

www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 21 / 2021 / РЕЖИМИ НА ВРЕМЕТО

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2021/09/21-2021-Ivan-Popov-The-time-of-the-artist.pdf>

Времето на твореца и времето в литературата. Структурни наблюдения върху две новели на Томас Ман

Иван Попов

Резюме: Текстът анализира времевата структура на сюжета и взаимоотношенията между повествовател, герой и имплицитен читател в ранните новели на Томас Ман „Тонио Кръoger“ и „Смърт във Венеция“. В двата текста човекът на изкуството преживява протичането на времето по специфичен начин, който е интерпретиран в светлината на формулата за „вечно завръщане“ на Фридрих Ницше. Изводът гласи, че в ранното творчество на Томас Ман биографията на творческата личност се развива циклично, а не линейно.

Ключови думи: Томас Ман, „Тонио Кръoger“, „Смърт във Венеция“, сюжет, имплицитен читател, Фридрих Ницше, (авто-)биография

Иван Попов е гл. ас. д-р в катедра Германистика и скандинавистика, Факултет по класически и нови филологии, СУ „Св. Климент Охридски“. Интересите му са в областите на историята на немската литература, литературната теория и философската естетика.

Едва ли някой ще се изненада от констатацията, че в периода от над сто години след публикуването им светът е видял множество прочити на двете ранни новели на Томас Ман „Тонио Крьогер“ (1903 г.) и „Смърт във Венеция“ (1912 г.). Изследователският интерес не на последно място се дължи на обстоятелството, че в центъра и на двата наратива е поставен образът на твореца, явяващ се основна фигура както за поетиката на Ман, така и за модерната литература по принцип. Особено в случая на по-късния текст, който бележи началото на „същинския“ стил на автора¹ с комплексния език, но и с абстрактните философски разсъждения, които отгук-нататък се превръщат в устойчив елемент от творчеството му, трудно може да бъде намерен детайл – от синтаксиса на изреченията² до препратките към Платон, Шопенхауер и Ницше³ – върху който да не е бил правен опит да се хвърли допълнителна светлина. Освен подробно анализирани, текстовете разбира се, са били и съпоставяни, като фокусът най-вече е насочван към главните герои – и двамата са писатели, които по една или друга причина изживяват период на криза. Тук също възнамеряваме да възприемем сравнителния подход, като ще се вземе отношение по следните проблеми, върху които все пак има какво още да кажем.

Първо, ще се опитаме да дадем отговор на въпроса, дали образите на Тонио Крьогер и Густав фон Ашенбах следва да се мислят като последователни етапи от развитието на една и съща творческа биография или е по-удачно да бъдат интерпретирани в качеството им на отделни, самостоятелни творения на Ман, разкриващи различни аспекти и моменти от идентичността на човека на изкуството. Второ, за разлика от доминиращата досегашна интерпретация на „Смърт във Венеция“, която ситуира новелата в светлината на „Рждането на трагедията“ на Фридрих Ницше⁴, ще разгледаме

¹ Подобно твърдение срещахме у Philip Kitcher, *Deaths in Venice. The Cases of Gustav von Aschenbach*. New York: Columbia University Press, 2013, 2.

² Налице са проучвания, според които в „Смърт във Венеция“ Ман следва особеностите на старогръцкия език, вж. напр. Frederic Amory, “The Classical Style of “Der Tod in Venedig”, *The Modern Language Review*, Vol. 59, No. 3 (Jul. 1964), 399-409.

³ Влиянието на тримата се е превърнало в общо място в различните интерпретации на тази новела. Компактно и информативно обобщение може да бъде намерено у Philip Kitcher, *Deaths in Venice*, 30-37.

⁴ На това място биха могли да бъдат приведени множество примери, но ще се ограничим до Rainulf A. Stelzmann, “Eine Ironisierung Nietzsches in Thomas Manns “Der Tod in Venedig”, *South Atlantic Bulletin*, Vol. 35, No. 3 (May 1970), 16-21, както и Alice van Buren Kelley, “Phaedrus”: Platonic Allusion in “Der Tod in Venedig”, *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 75, No. 1/2 (Jan. – Apr. 1976), 228-240.

тематиката на това произведение в контекста на формулираната от немския философ концепция за т.нар. „вечно завръщане“. По този начин може да се онагледат времевата логика на двата наратива, която до този момент не е получила полагащото ѝ се внимание. Анализът на начините, по които времето тече за обитателите на фикционалния свят, но и за „имплицитния“ читател, е в състояние да разкрие едно специфично схващане за особеностите на творческата личност, реализирано в ранните произведения на Томас Ман. Модерното светоусещане за исторически прогрес, залегнало в западната култура от края на XIX и началото на XX век, е чуждо на двамата главни герои.

