

ЗА СЕБЕ СИ¹

ТОМАС МАН

Днес трябва да ви разкажа нещо за моята работа, за живота ми като писател. Но не бива да ви учудва, ако подхвана задачата си като разказвач или с по-тържествената дума като епик: това ще рече, като следовник на музата, която обича да се прави всичко най-основно, да се рови в далечното минало и настоява да се започва „ab ovo“², от началото на всяко нещо. Запитат ли ме, как израснах като творец, за историята на моята творческа дейност, аз търся отговор в нейните корени, в най-ранните ѝ кълнове и подтици, и ги откривам в детските си игри.

Може би това ще ви учуди, възможно е да ви се стори дори съмнително. Ще кажете, че детската игра е нещо универсално, че всяко дете играе и че не е нужно тя да ни въвежда в изкуството или да ни подготвя за него. Естествено, че не е нужно. В повечето случаи детският инстинкт за игра бива преодолян чрез органическия процес на узряване. Постепенно надделява известна безслънчева сериозност и човекът става тогава един завършен филистер. В отделни случаи обаче съзряващият живот запазва инфантилното — не в патологичната му форма, което би било всъщност инфантилизъм, тоест духовно и морално изоставане на едно примитивно стъпало, а напротив — съхраненото детско чувство, нагонът към играта се свързва с духовна зрелост, с най-висшите импулси на човека, със стремежа към истина и добро, с порива към съвършенство и се превръща в онова, на което отдаваме почит с името изкуство и творчески процес. С една дума, издигаме на почит инфантилното, играта, макар и на художника да не му приляга особено добре, когато се държи с прекалена бюргерска достопенност или някаква ритуална тържественост, защото в основата на неговата същност лежи детското, примитивното и игровото, онова, което между другото наричаме „талант“ и без което и с двойно повече дух и морал той не би станал творец.

Нека да вземем за пример големия актьор. Може би при него примитивният корен на изкуството се долавя най-добре. Тук той е комедиантското, първичният маймунски инстинкт за копиране и подражаване, едно фокусничество, експлоатиращо за показ собствените си физически качества. Казвам: корена, защото в по-издигнати и по-щастливи случаи това прафокусничество поема в себе си голяма част от духовното, от човешки значимото, израства до сферата на творческо възсъздаване, става феномен на личността, творческо изживяване от първостепенен разред. Ала този процес на извисяване не би бил възможен без примитивната ядка на комедиантския инстинкт, наричан талант, артистична жилка и така нататък, който на сцената не може да се замени нито от образование и интелигентност, нито от любов към поезията и духовни амбиции.

И тъй като говорим за театъра, спомнете си за възникването на драмата от религиозните мистерии и средновековния роман. Драмата, доведена от Шекспир до своя апогей, възникна,

¹[On Myself] (англ.) — върху мен самия, разказано от самия мен; заглавие на доклад, изнесен на 2 и 3 май, 1940 г. пред „Семинара по немска литература на XIX и XX век“ в Принстънския университет, САЩ.

²„От яйцето“ (лат.), от самото начало (цитат от Хораций. Поетическо изкуство. С., 1984, с. 147).

след като многопластовото действие на приключенския роман бе пренесено на сцената като физическо изображение. Разказваната досега история се предлагаше едновременно на погледа и на слуха от истински, говорещи хора, които приемаха маските на персонажите от романа и се идентифицираха с тях. Това значеше въвеждане на светски елемент в мистериите, приток на сюжети от нерелигиозната сфера. Ако обаче си припомним детинската природа на желанието и на порива, дали живот на първата народна сцена и първата мистерия, струва ми се, че ще добием вярна представа за възникването на драмата. Малкото момче, което, погълнало безброй индиански истории, само си кичи главата с пера, само цапоти лицето си с бои, само улавя копчето, или, както казват актьорите, „се дегизира“, и като се слива с героите от любимото си четиво, накрая лично изиграва приключенията, подхранвали дълго време въображението му — това малко момче не постъпва по-различно от народа, който изважда на сцената в карнавално одялени образите от своя митичен, религиозен, белетристичен свят.

Ако се върна към собствените си игри — индианските истории нямаха никакъв дял в тях. Те никога не са ме въодушевявали, нито пък са вдъхновявали въображаемите ми игри, защото това стори гръцката митология. Дървеното ми люлеещо се столче се наричаше „Ахил“, кръстия го сам аз, а оттам вие ще се досетите за ранните ми занимания с „Илиадата“. В действителност Омир и Вергилий заемаха през юношеските ми години мястото, което при други деца заемаха „Последният мохикан“. Твърде рано се почувствувах пред вратите на Троя, на Итака и на Олимп тъй у дома си, както моите връстници в страната на „Кожения чоран“. И онова, що тъй жадно бях погълнал, аз го представях в игрите си.

Тази игра бе видима, забележима от другите. Обаче имаше и невидими, за които не бе нужен инструментариум, при които аз с безмълвно задоволство исках да почувствувам независимата сила на фантазията си, а нея никога не бе в състояние да ми отнеме. (Характерно е, че в романа-фрагмент „Изповедите на авантюриста Феликс Крул“ съм имал предвид именно тези игри на фантазията.) Дори и да имах урок по нещо, да бях на разходка или да ми четяха някоя приказка, не бе нужно нито за миг да прекъсвам тази игра, и това именно бе практичното в нея.

След всичко казано няма съмнение, че най-чистата си радост от игрите дължа на кулени театър. Начина, по който ръководех тази формация на изкуството, съм описал изчерпателно в една от най-ранните си новели „Палачо“, а в жизнеописанието на Ханс Бундерброк също е подчертано това занимание. Наистина забележително е каква роля играе куленият театър в живота на начеващи писатели, и то не непременно на пишещите драми; да си спомним за изповедите и спомените на Гьоте във „Вилхелм Майстер“ и на Готфрид Келер в „Зеленият Хайнрих“. Обичах тази игра до такава степен, че мисълта някога да я надрасна ми се виждаше невъзможна.

И все пак аз нямам спомен за дълбок прелом, за рязка граница между детската игра и художествената практика. Защото първите литературни наеви, с които се почувствувах обързан, бяха както едното, така вече и подстъп към другото. Истинският, формалният нагон към играта предхожда самото преживяване и чувството; лишен изобщо от съдържание, той посяга на първо време към заети отнякъде мнимы съдържания, преди още да разполага с едно действително, дошло от живота и от опита съдържание. Тези първи мои писателски опити имаха единствено практичната цел да осигурят на семейния ни театър някакъв основен текст. Поблизко до същинските ми литературни замисли бяха драмите, които малко по-сетне съчинявах в петостепен ямб под влияние на Шилер, а именно на неговия „Дон Карлос“, и вече не бяха предназначени за детския театър, а създадени заради тях самите и претендираха да бъдат поезия.

Съдържания с личен отпечатък, опитът, почерпан от любов и приятелство, така както ни го предлагат задружният живот в училище и еротиката на първите уроци по танц, намериха покритие едва в лиричните творби на четирнадесет-петнадесетгодишния, който се въодушевяваше от Хайне и Щорм и се мъчеше да им подражава.

Бих желал да вмъкна тук и нещичко във възхвала на подражанието, което по мое убеждение и опит в определена възраст съвсем не е белег на литературна немощ и липса на талант, а, напротив, е симптом за литературна раздвиженост и усет за стил. Днес, пък и отдавна, на мен ми приписват индивидуален стил, по който ме разпознават; ала имаше време,

когато творческата ми потребност се изразяваше единствено под формата на подражание, и аз още помия ученическите години, когато в дневниците и белетристическите си опити с робска радост копирах съвсем точно необикновения прозаичен стил на оглавяваната от Херман Барвиенска школа на символистите, с която тогава за първи път влязох в допир, и намирах в това истинско творческо удовлетворение. По-късно в същия полупродуктивен дух на имитиране се въодушевихах от Кнут Хамсун и не написах нито ред, ако не се получише звученето на ранните му майсторски творби „Глад“, „Мистерия“ и „Пан“. Повтарям, в известни граници подражанието е по-скоро признак на талант, отколкото на безнадеждна липса на индивидуалност.

