

МЯСТОТО НА РИХАРД ВАГНЕР В ИСТОРИЯТА НА ИДЕИТЕ ОТ ПОСЛЕДНАТА ТРЕТИНА НА XIX ВЕК

Иван Попов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

RICHARD WAGNER'S PLACE IN THE HISTORY OF IDEAS DURING THE LAST THIRD OF THE 19TH CENTURY

Ivan Popov

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2025.5.156-172>

Резюме: Статията разглежда някои основни моменти от естетическата доктрина на композитора Рихард Вагнер, реконструирайки както техния произход, така и влиянието им върху философското и съответно художественото творчество на Фридрих Ницше и Томас Ман. Особеното натоварване на изкуството с политически функции, което срещаме у Вагнер, представлява резултат от една диагноза на западноевропейската култура, според която модерното общество се е развило по твърде едностранчив начин, потискайки всякакви творчески импулси у индивида. Текстът проследява, как Ницше и Ман подемат и доразвиват тези идеи. Историко-антропологичният подход към миналото на културата е в състояние да онагледява също така важни разлики, които съществуват между немската и българската рецепция на въпросните идеи през епохата от края на XIX век.

Ключови думи: Рихард Вагнер, Фридрих Ницше, Томас Ман, изкуство и политика, модерно общество

Abstract: The paper examines certain key points of the composer Richard Wagner's aesthetic doctrine, reconstructing both their origins and their influence on the philosophical and artistic work of Friedrich Nietzsche and Thomas Mann. The particular ferment of political functions to art that we find in Wagner is the result of a diagnosis of Western European culture, according to which modern society has developed in an all too one-sided way, suppressing any creative impulses in the individual. The text traces how Nietzsche and Mann take up and further develop these ideas. The historical-anthropological approach to the past of culture is also able to illustrate important differences that exist between the German and Bulgarian reception of said ideas during the last decades of the nineteenth century.

Keywords: Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Thomas Mann, art and politics, modern society

Основната цел на историята на идеите е възможно по-изчерпателната и обхватна реконструкция на системата от ценностни съждения и убеждения, формирали мирогледната картина и мисленето на представителите на отминалите времена. На този фон следва да бъдат ситуирани мотивите за познавателната и творческа ориентация на обитателите на един социален свят, чиято вътрешна логика за нас в много отношения е непроницаема. Стремежът да се вникне от по-късна гледна точка в културен и интелектуален контекст, който фундаментално се различава от нашия, разбира се далеч не се изчерпва единствено с любопитството и с желанието само и единствено да разберем дадена епоха, възстановявайки причините, довели до възникването на един или друг исторически документ (Kenny 2005, 23). Присъщото на човека възприятие на действителността, на което по инерция сме склонни да приписваме вътрешна завършеност и – поне до известна степен – кохерентност, обикновено се представя пред авторефлексията ни като единственият възможен мироглед, като дадена веднъж завинаги социална и културна панорама, отразяваща еднозначно и непротиворечиво всичко онова, което съществува отвъд пределите на индивидуалния живот. Интересът към историческата обусловеност на „паяжината“ от мнения и схващания, т.е. към подвижния и всичко друго, но не и намиращ се извън времето когнитивен и ценностен хоризонт, който служи за призма към заобикалящата ни действителност, не на последно място води до разкриване на принципната относителност на всяка една мирогледна перспектива. Т.нар. „историзъм“, философско-антропологична концепция, зародила се в немската академична философия през XIX век, поставя акцента върху обвързания с конкретната култура, непостоянен характер на възгледите ни, отваряйки по този начин поле за изследване на специфичния начин, по който човекът, за разлика от останалите биологични видове, възприема околната среда и взаимодейства с нея. Според думите на германския историк Томас Нипердай, онова, което в по-късен момент бива възприемано като минало, всъщност някога е било настояще, с множество отворени опции пред себе си (Nipperdey 2013, 80). Еманципирането от лимитите на собствения поглед към света е постижение, което, освен всичко останало, допринася и за рационалното дистанциране от унаследените ценностни и поведенчески схеми, към които несъзнателно се придържахме в мисленето и постъпките си (Ibid., 81). Ето как историческото проучване, носещо в случая на историята на идеите културно-антропологичен характер, в пълна степен може да е от полза при опита ни да осъществим основната, дефинирана още през XVIII век цел на заниманията с наука – а именно, да допринесе за автономното,

издържано в духа на Просвещението извоюване на обективна, осъзната позиция относно себе си и собственото място в окръжаващия ни свят.