Започваме с централното структурно решение, което мотивира развитието на действието в новелите – става дума за завръщането, разработено и представено в съвсем буквален смисъл. След 13-годишно отсъствие, по време на което се е изградил като писател и автономен творчески глас в немскоезичната литература, героят на едноименното произведение Тонио Крьогер се отправя на север, към родния си град, а по-късно продължава още по-нататък, стигайки до Дания, където следва фактичката развръзка на неговото пътуване. За главния герой на „Смърт във Венеция“ Густав фон Ашенбах посоката е обратната: на юг, първоначално до Триест и после към Италия⁵. Прави впечатление, че и в двата случая смяната на местоположението смислово е насочена назад във времето, към градове, които са познати на героите и са натоварени с важно за тях значение. Тонио произлиза от северна Германия, където е изживял първите стъпки на своето бъдещо развитие на писател. От своя страна Ашенбах вече е пребивавал във Венеция, но престоят не се е отразил добре на здравето му – подробност, която не бива да се пренебрегва, имайки пред вид централното място, което заема болестта в поетиката и ценностната система на Томас Ман. Може би на това не е било обърнато достатъчно внимание, понеже в „Смърт във Венеция“ научаваме не в самото начало, а в по-късен момент (и то почти мимоходом), че героят вече познава крайната цел на своето пътешествие. Защо авторът е представил този епизод от фабулата⁶ до такава степен завоалирано и периферно е въпрос, на който трябва да бъде потърсен отговор.

⁵ Интересно е, че и в двата случая началната точка на движението е Мюнхен; добре известен е фактът, че това е градът, в който Томас Ман прекарва близо 30 години от живота си, преди да потърси спасение в емиграцията през 1933 г. малко след като националсоциалистите идват на власт.

⁶ Както знаем, фабулата на един наратив обхваща всички събития, които са се „случили“ във фикционалния свят на произведението. Решението обаче кои от тях и в каква последователност да бъдат представени на читателя, е в ръцете на разказващата инстанция и още от т.нар. руски формализъм се нарича сюжет.

При първоначалното сравнение се натъкваме на немалко фундаментални разминавания във времевата структура на произведенията. Не е еднаква например продължителността на разказаното време⁷. Историята в „Тонио Крьогер“ обхваща малко над 30 години, тя наистина е предадена хронологично, но не и равномерно, що се отнася до ритъма на повествованието. Един сравнително дълъг период⁸ от биографията на главния герой се предава единствено сбито, в по-късен момент, без читателят да е в състояние да научи повече подробности за преживяното или то да бъде директно представено пред погледа му. В превода на Димитър Стоевски пасажът заема около четири страници⁹. Този скок е последван от почти пълното припокриване между двете горепосочени темпорални категории (време на разказване и разказано време), при разговора на Тонио с художничката Лизавета Ивановна в четвъртата част на текста¹⁰. Подобно „намалване на скоростта“ разбира преди всичко има за цел вниманието на читателя да бъде насочено към важните философски рефлексии, засягащи въпроси като идентичността на твореца и смисъла на изкуството. Също така обаче епизодът помага за въвеждането – чрез собствените думи на героя – на Хамлетовия мотив, представляващ важен подстъп към интерпретацията на произведението. Тонио цитира „думите на Хорацио“¹¹, по-късно говори за „[...] случая[т] с Хамлет, датчанина, тоя типичен литератор. Той знаеше какво е да си призван за знание, без да си роден за него“¹², а накрая казва „[...] искам да постоя на терасата на замъка „Кронборг“, дето „духът“ се явил на Хамлет и тласнал клетия, благороден млад човек в беда и гибел...“¹³. Естествено, подобна препратка няма как да бъде направена от страна на безименния повествовател, понеже това би нарушило развитието и логиката на интригата. Така четвърта част, която като

Начинът, по който Ман трактова подобни темпорални взаимозависимости в двете новели, заема централно място в настоящия прочит.

⁷ На това място също е нужно кратко пояснение: категорията „разказано време“ обхваща периода, в който протича действието в едно литературно произведение. С „време на разказване“ се има пред вид времето, от което се нуждае реципиентът, за да прочете текста.

⁸ Става дума за годините, които са минали от края на втората част в новелата, когато Тонио е на 16, до момента, когато го заварваме отново. В четвърта част той е на възраст от малко над 30 години, т.е. преходът обхваща почти половината от досегашния му живот. В приведеното тук българско издание на новелите отделните техни части на са маркирани с цифри, така че за улеснение ще се придържаме към оригиналното оформление на двата текста.

⁹ Томас Ман, „Тонио Крьогер“, *Тонио Крьогер*, прев. Димитър Стоевски. София: Библиотека „Панорама“, 1978, 100-104.

¹⁰ Пак там, 106-124.

¹¹ Пак там, 114.

¹² Пак там, 115.

¹³ Пак там, 123.

трактовка на времето се отдалечава от епичната и се доближава до драматургичната форма, изиграва важна роля в композицията на цялостното повествование и мотивировката на по-нататъшното протичане на действието в тази новела.

Отделно от функционалния анализ на подобни технически прийоми е важно да се отбележи, че вариращото темпо в „Тонио Кръогер“ следва да се обясни в светлината на централната тематична нишка: героят се намира в процес на търсене, той постепенно достига до самоосъзнаването на собствената идентичност. Същевременно обаче забързването и забавянето, които като че ли репликират терзанията във вътрешния свят на Тонио, са балансирани от цикличната постройка на сюжета – началото на историята се разиграва през зимата, при срещата в Мюнхен е настъпила пролетта, докато развързката се случва през септември. Маркирането на съответния сезон имплицира кръговрат и завръщане, а задачата на човека на изкуството е да осъзнае непредотвратимостта на житейските избори, които е направил.