Трябвало да е било по време на моето увлечение по онази виенска художествена проза, когато се осмелих да изпратя под псевдоним една от моите ученически работи, пресилено изтънчената и колоритна проза със заглавие „Цветна скица“, до фейлетонната редакция на един вестник в родния ми град Любек. Беше авантюра с унизителен изход, защото произведението не само че не подходеше за вестника, но и по един предизвикателен начин излизаше извън неговите рамки. В редакцията обаче седеше някакъв надут редактор от Берлин, който под напечатания учтив отказ бе написал: „Ако често ви спохождат подобни хрумвания, наистина би трябвало да предприемете нещо срещу тях.“ Не бях така съкрушен, както би могло да се очаква, защото да държиш в ръцете си истинско писмо от редакция бе все пак някакъв резултат. Споделих с вас този малък свой опит заради утехата, която съдържа; подобни преживявания на начинаещите са част от писателската им биография и не вешаят нищо с оглед на бъдещи, по-добри резултати.

Лиричната сфера щеше да се окаже толкова малко моя творческа родина, колкото и драматичната. Обаче мина доста време, трябва да беше около двадесетата ми година, докато в съзнанието ми взе да се утвърждава предположението, че ми е съдено да стана разказвач. Съсредоточаването ми върху прозата води началото си от контакта с европейското разказваческо изкуство, с великите произведения на французи, руси и скандинавци, които по време на натурализма и освежителните веяния, следователно през 90-те години на миналия век, триумфално навлизаха в Германия. Зола, Толстой, Тургенев бяха моите богове; преди всичко не спирах да чета и препрочитам Тургенев — „Пролетни води“, „Първа любов“, „Степният Крал Лир“, но най-вече неговите „Бащи и деца“, които и днес още причислявам към най-сполучливите майсторски произведения на европейския роман. По-късно изключително полезно за литературната ми подготовка към „Буденброкови“ бе изкуството на скандинавския роман в лицето на един Киланд и на Ли, които направо възнамеряха да наподобя. В случая пред мен витаеха като образец на подражание Киландовите търговски романи, при все че после се получи нещо коренно различно.

Първият ми литературен успех, ще рече първият разказ, който бе одобрен и отпечатан от една редакция, бе по времето, когато след напускане на гимназията живеех вече в Мюнхен един вид като студент. Това беше една песимистична любовна история, озаглавена „Падналата“. Тя не само че бе издадена от водещия на основаното от Михаел Георг Конрад и излизащо по онова време радикално-натуралистично и полемично списание „Ди Гезелшафт“, но стана причина и за едно топло и насърчително писмо от прочутия лирик Рихард Демел, а по-късно и повод за лично посещение на възторгнатия поет, чиято ентузиазизирана човечност беше открила в моята вопиещо незряла, но може би нелишена от мелодичност творба следи от дарование, така че до края на живота си той съпътствуваше жизнения ми път със симпатия и обнадеждаващи пророкувания.

Това бе началото на моята обществена изява, начало, предхождано от много негодни за пред публика подготовки и последвано от много също така негодни опити, с които се връщах назад. Трябвало да отбележа, че моят същински пробив в литературата дойде с разказа „Малкият господарин Фридеман“, който изпратих от Рим, където прекарвах една година от моето неуставно и експериментиращо тогава съществуване, до редакцията на „Нойе Дойче Рундschau“, орган на издателство „Самуел Фишер“, и там за моя радост и гордост той наистина се появи. Отзвукът, който тази история, дала името и на първия ми сборник с разкази, предизвика в голямото издателство, бе толкова голям, че получих покана да представя там още веднага всичко, което съм написал. Навярно можете да си представите каква нова епоха откриваше писмото на

водещия в литературния модернизъм издател, числящ между своите автори Ибсен, Хауптман, Бьорнсон, Херман Банг и Рихард Демел, за невзрачния младеж, отдаден в Рим на своите писателски опити.

Тази меланхолична история на малкия гърбушко представлява крайтъгълен камък в моя жизнен път дотолкова, доколкото подлага един основен мотив, който играе в целокупното ми творчество същата роля, както лийтмотивът в единичната творба. Героят е онеправдан от природата човек, който с разумна съдържаност и философско примирение съумява да се справи със съдбата си и изцяло да пригоди живота си към спокойствие, съзерцание и мир. Появата на една забележително красива, но студена и жестока жена води до отприщване на страстта в този защитен живот, която срутва цялата постройка и унищожава дори самия безропотен герой.

Върху свързващия и в известен смисъл обединяващ целокупното ми творчество основен мотив, прозвучал за първи път в „Историята за малкия господин Фридеман“, десетки години по-късно аз обърнах внимание в египетската книга на моя разказ за Йосиф: „Колко нищожен, сравнен с извечното начало на света, е прогледът към нашия отминал живот! И все пак, вътрешният ми взор, устремен към индивидуалното, интимното, се рее също тъй из неговите дълбини и далечни хоризонти, както насоченият по-машабно поглед към ония на човешкото битие — разчувствуван от познанието за повтарящото се и в него единство. Не повече от всеки друг бих могъл да проникна назад, в зората на първия си ден, в мига на своето рождение или дори още по-далеч: то лежи в хаоса, предшествуващ първия проблясък на съзнанието и на спомена — както по отношение на прогледа към личното, така и към този на общочовешкото. Ала още в началото на нашата духовна продуктивност, още с навлизането ни в културния живот, както някога е сторило това човечеството, оформяйки и давайки за него своя крехък принос, ние срещаме съпричастие и предпочитание, които ни карат с радостна почуда — и нека бъде все така — да усетим и да разпознаем това единство: отнася се до идеята за изпитанието, за пробива на опияняващо-разрушителни и унищожителни сили в един овладяан, обречен на съдържаност живот, заложил всички свои надежди на достойнството и на условното щастие. Песента за извоювания, привидно непокатим мир и тази за живота, помитащ с радостно безгрижие ценната за нас майсторска творба; и в началото, както и в зрелостта, всичко се свежда до усъвършенствването и до овладяването, до идването на чуждия бог. И в есента на живота, когато с отрада бродим из утрото на човешкия ден, под знака на това единство, отново се чувстваме привлечени от същото съпричастие.“

И в началото бе, както и в зрелостта: нишката следва от „Малкият господин Фридеман“ до „Смърт във Венеция“, появилата се много по-късно история за идването на „чуждия бог“; а какво друго е страстта на Потифаровата жена към младия чужденец, освен пак рухването, крушението на едно извоювано чрез благодарумие и лишние висококултивирано поведение: поражението на цивилизацията, шумният триумф на потиснатите нагони.