Личността и значението на Рихард Вагнер не само като композитор и публичен интелектуалец, а като фигура, повлияла неимоверно много върху развитието и разгръщането на различни естетически, философски и като цяло идейни настроения и течения през последната третина на XIX век, могат и следва да бъдат проучени с помощта на уговорката, че целта на настоящия текст не се състои просто в преразказа на казаното и написаното от него, а в реконструкцията както на условията за, така и на ефекта от превръщането му във водещ фактор в тогавашния немскоезичен свят. Такъв поглед е възможен и без непременно да се фокусираме върху приноса и ролята на Вагнер в развитието на западноевропейската музикална традиция – задача, с която аз така или иначе не бих се осмелил да се нагърбя, понеже не съм в състояния да я изпълня. Но дори и за музикално непосветения се отварят немалко възможности да се опита да ситуира – в идеен план – естетическите и политически виждания на композитора на фона на определени интелектуални и културни процеси от изключителна важност, които по онова време протичат в Германия, както и на територията на немскоезичното пространство като цяло. От идейните си наследници Вагнер е възприеман не просто като творец от плът и кръв, а като символ, в който немалко тогавашни хора на изкуството и интелектуалци виждат обновителя на намиращата се по тяхно мнение в сериозна криза западноевропейска култура. Отново, смисълът на подобни прочити и интерпретации не може да бъде разбран без наличието на съзнание за историческата дистанция, делища ни от епохата на последните три десетилетия от XIX век.

В качеството си на композитор, но също така и на писател и теоретик, Вагнер не може да бъде представен в своята цялост в една кратка статия – на реализацията на подобна задача са били посвещавани немалко книги и сериозни научни трудове. Затова смятам да се насоча към неговите виждания относно противоречивото взаимодействие между националното и космополитното светоусещане, както и към особеното обвързване между политика и изкуство, на което той дава израз в различни свои текстове с програмен характер. Основният проблем, който го занимава (както впрочем и немалко от неговите съвременници), е този за ролята на художественото творчество във все по-бързо модернизиращите се западноевропейски общества – именно затова от първостепенно значение за настоящия текст ще бъде изясняването на начина, по който през втората половина на XIX век Западът гледа на себе си и на своето противоречиво отношение към предшестващата го историческа традиция. В по-късен момент

концептуалните и теоретични – въпреки че не носят непременно систематична форма – схващания на Рихард Вагнер ще бъдат подхванати и доразвити, но също така и критикувани от неговия първоначален верен последовател, а след това яростен противник Фридрих Ницше. Преплитането между собствено естетическата (т.е. музикална) и политическата проблематика представлява аспект колкото от личността на Вагнер, толкова и от епохата, така че си струва усилието да насочим вниманието си именно към този момент.

Рихард Вагнер мисли своето музикално творчество не просто като принос към европейската художествена традиция, а като начин да бъдат примирени патриотично-националното чувство за принадлежност към немската култура с космополитното схващане за музиката като за специфичен език, надхвърлящ измеренията на националната идентичност. Макар и на това място да нямам възможност да навляза в теоретичните дебати, занимаващи се с проблемите, които естетическите теории от XVIII и XIX век срещат при своите опити за групират (а понякога също така да създадат и йерархия между) различните изкуства, следва непременно да имаме предвид, че във фокуса на въпросните размишления е застанала не музиката сама по себе си, а абсолютната музика. И на неспециалистите е известно, че последната се утвърждава като самостоятелна художествена форма през XVIII век, а трудностите по откриването на сходства между музикалните структури, които не изглежда да репрезентират физическата и социална действителност, и изразните средства на медиите, с които си служат останалите изкуства, превръщат музиката без текст в понятиен проблем (Kivy 1997, 17 дори оприличава инструменталната музика на художествения феномен на авангарда, познат от съвсем друга епоха), което същевременно дава повод тя да бъде натоварвана с психологически и като цяло културни функции, които излизат извън рамките на естетическото. Не друг, а Артур Шопенхауер, оказал решаващо влияние върху мисълта както на Вагнер, така и на Фридрих Ницше и на Томас Ман, на които възнамерявам да се спра по-нататък, отрежда именно на абсолютната музика ролята да представлява своеобразен мост към творческото надмогване на репрезентирания от нас т.нар. „свят“, да предложи изход от страданието, което е неизбежна част от живота на субекта, доминиран от безсъзнателната и стихийно лутаща се „воля“ (Carroll 2003, 40). Влиянието на Шопенхауер, до което ще стигнем след малко, не е безусловно и еднозначно – Вагнер се изявява най-вече на територията на операта, която по същността си е синкретична художествена форма; преместването на акцента от абсолютната музика

върху оперното изкуство е едно от нещата, в които по-късно Ницше ще го упреква (Brömsel 2011, 287).