В сравнение действието в „Смърт във Венеция“ се разпростира единствено върху период от няколко седмици. Така, разбира се, на читателя е внушено, че Ашенбах не разполага с достатъчно време, за да осмисли случващото се, впуска се в потока от събития, над които губи контрол и в крайна сметка намира гибелта си. Текстът съдържа информация за живота му от годините преди началната точка на разказа, като за целта е отделено точно определено място – цялата втора част¹⁴. Представен е много по-обхвaten период от биографията на писателя, на практика от детството до настоящия момент, когато той е вече над 50-годишен, утвърдил се е като автор и е получил полагащия му се социален престиж. Тази ретроспекция се предава от неутралната гледна точка на повествователя и звучи дотолкова компактно, че някои интерпретатори стигат дотам да твърдят, че пасажът представлява нещо като „некролог“¹⁵.

В новелата протичането на сюжета следва хода на фабулата и не се налага да полагаме специални усилия, за да реконструираме елементи, които са били пропуснати или пренебрегнати от разказващата инстанция. Създава се впечатлението, че темпото на нарацията е равномерно, отсъстват експлицитно маркирани промени в скоростта, а с изключение на споменатия пасаж погледът повече не се обръща назад към миналото.

¹⁴ Томас Ман, „Смърт във Венеция“, *Тонио Кръогер*, прев. Димитър Стоевски. София: Библиотека „Панорама“, 1978, 188-199.

¹⁵ Вж. Philip Kitcher, *Deaths in Venice*, 39.

Почти навсякъде героят е зает с това да разсъждава върху теми като любовта и изкуството, докато читателят получава възможността да проследи рефлексите му в „реално“ време. Пребиваването във венецианския курорт е разказано хронологично, специално се обозначават времевите моменти и отрязъци: „На следващия ден времето не се подобри.“¹⁶, „По пладне Ашенбах напусна плажа [...]“¹⁷, „Прекара два часа в стаята си [...]“¹⁸, „На следващата заран [...]“¹⁹, „През четвъртата седмица на своя престой в Лидо [...]“²⁰ и пр. Имаме чувството, че се движим в ежедневния ритъм на Ашенбах, който като че ли пребивава единствено в настоящето.

На две места в по-ранния текст Тонио говори в първо лице единствено число, използвайки сегашното време: при споменатия разговор с руската художничка, както и накрая, в писмото, което ѝ написва в деветата част²¹. Разбира се, прилагането на този похват цели определен ефект – давайки думата на главния герой, Томас Ман насочва вниманието ни към вътрешния процес на търсене, както и в крайна сметка към достигането на самоосъзнаване, което слага финалната точка на интригата. Читателят има нужда от точно толкова време, колкото и Лизавета, за да „изслуша“ и „изчете“ думите на нейния събеседник. Употребата на въпросната граматическа категория преди всичко създава миметичен ефект и на практика води до припокриване на познавателния хоризонт на реципиента с този на героите. Ние съпреживяваме развитието на Тонио, без да сме привилегировани в достъпа си до информация и някак естествено започваме да храним симпатия към него и да търсим обяснение на проблемите, които го измъчват.

На места в „Смърт във Венеция“ наративът също минава в сегашно време, но с това всъщност се нарушава разказвателната конвенция, понеже говори не главният герой, а повествователят: „Той все още е възпрепятстван да слезе, пречи му собственият куфар, който в момента с мъка дърпат и влачат по стръмната стълба. Поради това за няколко минути не е в състояние да отбегне [...]“²², [...] той слиза на гарата. Много късно е, не бива да губи нито миг, ако иска да завари влака. Иска и не иска. Но времето напират [...]“²³.

¹⁶ Томас Ман, „Смърт във Венеция“, 219.

¹⁷ Пак там, 228.

¹⁸ Пак там, 229.

¹⁹ Пак там, 248.

²⁰ Пак там, 256.

²¹ Томас Ман, „Тонио Крьогер“, 164-167.

²² Томас Ман, „Смърт във Венеция“, 207.

²³ Пак там, 235.

Такива моменти дават израз по-скоро на объркването на Ашенбах, на неговата загуба на дистанция към заобикалящата го действителност. Той по своеобразен начин е продукт на миналото и на своите навици (в това число и на работните) и с трудност понася резките промени в хода на събитията. За сметка на това читателят много бързо е в състояние да се ориентира и да провиди приближаващата развръзка.

Още в началото на това повествование сме наясно, че знаем повече от героя. В първата част на новелата е въведен анонимен персонаж с особена външност, а срещата в крайна сметка провокира напускането на Мюнхен:

Умерено висок на ръст, слаб, голобрад и очебийно чипонос, мъжът беше от типа на червенокосите – кожата му беше млечнобяла и покрита с лунички като у тях. [...] мършавата му шия стърчеше високо над широкия отвор на спортната риза и се виждаше откритата му, едра адамова ябълка; така той се взираше внимателно в ширинето изпод червените мигли на безцветните си очи, между които се очертаваха две отвесни, енергични бръчки, които съвсем не подхождаха на късия му чип нос. [...] устните му изглеждаха прекалено къси и бяха се дръпнали напълно от зъбите, които, оголени чак до венците, се подаваха бели и дълги навън²⁴.