Към времето, което прекарах в Италия — в едногодишно съжителство с моя брат Хайнрих в Рим и живописните му околности, спада и първият ми роман, който се осмелих да напиша, или поне наченките му. Имам предвид ханзейско-патрицианския роман „Буденброкови“, на който дадох подзаглавието „Упадък на едно семейство“. Преди това бях написал малка поредица от разкази-скици от рода, да речем, на „Луизхен“, „Разочарование“, „Палачо“, и бях напълно убеден, че моят жанр е късият разказ, тъй както се бях учил в школата на Мопсан, Тургенев и Чехов; смятах, че никога няма да мога да се заема с голямата форма на романа. Именно в Рим прочетох малкия по обем роман на братя Гонкур „Ръоне Мопрен“ и останах — както по-късно ще да се окаже — възхитен по много продуктивен начин от прелестта и яснотата на композицията на тази съставена от кратки глави книга; толкова възхитен, че събрах смелост и си казах: в края на краищата, на това си способен и ти! Огледах се за подходящ сюжет и, естествено, най-близо бе преживяното през собственото детство, историята на моето семейство; а обкръжението — моят роден град. Спрях се на този избор и се опитах с помощта на спомена за сродни литературни образци от Норвегия и Дания да стъкмя сюжета съобразно възможностите и намеренията ми. Събрах материал, и в Палестрина, в Сабинските планини, родното място на големия църковен композитор³, се залових да пиша първите глави. Замислен

³ Джовани Пиерлуиджи да Палестрина (1525—1594) — италиански композитор, предимно на католическа църковна музика.

бе роман от 200—250 страници по образа на норвежките семейни хроники. Обаче после се оказа, че книгата имаше своя собствена воля, която далеч надхвърляше моя замисъл и щеше да се развие в един двутомен роман за немското бюргерство. А това бе задача, твърде тежка за неукрепналите ми още сили и творческа неопитност и представяше за мен бреме, което можех да преодолее само със стиснати зъби и крайно напрежение — търсейки опора и помощ от великаните на клонящото към своя край столетие; спомням си, че тогава четях предимно „Ана Каренина“ и „Война и мир“ и черпех сили за задача, за която щях да се покажа дорасъл само ако постоянно се опирах на най-великите. Отпътувах заедно с набъбналият над всички очаквания ръкопис обратно за Мюнхен, където след две години и половина често прекъсвана работа той бе завършен някъде около началото на века. Ръкописът постъпи в издателство „Фишер“, с което се чувствавах обвързан след излизането на „Малкият господин Фридеман“. Още си спомням как го опаковах: толкова несръчно, че ми падна капка горещ восък върху ръката и се вдигна ужасен мехур, който дълго време ме измъчва. Ръкописът беше невъзможен. На онова време пишешката машина още не се смяташе за подразбиращо се от само себе си оръдие на писателския труд — онова, което предадох на пощенското гише, бе ръкописен том, поставящ най-неприятното от всички изисквания към редактор и словослагател, а именно — писал бях и от двете страни на листа! Ала не за това мислеше младият автор, той бе преизпълнен само от страха, че е принуден да повери на пощата единствения екземпляр от своя труд. Първоначално исках да препиша ръкописа — обърнете внимание, на ръка! — но по-сетне обемът му ме разколеба и се отказах. И тъкмо защото беше уникат, се реших да направя пощенска застраховка и до обявеното съдържание „Ръкопис“ написах стойност — мисля, дори 400 долара. Пощенският чиновник се усмихна. . .

Така тази книга, моята първа рожба, ако не вземем под внимание предлагащото я томче с разкази, по своя път по света, на първо време в неизвестността, в едно издателство, където свършено чужди хора щяха да се произнесат върху достойнствата и недостатъците на моите дългогодишни усилия, върху това, ще го бъде или не неизвестният начинаещ. И днес още, когато си спомня това време, ме обзема безкрайно учудване, дори нещо като уплаха пред смелостта, а би могло да се каже дори пред лекомислието на младия новооглашен поет, който с необяснимо упование в бога бе заложил бъдещето си в една работа, написана на презумиша. Никой не знаеше тогава за неговата книга, никой специалист не го насърчи или обезсърчи, публика му бе семейният и приятелският кръг, пред който четеше отделните глави; да, одобрението бе налице, хората се забавляваха, но само както с някой съвсем личен въпрос, едно фамилно удоволствие без обществен отзвук. Припомних си тия неща отново през 1929 г., при връчването ми на Нобеловата награда в Стокхолм, когато на банката починалата през тия дни Селма Лагерльоф ми призна, че и с нейната най-прочута творба „Йоста Берлинг“ положението не било много по-различно, а именно, че била написала книгата си за своите племеннички и племенници: „Това беше просто забавление като всяко друго. Мислех си, че ще излезе нещо смешно.“ Написаните с най-големи претенции творби невинаги са най-сполучливите. Затова пък правило за мен е, че великите творби са били плод на скромни претенции. Амбицията не трябва да стои в началото, п р е д и творбата. Тя трябва да расте успоредно с нея и да принадлежи повече на нея, отколкото на самия творец. Няма нищо по-фалшиво от абстрактната и не насочената амбиция, съществуваща самоцелно и независеща от творбата, бледата амбиция на „Аз“-а.

Не бива да се мисли, че на книгата веднага ѝ провървя. Критиката с недоволство задаваше въпроса, дали многотомните „тухли“ случайно пак не са дошли на мода. Сравняваше романа с боксуващ в пясъка камион. Естествено, от читателската публика и от печата скоро се чуа и други гласове. Така например един болав и междувременно отдавна починал критик, Самуел Люблински, заяви, че значението на тази книга ще расте с времето и тя още дълго ще се чете от поколенията. Как въздействува подобна оценка на автора? Изпълни го с радост и гордост, не ще и съмнение. Но дали го изненада? Дали това признание и подреждане между изпълващите го с удивление големи имена го смая? Не мога да твърдя. Всъщност това не беше по права ми. Моето тогавашно равнодушие ми се струва показателно за своеобразното, из-

пълнено с предчувствия душевно състояние на начеващия автор, на всички начеващи автори; тази дълбока вътрешна увереност за съществуването на сили, които се нуждаят наистина от време, за да се разгърнат, ала непохватимо са налице. Те жадуват бездруго за потвърждение, но същевременно избързват с оная дързост, която при писателя тъй често върви ръка за ръка със страха от света.

Въпреки всички трудности в продължение на една година бе разпродадено първото издание от 1000 екземпляра, а сега романът доби еднотомния си облик, в който щеше да тръгне по своя забележителен, най-малко от неговия автор предвиден житейски път. Твърде скоро докато похвалите, сега вече и в чуждия печат, се трупаха, изданията взеха да се гонят. Това бе славата. . .

Не бива да изпадаме в крайност, казвайки, че успехът е недоразумение, но несъмнено на въздействието в цялост е присъщ елемент на недоразумението. Успехът на „Буденброкови“ е доста нагледен пример. Романът бе възприет като продукт на така нареченото „родно изкуство“, като севернонемски бюргерски разказ, продължаващ белязаната от Ройтер традиция на долионемски хумор. Тези черти — а те бяха безспорно налице — помогнаха на моята книга въпреки нейния песимизъм да спечели немската читателска публика, която, поне в началото, пропусна да съзре всички извъннационални, европейски влияния, влезли се в нея, та дори и нещо повече — онова, което я правеше общоевропейска; защото днес с пълно право можем да твърдим, че с тази книга немският роман заяви своите претенции за световната валидност. Беше пробив в световната литература, в която меродавните епически приноси на изтеклото столетие бяха дошли не от немска страна, а на първо място от французи и англичани и по-късно — от скандинавските и руските писатели. И все пак в моя роман, макар да се бе школувал от чужди образци, националното, регионалното (от своя страна подхранвано пак от най-разноородни източници като Ройтер и от мотивационната техника и симфоничната диалектика на Вагнер) се запази като ясно разпознаваем, подчертано немски елемент. От друга страна, решаваща за неговото въздействие бе все пак една интернационална или, нека кажем спокойно, общочовешка черта: защото в тази хроника на едно бюргерство, което от наивния практицизъм израства до духовна висота, от търговското стига до изкуството — а с това се показва, че упадъкът може да означава също и изтъняване и извисяване — се отразяваше всеобщ световен процес, на който тогава всички бяха съпричастни. Бяхме стигнали тъкмо на средата, между стихийната експанзия на индустриалните „Грюндеряре“⁴ и Световната война, която щеше да възвести края на бюргерската епоха; бащите бяха нейни създатели, самите ние — наследници, а вече усещахме голямата умора, вещаеща края. . . Този актуален мотив в книгата ми бе почувствуван навсякъде еднакво, хора, напълно чужди един на друг, в Марсилия, Копенхаген, Мадрид по-късно ме уверяваха, че било съвсем същото и при тях. Извисяването до сферата на духовното в редуването на поколенията беше цивилизаторски закон, а това, че авторът бе поставил дух и биология в известна опозиция, че бе приел духа като продукт на биологичен процес на разпадане, подкрепяше господстващата на времето идея, базирана сяко с о ц и а л н и я детерминизъм, без робски да й се обрече.

