

АВТОТЕКСТУАЛНИ ЛАЙТМОТИВИ: ТОМАС МАН

Иван Георгиев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

AUTOTEXTUAL LEITMOTIFS: THOMAS MANN

Ivan Georgiev
St. Kliment Ohridski University of Sofia

In the article, Radosvet Kolarov's notion of autotextuality and the notion of leitmotif, shared between music and literature, meet in a peculiar creative mechanism, called autotextual leitmotif technique. At the same time, Radosvet Kolarov and Thomas Mann are ideologically aligned in a particular way on the question of the unity that the individual works of an author achieve in his oeuvre. The main aim of the paper is to provide various examples of the motivic nucleus that “Death in Venice”, “The Magic Mountain” and “Doctor Faustus” share among each other.

Keywords: autotextuality, leitmotif, motive, Thomas Mann, Radosvet Kolarov, oeuvre

В центъра на настоящата статия залягат две понятия, заети от литературната и музикалната теория: понятието за автотекстуалност, което Р. Коларов развива в своята монография от 2009 г. „Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността“, и понятието за лайтмотив, зародило се в музиката и споделено с литературата. Тук двете понятия се срещат, а тяхната среща се нарича *автотекстуална лайтмотивна техника*. Тя (определена накратко) представлява употребата на лайтмотиви (или водещи мотиви¹) на автотекстуално равнище и за да бъде изследвана, е необходимо да се анализира развитието на различни лайтмотиви в повече от една творба на един и същи автор.

Т. Ман, както е известно, е един от най-изявено автотекстуалните автори и затова проучването на работата, която автотекстуалната лайтмотивна техника извършва в неговото творчество, дава възможност да се проследи (лайт)мотивната динамика, която произведенията му споделят помежду си. Това е хипотеза, която се основава на две отправни точки. От една страна, това е самата автотекстуална теория на Р. Коларов, която позволява през повторенията в творчеството на един автор

¹ Лайтмотивите се схващат като „водещи мотиви“, доколкото етимологията на понятието е свързана с немския глагол *leiten* (вода).

да се улови определена творческа идея (която според Р. Коларов образува „пораждаща матрица“) и да се проследят механизмите на нейната работа; от друга страна, това са едни от често цитираните думи на Т. Ман (който посвоему дефинира автотекстуалността, преди тя да е формулирана като понятие), според които „цялото творчество през един живот си има своите лайтмотиви, които са опит да се създаде единство, да се почувства единството, да се проследят в единичната творба всички останали“ (Ман/Ман 1978а: 207). Да се проследи развитието дори на един автотекстуален лайтмотив в творчеството на Т. Ман обаче, е задача, изискваща както по-обхватен анализ, така и по-разширено изложение. Поради тази причина настоящата статия си поставя за цел единствено да очертае (или поне да загатне) хоризонтите на подобно изследване. В рамките на текста ще бъдат представени няколко от мотивните ядра, които три от емблематичните произведения на Т. Ман споделят помежду си. Това са „Смърт във Венеция“ (1912), „Вълшебната планина“ (1924) и „Доктор Фаустус“ (1947).

Преди да се навлезе в примерите обаче, си заслужава да се отбележи, че рефлексията върху лайтмотивната техника в произведенията на Т. Ман не е нова тема. Тъкмо напротив – тя е постоянен критически топос, който представлява интерес за изследователите още с появата на първите творби на автора. През 1907 г. се появява студията на А. Пач „Епическата техника на Томас Ман в съобщенията на Литературноисторическото общество в Бон“, в която лайтмотивът се разчита като основополагаща техника за стила на автора, и то конкретно в романа „Буденброкови“. През 30-те години на ХХ век излиза друга важна студия – „Лайтмотивът при Томас Ман“ от Р. Пийкок (1934). А поради липсата на съгласуваност по отношение на понятието за мотив², през втората половина на века темата продължава да се изследва засилено³. Фактът, че самият Т. Ман нееднократно подчертава значението на лайтмотивната техника за своето творчество, допълнително насърчава подобни прочити. Нещо повече, в по-късните си есета белетристът дава насоки на интерпретаторите с автокоментари по отношение на лайтмотивната техника, което, разбира се, не гарантира нито стойността, нито надеждността на последвалите интерпретации.

