με ένα θυσιαστήριο του ναού, με εστία φωτιάς και άνοιγμα στην οροφή, μια πύλη προς το ουρανό και πύλη επικοινωνίας με το Θείο, σχηματίζεται έναν κέντρο, ένα axis mundi, ή ένα σημείο προσανατολισμού μέσα στο άπειρο βάθος και στην χωρική μονοτονία του δάσους. Η εστία αποτελούσε έναν τόπο, ο οποίος φώτιζε την τελετουργική πράξη ενός κοσμογονικού γεγονότος. Μια τελετουργική πράξη,





ΤΟ DANTEUM ΤΟΥ GIUSEPPE TERRAGNI

πάνω εικόνα: Προοπτικό σχέδιο. Paradiso

Per laquale cosa, principiai poscia ragioneuolmente suspicare & credere peruenuto nella uastissima Hercynia silua. Et quiui altro non essere che latibuli de nocente fere, & cauernicole de noxii animali & de seuiente belue. Et percio cum maximo terriculo dubitaua, di essere sencia alcuna defensa, & sencia auederme dilaniato da setoso & dentato Apro, Quale Charidemo, ouero da furente, & famato Vro, Ouero da sibillante serpe & da fremendi lupi incursanti miseramente dimembrabondo lurcare ue desse le carne mie. Dicio dubitãdo ispagurito, Iui proposi (damnata qualunque pigredine) piu non dimorare, & de trouare exito & euadere gli occorrenti pericoli, & de solicitare gli gia sospesi & disordinati passi, spesse fiate negli radiconi da terra scoperti cespitãdo, de qui, & de li peruagabondo errante, hora ad lato dextro, & mo al sinistro, tal hora retrogrado, & tal fiata antigrado, inscio & oue non sapendo meare, peruenuto in Salto & dumeto & senticoso loco tutto granfiato dalle frasche, & da spinosi prunuli, & da lintractabile fructo la facia offensa. Et per gli mucronati cardeti, & altri spini lacerata la toga & ritinuta impediua pigritando la tentata fuga. Oltra questo non uedendo delle amaestreuole pedate indicio alcuno, ne tritulo di semita, non mediocremente diffuso & dubioso, piu solicitamente acceleraua. Si che per gli celeri passi, si per el meridionale æsto quale per el moto corporale facto calido, tutto de sudore humefacto el fredo

Εικονογραφηση απο την Υπνερωτομαχία Πολυφίλου

«Ο αγώνας του Πολύφιλου για τον έρωτα μέσα σε ένα όνειρο»

Φραντσέσκο Κολόννα, 1499

διαμελισμού και κατανάλωσης του θεού Διονύσου. Ένα κοσμογονικό γεγονός της γέννησης του Απολλώνιου στοιχείου, στην οποία κρυφά βασιζόταν τα κλασσικά και ευρωπαϊκά ιδεώδη που υπεράσπιζε ο Σεττεμπρίνι. Το κέντρο «απαντά σε πολλές παραδόσεις και θρησκείες ως ομφαλός του κόσμου που αναπαρίσταται σαν στύλος, δέντρο ή άξονας, ως βουνοκορφή όπου ενώνεται η γη με τον ουρανό ... Συσχετίζεται με τον χαμένο παράδεισο, με την εστία, τον τόπο καταγωγής αλλά και τον προορισμό». [14]

14. Περράκης, Γ. & Σκουτέλης, Ν. *Αναπαραστάσεις του Υπερβατικού*. (Εκδόσεις Καπόν, 2016).

Δίχως ένα νοητικό κέντρο, εκφράζεται η συνθήκη μιας χωρικής ομοιογένειας που χαρακτηρίζει τον κοσμικό χώρο. Για τον M. Eliade, χαρακτηρίζεται ο κοσμικός χώρος καθαυτός, ως κενός από σημαντικές ποιοτικές διαφοροποιήσεις, και άρα ελλιπής από σημεία προσανατολισμού και αναφοράς. Το δάσος από κίονες που επεκτείνεται στο άπειρο βάθος του ναού, αποτελεί στην πιο αγνή της μορφή, την αρχιτεκτονική έκφραση μιας ατοπίας. Καθιστώντας το «δάσος από κίονες», που συναντά ο Χανς Κάστορπ, στο όνειρό του, ένα χωρικό στοιχείο δυνητικά συμβολικό της πνευματικής σύγχυσής του και έλλειψης πνευματικού προσανατολισμού που χαρακτήριζε γενικότερα το *fin de siecle*.

«Δεν χρειάζεται να μείνουμε πολύ μέσα στο δάσος για να νιώσουμε την αγχώδη αίσθηση ότι 'πηγαίνουμε όλο και βαθύτερα' μέσα σ' έναν απέραντο κόσμο. Σύντομα, αν δεν ξέρουμε πού πηγαίναμε, δεν ξέρουμε

πια πού βρισκόμαστε» [24]

Για τον Christian Norgerg-Schulz, το σκανδιναβικό δάσος αποτελεί αρχετυπικό φυσικό τοπίο του ρομαντικού κόσμου, ο οποίος το χαρακτηρίζει ως τοπίο, όπου «ο άνθρωπος συναντά ένα πλήθος φυσικών 'δυνάμεων' χωρίς κάποιο γενικό ενοποιητικό στοιχείο.» Ένα τοπίο όπου κυριαρχεί η γη, σε σχέση με το ουρανό και τον ήλιο, το κοσμικό σύμβολο μιας οικουμενικής και κοσμικής τάξης. Πρόκειται για ένα χθόνιο τοπίο, το οποίο δεν υψώνεται εύκολα για να συναντήσει τον ουρανό, και ο χαρακτήρας του καθορίζεται από την αλληλεπίδραση ενός πλήθους ασύλληπτων λεπτομερειών».

Η δυνητική ατοπία, που εκφράζει η εικόνα του δάσους από κίονες στην κορυφή του ναού, παρ' όλη την αποπροσανατολιστική συγγένειά της με τον χαρακτήρα του σκανδιναβικού δάσος, δεν πρέπει να συγχέεται μ' αυτήν. Το σκανδιναβικό δάσος αντί να είναι μια ατοπία, εκφράζεται ως μια υπερ-τοπία, «μια απροσδιόριστη πολυμορφία διαφορετικών τόπων. Όπου «πίσω από κάθε λοφίσκο και βράχο υπάρχει ένας καινούριος τόπος, και μόνο κατ' εξαίρεση το τοπίο ενοποιείται ώστε να διαμορφώσει ένα απλό, μονοσήμαντο τόπο». Στο όραμα του Χανς Κάστροπ, ο κάθε κίονας συμβολίζει ένα σώμα στον χώρο, και μέσω της απόλυτης ορθότητάς του σ' αυτόν, εκφράζει μια γεωμετρία ξεκάθαρη και απόλυτη. Μια σαφήνεια με απόλυτη διακριτικότητα μεταξύ οριζόντιας και καθέτου, δίχως ενδιάμεσο για να ταυτίζεται με την πολυμορφία του ρομαντικού -

28. Bachelard G., *The Poetics of Space,* New York, 1964

νορδικού τοπίου. Αποτελεί χαρακτήρα περισσότερο της κοσμικής αρχιτεκτονικής όπως αναφέρει ο Christian Norberg-Schulz, λόγω του αυστηρά γεωμετρικού χαρακτήρα του και της χωρικής ομοιομορφίας του, που οφείλεται στην ποσοτική επανάληψη αυτών των στοιχείων στο ατέρμονο βάθος του ναού. Μια χωρική συνθήκη του κοσμικού τοπίου, που, για τον Schulz, «γνωρίζει και μια αναστροφή», την οποία θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «λαβυρινθώδη χώρο», το οποίο «δεν εμπεριέχει καμία καθορισμένη κατεύθυνση προσανατολισμένη προς κάποιο σκοπό ή τέρμα, και στέκει χωρίς αρχή και τέλος.»[17]

17. Norberg-Schulz, C. & μτφ. Φραγκόπουλος, Μ. *Genius Loci: Το Πνεύμα του Τόπου, Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής.* (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., 2009).

Εν κατακλείδι, ο Χανς Κάστροπ αποκάλυψε, μέσω αυτού του ονείρου, πως η υγεία και η ευγένεια είναι άρρηκτα συνδεμένα με τον παραλογισμό και τον τρόμο που βρισκόταν στο κέντρο του. Οι ακραίες ιδεολογίες του Νάφτα και του Σεττεμπρίνι, ήταν εξίσου αποκλειστικές, και βρίσκει ότι το πραγματικά οικείο του ανθρώπου είναι η δυνατότητα να αναπαριστά και να εκφράζει τις διαφορές. « Ζωή ή θάνατος, αρρώστια και υγεία, πνεύμα και φύση, αποτελούν αντιθέσεις; [...] Ο παραλογισμός του θανάτου υπάρχει στη ζωή, δεν θα υπήρχε ζωή δίχως του και η θέση του Homo Dei βρίσκεται στη μέση - μεταξύ παραλογισμού και λογικής - όπως και η πολιτεία του βρίσκεται ανάμεσα στη μυστικιστική κοινότητα και στον κούφιο ατομικισμό. Να τι βλέπω εγώ από τον κίονά μου.[...] Ο άνθρωπος είναι ο κύριος των αντιθέσεων, υπάρχουν χάρη σ' αυτόν κι επομένως είναι πιο ευγενής απ' αυτές.»