По-нататък още на няколко пъти писателят се сблъсква с подобно изглеждащи мъже, което провокира негативна реакция у него. В „света“ на произведенията на Томас Ман героите с бяла кожа и червени коси съвсем еднозначно се явяват символ на упадъка и на смъртта, а това им значение със сигурност е било известно на читателската публика към момента на публикуване на „Смърт във Венеция“. Биха могли да бъдат приведени и доста други фигури, които са натоварени с подобни конотации, например червенокосите женски образи (и двете носещи името Герда) в „Дребния[т] господин Фридеман“ и „Буденброкови“, като устойчивостта на тази символика се наблюдава буквално из цялото творчество на Ман до романа „Доктор Фаустус“, където дяволът е персонифициран именно от мъж със същия външен вид. В „Смърт във Венеция“ Ашенбах естествено няма как да забележи това, понеже не е чел останалите произведения на автора си. Сигналът обаче е пределно ясен – ние знаем какво да очакваме и така в триадата повествовател-читател-герой единствено последният остава в неведение²⁵, докато първите двама сключват своеобразен „пакт“ помежду си, който остана ненарушен до съвсем очакваното

²⁴ Пак там, 182-183.

²⁵ Както вече се каза, Ашенбах не се сеща, че пребиваването във Венеция едва ли ще се отрази добре на здравето му, т.е. още преди да се натъкне на обекта на своята любов, той вече не е в състояние да се контролира.

настъпване на смъртта в края. Тук трябва разбира се да се добави, че самото заглавие на новелата без заобикалки ни съобщава какво предстои да се случи.

Биха могли да бъдат предложени различни тълкувания на избраната от Ман темпорална постановка. Съдържащите се в произведението множество препратки към културата на древногръцката Античност²⁶ някак естествено навеждат на мисълта, че „Смърт във Венеция“ носи структурата на трагедия, в която мотивировката на действието е изградена върху неспособността на героя да проумее същинския смисъл на своите действия. Без да оспорваме подобна интерпретация,²⁷ сме на мнение, че авторът всъщност постига нещо далеч по-конкретно – той успява още от самото начало да създаде дистанция между имплицитния читател и Ашенбах. Последният не се ползва със симпатиите на разказвача, който от своя страна активно се стреми да ни убеди в гледната си точка, като поставя биографията и ценностната система на главния герой в критична светлина. Впрочем, нерядко е бил подчертаван дистанцираният тон на разказване в тази новела²⁸. Ако направеният тук анализ е убедителен, то стават видни техническите похвати, с чиято помощ е възможен подобен ефект.

За сметка на изброените структурни различия може да се каже, че в идентичността – индивидуална и социална – на двамата главни герои са налице редица паралели. Една допирна точка, която донякъде е останала в сянка, е темата за творческата криза и за успеха в живота и в изкуството. Тук Ман отново дава на читателя различно количество информация, създавайки асиметрия между перспективата „отвън“ и тази „отвътре“ на фикционалния свят. Този път обаче подобно неравновесие се наблюдава в по-ранния текст.

В „Смърт във Венеция“ нещата са експлицитно изяснени още в началните изречения – в първите две части (експозицията) научаваме, че Ашенбах е постигнал слава, получавайки като награда за делото си благородническа титла. Без да се бави, разказвачът

²⁶ С филологическа прецизност тези позовавания са проучени в Diskin Clay, “Phaedrus on the Lido: *Tod in Venedig*”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 21, No. 1 (Spring/Summer 2013), 63-76.

²⁷ Philip Kitcher, *Deaths in Venice*, 26 предава думите на Томас Ман, който в писмо определя историята като „трагедия“.

²⁸ На различни места в изследователската литература е правена констатацията, че от безстрастно, повествователят постепенно започва да звучи осъдително към действията на героя, вж. пак там, 27. Дистанцията се постига чрез постъпателна номинализация на епитетите, с които са характеризирани героите и които от даден момент нататък започват да заместват личните и фамилните имена, вж. Frederic Amory, “The Classical Style of “*Der Tod in Venedig*”, 406. Така например Ашенбах е наричан „самотникът“ и „нещастникът“.

се спира на професионалните трудности, които неговият герой изпитва: „ [...] не го навести и облекчителната дрямка, тъй необходима поне веднъж в деня поради все по-голямата слабост“²⁹. На възраст от над 50 години писателят вече не е в състояние да се застави да работи по същия начин, както преди. В крайна сметка именно липсата на енергия и на вдъхновение е причината да предприеме разходката из Мюнхен, при която се среща с необичайно изглеждащия непознат и решава да се отпрати на път.

В „Тонио Крьогер“ творецът също е в криза, но подобно заключение не ни се предлага наготово, до него трябва да стигнем самостоятелно. Може би затова въпросната подробност не е получила полагащото ѝ се място като подстъп към интерпретацията на новелата. В действителност единственият текст, който Тонио написва в хода на времето на разказване (т.е. ако не вземем предвид онези 13 години, в които се е изградил като автор и за които научаваме единствено опосредствано), е писмото в края. Ако например се вгледаме в споменатия вече разговор с Лизавета, то ще открием, че много по-скоро става дума за монолог, отколкото за обмен на различни мнения и идеи³⁰. Кое го кара да изведе думата и едва ли не еднолично да говори за изкуството и за идентичността на творческата личност, почти без да даде възможност на слушателката си да се изкаже? Как следва да се разбира този епизод от действието, ако се опитаме да направим психологически портрет на главния герой, който вместо да работи, прекъсва работата на своята събеседничка? Естествено, на това място излагаме единствено хипотеза, но сме на мнение, че Тонио се намира в депресивно състояние, породено от неспособността да пише, а „аргументът“ му, че пролетното време твърде силно влияе на настроението, събужда жизнените сили и съответно се отразява недобре на концентрацията: „[...] пролетта прави нервен и мене, и мене обърква тази приятна баналност [...]“³¹, може да бъде тълкуван по-скоро като оправдание пред себе си. Разбира се, това са единствено предположения, но ако те не са лишени от известна логика, то смеем да твърдим, че същинската тема на новелата е преодоляването на писателската блокада. Томас Ман е бил в състояние да разработи по

²⁹ Томас Ман, „Смърт във Венеция“, 180.