Ако разгледаме еволюцията на политическите възгледи на Вагнер, то съвременните изследвания по този въпрос са единодушни, че може да се говори за постепенен преход от един своеобразен естетически и социален идеализъм, изразяващ се в подкрепа на стремежите към демократизация и еманципация на западноевропейските общества от епохата на т.нар. „мартенска революция“ от 1848 - 49 г. (Breuer 2023, 14), към все по-ясното придвижване в посока политическия консерватизъм, фундаментализъм и в крайна сметка национализъм. Макар и да съм в състояние да ги представя единствено в тезисна форма, аз се интересувам от отделните стъпки и нюансите на това идейно развитие, вникването в които би могло да ни помогне да преодолеем унаследените и в много отношения клиширани представи за убежденията на немския композитор.

Като отправна точка в процеса на неговото постъпателно превръщане в консерватор очевидно следва да бъде посочена ценностната опозиция между наука и изкуство, залегнала в мисленето на немалко представители на епохата от средата и последната третина на XIX век. Демократичната и просвещенска програма на революционерите, чиито брожения по онова време обхващат едва ли не всички големи центрове в Западна Европа, у Вагнер биват допълнени от тезата, че реалната еманципация на индивида и на социалната общност може да се състои единствено при възприемането на критично-дистанцирано отношение към модернизацията на западните държави и общества. Технологичният и материалният прогрес не са възможни без духовно възвисяване отвъд границите на ежедневно и баналното – това е специфичната перспектива на Вагнер, през която той възприема политическите колизии и борбите за конституционни промени от 1848-49 г., когато все още живее в Саксония и заема длъжността на дворцов капелмайстор в Дрезден.

Търсенето на „автентично човешкото“ в неговото качество на контрапункт и коректив на бюрократичната и техническа организация на обществото постепенно кара композитора да се дистанцира от идеите на зараждащия се по онова време комунизъм (Ibid., 15), както и от политическите тенденции от епохата, поставящи акцента върху колективния характер на стремежите към справедливост и равноправие. Вагнер все повече започва да възприема музиката си като предназначена не за някаква абстрактна социална група (т.е. за масата), а за общност от автономни и независими един от друг индивиди (Ibid., 18). Така ежедневната политика постепенно отстъпва на заден план,

понеже не тя, а изкуството следва да проправи пътя към решение на духовните и социални проблеми на модерния човек.

Този идеен преход в много голяма степен е повлиян от прочита и интерпретацията на философската доктрина на Артур Шопенхауер през 50-те години на века, документирана във Вагнеровия архив и в кореспонденцията му (Ibid., 20). Както вече се каза, тук крайгълен камък се явява преодоляването на екзистенциалното страдание с помощта на изкуството – една естетическа доктрина, която е повлияла на множество по-късни концепции и теории, опитващи се да легитимират т.нар. „незаинтересован“, идеален характер на художествения опит. Вагнер обаче интерпретира казаното от Шопенхауер по един твърде своеобразен начин. За него отказът от „света“ не се изразява в аскетизъм и анахоретско откъсване на индивида, а в един грандиозен по своя мащаб замисъл за реформиране на цялостното общество с помощта на изкуството (като под последното естествено той има предвид собствените си музикални произведения). Светското начало в ролята на трамплин към осъществяването на творческо трансцендиране на ограниченията на ежедневието – тази мисъл трайно се намества в центъра на естетическите, както и на политическите възгледи на композитора (Ibid., 32). От тук съответно се стига и до фундаментална промяна в начина, по който Вагнер възприема феномена на модерната държава, както и реализираните от нея културни и социални функции. От симпатизант на каузата на мартенските революционери той застава на позициите на консервативния модернизъм, за него държавните структури и въобще наличието на политическа власт имат за цел да упражняват контрол върху егоистичните индивидуални афекти в хаотичната и доминирана от слепите инстинкти борба за надмощие и оцеляване, както е представена от Шопенхауер в неговия основен труд „Светът като воля и представа“ (Ibid., 24–25). В мисленето си Вагнер стъпка по стъпка сменя противоречието между своята визия за изкуството като за автономна, защитена от външните влияния зона на свободното самоизразяване, от една страна, и усилията в полза създаването на институционална рамка, която да способства социализацията и налагането на неговите музикални произведения, от друга. Пристрастията му в полза на тази особена версия на просветената монархия отваря пътя към придобилото историческо значение сътрудничество – на идейно и организационно ниво – с баварския крал Лудвиг Втори, превърнал се от средата на 60-те години на века в основен меценат на Вагнеровата музика (Ibid., 25).

Именно на този фон следва да бъде ситуирано влиянието, което този без съмнение изключително важен мислител упражнява върху развитието на историята на идеите в

немскоезичния свят през последната третина от XIX век. Подобно на много други тогавашни представители на немската култура, за Вагнер немският език представлява носител на автентичното творческо начало – на немците е отредено да създадат онова изкуство, което ще се превърне в религия, в по-добрата алтернатива на юдаизма и християнството, задавайки пътя към консолидиране и обновяване на социалната общност в условията на все по-рязко разбягващите се комуникационни форми, които изграждат тъканта на модерното общество. На това място разбира се няма как да не бъде отбелязано, че тази доктрина представлява отглас от мисловната фигура на т.нар. *Kunstreligion* („изкуството-като-религия“), която е продукт на естетическите търсения на първото поколение немски романтици от началото на века, основно на територията на литературата. Новото в случая на Вагнер е, че той придава институционални измерения на въпросното теоретично наследство.