Η ορθότητα, ο αυστηρός γεωμετρικός χαρακτήρας, που εκδηλώνει το πλήθος από κίονες, οφείλεται και γίνεται επιτρεπτό μόνο λόγω της τρομακτικής σκηνής που βρίσκεται στο κέντρο του. Αυτός ο άρρωστος, διαμελισμός και κατανάλωση του ανθρώπινου σώματος, αποτελεί στοιχείο που εκφράζει το «αιμοχαρές δείπνο» στο βάθος του κάθε ανθρώπου, ως έκφραση μιας έμφυτης οργανικής και φυσικής δυνατότητας του ανθρώπου, του οποίο ο πολιτισμός προσπάθησε να τον κυβερνήσει. Όμως, η αμιγής τάξη και λογική, δίχως καμία κατανόηση του κέντρου της, του σημείου καταγωγής της, είναι εξίσου θανάσιμη και αβάσιμη, όπως και η υπερβολική αταξία, όπως ανακαλύπτει ο Χανς Κάστορπ αναλύοντας και μια νιφάδα χιονιού στο ίδιο κεφάλαιο με τίτλο «Χιόνι». « [...] Σε καθένα από τα κρύα αυτά δείγματα, υπήρχε απόλυτη συμμετρία και παγερή κανονικότητα και αυτό ακριβώς ήταν το ανησυχητικό, το αντιοργανικό και το εχθρικό προς την ζωή. Ήταν υπερβολικά κανονικά, ενώ η οργανική σύσταση δεν ήταν ποτέ σε αυτόν τον βαθμό, - η ζωή απέκρουε μια ακρίβεια τόσο μεγάλη, κρίνοντάς την θανάσιμη, ήταν αυτό τούτο το μυστικό του θανάτου, κι ο Χανς Κάστορπ πίστευε, ότι καταλάβαινε για ποιο λόγο οι κατασκευαστές ναών της αρχαιότητας είχαν, επίτηδες και κρυφά προβλέψει ορισμένες παραβάσεις στη συμμετρία της διάταξης των κιονοστοιχιών τους.» τ.2 σελ. 202

«Ο άνθρωπος χαίρεται αισθητικά όταν διαβλέπει

μέσα από τις μορφές στα άψυχα μέλη του ναού αντιδράσεις. Με τις λεγόμενες οπτικές διορθώσεις δεν εξαπατάται ο θεατής, αλλά προσδίδεται στο έργο η έκφραση ενός ζωντανού οργανισμού και ελαφρώματος της ύλης.» ()))))

Waldsanatorium
Ντάβος, Ελβετία

Η επίσκεψη του Thomas Mann στο Waldsanatorium, αποτελούσε σημείο έμπνευσης για την συγγραφή του λογοτεχνικού του έργου. Η ζωή στο Μπέργκχοφ, οι ασθενείς και οι χώροι είχαν βασιστεί σε μεγάλο βαθμό από τις πραγματικές του εμπειρίες και γνωριμίες στο Waldsanatorium.

Το Μπέργκχοφ

Το διεθνές σανατόριο Berghoff που αναφέρεται στο *Μαγικό Βουνό* αποτελεί ένα μη-υπαρκτό σανατόριο τοποθετημένο στο αλπικό τοπίο του Davos-Platz της Ελβετίας. Γνωστό για τον καθαρό, αγνό αέρα και ορεινό τοπίο του, το Davos, αποτελούσε δημοφιλή προορισμό, ελκύοντας ασθενείς από φυματίωσης αλλά ταυτόχρονα και λάτρεις των χειμερινών αθλημάτων, απ' όλη την Ευρώπη. Αποτελούσε έναν τόπο, «καρτ-ποστάλ», της υγείας, της ευημερίας και μιας ζωής δίχως ευθύνες. Μια εικόνα, που όμως πολύ λεπτά κάλυπτε την διπλή φύση του τόπου αυτού.

Μπορεί να ειπωθεί πως στο *Μαγικό Βουνό* εκδηλώνεται μια προσπάθεια του Thomas Mann να διαμορφώσει μια θεατρική σχέση. Δηλαδή μια σχέση χωρικού και χρονικού μετεωρισμού μεταξύ του εδώ και τώρα του αναγνώστη (και του πρωταγωνιστή) και του μυθικού κόσμου που αφηγείται στο μυθιστόρημα. Όπως διατυπώνει ο Feral «η θεατρικότητα ως ετερότητα αναδύεται μέσω μίας ρωγμής (cleft) στον καθημερινό χώρο» ή μιας ρήξης μεταξύ του πραγματικού χώρου της καθημερινής εμπειρίας και του δυνητικού κόσμου

της σκηνής. Το μαγικό βουνό εκδηλώνεται ως μια τέτοια ρωγμή στην χωρική συνέχεια του κόσμου, παίρνοντας και την μορφή ενός κοινού φόντου μιας διεθνούς κοινότητας. Ένα συμπυκνωμένο, μικρόκοσμο της Ευρώπης, όπου οι διαλογισμοί περί ζωής και θανάτου, υγείας και αρρώστιας, Δύσης και Ανατολής θα λαμβάνουν χώρα. [15]

15. Σταυρίδης, Σ. *Μετέωροι Χώροι της Ετερότητας*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2010.

Στην προσπάθειά του να σηματοδοτήσει μια χωρική συνθήκη σκηνής, ως μια χωρική τάξη ιδιαίτερη και ως μια «ρωγμή» στην χωρική συνέχεια του αναγνώστη, ο Thomas Mann αφηγείται, στο πρώτο κεφάλαιο, την άνοδο του Χανς Κάστορπ, από το Αμβούργο στο Davos, ως μια πορεία οφιοειδή και αποπροσανατολιστική. Η ιλιγγιώδης μεταφορά του στα απρόσμενα ύψη του μαγικού βουνού προετοιμάζει τον Χανς Κάστορπ και τον αναγνώστη του μυθιστορήματος να δεχτούν πιο εύκολα τα παράξενα που λαμβάνουν χώρα στο Berghof. Επιχειρεί να εκκενώσει τον αναγνώστη και τον πρωταγωνιστή από οποιαδήποτε προσδοκία από μέρος τους για τον κόσμο που βρίσκεται «εκεί πάνω». Εγκαθιστά μια διάκριση μεταξύ αυτών που βρίσκονται «εκεί πάνω» και εκείνων που βρίσκονται «εκεί κάτω» που δίνει την εντύπωση της απρόσμενης απόστασης του εν λόγου τόπου από τον απλό και καθημερινό κόσμο που γνωρίζουμε. Εντείνεται έτσι ο συμβολικός χαρακτήρας του τόπου ως τόπου «ψηλού», ως τόπου πιο κοντά στον ουρανό, στο θείο, αλλά και ως τόπου που δεν αγγίζει και δε συμμερίζεται τα δρώμενα του εδάφους και του πολιτισμένου κόσμου. Η εισαγωγική μετάβαση του

πρωταγωνιστή σ' αυτόν τον κόσμο, δυνάμωνε την αίσθηση ότι αυτός ο ξένος και απόμακρος κόσμος θα ήταν κόσμος διαφορετικός απ' ό,τι έχει συνηθίσει, προσθέτοντας παράλληλα και έναν χαρακτήρα αινιγματικό και δελεαστικό για την περιέργεια του πρωταγωνιστή αλλά και του αναγνώστη.

Ως χώρος σκηνής, υπονοείται και ως χώρος που χαρακτηρίζεται από υπερβατικότητα. Ως μια ρωγμή στην καθημερινότητα, με σκοπό να την ξεπεράσει και να μεταφέρει τον θεατή σε συνθήκες μετέωρες σε έναν τόπο που υπερβαίνει το χρονικό και χωρικό περιορισμό του καθημερινού κόσμου. Στην προσπάθεια να δημιουργηθεί χώρος ιδιαίτερος, δημιουργείται μια ετεροτοπία όπου, λόγω της συμβίωσης αντίθετων και ασύμβατων χρονικών και χωρικών ποιοτήτων σε έναν συγκεκριμένο τόπο ή κοινό φόντο, «διαταράσσεται η ομαλότητα και η τάξη της γνώσης, της αλήθειας και της εξουσίας.» [26]

Το μαγικό βουνό παρουσιάζεται ως ένας τόπος που «ταλαντεύεται» μεταξύ του πραγματικού και του μυθικού, μεταξύ του εδώ και του πέρα, και ως ετεροτοπία παρουσιάζεται ως τόπος του ετέρου και του ιερού. Σε τέτοιους τόπους, μετέωρους και αποκλεισμένους από τη συνέχεια του συμβατικού χώρου και χρόνου, απελευθερώνονται ασύμβατες συμπεριφορές και χωρικές-χρονικές ποιότητες από αυτές της καθημερινότητας.

Στην παρουσίαση του Μπέργκχοφ ως τόπου υπερβατικού, ως τόπου του ετέρου και ως σκηνής του

17. Norberg-Schulz, C. & μτφ. Φραγκόπουλος, Μ. *Genius Loci: Το Πνεύμα του Τόπου, Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., 2009.