Ако се приемат думите на Т. Ман, според които в единичната творба могат да се представят всички останали, проследяването на

² Изглежда, сякаш в този контекст понятията за „мотив“ и „лайтмотив“ се разбират синонимично.

³ Фактологията се базира на изложеното в статията на И. Занол в „Buddenbrucks-Handbuch“ – вж. Zanol/Занол 2018: 108.

лайтмотивите в едно от произведенията би трябвало да бъде достатъчно, за да се установят работните механизми на лайтмотива във всички произведения. Като примери за подобни опити могат да се дадат статията на И. Занол върху лайтмотива в „Буденброкови“ и част от студията на И. Паси върху „Доктор Фаустус“ – „Гений и епоха“⁴. Занол извежда като лайтмотиви в „Буденброкови“: повторителни изрази с различна комбинаторика, които по този начин разширяват значенията си; физиологичните характеристики на даден персонаж; натуралистичната прецизност при описанието на речта; някои жестове; ироничните детайли (разгърнат потенциал от романа на XIX век, в частност Дикенсовия); детайли, които носят чувство за уют; мотива за гъската. На свой ред Паси разглежда лайтмотивния ефект в „Доктор Фаустус“ като архитектурен залог, тъй като според думите на самия Т. Ман „самата [...] книга трябва да бъде това, за което разказва, именно конструктивна музика“ (Ман/Man 1978б: 332); за музиката трябва да се говори музикално и именно затова в романа „събитията [...] се повтарят [...] – първия път като скромни, невинни, непретенциозни, а понякога и комични, а втория път – като дръзки, високомерни, огромни и в повечето случаи трагични [...] като че ли първоначално подхвърлените идея, наблюдение, детайл се подемат и пренасят в нещо друго, повдигат се на степен, за да открият нови хоризонти, нови духовни простори“ (Паси/Pasi 1975: 188). Паси не разглежда детайлно, но за сметка на това експлицира много от лайтмотивните връзки в текста, сред които: пеперудата *Нетаера есмералда*; темата за тайните на природата; музикалните инструменти и тяхната оркестрация; връзката Бетовен-Левекюн; философията за преходността на културата и призива за завръщане към наивното; старонемският език (от Кумпф) и демонологията (от Шлепфус); темата за фашизма и музикалните трансформации; Кайзерсашерн-Пфайферинг⁵.

Дотук са представени случаи на лайтмотивни движения, които не напускат рамките на един текст. В творчеството на Т. Ман обаче определени (лайт)мотиви преминават от една творба в друга. Някои от тях са водещи, докато други остават в периферията (при все че обикновено гравитират около основните мотиви). Следват няколко от мотивните ядра, които трите споменати вече произведения на автора споделят помежду си.

⁴ Вж. Паси/Pasi 1975: 140 – 189.

⁵ Лайтмотивната техника не обхваща единствено художествените текстове на Томас Ман. Тази тема обаче е предмет на друг текст.

Една от ключовите метафори, които се появяват и в трите прозаични творби, е тази за дихотомията и сцеплението между студа и пламък. С двете понятия се означават съответно болното и здравото, смъртта и живота, интелектуалното и творческото и т.н. В повечето случаи те се използват по отношение на определена интровертна (често трансформативна) динамика, свързана с централния персонаж.

Друга свързваща нишка може да се открие в сюжетния ход, обобщим като „смъртта на детето“. В „Смърт във Венеция“ Тадзо неколкратно се маркира като болен и обречен; вследствие на взаимодействието си с него Ашенбах се срива и загива. В „Доктор Фаустус“ смъртта на Непомук-Ехо изглежда като събитието, което води до кризата от последните години в живота на Адриан Леверкюн. В санаториума на „Вълшебната планина“ неедин пациент изпълнява ролята на умиращото дете (особено ясно това може да се проследи в разходката на Ханс Касторп през мъртвците в главата „Мъртвешки танц“). Изглежда обаче, сякаш логиката в развитието на персонажа тук е обърната – противно на Ашенбах и Леверкюн Ханс Касторп е по-скоро възвисен след срещата си с невинните (невръстни) жертви на смъртта.