В така очертания контекст на Франция (особено от епохата на френско-пруската война от 1870 – 71 г.) е отредено да се превърне в символ на всичко онова, от което неоромантичната критика на бюрократичната държавна машина се стреми да се дистанцира, натоварвайки паралелно с това немската култура и народ с едва ли не пророчески функции (Ibid., 37 – 38). В кореспонденцията си по време на войната Вагнер се проявява като отявлен патриот и противник на френската цивилизация, но няма да сме справедливи, ако не отчетем споменатите по-горе множество нюанси в неговата мисъл, превръщащи го в много повече от рупор на широко разпространените сред тогавашната немскоезична интелигенция патриотично-шовинистични общи места и убеждения. Въпреки антифренския патос, в музиката Вагнер съзира медия, която е в състояние да надхвърли националната принадлежност. Продукт на немската култура, неговите произведения имат за задача да универсализират изкуството отвъд етническите ограничения, понеже „говорят“ на език, който може – и трябва – да бъде разбран от всекиго (Ibid., 38).

Особеното напрежение между националното и космополитното не се решава в полза на едното или на другото – свидетелство за това е все по-засилената и горчива критика, която Вагнер отправя към тогавашното немско общество и към новосъздадената Германска империя, която в неговите очи явно представлява всичко друго, но не и подходящата социална и институционална основа за осъществяването на Шопенхауеровия проект за спасение чрез изкуство (Ibid., 35). В подобен контекст следва да бъде разглеждан и Вагнеровият антисемитизъм – аспект от неговото интелектуално присъствие на сцената на немската, но и на световната култура, който и до днес, в

условията на комуникационна глобализация, не е загубил своята релевантност при опитите за формулиране на съответстваща оценка на интелектуалното наследство на композитора.

В различни свои текстове от частен и от публичен характер Вагнер говори за разпръснатостта на еврейския народ и съответно за липсата на идентичност, които според него представляват пречка за вписването на евреите в очертаната по-горе програма за продуктивно взаимодействие между политика и естетика (Ibid., 41). Евреите откровено биват обявени за една – макар и далеч не единствената – от причините за невъзможността за практическо осъществяване на художествената визия на композитора. Тук съвременните изследователи се стремят внимателно да разграничат между частните и публичните му изяви – при последните Вагнер заема една в действителност доста по-смекчена позиция, дистанцирайки се по ред причини, които няма как да бъдат взети под внимание на това място, от формите на широко разпространения и официализиран в тогавашните европейски общества антисемитизъм (Ibid., 44).

Противопоставянето между цивилизования и „естествения“ начин на живот сред природата е важно за Вагнер и в личен план: свидетелство за това е появяващата се периодично в неговата кореспонденция заявка за желание да емигрира в Америка и да започне живота си „начисто“, колкото и да е спорно, дали и до каква степен подобни намерения са били сериозни. С всички модификации, които претърпяват неговите политически възгледи, основно място в тях продължава да заема скептицизмът относно способността на националната държава да предложи действително решение на централния културен проблем, състоящ се във все по-радикалното потискане на творческите импулси у индивида за сметка на унификацията и рационализацията на формите на социален живот в условията на напредващата и маргинализираща традиционните социални и поведенчески кодове Модерност.

На фона на това изключително схематично реконструирано развитие, задало понятийната рамка, в която се движат по-късните идейни последователи на Вагнер, възнамерявам да ситуирам приноса на Фридрих Ницше и на ранния Томас Ман, чиито виждания за проблематичното взаимодействие между изкуство и живот и въобще за ролята на твореца в буржоазното общество до голяма степен, макар и разбира се не изключително, почиват върху интелектуалното наследство на композитора.

Дихотомията и диалектичното единство между т.нар. Аполоново и Дионисово начало в живота и в изкуството са формулирани в публикуваната през 1872 г. книга

„Раждането на трагедията от духа на музиката“, маркирала скъсването на Ницше с академичната наука и превръщането му в институционално необвързан мислител, повлиял от своя страна върху едва ли не всички представители на немскоезичната литература и изкуство от епохата около 1900 г. На това място не се стремя към систематична реконструкция на казаното от философа в това негово първо по-мощно произведение и затова само ще спомена, че идентифицирането на Аполон с рационалния, създаващ устойчиви художествени форми творчески принцип, и съответно неговото противопоставяне на символизиращия първичната стихия Дионис, от гледна точка на съвременната наука се счита за исторически не съвсем коректно, понеже не отговаря на начина, по който двата бога са били възприемани и почитани в древногръцката култура (Schüle 2011, 189). Не е случаен фактът, че „Раждането на трагедията“ е посрещната на нож от филологическата колегия още при излизането ѝ, което в крайна сметка и довежда до търсения до голяма степен от самия Ницше ефект на професионален остракизъм.