³⁰ Цитираните думи на главния герой заемат 12 от 18-те страници на сцената, приведена по-горе.

³¹ Томас Ман, „Тонио Крьогер“, 108.

действително оригинален начин една проблематика, за която се счита, че е присъствала съвсем реално в собствената му биография от периода, когато възникват двете новели³².

Пряко свързани с този момент са и вече упоменатите препратки към образа на Хамлет. Пътуването към Дания преминава през родния град, където на няколко пъти на Тонио се привижда „духът“ на починалия баща. Логичният въпрос, който читателят си задава, е защо за сина е толкова важна тази фигура³³, а не например майката. Последната владее различни музикални инструменти и по-късно свързва живота си с професионален пианист, но не тя е споменът, с който героят се сблъсква в процеса на търсенето на себе си. Отново става дума единствено за работна хипотеза, но сме на мнение, че бащата играе централна роля във вътрешния свят на Тонио именно в качеството му на представител на буржоазната етика на труда. Синът не се възприема просто като творчески талант или като бохем, той категорично не желае да парадирва или провокира със своята литературна дейност, а мисли писането като професия: „Бихте ли желали да ходя в изпокъсано кадифено сако или с жилетка от червена коприна? Като човек на изкуството съм достатъчно авантюрист вътрешно“³⁴. Професионалната криза го кара да тръгне на път и той в крайна сметка намира решение, синтезирайки буржоазното с творческото начало, но не номинално, както гласи традиционният прочит на новелата³⁵, а под една форма, която е била практикувана от самия Томас Ман, – Тонио се превръща в автор, който „работи“ литература.

Самодисциплината и професионализмът бележат също и развитието на Ашенбах. Слаб и нездрав (подобно на мнозина герои от ранните текстове на Ман), той е в състояние благодарение на силата на волята да подчини целия си живот на кариерата. Нещо повече, тук отново образът на бащата и на бащиния род, състоящ се от пруски военни и държавни

³² На базата на архивни документи може да се реконструира, че след големия успех на „Буденброкови“ Ман години наред е изпитвал трудности при по-нататъшното изграждане на своята кариера, вж. Lida Kirchberger, „Popularity as a Technique: Notes on “Tonio Kröger”, *Monatshefte*, Vol. 63, No. 4 (Winter 1971), 333.

³³ По традиция в ранното творчество на Томас Ман бащата е бизнесмен, макар и с известен уклон към декадентски настроения.

³⁴ Томас Ман, „Тонио Кръгер“, 107.

³⁵ За триадична структура от типа теза-антитеза-синтеза в развитието на героя се говори напр. в Carl D. Malmgren, „From Work to Text”: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman”, *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 21, No. 1 (Autumn, 1987), 14. Подобни интерпретации, без разбира се да са некоректни, рядко са в състояние продуктивно да се дистанцират от етикетите „буржоа“ и „творец“, които Томас Ман очевидно е мислил и конструирал далеч по-нюансирано, като особено единство на противоречащи си ценности системи.

чиновници, служи за идентификация още от началото на творческия път³⁶. Напрежението между истинската природа на неговия организъм и външната „обвивка“ обаче не е естествено и здравословно, годините на постоянни усилия не преминават без последици и в началния момент на историята писателят всъщност вече не е в състояние да се застави да работи.

С други думи, интересът на Ман е насочен не просто към образа на писателя, а към професионалиста в света на литературата. Не звучи нелогично, поне на пръв поглед, героите да бъдат сметени за последователни моменти от развитието на една и съща творческа идентичност, разработвана в различни вариации. Същевременно следва да отбележим, че двамата избират коренно противоположен подход за справяне с кризата, поради което все пак сме склонни да не виждаме в Ашенбах просто остаряла версия на Тонио Кръoger. Общото е, че биографията на човека на изкуството следва модела за „вечното завръщане“ на Фридрих Ницше.

Както знаем, Томас Ман – без разбира се да е единственият интелектуалец от епохата, формиран от възгледите на немския философ – е бил силно повлиян от идеите и символиката в Ницшевите произведения. По традиция „Смърт във Венеция“ е четена на фона на разграничението между „аполоново“ и „дионисиево“ житейско и творческо начало, познато от „Рждането на трагедията“³⁷. Съпоставката с „Тонио Кръoger“ обаче позволява да хвърлим по-нюансиран поглед върху специфично протичащото в двете новели време на твореца.

Американският литературовед и професор по философия от гръцки произход Александер Нехамас твърди, че завръщането не представлява космологична теория³⁸. Според неговата интерпретация възгледът на Ницше е, че всички събития в света (и съответно в индивидуалния живот) са детерминистки обвързани едно с друго, т.е. че няма как да бъде отново изживяно нещо, без това по необходимост да задейства цялата останала верига от случвания, които съставляват причинно-следственото функциониране на света. Първостепенна важност придобива въпросът, как следва да се отнасяме към невъзможността да се отклоним от предначертания път дори ако можехме да се върнем

³⁶ Томас Ман, „Смърт във Венеция“, 190-191.