26. M. Foucault, *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias [Des Espace Autres]*, Architecture /Mouvement/ Continuité,1984. Μετάφραση στα αγγλικά, Jay Miskowiec, 1967

μυθιστορήματος, η μυθολογική έννοια του μαγικού βουνού αλλά και ο συμβολισμός του ορεινού φόντου παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Το βουνό είτε αναφέρεται στο υπαρκτό Αλπικό τοπίο του Davos είτε στην μυθολογική αναφορά του βουνού (Brocken στο Fauste, του Goethe, και στο Tannhauser του Wagner), εκφράζει το απρόσμενο και το Υψηλό, μέσω του οποίου ξεκλειδώνονται εμπειρίες υπερβατικότητας. Συμβολίζει μια χωρική ρωγμή και μια «ρυτίδα» στην χωρική συνέχεια της ωφελιμιστικής και της γεωργικά εύφορης «επιφάνειας» του γεωμετρικού χώρου. Η απρόσμενη φύση του μαγικού βουνού εκφράζει το ανώφελο και το ανυπολόγιστο, σε αντίθεση με την πεδιάδα όπου ο άνθρωπος εύκολα, μέσω της ορθής λογικής μετράει ωφέλιμες επιφάνειες, διαιρεί, κυβερνάει και συνάπτει ποσοτικές αξίες με αυτές τις διαιρέσεις. Ως εκ τούτου, λόγω της αμέτρητης φύσης τουw, το βουνό και το ορεινό τοπίο, αποτελούν έκφραση της παράλογης και επικίνδυνης φύσης, μέσω thw οποίaw, αποδυναμώνεται ο άνθρωπος και ξεκλειδώνονται εμπειρίες υπερβατικές.

Για τον Eliade, το μαγικό βουνό συγκεκριμένα συμβολίζει ένα κοσμικό κέντρο, μια «πηγή του κόσμου» για τον θρησκευτικό άνθρωπο. Αποτελεί μια κοσμική κλιμάκωση ή ένωση, γης-ουρανού, όπου ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή με το αιώνιο. Αλλά και στα λόγια του Christian Norberg-Schulz, «τα βουνά είναι τόποι, μέσα στο ευρύτερο τοπίο, που καθιστούν φανερή την δομή του Είναι.» [16,17]

Συγκεκριμένα όμως, το μυθικό Μπέργκχοφ σανατόριο, αποτελεί ένα μεσαίο έδαφος μεταξύ της πεδιάδας και του

16. Eliade, M. & μτφ. Trask, W. R. *The Sacred and the Profane.* Earthwatch, Harcourt, Brace & World, 1961.

17. Norberg-Schulz, C. & μτφ. Φραγκόπουλος, Μ. *Genius Loci: Το Πνεύμα του Τόπου, Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής.* Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., 2009.

υπερβατικού κόσμου της κορυφής του βουνού, το οποίο καθιστά το Μπέργκχοφ και έναν ιδιαίτερο τόπο, ιερό για τον Χανς Κάστορπ. Ως ετεροτοπία, βρισκόταν στο κατώφλι μεταξύ της ζωής και του θανάτου, το χρονικό και το άχρονο, καθώς το σανατόριο βρισκόταν σε έναν τόπο όπου λόγω του ύψους του, «βλέπεις παντού σχεδόν την γραμμή που τελειώνουν τα δέντρα» (τ.1 σελ. 15). Δηλαδή το έσχατο ύψος όπου φιλοξενείται η ζωή και από όπου αρχίζει η εχθρική «ερημιά» του βουνού. Εάν όμως ο Χανς Κάστορπ ένιωθε κάποια ευλάβεια, η αίσθηση ιερότητας ή υπερβατικότητας ήταν ο λόγος που σε αυτόν τον τόπο, σε αυτήν την ετεροτοπία, διαταράσσεται η λογική, η σαφήνεια, και η γνώση. Ως άνθρωπος με ρομαντική ευαισθησία, βρίσκεται το στοιχείο του, όχι στην σαφήνεια και στον «ηλιόλουστο κόσμο» της πεδιάδας, αλλά στον παράλογο τόπο του Μπέργκχοφ, στο μαγικό βουνό εκεί όπου διαταράσσεται η συγγένεια μεταξύ του τρόπου με τον οποίο μετράει ο άνθρωπος τον χρόνο, σε σχέση με τα φυσικά φαινόμενα. Βρίσκεται στο στοιχείο του, στο μακρινό παρελθόν, όπου ο χρόνος και ο χώρος εξαπλώνονται στο άπειρο και στο αιώνιο. Εκεί όπου καταστρέφεται ο λόγος, η γλώσσα, και προσεγγίζεται η αδιαίρετη ψυχή της πανταχού παρουσίας. [17]

Ο Norberg-Shulz, αναφερόμενος στο αρχετυπικό ρομαντικό τοπίο, το σκανδιναβικό δάσος, γράφει ότι ο ρομαντικός άνθρωπος «για να 'ζήσει' φεύγει από την πόλη για να βιώσει τα μυστήρια του [...] Κάνοντας αυτό, ψάχνει για το πνεύμα του τόπου, το οποίο πρέπει

17. Norberg-Schulz, C. & μτφ. Φραγκόπουλος, Μ. *Genius Loci: Το Πνεύμα του Τόπου, Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., 2009.

να κατανοήσει για να αποκτήσει έναν υπαρξιακό έρεισμα.» Προσθέτει πως ο ρομαντικός άνθρωπος βρίσκεται σε ιερή ενατένιση ή ενσυναίσθηση, όχι τόσο με το «απόλυτο» φως της ερήμου ή της θάλασσας, αλλά με το εν δυνάμει Ύψηλό του άγριου ορεινού τοπίου. Όπου βρίσκει την ιερότητα καθώς βυθίζεται στην γη, στην πολυμορφία των πραγμάτων, των καιρικών συνθήκων, και στο «ιερό σκοτάδι» του «χειμωνιάτικου ουρανού [...] Πράγματι, στη Νορδική ξύλινη κλιμακωτή εκκλησία έχει νόημα να μιλάμε για το 'σκοτεινό φως', ως φανέρωση του Θείου.»[17]

17. Norberg-Schulz, C. & μτφ. Φραγκόπουλος, Μ. *Genius Loci: Το Πνεύμα του Τόπου, Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., 2009.

Στο μαγικό βουνό, μέσω της πολυμορφίας του τοπίου που μας παρουσιάζεται και του απρόβλεπτου των καιρικών συνθήκων, ο Thomas Mann προσθέτει πως η υπερβατικότητα του τόπου «ξεκλειδώνεται» περισσότερο μέσω του δαιδαλώδους και αποπροσανατολιστικού του χαρακτήρα: ως τόπου όπου «δεν ήξερες πια κατά πού σε πήγαιναν, μήτε που μπορούσες να εικάσεις τα κύρια σημεία του ορίζοντα για να προσανατολιστείς.» (τ.1 σελ. 10) Ο Χανς Κάστορπ, μακριά από την χωρική μονοτονία της θάλασσας και της ερήμου (παρ' όλο που έχουν μεταφυσική συγγένεια με το Βουνό), βρίσκεται σε ιερή ενατένιση, ή απελευθέρωση μέσω μιας υπερβατικής έκστασης στο σκοτάδι μιας ομιχλώδους πλαγιάς της λίμνης του Χόλστεϊν, στην σκοτεινή καταχνιά μιας χιονοθύελλας, αλλά και στο οργιαστικό καρναβάλι της νύχτας της Βαλπούρης.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο Thomas Mann

περιγράφει έναν τόπο, για τον οποίο, όμως με την Μαντάμ Σωσά και όλα τα στοιχεία της γοητείας και παραπλάνησης του πρωταγωνιστή, απέφευγε την σαφή διάκρισή του. Συγκαλυμμένα από μια αυστηρή καθημερινή ρουτίνα και υποσχέσεις ευημερίας και ευγένειας, ο Χανς Κάστορπ, προς μεγάλη του έκπληξη, ανακάλυπτε πως οι άνθρωποι «εκεί πάνω», από αδιαφορία, αρνιόντουσαν να φοράνε καπέλα και να κλείνουν τις πόρτες από πίσω τους. Οι θόρυβοι από το αντρόγυνο στο διπλανό του δωμάτιο, από την πρώτη βραδιά της διαμονής του, προκαλούσαν στον Χανς Κάστορπ αισθήσεις ντροπαλότητας και αηδίας. Επίσης, το κλίμα του βουνού, με έναν αέρα δήθεν καθαρό από «γήινα στοιχεία», χαρακτηριζόταν ταυτόχρονα ως ευνοϊκός αέρας για την υγεία των ασθενών, αλλά και για την εξάπλωση της αρρώστιας τους.