Не мога да говоря за романа „Буденброкови“, без да си припомня изключителното душевно изживяване, играещо толкова важна роля в последната част — имам предвид изживяването, наречено Шопенхауер, чиято творба Томас Буденброк чете към края на своя живот и тя му помага, тъй да се каже, да узрее за смъртта. Тук аз говоря за преживявания от образователен характер, към които спадаше и първата ми среща с критиката на културата на Ницше, а нали тъкмо Ницшевите идеи се смесват във вдъхновените от Шопенхауер глави тъй своеобразно с неговата философия.

Не ще и съмнение, че духовното и стилистично влияние на Ницше се хвърля в очи още в първите ми прозаични опити. Ако тук искам да говоря за моето отношение към този комплексен магически образ, веднага трябва да го сведа до индивидуалните ми наклонности и гра-

⁴ Периодът между 1871—1873 г., през който на основата на исторически предпоставки се отбелязва скокообразно развитие на капитала в Германия.

ници. Контактът ми с Нише бе във висока степен определящ за мен; обаче никоя образователна сила не е в състояние да промени нашата субстанция, да ни направи по-различни от това, което сме. Гьоте бе казал, че трябва да с м е нещо, за да н а п р а в и м нещо. Обаче, за да можем в някакъв по-висш смисъл да н а у ч и м нещо, трябва вече да с м е нещо. Органичното включване и вътрешно преображение, които етиката и творческото изкуство на Нише намериха у мен, бяха още от самото начало съпровождани от противодействие и дистанциране.

Романът „Буденброкови“ носи подзаглавие „Упадък на едно семейство“. Това е натуралистично-фаталистично изживяна история на упадък, обрисувана с Шопенхауеров песимизъм, долнонемски хумор и подземна Вагнерова музика, но същевременно и на една изтънена одухотвореност, на откъсване от бюргерската ограниченост, на извисяване в духовната сфера. Противоречието между духа и живота бе вече латентно в бюргерския роман. То се превърна в обвения с приятна ирония основен мотив на новелата, която и до днес може би стои най-близо до сърцето ми и продължава да е обичана от млади хора — на „Тонио Крюгер“.

Концепцията на тази творба лежи далеч назад, по време на работата ми над „Буденброкови“, и е свързана с едно мое пътуване до морски бани на реката Зунд в Дания, играло също известна роля в разказа. То е ядката на изживяванията, около която се разраства многопластовата кратка поетична творба. Писах я много бавно, особено лирико-есенцистичния среден дял, разговорът с изцяло измислената руска приятелка Лизавета ми отне месеци. . . „Тонио Крюгер“ се появи през 1903 г. в същото списание, както и „Малкият господин Фридеман“ и намери много радушен прием. Сравнен с разказа „Смърт във Венеция“, с който най-тясно се родее, новелата блести пред него със свежето си лирично чувство и погледната чисто художествено, твърде възможно е, че тъкмо музикалните и качества спечелиха сърцата на читателите. Тук за първи път епичната композиция бе схваната като тематична духовна тъкан, като симфоничен комплекс от взаимодействия, както по-сетне в по-голям мащаб стана с „Вълшебната планина“. Преди всичко езиковият лейтмотив в „Тонио“ не беше вече както в романа „Буденброкови“ само натуралистичен, задвижен отън и чисто дескриптивно, а бе придобил идеална емоционална прозирност, която го разкрепости от механичното и го издигна в царството на музиката.

Ще бъде само една литературна констатация, ако добавя, че този начин на одухотворяване на разказа ме постави в известна дистанция от господстващия, духовно непроницаем, компактен натурализъм на онова време. Разбира се, той оказва влияние и върху мен, ала „Тонио Крюгер“ показва, че аз с няколко още други събратя по съдба вече го бях преодолял още когато се намираше в своя апогей. За моя радост разбрах, че този мой литературен любимец — колкото и поколения да са израснали междувременно и колкото и да се е променил типът на младия човек — продължава все още да привлича млади хора, защото в него те преоткриват себе си. В това няма нищо чудно, защото е типична младежка творба с хамлетовската си меланхолия, с „отвращението от познанието“, пропита е със същата духовна и морална чувствителност спрямо пошлата реалност на света, с която по-сетне се варира същата тема във възникналния по него време, но не така индивидуално обогатен разказ „Тристан“: стеснителната любов на духовния човек към прозачния, цъфтящ живот; любов, спалена от „копнеж, меланхолична завист и малка доза презрение. . .“.

Проблемът за твореца, диалектическото противоречие между дух и изкуство, от една страна, и „живот“, от друга, продължава да играе преобладаваща роля в този творчески кръг, стигащ до „Смърт във Венеция“, и намери превъплъщение и в моя единствен драматичен опит „Фигуренца“. Представена е ренесансова Флоренция от 1492 г. — Лоренцо де Медичи, големият поклонник на красотата, и Савонарола, монахът аскет, се борят за надмощие; просветителят, скептичният земен дух на хуманизма срещу тоталитарната държава на бога, човекът на изкуството срещу моралиста, който нарича сам себе си човек на изкуството, а същевременно е светец и не желае да го признае, когато умиращият Лоренцо го назовава брат, враждуващият брат по дух. . .

Тази творба ми създаде много грижи, доколкото попадна някак между жанровете, тя вече не бе както досега разказ нито пък истинска пиеса — макар че немският театър много-

кратно показа интерес към нея и постави цяла серия от не дотам несполучливи представления. Спомням си преди всичко за една постановка във Виена, изнесена от най-отбрани актьорски сили наскоро след Първата световна война. Дали бе революционната атмосфера, или друго нещо, но представлението породи много силно в мен чувството, че тази пиеса е изпреварила редица неща, които по-късно щяха да се проявят в действителността: залезът на един изцяло естетически ориентиран образователен мироглед под напора на фанатизъм, който осъзнава своята примитивност и съзнателно извлича предимства от слабостта на естетизма към любопитство. Онези внушения и предчувствия, които изпитах единствено тогава, се отнасяха до предстоящи за Европа събития.

Явно е, че тази диалектика позволяваше да се разглеждат нещата не само от един зрителен ъгъл, проблемът се разсложаваше многократно. Ако в „Тонио Крюгер“ дух и изкуство се противопоставят на живота, то във „Фиоренца“ аскетичният, абсолютизиран до Нищото дух се обръща срещу изкуството, разбираемо като пречистена наслада от живота. В следващия ми роман „Негово Кралско Височество“ отново се обсъжда съществуването на твореца, съюзно изразено като дворцова история, но този път, под влияние на мотиви от личен характер — когато писах тази книга, бях се току-що оженил — с оптимистични виждания.