³⁷ Tom Hayes, Lee Quinby, „The Aporia of Bourgeois Art: Desire in Thomas Mann’s ‘Death in Venice’“, *Criticism*, Vol. 31, No. 2 (spring 1989), 159 обявяват тази концепция за симптоматична по принцип за изкуството на „високия модернизъм“ от края на XIX и началото на XX век.

³⁸ Alexander Nehamas, *Nietzsche. Leben als Literatur*. Göttingen: Steidl Verlag, 2012, 203.

назад във времето и да се опитаме да преминем наново през всичко, в което вече веднъж сме участвали. За немския философ разрешението на дилемата е да се отхвърли идеята за субстанциален субект³⁹, който представлява нещо повече от постъпките и преживяванията, случили се в рамките на отделния живот⁴⁰. На пръв поглед подобна концепция може би звучи анархистично, но според Ницше изводът е точно обратният – понеже всичко е еднакво значимо, имаме възможността сами да решаваме, кои аспекти от битието си да възприемем като съществени⁴¹, т.е. как да придадем на съвкупността от случайности наративна форма, без разбира се да губим от поглед обстоятелството, че този разказ не носи обективен характер, а винаги може да бъде подложен на нова ревизия. Така все пак има начин да изменим миналото, но променяйки себе си, а не света. В този смисъл завръщането може да се тълкува като ре-интерпретация, рефлексия от втори порядък върху събитията, на които от по-късна перспектива бива приписано ново значение.

Разбира се, това не е единственият прочит, който е бил предлаган в изследователската литература. Интересна и същевременно добре аргументирана алтернативна перспектива представя американският автор Брайън Лайтър. Неговата гледна точка не на последно място има за цел да обори интерпретации като тази на Нехамас, виждащи в лицето на Ницше своеобразен предвестник на постмодерното недоверие в обективните истини за сметка на индивидуалния „перспективизъм“, който трябва да бъде възприет в сферите на морала, науката и изкуството. Лайтър ситуира генезиса на идеите на Ницше в контекста на емпиризма и материализма, които немският философ открива както у досократиците⁴², така и в развитието на физиката през XIX век⁴³. Тук обаче „вечното завръщане“ не е нищо повече от метафора, която разбира се заема централно място и от чието правилно разбиране зависи адекватното вникване в цялостния Ницшев проект. Завръщането представлява особена нагласа, която „висшите хора“ следва да възприемат, става дума така да се каже за квинтесенцията на тяхното утвърдително отношение към света и най-вече към собствения живот, в който на първо място е поставено творчеството и стремежът към достигане на индивидуална реализация⁴⁴. Да си

³⁹ Пак там, 216.

⁴⁰ Пак там, 217.

⁴¹ Пак там, 221.

⁴² Brian Leiter, *Nietzsche on Morality*. London, New York: Routledge, 2002, 39.

⁴³ Пак там, 64.

⁴⁴ Пак там, 119-120.

„висш човек“ означава да си готов да изживееш още веднъж отначало всичко случило се (ако разбира се нещо такова беше възможно), приемайки както доброто, така и лошото. Според Лайтър именно положителното отношение към страданието, което Ницше черпи от Шопенхауер, но и го модифицира, е в основата на неговото фундаментално усилие да извърши „преценка на всички ценности“ в културата на западния свят.

Целта ни не е да се впусκαме в детайли относно коректното реконструиране на Ницшевата формулировка, но е видно, че както от континентална, така и от англосаксонска гледна точка тя следва на първо място да се мисли психологически, като специфично отношение към себе си и към собствената биография. Подобно самоосъзнаване очевидно не е привилегия на всекиго (поне така смята Ницше) и оттук би било логично да предположим, че завръщането е приоритет предимно на творческите личности.

В разглежданите новели двамата писатели възприемат собствения емоционален свят по противоположен начин. В първите две части на новелата Тонио наистина страда, но оставаме с усещането, че той същевременно „играе“ на влюбен в Ханс Ханзен и Инге Холм. Героят много добре си дава сметка, че любовта към неговия съученик – както и да разбираме техните взаимоотношения от съвременна гледна точка – със сигурност няма как да се осъществи в историческата епоха и в обществото на Втория германски райх от края на XIX век. В случая с Инге ситуацията не може да бъде интерпретирана така еднозначно, но още в момента на въвеждане на нейния образ твърде бързо се споменава недостатъчно изящната ѝ ръка, в съгласие с постулатите на натуралистката естетика, от която ранният Томас Ман силно се е влияел⁴⁵. Инге е дъщеря на доктор Холм, т.е. на човек, на когото се е налагало да следва в университет, на когото е било необходимо време, докато се издигне и се приобщи към средата на заможните „едри“ буржоа в северногерманския град, където е роден и израства Тонио Крьогер. Социалният произход, а наред с него интересите и светоусещането на двамата, не биха могли да бъдат по-контрастни, така че бъдещето и на тази любов още от самото начало изглежда силно дискредитирано.

С други думи, от погледа на внимателния читател не може да убегне, че героят, въпреки че е още млад и му предстои да се развие като творческа индивидуалност, много добре провижда неосъществимостта на своите копнежи. Да, това съзнание е реален

⁴⁵ Томас Ман, „Тонио Крьогер“, 89.