Η αμφίσημη σημασία όμως του Μαγικού Βουνού, δεν απομονώνεται μόνο στην περιγραφή του μυθιστορήματος. Ιστορικά, τα σανατόρια στο Davos, ως ετεροτοπία, χαρακτηριζόντουσαν από την διπλή φύση τους. Αποτελούσαν ταυτόχρονα θέρετρα αλλά και θεραπευτικά ιδρύματα στα οποία ακολουθούσαν οι ασθενείς αυστηρά κανονισμένες ζωές. Η πρόθεση των σανατορίων ήταν, από την μία, να θεραπεύσουν τους ασθενείς από την φυματίωση, αλλά από την άλλη, υπονοούνται ως χώροι απομόνωσής τους από την υγιή κοινωνία. Έναν υπαινιγμό που εκδήλωνε και ο ίδιος ο Dr. Behrens, στο μυθιστορήμα, λέγοντας με μεγάλη αγανάκτηση, πως το Berghof δεν είναι ορυχείο αλατιού

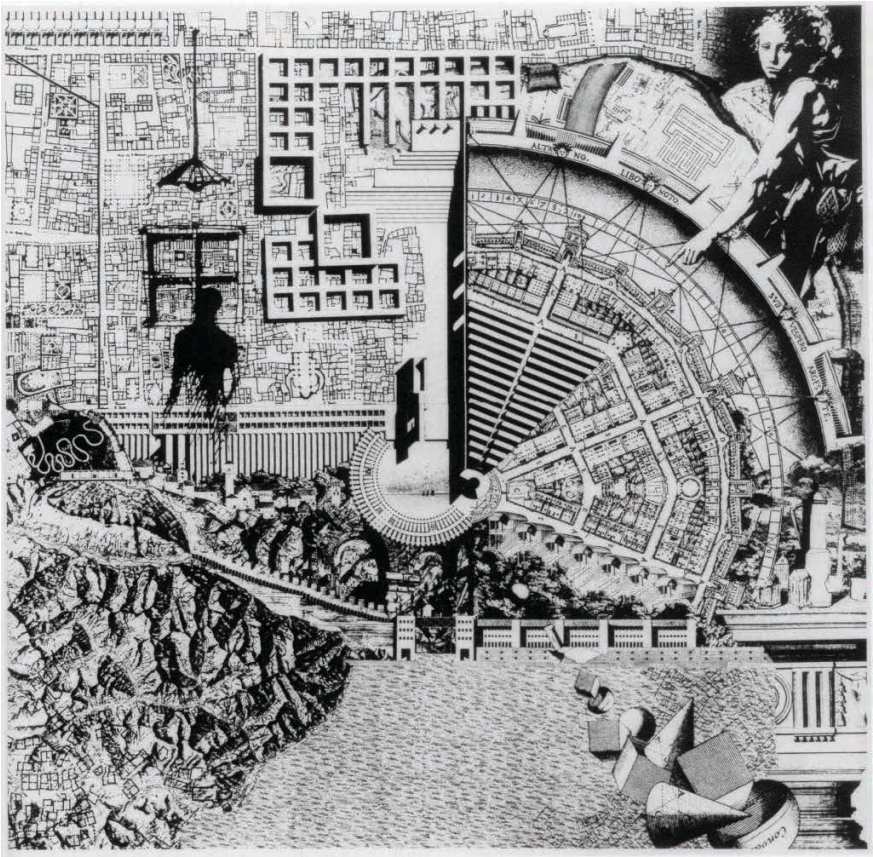
της Σιβηρίας, ενώ «καταδίκαζε» τους ασθενείς του με εξάμηνα αναγκαστικής διαμονής.

Από αρχιτεκτονικής πλευράς, τα σανατόρια, ιδιαίτερα στα τέλη του 19ου αιώνα, μπορούν να χαρακτηριστούν από έναν δυισμό μεταξύ αισθητικής και λειτουργικότητας. Η διαπάλη μεταξύ υγεία/αρρώστια, δύση/ανατολή, εκφράζεται μέσω της αντιπαράθεσης χώρων και αντικειμένων που έχουν σαφή λειτουργική χρήση και αυτών που έχουν κυρίως συμβολική, αισθητική ή διακοσμητική χρήση. Χώροι όπως τα προσωπικά δωμάτια των ασθενών, το ιατρικά εργαστήρια και οι διάδρομοι του Berghof, διακρίνονται από την σημαντική παρουσία του λευκού και την διακοσμητική στέρηση. Πρόκειται για στοιχεία που αναδεικνύουν την νέα τάση προς την αισθητική καθαρότητα που υπεράσπιζε ο Adolf Loos. Για τον Adolf Loos, η διακόσμηση, η τέχνη, η αισθητική, το στυλ, αποτελούσαν στοιχεία παρακμιακά, στοιχεία του παρελθόντος και έκφραση του ερωτικού. Κάνει λόγο για, μια «παιδαριώδη» ανάγκη του ανθρώπου να βάφει και να χαράζει τους τοίχους με εκφραστικά και ερωτικά σύμβολα. Άνηκε, σε έναν πρώιμο «εξελικτικό στάδιο» της ανθρωπότητας. Πρόκειται για στοιχεία ανήθικα και εχθρικά προς την εξέλιξη και υπέρβαση του ανθρώπου από την οργανική φύση του, και στοιχεία «εκφυλιστικά», τα οποία ταυτιζόταν με την αρρώστια.[18]

Ωστόσο, οι χώροι που περιγράφονται, όπως και οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές, αποτελούν προσωποποιήσεις και στοιχεία έκφρασης των πνευματικών ιδεών που

18. Loos, A. *Ornament and Crime*. Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture 19–25, 1908.

εκφράζονται στο μυθιστόρημα. Μέσω της πλούσιας περιγραφής των χώρων του Μπέργκχοφ, αποδίδονται οι πνευματικές ταυτότητες και τα χαρακτηριστικά στα μυθικά πρόσωπα που τα κατοικούν. Η αντιπαράθεση μεταξύ του πλούσια διακοσμημένου, από μετάξι και χρυσό, διαμερίσματος του Νάφτα και της ταπεινής και λακωνικής σοφίτας του Σετεμπρίνι, εκδηλώνουν τις αντιπαρατιθέμενες πνευματικές στάσεις τους. Μέσω της διακόσμησης και των χωρικών στοιχείων του διαμερίσματος του γιατρού Behrens, αποκαλύπτεται ο θαυμασμός του για τα εξωτικά και ερωτικά στοιχεία της Ανατολής, όπως συμβαίνει και με τον Χανς Κάστορπ.



ΑΝΑΛΟΓΗ ΠΟΛΗ
Aldo Rossi,

Χρόνος

Στο μυθιστόρημα εντοπίζεται η προσπάθεια του Thomas Mann να κατασκευάσει έναν μύθο, ικανό να αποδώσει ως μορφή ένα από τα μυστήρια του σύγχρονου κόσμου. Πρόκειται για ένα μυστήριο, την αρρώστια, ως ανεξέλεγκτη πολυπλοκότητα, η οποία για να γίνει πιστευτή, έχει ανάγκη ενός προηγούμενου, μια ιστορία μεταξύ μυθικών προσώπων. Σε αυτή την περιγραφή, ο Thomas Mann, όχι μόνο αποδίδει τα πρόσωπα, τους χαρακτήρες του μύθου, αλλά κατασκευάζει και το χρυσό φόντο, ως χώρο με συγκεκριμένη χρονική διάσταση, όπου τοποθετεί την ιστορία του, «σχεδιάζει μια αιωνιότητα», που δεν είναι συμβατή με την συνύπαρξη παρελθόντος – παρόντος – μέλλοντος, ούτε με τη θεολογική αιωνιότητα, ως συγχρονική διαίσθηση όλων των διαστάσεων και υποδιαιρέσεων του χρόνου, αλλά είναι ολίσθηση στον χρόνο του «set» στις απαρχές της ανθρωπότητας ως προϊστορία της επόμενης εποχής, λίγο πριν τον Μεγάλο Πόλεμο. Πρόκειται για «ίλιγγο, καμωμένο από χαρά (μέθη) και εξαπάτηση, και απαρτίζεται από την αίσθηση το να μην είσαι σε θέση να ξεχωρίζεις το 'ακόμη' από το

«από την 'αρχή'» , των οποίων η ανάμιξη και η εξάλειψή τους αποδίδει το παντοτινό και το αιώνιο, «χωρίς την διάσταση του χρόνου» τ.2 - σελ. 220.

Επίσης, το μυθιστόρημα αφορά έναν μύθο, ο οποίος αφηγείται το τέλος μιας εποχής μέσω της επιστροφής στα πράγματα του μακρινού παρελθόντος. Μέσω της αρρώστιας, εκφράζεται η τελευταία πνοή μιας εποχής, ή ενός παρόντος που μεταφέρεται στο παρελθόν, στην αιωνιότητα της μνήμης και στον κόσμο των ιδεών, των πλατωνικών μορφών. Όμως, η αιωνιότητα που κατασκευάζει ο Thomas Mann, η οποία συνάδει και με εμπειρίες της αρρώστιας, παραπέμπουν στην έννοια ενός κατωφλιού. Αυτό το αγωνιώδες και επίμηκες πέρασμα μεταξύ δύο καταστάσεων ή εποχών, όπου ακυρώνεται ο χρόνος και η κάθε δομή διάρκειας.

Nocturno el rio de las horas fluye
desde su manatial que es el manana
ereno...

[Νυχτερινά το ποτάμι του χρόνου ρέει
από την πηγή του, στο αιώνιο
αύριο...]