Като неособено чужда на ситуацията на смъртта може да се разгледа и ситуацията на съня. Главните герои в „Смърт във Венеция“ и „Вълшебната планина“ споделят специфично Дионисово трансформативно съновидно преживяване. Под Аполоновото було на съня се явява Дионисовото откровение на истината⁶. В „Доктор Фаустус“ като аналог на този епизод може да се разгледа разговора на Адриан с дявола. В контекста на романа той удържа особена фантастична позиция, в която границите между факт и фикция се размиват. В същото време дяволът открива на Адриан истината за света, докато самата фигура на посредника повествовател Серенус Цайтблом покрива тази истина с Аполоновото було на реалистичното колебание.

Музиката е друга свързваща точка между трите текста. Ролята на музиката в „Доктор Фаустус“ е основополагаща – това е водещата тема и основният конструктивен принцип на романа. В „Смърт във Венеция“ обаче музиката присъства по по-особен начин. От една страна, нейната роля може да се проследи в разкрепостителното музикално изпълнение на венецианската група в един от последните епизоди на новелата. От друга страна, функциите на неразбираемия език в новелата

⁶ Референциите към концептуализациите на Ницше в „Раждането на трагедията“ не са случайни. Съчинението и неговите постановки могат да бъдат (и биват) обвързвани с различни произведения на Т. Ман.

могат да се изравнят с тези на музиката⁷. В статията си „The Death of Language in ‘Death in Venice’“ пък Г. Гуд обсъжда ролята на музиката в новелата като нерепрезентативен език, който встраива индивида и го дезинтегрира⁸. Музиката е и един от лейтмотивите във „Вълшебната планина“, който, от една страна, е част от повторителните цикли в Бергхоф, а от друга, периодично се превръща в тема или при разговор между някои от персонажите, или в дискурса на повествователя. Там тя е концептуализирана по шопенхауеровски от Сетембрини, който разбира музиката като „политически неблагоприятна“ и упоително-иррационална, но Шопенхауеровата интерпретация на музиката е основополагаща и за редица други текстове на Т. Ман (сред които и разглежданите „Смърт във Венеция“ и „Доктор Фаустус“).

Темата за времето се разгръща по особено сложен начин и в трите обсъждани произведения. В „Смърт във Венеция“ събитията се развиват в самото начало на ХХ век. Проблемът за укриването на епидемията в града представя времето като социален исторически момент, който е политически и биологически болестен. В същото време през фигурата на твореца Ашенбах се развива въпросът за отношението между времето и творчеството. Той може да се разглежда по два начина: големият творец трябва да отговаря на изискванията на своето време (тук времето се разбира като социо-културна ситуация); творческото време (разбирано като био-психическа енергия) на големия творец си има своите периоди и граници. От друга страна, динамиката между Ашенбах и Тадзо извежда наяве проблема за времето в рамките на конфликта между младост и старост. Заедно с това се отваря и въпросът за вдъхновението, което, изглежда, по необходимост изхожда от младостта. Във „Вълшебната планина“ проблемът за времето е експлицитно положен като основен. Самият Т. Ман дефинира романа си като „роман за времето“ (Ман/Ман 1978а: 215). Неговата структура разгръща модернистичния бергсонски проблем за разминаването между обективното и субективното времепротичане. Тази тема се развива през противопоставянето на времената долу (в низината) и горе (в планината, в частност в „Бергхоф“). От друга страна, в произведението отново се разгръща въпросът за динамиката в политическото време, „предвоенното време в Европа“ (пак там: 215). В същото време Т. Ман твърди, че „самата книга [...] се стреми чрез художествените си средс-

⁷ Подобна контаминация може да обясни защо италианският режисьор Л. Висконти във филма си „Смърт във Венеция“ (1971) е превърнал протагониста на новелата Ашенбах от известен писател в композитор.

⁸ Вж. Good/Гуд 1972.