Тази книга е замислена от автора ѝ не на последно място като реакция на възникването на Втория райх през 1871 г.: една държавна формация, в която се налага развитието на общество от нов тип, доминирано от отчуждение и свеждане на взаимоотношенията до изпразнени от вътрешно съдържание, неподвижни социални йерархии. Това очевидно резонира с разискваните по-горе политико-поетологични концепции на Вагнер, който освен другото представлява предмет на дискусия в заключителната част от текста на Ницше, където изкуството на операта бива провъзгласено за обновител на достигналата връхната точка в своите вътрешни противоречия западна култура. Задачата на въпросната художествена форма е да извърши своеобразна крачка назад, към миналото на предкласическата гръцка Античност, за да може по парадоксален начин да бъде разкрит ресурс за пълноценното и здравословно бъдещо развитие на Германия и на Европа. Затова и в посветената на този текст изследователска литература изрично се упоменава, че при въпросната програма не може да става дума за пропагандирана от автора културна и ценностна регресия (Breuer 2023, 145).

Историята на античната трагедия, така както я конструира в своята книга Ницше, е история на изгубения вътрешен баланс, на изначалното съществуване на противоречиво единство между форма и съдържание, между хаоса и оргиастичната необузданост на сетивното преживяване на света, от една страна, и неговото дисциплиниране в пластичния образ, от друга. Проследявайки – по един, както вече се каза, силно спекулативен начин – произхода на трагедията от Дионисовите мистерии,

които постепенно претърпяват вътрешна диференциация, интегрирайки в себе си основните елементи на онова, което днес назоваваме с термина „театър“, немският философ твърди, че още с появата на Сократ на сцената на интелектуалния живот в древна Атина превес започва да взема рационалното Аполоново начало, в изкуството, но също така и в мисленето и във възприятието на културата и на околния свят (Zittel 2011, 355). Тенденцията към абстрахиране от материално-конкретното, към загърбване на ситуираността на човека тук-и-сега за сметка на отвлеченото и откъснато от измеренията на индивидуалния живот боравене с категориите на науката и най-вече на логиката/философията (Schlimgen 2011, 276), е залегнала в основите на западната култура, като през последната третина от XIX век в пълна степен може да бъде констатиран упадъкът на последната и превръщането ѝ в ценностна система, която в действителност е чужда на изконно подвластното на природните стихии човешко битие. На Вагнер се пада задачата да възстанови чрез своите опери изгубеното единство между Аполоновото и Дионисовото изкуство, а именно музиката трябва да се превърне в подстъп за модерния човек към преоткриването на самия себе си. При това, отново следва да се има предвид, че Ницше в никакъв случай не прокламира завръщането към някакво до-цивилизовано състояние на анархия и ексцесии – балансът между въпросните два принципа следва да даде възможност на индивида да се превърне в автор на своята личност, в творец на собствената биография, поставяйки акцента върху конкретиката на биологичното си съществуване, далеч от дехуманизиращата перспектива на съвременната наука, гледаща на битието „отникъде“ (Zittel 2011, 355). Обясними са причините, поради които съвременните изследователи виждат в тази парадигма предвестник на т.нар. „постмодерно“ мислене, насочващо фокуса върху неповторимите особености на индивидуалното, заплашени от това, да се изгубят в хода на научната абстракция (Kostikova 2020, 555, 557).

Отношенията между Ницше и Вагнер претърпяват немалко метаморфози, което разбира се е добре известно на заинтересованата публика и затова няма нужда да бъде специално излагано тук. Не на последно място ролята на пропагандатор, която композиторият и кръгът от сподвижници около него се опитва да наложи на по-младия почитател, кара последния да застане на дистанция, най-вече спрямо публичната персона на Вагнер. С течение на годините също антисемитските изказвания, върху които както видяхме не бива автоматично да пренасяме нашите съвременни мисловни и морални категории, отдалечават Ницше от някогашния му кумир, за да го отрече той в последните си текстове като създател на популярна и съответно неавтентична оркестрова музика,

противопоставяйки „немското“ у него на истинската, „средиземноморска“ естетика, изразена най-вече в „Кармен“ на Жорж Бизе (Brömsel 2011, 287). Музиколожката стойност на подобни твърдения не е от значение на това място, за нас е важно да си дадем сметка, че същото недоверие, което самият Вагнер изпитва по адрес на държавните институции в нововъзникналата Германска империя, тук се обръща срещу самия него. В съчиненията „Случаят Вагнер“ и „Ницше contra Вагнер“ музикалното творчество на композитора е разобличено като симптом не на прогреса, а на упадъка на немската култура и на масовизацията на изкуството. Убеден европеец и космополит, Ницше вероятно не е можел да не вижда във възникващия особено от 80-те години нататък „Вагнеров култ“ всичко онова, което в своята борба срещу закостенелите ценности той се бори да подложи на критика и на ревизия.