източник на неудовлетвореност, но остава впечатлението, че фрустрацията е същевременно и необходима, за да може Тонио да дефинира собствения си профил на писател в противовес на света на „обикновените“, към които очевидно причислява Ханс и Инге. На заден план остава обстоятелството, че в крайна сметка така и не получаваме повече информация как всъщност са се развили по-нататък двамата, в какви хора са се превърнали. В качеството им на символи на нормалността те застават в ползрението на твореца единствено в моментите на криза: когато Тонио се готви да поеме по професионалния си път и още веднъж, когато се намира в задънена улица. Може би Инге и Ханс не са чак до такава степен еднопосочни и еднопланови, както бърза да ни ги представи повествователят, формирайки категоричната опозиция между буржоазния и творческия тип. Към това се прибавя и следното наблюдение: в ранното творчество на Томас Ман за различните герои времето очевидно тече по различен начин. Ханс и Инге едва ли въобще изпитват потребност да се връщат назад в миналото и да рефлектират върху ключови за собствената им история епизоди: „Да те взема за жена, Ингеборг Холм, и да имам син като тебе, Ханс Ханзен, който да живее необременен от проклятието на познанието и от творческата мъка, да люби и слави живота в блажена делничност!“⁴⁶.

Оказва се, че двамата са не просто фикционални образи, а играят ролята на герои и в живота на писателя. Повторният прочит на последните части от новелата разкрива, че мъжът и жената, които Тонио наблюдава и идентифицира като Ханс и Ингеборг по време на престоя си в датския курорт, в действителност са датчани и съответно нямат нищо общо с персонажите от годините на неговата младост⁴⁷. Творецът провокира възраждане на смесицата от копнеж и неудовлетвореност, за да се дистанцира в следващия момент от вътрешното си състояние, придавайки по този начин на собствената биография характера на наратив, върху който е способен да повлияе. Един подобен прочит донякъде проблематизира харизмата на главния герой на тази новела, за сметка на което го кара да изглежда по-задълбочен и диференциран: изводът е, че човекът на изкуството е фокусиран предимно върху себе си, а останалите са му нужни единствено за да може да осъществи

⁴⁶ Пак там, 158.

⁴⁷ Този момент се разисква в Lynne Tatlock, “Teaching “Tonio Kröger” in 2010: Loss, Repetition, and Art”, *The German Quarterly*, Vol. 83, No. 4 (Fall 2010), 408.

собствените цели. Тази интерпретация впрочем съответства на описанието, което според Брайън Лайтър Ницше прави на т. нар. „свърхчовек“⁴⁸.

В действителност автор на „Тонио Крьогер“ е главният герой, разказът тук е автобиографичен. Доказателство за това са последните редове от текста на писмото до Лизавета Ивановна в края на новелата, където в сегашно време дословно са повторени думите на повествователя от края на първата част: „[...] има копнеж и тъжна завист, мъничко презрение и огромно целомъдрено блаженство“⁴⁹. Едва ли може да съществува съмнение, че припокриването не е случайно и представлява продукт на авторовата интенция. Прекрачена е границата между фиктивния и реалния свят, а обстоятелството, че главният герой е в състояние да намери отново вдъхновението си, се потвърждава от текста на новелата, който той е написал в по-късен момент и който читателят сега държи в ръцете си! Никъде обаче в повествованието не се води от първо лице единствено число, никъде разказващият не казва „аз“, т.е. тук отново, но вече на концептуално ниво, пишещият се дистанцира от реалните си емоционални преживявания. Предметът на литературното творчество е собствената личност, а да се напише (запише) автобиографичният разказ⁵⁰ същевременно означава със собствени сили да му бъде придаден завършек. Така в крайна сметка животът се превръща в литература, в съзвучие със заглавието на цитираната по-горе книга на Нехамас, а ние като читатели имаме възможността да се убедим колко добър писател е Тонио Крьогер.

В „Смърт във Венеция“ същата проблематика е реализирана по коренно различен начин – Ашенбах действително се влюбва в младия полски аристократ и в резултат губи живота си. Тук страстта взема връх, самонаблюдението и способността да се застане на дистанция минават на заден план, което в поетиката на Томас Ман може да означава само едно: отново е пресечена една фундаментална „граница“, но този път тя е тази между твореца и обикновения човек. Животът се оказва по-силен от изкуството и напълно в духа на Шопенхауеровия „песимизъм“⁵¹ интензивността на желанието се оказва губителна. По този начин, разбира се, разкрива и истинската природа на художественото творчество – то е в състояние да предложи единствено временен обект на човешките страсти и стремежи,

⁴⁸ Brian Leiter, *Nietzsche on Morality*, 116-117.

⁴⁹ Томас Ман, „Тонио Крьогер“, 166.

⁵⁰ Нека повторим, че историята не обхваща целия живот, а годините на младостта и краткия период от времето, когато героят е малко над 30.

⁵¹ Вж. Brian Leiter, *Nietzsche on Morality*, 55-56.