тва да изключи времето⁹, като се опита да осигури на целия си музикално-идеен комплекс пълното му присъствие във всеки един миг и така да създаде някакво магично <<nunc stans>> [вечно сега – И. Г.]“ (пак там: 215). В „Доктор Фаустус“ въпросът за времето не е по-прост. Проблемът за границите на творческото време, положен в „Смърт във Венеция“, тук се развива през фаустовската линия на договора с дявола. Връзката между твореца и неговото съвремие пък е положена в контекста на двете световни войни¹⁰. Освен това в романа може да се говори за три основни наративни времена: времето на биографа, времето на биографирания, времето на средновековния Фауст (включено в списъка с уговорката, че средновековният Фауст не се явява като персонаж, а по-скоро като устойчив фолклорен наратив, чийто ключов елемент (договора с дявола) сюжетът на романа повтаря).

По интересен начин в трите произведения се разгръща и темата за връзката между героите и социалния свят¹¹. В „Смърт във Венеция“ фигурата на Ашенбах може да бъде разгледана като фигурата на популярния гений, който се изолира от света. Във „Вълшебната планина“ принудителната изолация на Ханс Касторп води до финалното решение на героя, така да се каже, да влезе (обратно) в живота. В „Доктор Фаустус“ проблемът за изолацията на гения е изведена като една от водещите характеристики на Адриан. Неговата фигура е свързана с успоредно развиващи се популярност и изолация – докато композиторът Леверкюн придобива все по-голяма популярност, човекът Адриан се развива във все по-асоциална посока.

Като остатък от Bildungsroman-а на една предходна художествена традиция и в трите произведения може да се открие фигурата на учителя. В „Смърт във Венеция“ в такъв дискурс могат да бъдат разгледани отношенията между Ашенбах-Сократ и Тадзо-Федър, при все че „обучителният процес“ остава на нивото на фантазията на Ашенбах и така и не се реализира. „Вълшебната планина“ е може би най-комплексната творба в това отношение. Именно затова романът се определя като модернистичен Bildungsroman. От една страна, за душата на „гри-

⁹ Интересно е да се отбележи, според „Въведение във „Вълшебната планина“ за въпросното изключване на времето се използва тъкмо лайтмотивът (Ман/Ман 1987: 207). Това твърдение дава основания да се търсят взаимовръзки между темата за времето и техниката на лайтмотива (поне що се отнася до „Вълшебната планина“).

¹⁰ Вж. Паси/Pasi 1975: 150 – 151; 175.

¹¹ Тук вместо „социален свят“ би могло да се говори за живота, разбран в най-общ смисъл като екзистенциално, социално и психическо битие. Понятието за живот/жизненост у Т. Ман обаче изисква отделен коментар.

жовното дете на живота“ Ханс Касторп в политико-идеологически план се борят Сетембрини и Нафта. От друга страна, младият герой развива онтологическите си представи благодарение на взаимодействието с докторите и цялостната био-физико-химична атмосфера в „Бергхоф“. От трета страна, фигурите на минхер Пеперкорн и мадам Шоша могат да се интерпретират като въплъщения на самата природа, разбрана в духа на немския романтизъм, която посвоему „възпитава“ главния герой. В „Доктор Фаустус“ читателят има възможност да проследи цялостното развитие на биографирания герой от детството до смъртта. Именно това позволява ясно да се открият влиянията на учителските фигури, които конструират комплекса от музика, математика и демонология в личността и творчеството на Адриан Леверкюн. Това са, разбира се, Кречмар, Кумпф и Шлепфус. В известни отношения и самият дявол може да се схване като фигура водач, която покровителства творчеството на композитора.

Славянската тема, и то винаги в тесни взаимоотношения с любовния въпрос, също може да бъде схванат като особен автотекстуален мотив. Тадзо има полски произход¹²; мадам Шоша пък е рускиня, чийто прототип е един друг любовен обект от детството на Ханс Касторп – Пшибислав Хипе, момче със славянски произход; проститутката Есмералда от „Доктор Фаустус“, която в хода на сюжета отваря любовния въпрос за композитора, носи по-скоро иберийски черти, но за сметка на това отива да се лекува от „любовни болести“ в „Пресбург – Пожон по унгарски“ (Ман/Ман 1967).