Последваха „Изповедите на авантюриста Феликс Крул“, което не бе нищо повече от едно ново превъплътяване на проблема за творческата самота и илюзорност, но този път в криминалната сфера. Ала онова, което от стилистична гледна точка ме привличаше, беше още неовладяната автобиографична директност на формата, също така невероятно духовно очарование криеше за мен и възможността да па о д и р а м големите автобиографии на осемнадесетото столетие, включително и Гьотевата „Поезия и истина“. Съществуващият днес фрагмент писах с голямо удоволствие и не ме учудва, че познавачите го смятат за най-доброто и сполучливо нещо, което изобщо съм съчинил. Във всеки случай нека да е най-индивидуалното, защото изразява отношението ми към т р а д и ц и я т а, което е сърдечно и в същото време необвързано; това щеше да проличи по-късно още по-ясно във „Вълшебната планина“, с която по мое мнение завършва пародираща историята на немския образователен роман.

Повестователният мемоарен тон на „Крул“, една изключително шекотлива [политически] еквилибристика, не бе по силите ми за продължително време и вътрешно аз вече бях по следите на нови неща, когато през 1912 г. посетих Лидо де Венеция. Там се съчетаха редица курioзни обстоятелства и впечатления, от които покълна идеята за онзи разказ, чието заглавие носи името на града на лагуните. „Смърт във Венеция“ бе замислен като една бързо осъществима импровизация покрай работата над авантюристичния роман; ала всяко нещо има своя собствена неотменна воля и с мен се случи същото, както вече някога при „Буденброкови“ и по-сетне при „Вълшебната планина“: историята на издигналата се до почти творец фон Азенбах се разрасна... Вещност всяка творба е поначало една фрагментарна, обаче затворена в себе си реализация на нашето Аз, а в тази тук се страснаха като истински малки кристали множество неща, за да създадат една пъстра мозайка, чиято многоотносителност и кръжение из безброй сфери можеше да предположи автора си към бленуване. Относителност, аз обичам тази дума, когато мисля за нея, тя се покрива за мен с понятието значимост — бих рекъл дори, че значимото не е нищо друго освен относителност към най-различни неща. Всичко съвпаднаше по един особен начин и както в младежката творба „Тонио Крюгер“, така и в „Смърт във Венеция“ нито един шрих не бе измислен — подозрителният гондوليер, младежът Тадзио и неговите близки, осушеното заминаване поради размяната на багажа, холерата — всичко бе дадено от реалността, оставаше само да се вмести в мозайката. В процеса на тази работа изпитах чувство на суверенно удовлетворение, каквото иначе не познавах.

Първоначално замислите ми бяха съвсем други. Появи се желанието да взема за обект на моя разказ късната любов на Гьоте към Улрике фон Леветцо, да представя деградацията на един високо издигнат дух чрез страстта към едно прелестно, невинно създание на живота — оная тежка криза на Гьоте, на която дължим неговата прекрасна карлсбадска елегия, оная вих от дълбините на неговото разстроено и заплениено съзнание, оная лудост на сърцето, която едва ли не стана негова гибел и във всеки случай бе означавала смърт преди биологичната му смърт. Тогава не се осмелех да възкреса образа на Гьоте, не се уповах на силите си и се отказав

Сътворих един модерен герой, символ на нежния тип, когото, обляхнат от симпатия, бях вече изваял в по-ранни творби, един брат на Томас Буденброк и Джироламо Савонарола, значи герой символ на слабостта, който работи до ръба на изтощението, за да даде всичко, което може: с една дума, герой от типа на кръстения така от самия мен „етик на постижението“. Вършило този Густав фон Ашенбах има чертите на Густав Малер, на големия австрийски музикант, който тъкмо тогава се бе завърнал тежко болен от едно концертно турне в Америка; а кралската му смърт в Париж и Виена, която съпреживявахме крачка по крачка чрез ежедневните бюлетени във вестниците, ме накара да дам на героя от моя разказ фанатично строгите черти на скъпия на сърцето ми талантлив музикант. Отново моя тема бе опустошаващият пробив на страстта, унищожението на един изграден, привидно напълно овладяван живот, който чрез „жудия бог“, чрез Ерос — Дионис бива деградиран и тласнат в абсурда. Творецът, закрепостен към света на сетивното, не може да стане истински достоен; тази основна тенденция на горчиво-меланхолична скептика спрямо всяка творческа дейност в изкуството е изразена в изповедта (наподобяваща Платоновите диалози), която вложих в устата на белязания вече от смъртта герой.

Това е особено морално себеобуздаване чрез една книга, самата тя с преднамерена ирония, изтъкваща в своето изложение, в своята проза онова достойно и овладяно поведение на личността, което се заклеявява в нея като лъжа и шутовщина. Меланхолично-скептичната критика спрямо творческата същност на изкуството изобщо, упражнена от морална и човешка гледна точка, така както се манифестираше в „Тонио Крюгер“, в „Тристан“ и във „Фиоренца“, бива доведена в „Смърт във Венеция“ до един кулминационен връх; в същото време се порицават и педагогическите домогвания, които евентуално биха могли да се промъкнат в самочувството на твореца; домогвания, наклонности, идеи — всичко това бе започнало да играе роля в съществения ми живот, откакто се бях отърсил от периода на младежка уединеност и бохемство. Тези идеи и домогвания развих в есето „Гьоте и Толстой“, което поставя в непосредствена връзка света на автобиографията, на изповедта с педагогиката, човешкото образование и възпитание. Посочих как възпитателният елемент съзнателно или не, вече живее в автобиографично-изповедния и израства от него. „Никой — твърдах аз — не е възприемал когато и да е своето. Аз като изразител на културна мисия и не е щапил сили в осъществяването на тази задача, без да опре и до възпитателното въздействие над външния свят, до щастието и достойнството на един водач на младежта и ваятел на човека; а мигът на това прозрение, който настъпва едва с жизнения ни връх, е най-възвишеният в живота на продуктивния човек.“

Сметнете, че е пример за странно двупоточно постично мислене, ако същият автор, който в есето се изяви по този начин, в разказа с почти флагелантски песимизъм отрича на всяка творческа и поетическа дейност призванието за каквото и да е педагогическо въздействие. Ала въпреки всичко колко дълбоко бе пунала корен в духа ми идеята за възпитанието, показва фактът, че следващият сюжет, който похванах, противно на всички предвиждания и намерения се превърна в ръцете ми в късна форма на немския образователен и възпитателен роман — имам предвид „Вълшебната планина“.

И така, „Смърт във Венеция“ заема в личния ми живот като писател, а същевременно в епохата, на която принадлежи този живот, едно своеобразно открояващо се двойко положение. Разказът се появи през 1913 г., следователно в навечерието на Първата световна война, с която бе отбелязан краят на една епоха за Европа и се откриха нови съдбовни светове за онези, които я надживяха; и на тази неслучайна за моето чувство позиция на синора между две епохи съответствува напълно ролята, която разказът играе във вътрешния ми живот, доколкото отбелязва в него последната и крайна степен, един завършек; морално и формално разказът бе най-заостреното и наситено изображение на декадентския и художествен проблем, под чийто знак стоеше моето творчество от „Буденброкови“ насам и който със „Смърт във Венеция“ получи действително завършена форма — в пълно съответствие със завършеното оформление на цялостната индивидуалистична проблематика на клонящата към катастрофа бюргерска епоха. Моят личен път, който ме бе отвел до „Смърт във Венеция“, нямаше продължение, от него нямаше излаз и аз бях съвсем наясно, когато навремето добронамерени приятели изразяваха загрижеността си — „как изобщо бих могъл да работя по-нататък“, — само че към тази загриженост