Диалектиката между Аполоново и Дионисово до такава степен отчетливо е залегнала в поетологическите търсения на ранния Томас Ман, че опитът да го ситуираме на фона на очертаната дотук линия на развитие на историята на идеите в немскоезичното пространство няма как да я подмине. Впрочем, съвременните литературоведски изследвания върху творчеството на Ман са стигнали дотам, да идентифицират конкретните пасажии и местата от Ницшевите текстове, върху които писателят е работил и които е коментирал в хода на своя прочит и рецепция (Kitcher 2013, 28–29). За мисълта на Ницше може да се каже, че е по принцип здраво залегнала, не непременно критично-аргументативно, а по-скоро под формата на устойчиви образи и символи, в естетиката на Томас Ман. Това разбира се е тема, която също не може да бъде изчерпана в целостта си тук. Затова ще се насоча към три новели – „Дребният господин Фридеман“, „Тристан“ и „Смърт във Венеция“, публикувани в края на XIX и началото на XX век, в които със средствата на фикционалната литература са подхванати и разработени ницшеански, а оттам и Вагнерови теми и общи места.

„Дребният господин Фридеман“ (1897 г.) е една изключително майсторски разказана история, представляваща малко или много първото сериозно произведение на Томас Ман, в която той описва трагичния живот на белязан от физически недъг млад мъж, загърбил – както той безуспешно си внушава – емоциите и сетивните преживявания, само за да бъде шоково изхвърлен от орбитата на рутинираното си съществуване при срещата с една в пълна степен „фатална“ жена, пробудила у него всичко онова, което е считал за окончателно преодоляно. Тук няма да се впускам в специфичния начин, по който Ман изгражда този наратив, за заинтересования читател може би ще е ценно да си даде сметка, че преди да се превърне в сложния, интелектуален

автор, за което е до такава степен почитан и тачен до ден-днешен, в този свой текст писателят се разкрива като изключително умел повествовател, много талантлив литератор, владеещ до съвършенство „занаята“ на разказването. Едва в по-късен момент той ще насочи вниманието си към всички онези комплексни идейни и философски контексти, които изграждат основната тематика на романите му.

И така, Йоханес Фридеман (самото негово име тук е натоварено със значение, представлявайки образуване от немските думи *Frieden* и *Mann*, т.е. „мир/покой“ и „мъж“) не просто се влюбва в Герда, а изживява психически срыв под напора на чувствата, които против волята му го завладяват и насочват навътре, към самия него, всичко онова, което не е изживял, за да се самоубие той в края на новелата в акт на стихийна и ирационална омраза към себе си. Драстичният ход на сюжета упражнява сериозно влияние върху читателското възприятие, което е до такава степен погълнато от постъпателния ментален упадък на героя, че забравя да види в него социалния типаж, илюстрацията на едностранчивото развитие, което се е превърнало във втора природа на модерния човек, принуждаващо го да потиска емоциите си и водещо го до развала и смърт. С този свой текст Ман разработва нещо като диагностика на епохата, служейки си – макар и имплицитно – с почерпаните от прочита на Ницше и на неговата книга за трагедията аналитични категории. Интересно на това място, дори в тезисна форма, би било едно сравнение с рецепцията на Ницше в България от края на XIX и началото на XX век, която е устойчиво залегнала в наративите, с които реконструираме развитието на българската следосвободенска литература. Може да се каже, че критиката на културата и на модерния индивид, на които Томас Ман дава израз в своя текст, по-скоро отсъстват в начина, по който Пенчо Славейков и неговите сподвижници виждат в Ницше предимно символ на силната творческа индивидуалност, нещо като трансмисия по пътя към еманципиране от закостенелите поведенчески конвенции и ценности на домодерния социален колектив, който всички те се стремят да оставят зад себе си. Недоверието в Модерността, разбирана именно като акцентиране единствено върху една част от измеренията на психологическия и на естетическия опит, което върви против основните принципи на човешката природа, в българската перспектива изглежда като че ли отсъства, поне в годините, за които стана дума по-горе. Подобен контраст е в състояние да илюстрира, освен другото, и смисъла на заниманията с историята на идеите, с който започна настоящият текст. Детайлното вглеждане в динамиката на определени отрязъци от историческото развитие на немската и на немскоезичната култура, колкото и

отвлечено да изглежда поне на първо четене един такъв проект, е в състояние да ни разкрие важни подробности от структурата и смисъла на нашата собствена традиция.