-Miguel de Unamuno

Το ποίημα του Migeul de Unamuno εύστοχα εκφράζει την μετάβαση σε μια ιδεατή εποχή του παρελθόντος. Στο *Μαγικό Βουνό*, με ανάλογο τρόπο, ο

Thomas Mann αφηγείται την νυχτερινή οπισθοδρόμηση του ήρωα στον χρόνο, στον αρχέγονο μυθολογικό χρόνο. Εκφράζει μια ανιστόρητη χρονικότητα που αντιστέκεται στην γραμμικότητα της Νευτονικής ή της καρτεσιανής σκέψης, η οποία εκφράζει τον χρόνο ως μια συνεχή γραμμική ροή, ή μια ατελείωτη γραμμική διαδοχή άπειρων διαιρέσεων του παρόντος αλλά αναπαρίσταται ως κυκλικός χρόνος. Μια μεταφυσική έννοια της χρονικότητας που εκφράζει την συνεχή ταλάντωση και ανανέωση του χρόνου. Από την επιστροφή στο αρχέγονο, στις απαρχές της κάθε εποχής έως το νεωτερικό. Μια αντίληψη του χρόνου που είχε απήχηση και στην θεωρία της τέχνης στα τέλη του 19ου αιώνα, πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, «επηρεάζοντας και θεωρητικούς σαν τον Danto να διατυπώσουν την αντίληψη του «τέλους» της τέχνης, της ολοκλήρωσης δηλαδή των μέσων της και, άρα, της τάσης της προς αναστοχασμό […]» το οποίο « […] δεν κάνει τίποτε άλλο από το να επιστρέφει μέσω του μοντέρνου στο αρχαϊκό, μέσω της κίνησης σε μια ψυχαναγκαστικού τύπου ακινησία.» [30, 21]

Εάν όμως μας παρουσιάζονται αισθήσεις της αιωνιότητας και του παντοτινού εκ μέρους του Χανς Κάστορπ, στο *Μαγικό Βουνό*, είναι επειδή «ο χρόνος, εάν μπορούμε να κατανοήσουμε διαισθητικά μια τέτοια ταυτότητα, είναι μια αυταπάτη: η διαφορά και η ομοιότητα μεταξύ μιας στιγμής που ανήκει στο φαινομενικό παρελθόν του και μιας στιγμής που ανήκει στο φαινομενικό παρόν του, αρκεί να αποσυνθέσει τον

30. Borges J.L., *A History of Eternity,* Selected Non-Fictions, Viking, New York, 1999

21. Ρηγοπούλου, Π. *ΤΟ ΣΩΜΑ: Από την Ικεσία στην Απειλή*. Εκδόσεις Πλέθρον, 2008.

χρόνο.» Τέτοιες πανομοιότυπες στιγμές, όπως γράφει ο Borges, αποτελούν στοιχειώδες στιγμές της εμπειρίας μας, όπως οι στιγμές «εκείνες της φυσικής απόλαυσης και φυσικής ταλαιπωρίας, εκείνες του επερχόμενου ύπνου, εκείνες της ακρόασης μιας μουσικής μελωδίας […]». Οι παραπάνω χαρακτηρίζονται ως στιγμές που είναι εμπειρικά πανομοιότυπες μέσα στην ροή του χρόνου, καθώς με την ομοιότητά τους συγχέουν τις χρονικές εμπειρίες του μέλλοντος, του παρόντος και του παρελθόντος σε μια φαινομενικά ενιαία χρονικότητα που θυμίζει το παντοτινό. Εκφράζει μια μορφή του χρόνου που διατύπωσε αρχικά ο M. Proust στο μεγάλο του έργο *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο*, το οποίο στα τέλη του 19ου αιώνα εισήγαγε μια νέα διάσταση στην κατανόηση του χρόνου, που έχει ως απαρχή την προσωπική μνήμη και την εμπειρική αντίληψη. Διατύπωσε μια αντίληψη που γίνεται ικανή να κατεδαφίζεται η χρονική διαδοχή μέσω τις εμπειρίας στιγμών, όπως της αρρώστιας, που δεν γνωρίζουν τον χρόνο, αλλά βρίσκονται σε κάθε χρόνο. «Είναι η μορφή αυτού που δεν έχει χρόνο, που είναι αιώνιο, δηλαδή το παρόν εντός του χώρου και του χρόνου,[…]η ουσία της ζωής» [20]

Αντίστοιχα με την κατεδάφιση του χρόνου που καταφέρνει η αρρώστια, άλλο τόσο το διαμορφώνει η χρήση της γαλλικής γλώσσας, ειδικά στην συζήτηση του «Σαββάτου των μαγισσών», μεταξύ της Κλάουδια Σωσά και του Χανς Κάστορπ, « [...] επειδή για μένα να μιλάω γαλλικά είναι σαν να μην μιλάω, κατά

20. Ιστορίες του Ιακώβ, σελ. 40

19. Borges J.L., *Ιστορία της αιωνιότητας, "Historia de la eternidad".* Labrynths: Selected Stories Other Writings Donald A. Yates, James E. Irby. New Directions Publishing Corp., 1964

Η γέφυρα - CARCERI VII

Giovanni Battista Piranesi. (1760)

Οι συγκεκριμένες γκραβούρες του Piranesi επηρέασαν τα όνειρα του De Quincey, ο οποίος έβλεπε σ' αυτά, έναν ατελείωτο και κάθετο λαβύρινθο, ερμηνεύοντας τις γκραβούρες αυτές ως ατελείωτες αναβάσεις με χωρική επαναληπτικότητα, ικανή να εκμηδενίζει κάθε χρονική διάρκεια.

κάποιο τρόπο, χωρίς την ευθύνη των λόγων μου, ή έστω όπως αν μιλούσαμε σε όνειρο» επειδή «στην αιωνιότητα δεν μιλάνε καθόλου.» (τ.1 σελ. 372- 373) Κατά αυτό τον τρόπο, η εξομολόγηση του έρωτά του στην Κλάουντια Σωσά, σε ηλικία 23 χρόνων, είναι σαν να είχε ήδη ολοκληρωθεί όταν ήταν ακόμη παιδί και επαναλαμβανόταν σε κάθε μικρό «μακρινό παρόν» της μικρής ζωής του. Πρόκειται για το λαϊτμοτίβ [leitmotif] που εισάγει την ιδέα του ανδρόγυνου στο πρόσωπο του Κάστορπ: «εντός του, στο πιο βαθύ του εαυτού του, της φύσης του ήταν πάντα αυτός ο ίδιος». Σε αυτή την ατμόσφαιρα του οικείου εαυτού του, αυτό που γίνεται αντικείμενο γνώσης για τον Χανς, εκεί όπου οι διαφορές αφομοιώνονται η μια από την άλλη, «μια τρυφερότητα φλογερή τον κατέλαβε στον λαιμό» (τ.1 σελ. 315) και «εκείνη τη στιγμή ένοιωσε πάνω στα χείλη του, την υγρασία του φιλιού της» (τ.1 σελ. 316)

22. Sebald, W. G. & μτφ. Μεϊτάνη, Ι. *ΑΟΥΣΤΕΡΛΙΤΣ [AUSTERLITZ]*. Εκδόσεις Άγρα, 2006.

Όλο το μυθιστόρημα του Thomas Mann είναι πλήρες μάχης ενάντια στο χρόνο, μάχης που είναι σε θέση να αναδεικνύει κάθε φορά την σχετικότητα κάθε τύπου αίσθησης–μέτρησης του χρόνου, με το να τους επικαλύπτει μεταξύ τους ή με το να τους βάζει σε παράλληλη παρουσίαση (ο χρόνος στην πεδιάδα, ο χρόνος της αναμονής, ο ακίνητος χρόνος των αρρώστων και ο πυρετώδης χρόνος του μεταβολισμού τους). Ο ήρωας είναι σε θέση να αντιλαμβάνεται όλες τις αποχρώσεις των χρονικοτήτων με το Εγώ του να «περιπλανιέται σε μακρινά παρόντα» (τ.2 σελ53) με «το βλέμμα του παιδιού που εισέρχεται–αντιλαμβάνεται

21. Ρηγοπούλου, Π. *ΤΟ ΣΩΜΑ: Από την Ικεσία στην Απειλή*. Εκδόσεις Πλέθρον, 2008.

την ουσία των πραγμάτων, δια μέσου εξωτερικών γεγονότων» (τ.2 σελ.107)

«Το φαινόμενο τούτο,» όπως παρεμβάλει ο Thomas Mann, «είναι δυνατό, αφού δεν κατέχουμε κανένα εσωτερικό όργανο για να διακρίνουμε τον χρόνο, αφού είμαστε ανίκανοι, επομένως, από μια απόλυτη άποψη, να καθορίσουμε το χρόνο από δικού μας μόνο και χωρίς την βοήθεια εξωτερικών δεικτών, με μια παραπλήσια ακρίβεια.» Πρόκειται για μια εμπειρική αίσθηση του χρόνου η οποία «δεν γνωρίζει την γραμμική κανονικότητα, δεν πηγαίνει συνεχώς μπροστά, αλλά κινείται σε σπείρες. Χαρακτηρίζεται από συμφορήσεις και απότομα ξεκινήματα, επανέρχεται σε διαρκώς μεταλλασσόμενη μορφή και εξελίσσεται, χωρίς να γνωρίζουμε σε ποια κατεύθυνση.»