В някои случаи могат да се прокарат паралели между цели епизоди от произведенията. Така например темата за връзката между живота и неживото, преведена в особен квазинаучен материалистичен дискурс, може да срещне третата глава от „Доктор Фаустус“, която разкрива експериментите на Йонатан Леверкюн, и главата „Проучвания“ от „Вълшебната планина“, в която Ханс Касторп теоретизира върху битието. По особен начин тя може да се разчете (без типичния си материалистичен дискурс) и във взаимодействието между литературата и действителността, между вътрешния и външния живот в „Смърт във Венеция“.

В текстовете на Т. Ман има и други „малки мотиви“. Когато разказва за творческия си процес около „Доктор Фаустус“ самият той разкрива „мотивът за еротиката в сините и черните очи например, майчи-

¹² В името на Тадзо и в контекста на литературното творчество може да се открие известна закачка с един от образците в полската литература – „Пан Тадеуш“ на А. Мицкевич.

ният мотив, паралелизмът при някои пейзажи“ (Ман/Ман 1978б: 336). Подобни примери обаче може да се открият и в останалите произведения на автора. Изброеното дотук има единствено илюстративна цел и може да се разширява както по състав, така и по обхват. Изследването на останалото многообразие от автотекстуални мотиви и лайтмотиви в творчеството на Т. Ман обаче е предмет на други текстове.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Коларов/Kolarov 2009:** Коларов, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [Kolarov, R. *Povtorenie i satvorenie: poetika na avtotekstualnostta*. Sofiya: Prosveta, 2009.]
- Ман/Ман 1964:** Ман, Т. Смърт във Венеция. // *Новели*. София: Народна култура, 1964, 223 – 299. [Man, T. Smart vav Venetsiya. // *Noveli*. Sofiya: Narodna kultura, 1964, 223 – 299.]
- Ман/Ман 1967:** Ман, Т. *Доктор Фаустус. Животът на немския композитор Адриан Леверкюн, разказан от един негов приятел*. София: Народна култура, 1967. [Man, T. Doktor Faustus. Zhivotat na nemskiya kompozitor Adrian Leverkyun, razkazan ot edin negov priyatel. Sofiya: Narodna kultura, 1967.]
- Ман/Ман 1972:** Ман, Т. *Вълшебната планина*. Прев. Тодор Берберов. София: Народна култура, 1972. [Man, T. *Valshebnata planina*. Prev. Todor Berberov. Sofiya: Narodna kultura, 1967.]
- Ман/Ман 1978а:** Ман, Т. Въведение във „Вълшебната планина“. // *Литературна есеистика в два тома. Т. 1*. Паси, И. София: Наука и изкуство, 1978, 206 – 220. [Man, T. Vavedenie vav „Valshebnata planina“. // *Literaturna eseistika v dva toma. T. 1*. Pasi, I. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1978, 206 – 220.]
- Ман/Ман 1978б:** Ман, Т. Възникването на „Доктор Фаустус“. Романът на един роман (1949). // *Литературна есеистика в два тома. Т. 1*. Паси, И. София: Наука и изкуство, 1978, 294 – 436. [Man, T. Vaznikvaneto na „Doktor Faustus“. Romanat na edin roman (1949). // *Literaturna eseistika v dva toma. T. 1*. Pasi, I. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1978, 294 – 436.]
- Ницше/Nitsshe 1990а:** Ницше, Ф. Раждането на трагедията от духа на музиката. // *„Раждането на трагедията“ и други съчинения*. Паси, И. София: Наука и изкуство, 1990, 67 – 186. [Nitsshe, F. Razhdaneto na tragediyata ot duha na muzikata. // *Razhdaneto na tragediyata“ i drugi sachineniya*. Pasi, I. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1990, 67 – 186.]

- Паси/Pasi 1975:** Паси, И. Гений и эпоха. // *Томас Ман*. София: Наука и изкуство, 1975, 140 – 189. [Pasi, I. Geniy i epoha. // *Thomas Man*. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1975, 140 – 189.]
- Good/Гуд 1972:** Good, G. The Death of Language in ‘Death in Venice’. // *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 1972, № 3, 43 – 52.
- Zanol/Занол 2018:** Zanol, I. Leitmotive. // *Buddenbrooks-Handbuch*, ed. by Nicole Mattern and Stefan Neuhaus. Stuttgart: J. B. Metzler, 2018, 108 – 114.