В чисто повествователен план Томас Ман заимства от Вагнер определени техники на разказване, най-известната от които е прословутият лайтмотив, използван в неговите литературни произведения най-вече за охарактеризиране на съответните фикционални персонажи, и то с помощта на изразните средства на натуралистката естетика. Ман се връща отново и отново към едни и същи детайли от физическата конституция на даден герой – косите, цвета на очите, зъбите, ръцете и пр. – което представлява много повече от наративен експеримент или интертекстуален цитат. Лайтмотивът, както и цветовата семантика (в поетиката на немския писател синьото символизира болест, червеното и жълтото – заплаха) не просто формират устойчивия набор от свойства, с които бива изграден един или друг литературен образ, те са израз на оценъчната перспектива на разказващата инстанция, която не само описва, а коментира и иронизира, макар и невинно в експлицитна форма, обитателите на фикционалния „свят“ и техните мотиви и ментални състояния.

Вагнеровата музика сама по себе си също представлява устойчив елемент от тематичния спектър в новелите на ранния Томас Ман. В „Дребния[т] господин Фридеман“ Йоханес среща Герда в оперната ложа по време на изпълнение на „Лоенгрин“ (Mann 1966, 88), което е всичко друго, но не и случайна препратка към влиянието и творчеството на композитора, а съвсем очевидна е връзката между музика и литература в новелата „Тристан“ от 1903 г., чието заглавие е – почти – идентично с това на операта. Тук на дискусия е подложена т.нар. „любовна смърт“: романтична концепция за екстатичното надхвърляне на измеренията на субекта, което може да се състои едва в отвъдното. Ман обаче не просто транспонира сюжетната проблематика от произведението на Вагнер в друга медия, а предлага собствена, в много отношения изненадваща трактовка на конфликта между творческата личност и буржоазното общество, който го занимава в ранните му текстове.

Габриеле, която след раждането на сина си е заболяла от туберкулоза, се настанява в санаториум, където пътищата ѝ бързо се пресичат с живеещия сред останалите пациенти ексцентричен писател Детлеф Шпинел. Последният постепенно успява да събуди интереса ѝ и да я накара да се дистанцира от достопочтеното буржоазно съществуване, репрезентирано в света на новелата от нейния съпруг – бизнесмена Кльотерян. Кулминацията на историята, чиято структура впрочем следва постройката на операта, бидейки разделена на три части от по четири глави (т.е. моделът е експозиция-

кулминация-развързка), се случва в сцена, в която писателят кара Габриеле да изсвири на пиано няколко пасажа от „Тристан и Изолда“, въпреки протестите, че това би навредило сериозно на здравето ѝ. Шпинел придружава музиката с монолог върху преплитането между любов и смърт (Mann 1966, 244 – 246), а физическото и психическото усилие изтощават героинята, която известно време по-късно действително умира. Докато при първоначалния прочит на текста изглежда като че ли ролите между героите са еднозначно разпределени – писателят и Габриеле са жертви на безогледната, помитаща всичко по пътя си виталност на Кльоотерян – то внимателното вглеждане в детайлите разкрива съвсем друго значение, което Томас Ман влага в идейната и ценностна опозиция между буржоата и твореца. Шпинел всъщност се оказва лишен от морал човек, който съзнателно тласка героинята към нейната гибел, за да може благодарение на това да преоткрие своето творческо вдъхновение и отново да започне да пише. Човекът на изкуството като такъв – тук отново имаме работа не просто с конкретен литературен образ, а с типаж – е описан като интересуваш се единствено от своето творчество и използващ останалите като средство за постигане на художествените си цели. Няма как да не направим паралел с концепцията на Ницше за „преоценка на всички ценности“, както и с неговата теза за произхода на християнския морал от физическата немощ, инструментализирала ученията на Иисус Христос, за да наложи властта на слабите над силните (Salaquarda 2011, 209). Но в новелата си Томас Ман не предлага просто илюстрация на тези твърдения – Шпинел е фигура, която още от самото начало внушава у читателя отрицателни реакции. Освен странен ексцентрик, той е и фиксиран върху себе си егоист, което отнема доста от героичния патос на ницшевата борба срещу християнството. Проблемът за конфликта между човека на изкуството и социалната общност, който както видяхме занимава доста сериозно още Рихард Вагнер и представлява изходната точка на неговата програма за фундаментално прекрояване на модерните социални взаимоотношения, тук е представена по оригинален и нетрадиционен начин, легитимиращ освен другото и самостоятелния творчески принос на Томас Ман към немската литература и култура от епохата.