Αυτή η έλλειψη συνείδησης για τον μετρήσιμο χρόνο από μέρος των ανθρώπων του Μπέργκχοφ, οφείλεται στην απροβλεψία ή στην συγχώνευση των καιρικών και εποχιακών συνθηκών στο Μαγικό Βουνό, με τα οποία παραδοσιακά είναι παντρεμένος ο τρόπος με τον οποίο ο άνθρωπος μετράει τον χρόνο στην πεδιάδα. «Στο βουνό» όπως μας παρουσιάζει ο αφηγητής, «είναι ταραγμένος ο λογικός καταμερισμός του χρόνου που υφίσταται στην πεδιάδα. Τα εμπειρικά-αισθησιακά σημάδια προδίδουν τον ορθολογικό κανόνα. [...] εδώ πάνω, σε μας, αυτή η τάξη κι αυτή η συμφωνία είναι ταραγμένες, πρώτα-πρώτα, γιατί εδώ πάνω δεν υπάρχουν καθόλου αληθινές εποχές, όπως παρατήρησες και μόνος σου, κάποτε, παρά μόνο

καλοκαιριάτικες και χειμωνιάτικες μέρες pele-mele κι ανάκατες, κι εκτός απ' αυτό γιατί δεν υπάρχει καθόλου χρόνος εδώ, για να' χει κανείς την αίσθησή του, έτσι που ο καινούργιος χειμώνας, όταν έρχεται, να μην είναι καθόλου καινούργιος, παρά πάλι ο παλιός»

Με την σχετικότητα κάθε τύπου αίσθησης - μέτρησης του χρόνου, εκφράζεται και η αντίστοιχη χωρική συνθήκη. Όπως διατυπώνει ο Thomas Mann, εκεί όπου «η μονοτονία του χώρου πνίγει το χρόνο, η κίνηση από σημείο σε σημείο δεν είναι πια κίνηση, όπου βασιλεύει το ίδιο και το ίδιο, κι όπου η κίνηση δεν είναι πια κίνηση, δεν υπάρχει χρόνος.» (τ.2 σελ. 304). Η ποιοτική μονοτονία, ενός άπειρου χώρου, είτε μέσω της κλίμακάς του, είτε μέσω της ποιοτικής του ομοιογένειας, κατεδαφίζει την αίσθηση - μέτρηση του χρόνου, της μεταβολής και της κίνησης. Ταυτίζεται αυτή η χωρική εμπειρία με αυτήν του ωκεανού, με έναν περίπατο στην αμμουδιά, ή ενός χιονισμένου τοπίου. Ωστόσο εκφράζεται ως δυνατότητα, μέσω διάφορων χωρικών ποιοτήτων να συντομεύεται ή να απλώνεται η υποκειμενική αίσθηση του χρόνου.

Όπως περιγράφει και ο Austerlitz, στο μυθιστόρημα του W.G. Sebald, η αιωνιότητα κατασκευάζεται και από ένα είδος αφαίρεσης, έτσι ώστε τα μεμονωμένα αντικείμενα στον χώρο, τα σαφή όρια των μορφών και των χρωμάτων και οι διαφορές να εξαλείφονται σε ένα ενιαίο στοιχείο, άτοπο, ρευστό, και ταυτόχρονα αιώνιο.

«'Ολα τα σχήματα και τα χρώματα

διαλύονταν μέσα σ' ένα μαργαριταρένιο γκρίζο δεν ξεχώριζαν περιγράμματα, δεν υπήρχαν διαβαθμίσεις, μόνο ρευστά περάσματα που μέσα τους έσφυζε το φως, όλα μιά μοναδική θολούρα, απ' την οποία ξεπρόβαλλαν τα πιο εφήμερα φανερώματα, και περιέργως, το θυμάμαι καλά αυτό, ακριβώς αυτό το εφήμερο μου έδινε τότε κάτι σαν την αίσθηση της αιωνιότητας.» [22]

21. Ρηγοπούλου, Π. *ΤΟ ΣΩΜΑ: Από την Ικεσία στην Απειλή.* Εκδόσεις Πλέθρον, 2008.

Αυτή η αφαίρεση των πραγμάτων, εξαλείφει την ιδιαιτερότητα και το συγκεκριμένο της υλικότητας κάθε χρονικής εμπειρίας ή χρονικής διαδοχής και ανάγεται πλέον σε κάτι το διαχρονικό. Εκφράζει μια ρομαντική απόϋλοποίηση των πραγμάτων, προσκαλώντας σε έναν είδος ρομαντικής υπερβατικότητας. Μια ρομαντική απελευθέρωση από την ύλη, «που είναι επίσης μια αποδέσμευση από το σώμα.» [21 22]

22. Sebald, W. G. & μτφ. Μεϊτάνη, Ι. *ΑΟΥΣΤΕΡΛΙΤΣ [AUSTERLITZ].* Εκδόσεις Άγρα, 2006.

Στην ατοπία της αρρώστιας ο Χανς ζει και μια παρόμοια εμπειρία , εκείνη της αγάπης για την Madame Chauchat, ζει ένα «rève […] ένα όνειρο εξαιρετικά βαθύ, [...] ένα όνειρο που καλά γνωρίζει, όνειρο όλων των χρόνων, μακρύ, αιώνιο: εκεί να κάθονται κοντά σου, ιδού η αιωνιότητα» (τ.1. σελ 372). «Πρόκειται για την δική μου αρχαία αγάπη για σένα» ομολογεί ο Χανς, μια αγάπη που φέρει μαζί του από την εφηβεία του, πάντοτε παρούσα, που την αναγνωρίζει στα μάτια της τα κιργκίσια, όταν «του φαινόταν ότι βρίσκεται στην βάρκα στη λίμνη του Χόλσταϊν, και παρατηρούσε από

την διαφανή καθαρότητα της δυτικής όχθης, με μάτια που πονούσαν, θαμπωμένα προς την ανατολή, σε μια νύχτα με πέπλα από ομίχλες» (τ.1 σελ.178)

Εάν όμως μπορούμε να μιλάμε για έλλειψη συνείδησης του χρόνου στο Μαγικό Βουνό, αυτό δεν οφείλεται μόνο στην συγχώνευση των καιρικών συνθηκών, αλλά και στην συγχώνευση των ημερών και την αφαίρεση των μικρότερων κλιμάκων μέτρησης του χρόνου, λόγω της επανάληψης της καθημερινότητας των ασθενών. Καθημερινά, οι οικότροφοι του Μπέργκοφ εκτελούσαν τις «αναπαυτικές κούρες» τους στις προκαθορισμένες ώρες της ημέρας, στους εξώστες τους με μια ευλαβική σιωπή και τελετουργικό ζήλο. Συνευρισκόντουσαν στα ίδια τραπέζια, στο εστιατόρια του Μπέργκοφ, με τα ίδια άτομα, πέντε φορές την ημέρα, και οι ατέλειωτες διαφωνίες μεταξύ Νάφτα και Σεττεμπρίνι φαίνονται να συνεχίζουν στο άπειρο. Η ρουτίνα που ακολουθούταν καθημερινά, με ελάχιστες διαφορές, συγχώνευε τις μέρες και τους μήνες σε πλατιές πινελιές του χρόνου, έτσι ώστε δύο εβδομάδες ή ένας μήνας να μην σημαίνουν τίποτα για τους οικότροφους στα ύψη το Μαγικού Βουνού. « […]Αρκεί να θυμάται ο καθένας με πόση ταχύτητα περνά κανείς [...] σαν άρρωστος: είναι η ίδια μέρα που επαναλαμβάνεται αδιάκοπα. Μα καθώς είναι πάντα η ίδια, στο βάθος δεν είναι πολύ σωστό να μιλάει κανείς για ‘επανάληψη’. Θα ‘έπρεπε να μιλάει για ταυτότητα, για ένα παρόν ακίνητο ή για αιωνιότητα.»

«Εκτός χρόνου είναι οι νεκροί, οι ετοιμοθάνατοι

22. Sebald, W. G. & μτφ. Μεϊτάνη, Ι. *ΑΟΥΣΤΕΡΛΙΤΣ [AUSTERLITZ]*. Εκδόσεις Άγρα, 2006.

και οι χιλιάδες άρρωστοι, κατάκοιτοι στα σπίτια τους ή στα νοσοκομεία, και όχι μόνο αυτοί, αρκεί μια ελάχιστη δόση προσωπικής δυστυχίας για να μας ξεκόψει από οποιοδήποτε παρελθόν και οποιοδήποτε μέλλον.» [22] Η αιωνιότητα του βουνού είναι συνυφασμένη με εκείνη της αρρώστιας, ένας περίπατος «δια μέσου του δωματίου» (τ.2 σελ.350), στην ακινησία του χώρου του, ικανή να ακυρώνει κάθε διάρκεια. Αυτή είναι η απάντηση του πνεύματος Χόλγκερ, που αναζήτησε η μικρή Έλλη κατά την διάρκεια των νυχτερινών συναντήσεων των ασθενών. Αυτή η αιωνιότητα σχετίζεται με την διάθεση, τις προσπάθειες να προσεγγίσουν την ουσία του Χρόνου, το αρχέτυπο κάθε χρόνου, εκείνο των παλαιών και των νέων απαρχών της ανθρωπότητας. [22]