се отнесох със същата инертност, със същата смесица от фатализъм и упование в живота, които бяха присъщи и на неутвърдената ми младост. Действително, въпрос на виталност е дали може да се преодолее или не една критична точка, една точка на относително и условно съвършенство, каквато аз бях достигнал: дали е възможно да се разхлаби здравоспоеното, издържката напълно форма, да се поддържа тонусът на продуктивността, като се влият в нея нови съдържания, да се разширят духовните устои на живота ни и да се гради по-нататък и по-нависоко — или дали новите веяния на времето няма да ни обрекат на повторение или занемаване. Тук изборът не идва от волята, той е процес на развитие; и ако в момента изобщо не го осъзнаваме, то се дължи на това, че развитието никога не е категорично скъсяване със старото и отживялото, което още няма представа за новото и идващото, а че старото в своя край съдържа вече елементи от новото, а то възприема от своя страна елементи от старото и ги доразвива. Това е отношението на „Смърт във Венеция“ към „Вълшебната планина“. В историята за Ашенбах вече прозвучават немалко неща, които са чужди за стария бюргерски свят, затова пък насочват към едно ново следбюргерско поведение, въпреки че в иронично-песимистичен план то е доведено до абсурдност. „Вълшебната планина“ е до голяма степен още една романтична книга, книга, която симпатизира на смъртта. И все пак тя ни показва пътя от един индивидуален свят на страдание към света на нов социален и човешки морал и в никой от предишните ми книги не би могла да се срещне онази мисъл, спогодила Ханс Касторп в сяня му върху снега: „В името на любовта и на доброто човек не трябва да допуска смъртта да властвува над мислите му.“

Животът, също и този на твореца, на писателя, не е план, който се провежда, а е развитие на една даденост, която се осъществява; затова на младини можем да изпитваме само смътно доверие по въпроса, как ще проверви на някого; а как му е провервяло, това можем в зряла възраст само изпитателно да обгледаме. При мен в началото стои романът на немското бюргерство, в средата — романът на европейската проблематика и диалектика, и накрая — доколкото мога да предвидя — митът на човечеството за Йосиф и неговите братя. Това е така или иначе един жизнен път. Не е амбицията, която ме е водила по него; вървял съм го, защото така дойде.

През 1912 г. жена ми заболя — впрочем не много тежко — от възпаление на белите дробове, което все пак ѝ наложи да прекрати половин година във високопланинския санаториум на швейцарския курорт Давос. Посетих пациентката там, горе, за няколко седмици и когато прочетете главата в началото на „Вълшебната планина“, наречена „Пристигане“, където Ханс Касторп вечеря със своя болен братовчед Цимсен в ресторанта на санаториума и за първи път вкухва атмосферата на това място и живота „при нас тук горе“, — когато четете тази глава, всъщност вие имате пред себе си едно доста точно описание на собствените ми чудновати впечатления оттогава.

Може би тук е мястото да кажа нещичко и за техниката на писателското наблюдение изобщо. Ако има автори, които дебнат, тъй да се каже, с подострен молив своите близки и в себе си водят бележки относно външния им вид, характерни особености и прочие, то аз в никакъв случай не принадлежа към тях. Не ми е присъщо да следя жестовите и мимиката на хората. Както не търся сюжети, така не съм хукнал да дира и впечатления. Аз не „изживявам“ сензациите; напротив, бих казал, че отношението ми към впечатленията от живота е значително пасивно, приемам ги подсъзнателно — оптичните и акустичните възприятия някак си цъпрат капка по капка в мен, образува се един фонд от човешки черти и разновидности, от който, когато настъпи продуктивният момент, мога да черпя. В моите по-късни творби, в романите за Йосиф и в най-новата ми работа — романът за Гьоте, където вече става дума предимно за основните човешки ценности, натуралистичният портрет отстъпва все повече на заден план; ала и в по-ранните ми произведения съществено за мен е било стилизирането и одухотворяването на натуралистично наблюдавания материал и ако като фигури на мои творби съм вземал модели от живота, то, както е случаят с Ашенбах в „Смърт във Венеция“, чертите на прототипа се смесват с подтици от съвсем други източници, кръстосват се най-разнообразно, за да се слеят при крайния резултат в едно художническо единство и в него „портретираният“ със смущение открива себе си, но същевременно и не се открива.

Мисълта да направя от монте впечатления и преживявания в Давос един разказ се затвърди у мен твърде скоро. Веднага му поставих заглавието „Вълшебната планина“, като той не претендираше за нещо повече, освен да стане хумористичен антипод на „Смърт във Венеция“, също и по отношение на обема, значи една само малко удължена short story⁶. Атмосферата му щеше да представлява смесица от смърт и развлечение, така както я бях усетил на онова странно място там горе. Обаянието на смъртта, триумфът на опияняващо безредие над живот, обречен на най-висш порядък, описани в „Смърт във Венеция“, трябваше да се пренесат на хумористична плоскост. Един обикновен герой, комичният сблъсък между зловещо приключение и бюргерска честност — това беше моето намерение. Но скоро ме обхвана тайно предчувствие, че съществува опасност този разказ да се удължи прекомерно. „Самоизмамата на твореца“, постоянно повтарящото се подценяване на едно начинание този път доста рано отстъпи място на предчувствието, че историята в Давос „си го носи в себе си“ и че мисли за себе си много по-различно от мен. Това засягаше и външната форма, защото, бих казал, разгърнатият, хумористичен английски стил, с който тогава си почивах от строгостта на „Смърт във Венеция“, изискваше повествователна широта и необходимото за това време. После настъпи войната и нейното избухване ми даде наистина веднага края на романа в ръцете; а вътрешният опит, който излякох, обогати книгата неимоверно много, но прекъсна написването ѝ за години.

Много време след сключване на мира, едва през 1924г., излякоха двата тома, възникнали от концепцията на short story, държали ме в свой плен не седем, а едно на друго цели дванадесет години.

Какво бих могъл да ви кажа върху книгата и начина, по който тя трябва да се чете? Аз мисля, че особената структура, композицията на книгата е причина, щото удоволствието на читателя да се засили и задълбочи при повторния прочит — също както трябва да познаваме вече една музика, за да ѝ се насладим истински. Музика, композиция — говорил съм за това и по повод на по-ранните си произведения — за мен романът, разказът, е бил винаги една симфония, творба на контрапункта, една тематична тъкан, в която идеите играят ролята на музикални мотиви. Във „Вълшебната планина“ тази техника е приложена по най-сложен и всепроникващ начин, а с това е свързано и моето малко настоячиво изискване — да бъде прочетена повторно: музикално-идейният комплекс от взаимодействия, който образува, може да се прозрے истински едва когато тематиката му е вече позната и сме в състояние да тълкуваме действащия символично афоризъм не само в ретроспекция, но и перспективно.

С това аз повдигам въпроса за мистериата на времето, която романът разглежда в множество варианти. Той е роман за времето в двояк смисъл: исторически, защото се стреми да обрисова духовния облик на една епоха, на предвоенна Европа, и после, защото времето само по себе си е негов обект. Самата книга е това, за което разказва — докато описва херметическото омагьосване на младия герой в безвременното, тя сама, с помощта на художествените си средства, се стреми да съхрани времето, опитвайки се да даде на музикално-идейния комплекс, който обхваща, във всеки миг пълна реалност и да създаде едно магическо „nunc stans“⁶.