„Смърт във Венеция“ от 1911 г. със сигурност е онзи текст, в който най-ясно е разработено противоборството между Аполоновата умозрителност и дистанцираност и Дионисовото разтваряне на субекта в стихията на сетивните ексцесии. Няма да резюмирам действието на това произведение, което със сигурност е добре познато както на заинтересованите читатели, така и на зрителите на едноименния филм на Лукино Висконти от 1971 г. Ще спомена единствено, че дори успехите, които главният герой

Густав фон Ашенбах е завоювал на писателското поприще, не са в състояние да го издигнат над вътрешните емоционални конфликти, довеждащи и в този случай до гибел. В епоха, когато разграничението между висока и популярна литература, между художествената автентичност и предназначената за масова консумация продукция започва да играе основна роля при процесите по формиране на литературното „поле“ (за да си послужи на това място с една известна категория от социологията на изкуството и на културата), е видно, че проблематиката за ролята на художника и на художественото произведение в развитото модерно общество, имплицитните очаквания, с които е натоварено „истинското“ творчество, което следва да изпълнява всичко друго, но не и развлекателни или дидактични функции, все по-отчетливо се наместват във фокуса на естетическите дебати, в които Томас Ман участва като писател и като публична фигура. Ето как, по един сложен и в много отношения обходен път, можем да реконструираме влиянието, което политическите и естетически възгледи на Вагнер продължават да упражняват върху неговите наследници в немскоезичното културно пространство от края на XIX и началото на XX век.

За Томас Ман Вагнер е важен най-вече в контекста на проблема за съотношението между националното и космополитното мислене, особено с оглед на политическото развитие на Германия през периода на Ваймарската република, довело както е добре известно до възхода на националсоциализма. Своите възгледи за културната роля на композитора Ман излага през 1932 г. в своя доклад „Страдания и величие на Рихард Вагнер“, който бива приет изключително агресивно от страна на симпатизиращите на фашизма представители на немския културен живот (Vaget 2015, 200). Този текст излиза далеч извън рамките на фиксирания тук от мен исторически период, в който нито Вагнер, нито Ницше са могли да предвидят пътищата, по които техните идеи ще бъдат преиначени и усвоени за целите на възможно най-нехуманната политическа идеология. Но проблематиката за тяхната рецепция през XX век следва да бъде проучвана отделно. Надявам се, че съм бил в състояние да приведа аргумент в полза на смисъла от заниманията с история на идеите, която се насочва към чуждото и недобре осветленото, за да се върне в крайна сметка към собствената гледна точка, помагайки ни да разберем себе си малко по-добре, в сравнение с досега.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

Breuer, Stefan. 2023. *Wagner, Nietzsche und die deutsche Rechte 1871 – 1933*. J. B. Metzler.

Brömsel, Sven. 2011. „Musik.“ In *Nietzsche-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann. J. B. Metzler.

Carroll, Noël. 2003. „Arthur Schopenhauer.“ In *The Blackwell Guide to Continental Philosophy*, ed. by Robert C. Solomon and David Sherman. Blackwell Publishing.

Kenny, Anthony. 2005. „The Philosopher’s History and the History of Philosophy.“ In *Analytic Philosophy and History of Philosophy*, ed. by Tom Sorell and G.A.J. Rogers. Clarendon Press.

Kitcher, Philip. 2013. *Deaths in Venice. The Cases of Gustav von Aschenbach*. Columbia University Press.

Kivy. Peter. 1997. *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*. Cambridge University Press.

Kostikova, Anna. 2020. „Nitshe.“ In *Istoriya filosofii*, ed. by V. V. Vasil’yev, A. A. Krotov i D. V. Bugay. Akademicheskii proyekt. [Костикова, Анна. 2020. „Ницше“. В *История философии*, под ред. В. В. Васильева, А. А. Кротова и Д. В. Бугая. Академический проект.]

Mann, Thomas. 1966. *Die Erzählungen*. S. Fischer Verlag.

Nipperdey, Thomas. 2013. *Kann Geschichte objektiv sein? Historische Essays*. C.H.Beck.

Salaquarda, Jörg. 2011. „Christentum.“ In *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann. J. B. Metzler.

Schlimgen, Erwin. 2011. „Logik.“ In *Nietzsche-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann. J. B. Metzler.

Schüle, Christian. 2011. „Apollinisch-dionysisch.“ In *Nietzsche-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann. J. B. Metzler.

Vaget, Hans Rudolf. 2015. „Leiden und Größe Richard Wagners (1932).“ In *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Andreas Blödorn/Friedhelm Marx. J. B. Metzler.

Zittel, Klaus. 2011. „Wissenschaft.“ In *Nietzsche-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann. J. B. Metzler.

✉ **Sen. Asst. Prof. Ivan Popov, PhD**

ORCID iD: 0000-0001-6245-3329

Department of German and Scandinavian Studies

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

E-mail: icpopov@uni-sofia.bg