Η σχέση που έχει η αρρώστια με τον χρόνο μπορεί να ερμηνευτεί επίσης και από την υπαρξιακή φαινομενολογική φιλοσοφία του Heidegger, ο οποίος ορίζει πως η ίδια η χρονικότητα του ανθρώπου γίνεται προσβάσιμη μόνο εφόσον κατανοεί τον εαυτό του ως θνητό ον. Μέσω της γνωριμίας και κατανόησης του θανάτου, ο Heidegger «αναγνωρίζει το αυθεντικό μέλλον του ανθρώπου - όχι το μέλλον που δεν έχει ακόμα παροντοποιηθεί, αλλά τη διάσταση με απαρχή στην οποία μπορούν να υπάρξουν παρελθόν και παρόν.» Η αναγνώριση της ίδιας της περατότητας του χρόνου, του ίδιου του θάνατου ως δυνατότητα της κάθε στιγμής, τροποποιεί τον τρόπο που ζούμε, που δεν είναι τίποτε άλλο παρά η *Εγρήγορση*. Ένας όρος που δανείστηκε ο Heidegger από την πρώτη Προς Θεσσαλονικείς

επιστολή του Αποστόλου Παύλου, την οποία σχολιάζει σ' ένα από τα μαθήματα του, και εύστοχα εκφράζει την εγκατάλειψη των τυπικών συμπεριφορών στο Μαγικό Βουνό. [23]

23. Dastur, F. Ο *Χάιντεγκερ και το Ερώτημα το Χρόνου [Heidegger et la question du temps]*. Εκδόσεις Πατάκη, 2008.

Παράλληλα, ο Heidegger, ισχυρίζεται πως οι στιγμές της αποξένωσης είναι στιγμές οι οποίες διαταράσσουν την ομαλότητα της ζωής, όπως οι στιγμές της αρρώστιας και άλλες παρόμοιες καταστάσεις δυστυχίας ή αποξένωσης, όπου ο άνθρωπος διακόπτεται από την ροή του χρόνου και του χώρου και έρχεται αντιμέτωπος με τους πνευματικούς προβληματισμούς που σχετίζονται με το Είναι του και την σχέση του με τον κόσμο. Όπως και ένα Βουνό, η αγωνία και η ανεστιότητα του ανθρώπου στον κόσμο, αποτελούν αφορμές για την αναζήτηση ενός πιο δικό του Είναι, και ταυτόχρονα ενός πιο δικού του χρόνου.

Η ανεστιότητα, όπως την αποκαλεί ο Heidegger, αποτελεί κοινό γνώρισμα της αρρώστιας και καθίσταται ως εκδήλωση μιας εξάρθρωσης και αποξένωσης του πάσχοντος ανθρώπου από την συνηθισμένη σχέση του με το περιβάλλον του και τον χρόνο. Ο πρωταγωνιστής του W.G. Sebald, στο έργο του, *Δακτύλιοι του Κρόνου,* καθώς παρατηρούσε την γνώριμη πόλη του από το ύψος του νοσοκομειακού δωματίου, του φαινόταν ολότελα ξένη και παρομοιάζεται με την εμπειρία αποξένωσης που ένιωθε ο Γκέγκορ του Κάφκα, για τον οποίο, η γνώριμη οδός "Σαρλόττενστρασσε, όπου ζούσε χρόνια ολόκληρα με τους δικούς του," του "φάνταζε πλέον αγνώριστη στα θολά του μάτια, σαν ένας γκρίζος

ερημότοπος.». Η αρρώστια, και η επακόλουθη διακοπή του από το περιβάλλον, μεταφέρει το πάσχον άτομο στην θέση ενός θεατή του κόσμου. Σε έναν χώρο-χρονικό μετεωρισμό από την καθημερινή του πραγματικότητα και από την καταβύθισή του στην δημόσια ζωή. Η αρρώστια αποτελεί μια παρεμβαλλόμενη εξάρθρωση του ατόμου, προσφέροντάς του την ορατότητα και ελευθερία αναστοχασμού, απ' όπου δίνεται η δυνατότητα μιας επακόλουθης αναδιάρθρωσης και ανανέωσής της σχέσης του με τον κόσμο. Στοιχείο που προσφέρει και η κάθε θεραπεία και απομόνωσή του πάσχον ανθρώπου από την καθημερινή του εμπειρία. [24]

24. Sebald, W. G. *ΟΙ ΔΑΚΤΥΛΙΟΙ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ [DIE RINGE DES SATURN].* Εκδόσεις Άγρα, 2009.

Η ανεστιότητα ή εξάρθρωση του ατόμου από τον κόσμο πηγάζει όχι μόνο από την θεραπευτική του διακοπή απ' αυτόν, αλλά κυρίως και από την μεταβολή της σχέσης του πάσχοντος με το ίδιο του το σώμα, αυτό το πλαίσιο ή τον αόρατο χώρο αυτό, που δεσμεύει και προσανατολίζει το ενσαρκωμένο υποκείμενο στον φυσικό χώρο του, τον κόσμο. Η εκπαιδευτική πορεία του Χανς Κάστορπ, που πήρε την θέση μιας θεραπευτικής διαμονής στο Μαγικό Βουνό, είχε ως πυρήνα, μια νεοσύστατη περιέργειά του για το σώμα και την δομή του. Διότι η αρρώστια είναι το μόνο μέσο για να γνωρίσει κανείς πραγματικά το σώμα, όπως διατυπώνει ο Merleau-Ponty. «Είτε πρόκειται για το σώμα του άλλου είτε για το δικό μου σώμα, δεν έχω άλλο μέσο να γνωρίσω το ανθρώπινο σώμα από το να το ζήσω, δηλαδή να λάβω υπ' όψιν το δράμα που το διαπερνά και να ανακατευτώ μαζί του» γιατί αλλιώς,

«η εμπειρία του σώματος καθ' αυτού αντιτίθεται στο ρεύμα σκέψης που διαχωρίζει το αντικείμενο από το υποκείμενο και το υποκείμενο από το αντικείμενο και που δεν μας δίνει παρά τη σκέψη του σώματος ή το σώμα ως ιδέα και όχι την εμπειρία του σώματος η το σώμα ως πραγματικότητα" Εάν είναι δυνατόν να νιώθει κανείς την αίσθηση ανοικειότητας ή ανεστιότητας μέσω της αρρώστιας, είναι επειδή η σωματική διαταραχή μετατρέπει το ίδιο σώμα, ως υποκείμενο, σε αντικείμενο σχεδόν ξένο και ανοίκειο προς τον κάτοχό του. Στοιχείο που αναγνωρίζει ο ήρωας του Μαγικού Βουνού, ότι «η αρρώστια κάνει τον άνθρωπο να είναι πιο σώμα, τον κάνει να είναι μόνο σώμα […]» (σελ. 25). [25,21] Μέσα σε αυτήν την αυξημένη σωματικότητα του πάσχοντος ανθρώπου, η συνειδησιακή (a-priori) αντίληψη του χρόνου και του χώρου υποχωρεί ενάντι των πρωτόγονων, απτών και εμπειρικών αντιλήψεων αυτών. [24]

Αυτή η γοητευτική και σταδιακή υποχώρηση της συνείδησης, αποτελούσε σημαντική αιτία αυτού του ανακατέματος των χρονικών εμπειριών, έτσι ώστε να αποδίδεται ο χρόνος ως απαρχή, κυρίως των προσωπικών και ατομικών διαθέσεων και όχι μέσω των κοινών διαιρέσεων του χρόνου και του χώρου. Συνδυάζεται με την παράλληλη κατεδάφιση της γλώσσας που εκδηλώνεται καθαρά μέσω του Mynheer Peeperkorn. Ένας μοναδικός χαρακτήρας, ο οποίος επισκίαζε τους διαλεκτικούς αντίπαλους, Σεττεμπρίνι και Νάφτα, μόνο και μόνο μέσω της

25. Priest, S. *Merleau-Ponty.* Lloydia Cincinnati, 1998.

27.Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Prism Key Press, New York

σιωπηλής παρουσίας του. Ως άνθρωπος της ανατολής ήταν μυστηριώδης, αισθησιακός, και ασυνάρτητος και ο Thomas Mann εξέφραζε μέσω αυτού την παράλογη δύναμη και ισχύ του συναισθήματος, ως κάτι που είτε προϋπάρχει ή και μπορεί να υπερβαίνει την λογική και την συνείδηση. Η αρρώστια στο *Μαγικό Βουνό*, εξέφραζε την μυθολογική ρήξη, την εξάρθρωση των δεσμών μεταξύ λογικής και συναισθήματος, σώματος και πνεύματος, και οι παρεμβαλλόμενες επαναληπτικές κρίσεις της λογικής του Σεττεμπρίνι έπεφταν σε κουφά αυτιά, καθώς το σώμα του ήρωά μας αναζητούσε κάτι άλλο από τις θελήσεις της συνείδησής του. Ενάντια σε κάθε συνετό κάλεσμα για πρόοδο, το συναίσθημά του νοσταλγούσε το γοητευτικό σκοτάδι μιας ομιχλώδους πλαγιάς, απ' όπου αναζητούσε την αίσθηση μιας ολότητας και ασυνείδητα αναμενόταν το νέο, το οποίο θα φανερωνόταν μέσω της βίαιης Βροντής του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου.