Ала нейната амбиция да постигне пълно сливане между съдържание и форма, между същност и явление и винаги да бъде това, за което се отнася и разказва, тази амбиция не спира дотук. Историята на Ханс Кастроп е историята на една градация; в трескавата херметика на Вълшебната планина един обикновен герой бива доведен до възможността да извършва морални, духовни и чувствени приключения, за каквито преди не е дори сънувал. Ала историята на неговата градация е в същото време и градация сама по себе си, като разказ. Тя си служи наистина със средствата на реалистичния роман, без да е такъв, постоянно надхвърля границите на реалното, като символично го показва и прави прозирно. За възприятието на читателя всички фигури са нещо повече, отколкото изглеждат: само застъпници, представители и пратеници на духовни сфери, аксиоми и светове. Надявам се, че заради това те няма да останат сенки и бродещи алегии. Напротив, опитът ме е успокоил, че всички тия личности — Йоахим, Клавдия Шох, Пиперкорн, Сетембрини и както и да се казват, се

⁶ Разказ (англ.).

⁶ Неизменно „сега“ (лат.).

възприемат от читателя като пълнокръвни хора, за които той си спомня, сякаш са негови истински познати.

Онова, което се научава да разбира моят скромен герой, дължен да извърши своя път между всички тях, е, че всяко по-висше здраве трябва да се постигне чрез дълбокото изживяване на болест и смърт; също както грехопадението е предпоставка за изкупление. „Към живота — казва веднъж Ханс Касторп на мадам Шох — към живота има два пътя: единият е обикновеният, прекият и добрият. Другият е лош, води през смъртта, и той е гениалният.“

Това схващане за болестта и смъртта като необходим преход към познанието, към здравето и живота, превръща „Вълшебната планина“ в Initiations-Roman⁷. Това определение не идва от мен; дължа го на един млад изследовател от Харвардския университет, който свързва „Вълшебната планина“ и нейния герой с една голяма традиция — не само немска, а световна традиция. Този вид поезия той нарича „The Quester Legend“⁸. Нейната най-прочута немска проява е „Фауст“ на Гьоте, обаче зад Фауст, вечния търсач, стои групата от поезии за Граал, и нейният герой, все едно дали се казва Гавайн, Галахад или Парсифал, е именно търсещият и питащият, който преброява небето и ада, опълчва се срещу небе и ад и сключва съюз със загадката, с болестта, със злото, със смъртта, с другия свят — светът, който във „Вълшебната планина“ се поставя „под съмнение“. А най-младият в редицата на търсещи герои, обяснява същият изследовател, е моят Ханс Касторп, един „guileless fool“⁹, подобен на Парсифал, на Гьотевия „Вилхелм Майстер“. Наистина, какво ли друго е немският възпитателен роман, който, както вече споменах, „Вълшебната планина“ изглежда че приключва по един пародиращ начин, освен пречистен и одухотворен приключенския роман? Както виждаме, Ханс Касторп има благородно, мистично-рицарско потекло: той е типичният, в най-висш смисъл любовният Neophyt¹⁰, който доброволно, уви, твърде доброволно, приема болест и смърт, защото още първият допир с тях му донася обещание за изключително разбиране, за насърчаващи приключения. Ханс Касторп като търсителя на граля — не съм подозирал това, когато пишех за него; самият аз бях един „guileless fool“. Обаче Граалът, който Ханс Касторп, макар и да не намира, не предугажда в предсмъртния си сън, е идеята за човека, концепцията за една бъдеща хуманност, преминала през най-дълбокото познание за болест и смърт.

От своя връх Ханс Касторп бива смъкнат в европейската катастрофа, която, както вече споменах, прекъсна работата ми над „Вълшебната планина“ за години. По време на войната написах „Размисли на един аполитичен“ — едно самоизследване, което ми костваше много мъки, книга, която искаше да „ликвидира“ войната и нейните проблеми, ала, както по-късно щеше да се окаже, се превърна за творческата ми работа, а именно за останената на заден план „Вълшебна планина“, в незаменима подготовка и разтоварване. Останал съм верен на тази си склонност да внасям мисловно разтоварване в поетически начинания чрез „паралелни есеистични акции“, дори нямам нищо против да чувствавам тази своя критично-полемична страна като една външно не проявена и съществена съставка на моето същество и в никакъв случай само като въпрос на чувство за дълг.

Към следващата поетична творба пристъпих едва след написване на „Вълшебната планина“ до известна степен и като увеичаване на този завършек. Така възникна новелата „Безредие и ранно страдание“, която ми е толкова скъпа, че съм склонен да я причисля към най-доброто, написано от мен. Ако в Германия тя бе приета дружелюбно, то се дължеше отчасти на това, че в нея виждаха отразени в меланхолично-хумористична светлина често пъти гротескните злочестия на германския следвоенен и инфлационен период, ала тя бе картина на времето си още и с това, че по един деликатен начин загатваше проблема за поколенията, който войната с особена острота бе поставил, придавайки му след мрачните настроения на „Размислите“ със своята любов към миналото автобиографичен акцент. Автобиографично е още и описанието на бащината любов, която вдъхва на импровизацията човешка топлина; навярно на първо място на нея дължи тя сърдечния си прием.

⁷ Роман, поставящ начало (англ.).

⁸ Легенда за търсача (англ.).

⁹ Простодушен глупак (англ.).

¹⁰ Новоприет в тайна или в религиозна общност (гр.).

Това интермеццо принадлежи вече към времето, което посветих — нека си послужи с езика на Гьоте — на следващото си „главно занятие“: работата над Историите за Йосиф — макар и да не бях почнал още истински да пиша. Обаче занимаването с този библейски митически сюжет спада към това време. Предпочитания и възможности за интерпретация, към които не съм имал усет през моята изцяло обвързана с бюргерския реализъм младост, сега, в годините, когато човек клони от специфичното към общовалидното, вече се насочиха към подобен сюжет, преди още да бе узряло решението да го подхвана, а именно — към проблема за човека. Първите си познания за библейския сюжет като всички от онова четиво, което наред с приказката принадлежи към първите впечатления на детството. Моята научна подготовка — ако смея така да се изразя — за египетския том на Йосиф води началото си от ученическите ми години.

Непосредствен подтик, възбудил интереса ми към Йосиф, дойде от страна на един познат мюнхенски художник, който ме помоли да му напиша увод за една папка с илюстрации, едно хубаво графично изображение на съдбовните пътища на Йосиф, сина на Иаков. Направих справка в старата семейна библия и там, „намерих“ потвърдено написаното от Гьоте в „Пoesия и истина“: „Тази непринудена история е крайно привлекателна, само че ни се струва твърде кратка и човек се смята призван да я извае в детайли.“ Аз още не предугаждах доколко тези думи щяха да ми служат като мото през дългите години на работа.

Споменах преди за моята „научна“ подготвителна работа над Йосиф. Би било наистина нелепо, ако отрека, че писането бе предхождано и съпровождано от много проучвания, много издирвания около „изворите“; ала моята история за Йосиф не трябва да се схваща като „исторически документиран“ роман и културно-историческа панорама. Тя е и остава на първо място белетристична творба, която би искала да ѝ се насладят, а не да я проучват; и на тия, които се възхищават от моята ученост, аз с удоволствие разказвам, че именно тия подробности, които би трябвало да се смятат за научно издирени, в действителност са свободно съчинени. Те са продукт на онова, което наричам „съприкосновение“ — настойчивата близост със сфера, която ни учи да говорим на нейния език и да съчиняваме в нейния дух.

Следователно, не научна творба, а „fiction“¹¹ в истинския смисъл, рожба на фантазията. И все пак научна, в смисъл, че с разказваческите си похвати дръзва към подстъпите на познанието, било в тъмата на дълбоката древност или в непрогледната нощ на неосъзнатото, дирения далеч назад, в дълбините на времето, или което всъщност е еднозначно, в дълбините на душата. Любопитството да научим нещо за най-ранното и най-древното битие на човека, предхождащо разума, това антропологично любопитство за произхода и целта на човека е живо във всички нас и интересът към мита е във висша степен характерна страст на нашето време. На мен по-скоро ми се привличаше сплавянето на симпатия и разум в ирония, която не бе нужно да е светотатствена. Мит и психология — щяха ли да вървят заедно? Помислих си, да. Струваше ми се, че би могло да стане весело, ако посредством една митическа психология опитам една психология на мита.