но не и да спре индивида от финалното му саморазрушение⁵². Видна е приликата с образа на Йоханес Фридеман от първата „сериозна“ новела на автора, но паралели могат да бъдат търсени и с Томас Буденброк. Не толкова потиснатата от дългите години на дисциплиниран труд чувственост, а въобще въздигането на литературното творчество в единствен смисъл на живота води дотам, писателят повече да не е в състояние да следва предназначения път. Затова физическата смърт на Ашенбах е просто изражение на изчерпването му като автор. Въпреки че се явява постоянен източник на дискомфорт, конфликтът между буржоазното и творческото начало не бива да се разрешава в полза на едното или другото, т.е. писането не е просто една сред останалите професии. Единствено ако се осъзнаят тези фундаментални положения, „вечното завръщане“ ще може да продължи да функционира като жизнеутвърждаващ, а не като погубващ принцип в живота на човека на изкуството.

В заключение ще повторим, че в двете новели присъствието на идеите на Ницше може да бъде установено както на тематично ниво, така и по отношение на наративната структура. Известно е, че Томас Ман е възприемал литературата не само в качеството ѝ на фикционален дискурс, а също и като своеобразен източник на познание – на много места в неговите текстове писателят бива характеризиран като някой, който „знае“ повече от останалите. С оглед на всичко казано дотук може да се направи опит да бъде разтълкувана тази формулировка. Себеразбирането възниква от съзнанието за неповторимостта на собствената биография и за изконната обвързаност на творческата личност с обстоятелствата на нейното социализиране, както и с дистанцията спрямо света на обикновените и тривиалните. Единствено чрез рефлексивното завръщане към миналото и неговото преосмисляне може бъдат надмогнати конфликтите и проблемите, които не сме в състояние да премахнем, но можем да интернализираме и възприемем по друг, различен начин. Тази цикличност се намира в отчетлив контраст с прогресисткото светоусещане в западната култура от края на XIX век⁵³, без разбира се нещо подобно да се заявява експлицитно в разгледаните тук произведения. Прибързано би било на Томас Ман да

⁵² Подобен прочит се предлага в Philip Kitcher, *Deaths in Venice*, 34-35, 50. В началото на настоящия текст вече бе споменато силното влияние, което философията на Шопенхауер е упражнила върху ранното творчество на Ман.

⁵³ От безброй многото определения на темпоралното самосъзнание на Модерността тук ще приведем тезата за разделянето на времето от пространството и за възникването на „празното“ абстрактно време, в което минало и настояще вече не образуват амалгама, вж. Anthony Giddens, *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, 30, 33, 132-133.

бъдат приписвани антимоdernи настроения, макар че последните разбира се са изиграли определена роля в неговото по-късно развитие, най-вече в периода по време на Първата световна война. Във всеки случай следва да бъде обобщено, че вариращата времева структура в ранните новели помага за това образът на твореца да бъде изграден като единство от противостоящи си жизнени принципи.

Библиография

- Ман, Томас. „Смърт във Венеция“, *Тонио Крөггер*, прев. Димитър Стоевски. София: Библиотека „Панорама“ 1978, 180-293.
- Ман, Томас. „Тонио Крөггер“, *Тонио Крөггер*, прев. Димитър Стоевски. София: Библиотека „Панорама“ 1978, 75-167.
- Amory, Frederic. “The Classical Style of “Der Tod in Venedig”, *The Modern Language Review*, Vol. 59, No. 3 (Jul. 1964), 399-409.
- Clay, Diskin. “Phaedrus on the Lido: *Tod in Venedig*”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 21, No. 1 (Spring/Summer 2013), 63-76.
- Giddens, Anthony. *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Hayes, Tom, Lee Quinby. “The Aporia of Bourgeois Art: Desire in Thomas Mann’s “Death in Venice”, *Criticism*, Vol. 31, No. 2 (spring 1989), 159-177.
- Kelley, Alice van Buren. “Phaedrus”: Platonic Allusion in “Der Tod in Venedig”, *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 75, No. 1/2 (Jan. – Apr. 1976), 228-240.
- Kirchberger, Lida. “Popularity as a Technique: Notes on “Tonio Kröger”, *Monatshefte*, Vol. 63, No. 4 (Winter 1971), 321-334.
- Kitcher, Philip. *Deaths in Venice. The Cases of Gustav von Aschenbach*. New York: Columbia University Press, 2013.
- Krotkoff, Hertha. “Zur Symbolik in Thomas Manns “Tod in Venedig”, *MLN*, Vol. 82, No. 4 (Oct. 1967), 445-453.
- Leiter, Brian. *Nietzsche on Morality*. London, New York: Routledge, 2002.
- Malmgren, Carl D. "From Work to Text": The Modernist and Postmodernist Künstlerroman”, *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 21, No. 1 (Autumn, 1987), 5-28.
- Nehamas, Alexander. *Nietzsche. Leben als Literatur*. Göttingen: Steidl Verlag, 2012.
- Stelzmann, Rainulf A. “Eine Ironisierung Nietzsches in Thomas Manns “Der Tod in Venedig”, *South Atlantic Bulletin*, Vol. 35, No. 3 (May 1970), 16-21.
- Tatlock, Lynne. “Teaching “Tonio Kröger” in 2010: Loss, Repetition, and Art”, *The German Quarterly*, Vol. 83, No. 4 (Fall 2010), 407-409.
- Wickerson, Erica. “Refracting Time: Symbolism and Symbiosis in Theodor Storm's “Immensee” and Thomas Mann's “Tonio Kröger”, *The Modern Language Review*, Vol. 111, No. 2 (April 2016), 434-453.