«Το μήνυμα και το πρόσταγμα των νέων καιρών, της εποχής μας, δεν είναι η απελευθέρωση και η ανάπτυξη του Εγώ, αλλά εκείνο που χρειάζεται, εκείνο για το οποίο διψάει, εκείνο που θα μας προσφέρει, είναι ο τρόμος» Εδώ όλα σταματούν από ένα «κρότο βροντής» που ταράζει συθέμελα το βουνό. Ο Πόλεμος, όπως γράφει ο Walter Benjamin, ήταν η «προφανής ολοκλήρωση του «l'art pour l'art."». Το έσχατο μέσο έκφρασης ενός αποξενωμένου ανθρώπου που είχε ανάγκη μιας ανανέωσης της αίσθησης της αντίληψης του χρόνου.

Μέσω της ασθένειας και του παρακμιακού χαρακτήρα του Thomas Mann, επιχειρείται να δημιουργηθεί μια τομή στον χρόνο. Μια τομή απ' όπου γίνεται δυνατόν να τίθενται σε ταυτόχρονη παρουσίαση όλες οι χρονικότητες και οι πνευματικές ιδέες του δυτικού πολιτισμού. Ως μια ανακεφαλαίωση της πορείας και εξέλιξης του δυτικού πολιτισμού στο σύνολό του, αποτελεί μια τομή που καταφέρνει να οικοδομήσει η ασθένεια, καθώς μεταφέρει τον άνθρωπο σε ένα κατώφλι. Πρόκειται για μια χωρική και χρονική συνθήκη μετεωρισμού, απ' όπου παρουσιάζεται μια πληρότητα ή μια ετερότητα. Μια χώρο-χρονική κατάσταση που προσφέρει το έναυσμα για αναστοχασμό, που για τον Χανς Κάστορπ του μυθιστορήματος εκφραζόταν με την αυξανόμενη θέληση για μάθηση και κατανόηση, παράλληλη με την αρρώστια του. Αλλά μακριά από την σίγουρη και ομαλή εκμάθηση στην πεδιάδα, η εκπαιδευτική πορεία του Χανς Κάστορπ, χαρακτηρίζεται από επικίνδυνες αναβάσεις, καταβάσεις, στροφές και αποπροσανατολιστικές αβεβαιότητες, που μπορούν να συμβούν μόνο σε ένα Μαγικό Βουνό.

Όμως με την ωρίμανση του Χανς Κάστορπ, ο Thomas Mann επιχειρεί επίσης να κατασκευάσει το Μαγικό Βουνό ως μυθικό οικοδόμημα του μοντέρνου, όπου επιχειρείται να εκφράσει την μετέωρη συνθήκη της επιτάχυνσης του χρόνου που αποτελούσε στο βάθος της μια υπεκφυγή από τον θάνατο, την στασιμότητα και από μια πένθιμη νοσταλγία του παρελθόντος. Το μοντέρνο εκφράζει μια νέα κατανόηση της αιωνιότητας,

η οποία αντιτίθεται στην κλασική της έννοια ως ένα παγωμένο παρόν, αλλά χαρακτηρίζεται πλέον ως μια εφήμερη αιωνιότητα. Το μοντέρνο επιχείρησε εν τέλη να αφομοιώσει την μετέωρη και νευρική συνθήκη του εφήμερου και της χρονικής συνέχειας που έριχνε τον χαρακτήρα του Thomas Mann στην γλυκιά του μέθη.

Αυτές τις συνθήκες περιγράφουν οι χώροι, οι ρυθμοί ζωής και οι άνθρωποι στο μαγικό σανατόριο, όπου ο χρόνος επιταχύνεται στον πυρετό, προσεγγίζοντας στον πυρετό του πολέμου τον χρόνο του μοντέρνου και αναπαύεται στον αναστοχασμό των κατακτήσεων του δυτικού πολιτισμού. Αυτή η ιλιγγιώδης επιτάχυνση του χρόνου και η γρήγορη διαδοχή των γεγονότων αντιτίθενται στην στάσιμη εικόνα του παρελθόντος, εκείνου που ο συγγραφέας με πίκρα είναι αναγκασμένος να εγκαταλείψει.

«εκείνο το τραγούδι αναδείκνυε έναν κόσμο … ήταν ωραίο να πεθάνεις για εκείνο το μαγικό τραγούδι! Όμως όποιος πέθαινε για εκείνο, δεν πέθαινε πλέον μόνο για αυτό, και θα ήταν ήρωας, μόνο και μόνο γιατί θα πέθαινε για το νέο, έχοντας στην καρδιά τη νέα λέξη για την αγάπη και για την συνέχεια» (τ.2 σελ.338)

Βιβλιογραφία

1. Ξανθόπουλος, Κ. *ΤΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ Στις διασταυρώσεις της Αρχιτεκτονικής με την Ιατρική. Από το Στερεοτυπικό στο Νεωτερικό*. (Μ.Ι.Ε.Τ., 2016).

2. Rosenkranz, K., Μτφ., Pop, A. & Widrich, M. *Aesthetics of Ugliness: A Critical Edition*. (Bloomsbury Academic, 2015).

3. Sontang, S. *Illness as Metaphor.* (Farra, Straus and Giroux, 1978).

4. Percebois, I. *Blighted destinies: arts, artists, and the Romantic Disease in 19th-century France.* Medicographia 37, 104–111 (2015).

5. Eco, U. *On Ugliness*. μετάφραση: Alastair McEwen. Harvill Secker, London (2007).

6. Michael , Jennifer D, *City and Village; Copwer, William; Sickness* pg. 1049, Murray, C. J. Encyclopedia of the Romantic Era.1760-1850. Taylor & Francis (2004).

7. Vidler, A. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. (MIT Press, 1992).

8. Mann, T. *Letters to Paul Amann*.

9. Michael, W. F., Mann, T. & Morris, W. *Reflections of a Nonpolitical Man.* The German Quarterly 58, (1985).

10. Depicting Decay. 1–138 (2013).

11. Mann, Thomas, *Essays of Three Decades*, 1947

12.Byatt, A.S., *Introduction*. The Magic Mountain, Alfed A. Knopf, Inc. 1995. Everyman's Library, 2005.

13. Reed, T. J., *Thomas Mann: The Uses of Tradition, Careful scholarship by the author of a critical edition of Death in Venice.* Oxford University Press, 1974

14. Περράκης, Γ. & Σκουτέλης, Ν. *Αναπαραστάσεις του Υπερβατικού.* (Εκδόσεις Καπόν, 2016).

15. Σταυρίδης, Σ. *Μετέωροι Χώροι της Ετερότητας.* (Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2010).

16. Eliade, M. & μτφ. Trask, W. R. *The sacred and the profane.* Earthwatch (Harcourt, Brace & World, 1961).

doi:10.1177/039219218903714601

17. Norberg-Schulz, C. & μτφ. Φραγκόπουλος, *M. Genius Loci: Το Πνεύμα του Τόπου, Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής.* (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., 2009).

18. Loos, A. *Ornament and Crime*. Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture 19–25 (1908).

19. Borges J.L., *History of Eternity, "Historia de la eternidad". Labrynths: Selected Stories Other Writings.* Donald A. Yates James E. Irby. New Directions Publishing Corp., 1964

20. Borges, J. L. *A New Refutation of Time. Labyrinths: Selected Stories & Other Writings* (1964).

21. Ρηγοπούλου, Π. *ΤΟ ΣΩΜΑ: Από την Ικεσία στην Απειλή.* (Εκδόσεις Πλέθρον, 2008).

22. Sebald, W. G. & μτφ. Μεϊτάνη, Ι. *ΑΟΥΣΤΕΡΛΙΤΣ [AUSTERLITZ]*. (Εκδόσεις Άγρα, 2006).

23. Dastur, F. *Ο Χάιντεγκερ και το Ερώτημα το Χρόνου [Heidegger et la question du temps]*. (Εκδόσεις Πατάκη, 2008).

24. Sebald, W. G. *ΟΙ ΔΑΚΤΥΛΙΟΙ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ [DIE RINGE DES SATURN]*. (Εκδόσεις Άγρα, 2009).

25. Priest, S. *Merleau-Ponty*. Lloydia (Cincinnati) (1998).

26. M. Foucault, *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias ["Des Espace Autres,"]*, Architecture /Mouvement/ Continuité,1984.

Μετάφραση στα αγγλικά, Jay Miskowiec, 1967

27. Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Prism Key Press (New York)

28. Bachelard G., *The Poetics of Space*, New York, 1964

29. Cesaro Lambroso *The Man of Genius*, 1888/1891. London, Μετάφραση στα αγγλικά: Walter Scott

30. Borges J.L., *A History of Eternity*, Selected Non-Fictions, Viking, New York, 1999

31. Bishop, Paul. *The intellectual world of Thomas Mann. The Cambridge Companion to Thomas Mann*, Ritchie Robertson, Cambridge University Press, 2004

32. Wessel, Eva. *Magic and Reflections: Thomas Mann's The Magic Mountain and His War Essays.* A Companion to the Works of Thomas Mann, Lehnert, Herbert and Wessell, Eva. Camden House, 2004.

33. Mundt, Hannelore . *Understanding Thomas Mann.* University of South Carolina Press, 2004.

34. Symington, Rodney. T*homas Mann's The Magic Mountain: A Reader's Guide.* Cambridge Scholars Publishing, 2011

35. Burdett, C., *Aestheticism and decadence.* The British Library. [https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/aestheticism-and-decadence.]

36. Beatrice Colomina, *X-Ray Architecture: Illness as Meta-*

phor. University of Minnesota Press, 2008