Какво означаваше това за мен, изразих веднъж в един доклад, посветен с любов на човека и изследователя, когато смятам за един от най-големите откриватели в историята на човешкия дух. Имам предвид Сигмунд Фройд. Неговото тълкуване на душата се докосваше многостранно до моето схващане за смисъла на митичното и за ролята, която то заема в живота на заглавния герой. Какво друго е моят Йосиф, освен отново една разновидност на твореца и неговата проблематика: творец, доколкото със своето подражание на бога действувал неосъзнато. Говорих вече за „инфантилизма“ на твореца. — Инфантилизъм — каква роля играе този чисто психоаналитичен елемент в живота на всички нас, какъв съществен дял има в изграждането на човека като битие! Живот, това ще рече тръгване по следи, живеене по подражание, идентификация с един явен или завешан митически образец!

Бях замислил еднотомен разказ, като част от един исторически триптих, чийто други две изображения щяха да третират испански и немски антиподи. Какво излезе, вече ви е известно.

¹¹ Художествена творба (англ.).

Старата песен! Моят епичен педантизъм, фанатизмът на „ab ovo“, ме принуди да включа прасторията и бащината одисея на моя млад герой.

В началото работата ми над библейския сюжет се смеси с обичайните прибавки и „странични занимания“, между които едно есе върху „Амфитрион“, комедия от Хайнрих фон Клайст, което е в пряка връзка с проблема за мита в „Йосиф“. За щастие обаче този път имаше и едно поетическо отклонение — ако и творбата да дължи своето възникване на повидимому доста повърхностен подтик. Тогава прекарвах лятото в един малък курорт на Балтийско море и имах намерение да продължа работата си над „Йосиф“, защото не съм свикнал да бездействам дори и през ваканцията. Ала това щеше да означава да се лиша от морето, защото за „Йосиф“ ми бяха необходими голям брой книги и бележки, които морският вятър би отнесъл. И тъй като не желях да се затворя в стаята, реших, докато трае ваканцията, да сложа „Йосиф“ към дело и да започна една малка работа, която можех да пиша, седнал в плажния кош, и да изсмуча, тъй да се каже, от пръстите. Така бе създаден разказът „Марио и фокусникът“, който носи подзаглавието „Трагично приключение през време на едно пътуване“; историята на хипнотизатора, който накрая бива застрелян от своята жертва. Политико-моралният намет, неизразен обаче с думи, бе разбран тогава в Германия твърде добре, много още преди 1933 г.: разбран със симпатия или с недоволство — а именно като предупреждение срещу изстъпленията на един диктатор, които в катастрофата на спасителния за човечеството край биват преодолени и ликвидирани.

След завършване на първия том на „Йосиф“ реших да посетя най-послед местата, които смятах, че в представите си познавах тъй добре — не с цел да проучвам, а изключително заради една самопроверка. И пътуването до Палестина наистина ми потвърди онова, което вече знаех: че поетичното творчество е всъщност „измисляне“ на реалността.

След завършване на втория том дойде немската катастрофа, която ме накара да напусна страната си, или по-правилно: да не се завърна в нея, защото тъкмо тогава се намирах на едно турне от сказки в чужбина. Последвах пет години в Швейцария, през които възникна „Йосиф в Египет“, но те положиха началото и на моя засега последен роман — „Лоте във Ваймар“, замислен бе като кратък отид, подобно на написването на „Безредие и ранно страдание“ след „Вълшебната планина“, но ето че отново той излезе една обемиста книга. Вече споделих как още преди двадесет и пет години, когато бях погълнат от „Смърт във Венеция“, у мен се зароди мисълта да направя Гьоте, най-големия поет на Германия, обект на един разказ и как тогава не ми стигна необходимата смелост за подобно самонадеяно начинание. На шестдесетгодишна възраст дръзнах да поставя мастития старец на сцената — казвам на сцената не без умисъл, защото дълго се колебах дали този сюжет не подхожда повече за театър — поради своите комедийни елементи, които го правят по-съвършено издание на сродната нему творба „Негово Кралско Височество“. Началото на „Лоте във Ваймар“ е комедийно — една изискана възрастна дама пристига и отсяда в странноприемницата на малкия околжен град, където внася лесно обяснимо въълнение — тя не е коя и да е, а самата мадам Шарлоте Кестнер, родена Буф, тази Шарлоте Буф, на която Гьоте издигна паметник в „Страданията на младия Вертер“. След толкова много години прототипът все още не е надмогнал вътрешно това преживяване и се надява, при повторната среща с постигналия почести и слава приятел от младини, на един happy end¹², на едно обяснение, което ще донесе разрешение на дългогодишния мъчителен въпрос: защо се е „влюбил в една годеница“ — та нали още тогава Лоте е била сгодена за човека, чието име носи и сега, вече като вдовица и майка на много деца — и коя всъщност е била причината, тласнала младият поет на „Бурните устреми“ към нея, а после го е накарала така внезапно да избяга; както е бягал винаги от жените, които е обичал, чак до старини!

Дали Лоте получава задоволителен отговор, нека реши читателят. Началото е комедийно, сякаш една игра, в която е въвлечен Гьоте; самият той — извоювалият достойнство творец — се явява много по-късно; виждате как отново ме занимава същата тема — извоювалият достойнство дух, който под маската на външно лукавство крие от света най-съкровената си същност.

¹² Щастлив край (англ.).

Той е геният, на когото служим и който не благодари, а само дарява именно чрез това, че съществува, един велик човек, а същевременно вече не и човек; това кара хората да го смятат често за студен и безсърдечен, дори мефистофелски-нихилистичен. Тяхната любов към него не е лишена от омраза, колкото ги ошастливява, толкова той ги и потиска. Той е бащата, който предизвиква нашето почитително възмущение. Обаче и той, геният, е жертва, но в същото време и жертвоприносител; той е пламъкът, ала и горящата свещ, която жертвува своята плът, за да пръска светлина. . .

Ако съм сполучил да доближа до читателя феномена на природата — този велик човек и хуманист, — дължа го единствено на извършената подготвителна работа за „Йосиф“, на дългогодишните ми усилия около мита. Защото и този последен роман засяга един мит, мита за за Гьоте. Книгата поставя предусловия — и може би това вече не е изкуство. Авантюристичното, заложено в реализацията на един мит, оживява само ако този мит ни е близък — в нашия случай, следователно, това е митът на немската културна традиция. Вълнуващото, онова което изобщо прави от тази книга роман, отпада, щом тази близост липсва. Като оправдание нека ми послужи това, че митът за Гьоте, първо, е излязъл далеч от рамките на немската възпитателна сфера и се е превърнал в изживяване за целия свят и, второ, че всъщност книгата не се занимава само лично с него, а с гения сам по себе си, с проблема за великия човек.

Този роман повтаря впрочем играта на Йосиф. Подражанието на бога, което се харесва на Рахилиния син, отговаря на моето подражание на Гьоте: идентифициране и мистично сливане с о т е ц а. — Сега Йосиф трябва да възкръсне от втория си гроб: по заобиколен път, с една индийска новела, която в момента ме привлича, аз се опитвам от ваймарския свят на немски хуманизъм да навляза отново в неговата сфера. Позволете ми да обобща творческите си възгледения с Гьотевия стих:

Велики боже, помози,
труда ми ежедневен наспори!

Превела от немски със съкращения Донка Илинова