Nodar Kakabadse

THOMAS MANN

I

THOMAS MANNS FRÜHWERK

(1893 — 1900)

Verlag der Tbilisser Universität
Tbilissi 1967

ნოდარ კაკაბაძე

თავის ამბავი

I

ადრეული შემოქმედება

(1893 — 1900)

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი 1967

Я И (Нем)
83. 092 [მანი თომას]
ქ 171

წიგნში განხილულია ჩვენი დროის უდიდესი გერმანელი მწერლის, კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლის—თომას მანის ადრეული შემოქმედება, უფრო ზუსტად, მისი შემოქმედების პირველი პერიოდი, რომელიც 1893—1900 წლებს მოიცავს.

ამ პერიოდის ნაწარმოებთა შესწავლას დიდი მეცნიერული მნიშვნელობა აქვს თომას მანის სახელგანთქმული რომანების გენეტიკური ძირების დასადგენად. თომას მანის შემოქმედების ლიტერატურული საწყისების მართებულად შეფასებისა და მისთვის სათანადო ადგილის განსაზღვრის მიზნით ნაშრომში გათვალისწინებულია მწერლის მთელი შემოქმედება და მისი, როგორც მწერლისა და მოაზროვნის, კავშირი და მიმართება გერმანულ ეპიკურ და ფილოსოფიურ ტრადიციებთან.

წიგნი განკუთვნილია ფილოლოგებისათვის.

შრომის თემა, მიზანი და ფარგლები

წინამდებარე შრომის თემა მე-20 საუკუნის კრიტიკული რეალიზმის უდიდესი გერმანელი წარმომადგენლის—თომას მანის ადრეული შემოქმედების, უფრო ზუსტად, მისი შემოქმედების პირველი პერიოდის (1893—1900) ნაწარმოებთა განხილვა-გაანალიზება გახლავთ. თავის მხრივ, ეს წიგნი თომას მანზე ვრცელი მონოგრაფიის პირველ ნაწილს წარმოადგენს. თომას მანის ადრეული შემოქმედება მოიცავს შვიდ ლირიკულ ლექსსა და 13 მცირე ზომის პროზაულ ნაწარმოებს*, რომელთაგან თითქმის სრულებით არ არის შესწავლილი ლექსები და 5 პროზაული ნაწარმოები („ვიზიონი“, „შესავალი“, „დაცემული ქალი“, „სიკვდილი“ და „შურისძიება“), ხოლო ზოგიერთი მათგანის განხილვას უსამართლოდ მცირე ადგილი უჭირავს თომას მანზე არსებულ მრავალრიცხოვან მონოგრაფიებში (თომას მანი კი ახალგაზრდობიდანვე განებივრებული იყო შრომებითა და გამოკვლევებით). როდესაც 1913 წელს თომას მანის შემოქმედებაზე პირველი მონოგრაფია დაიბეჭდა (**Wilhelm Alberts, Thomas Mann und sein Beruf, Xenien-Verlag, Leipzig, 1913**), იგი მხოლოდ 38 წლისა იყო (ჩვეულებრივ, წიგნებს მოწიფულ შემოქმედებზე წერენ ხოლმე). 1955, ე. ი. მწერლის გარდაცვალების წელს, მისმა ბიბლიოგრაფმა კლაუს ვ. იონასმა აღნუსხა სამი ათასი გამოკვლევა მასზე (**Klaus W. Jonas, Fifty years of Thomas Mann studies, a bibliography of criticism, Mineapolis, 1955**), რომელთაც დღემდე კიდევ მრავალი შრომა დაემატა. მაგრამ თომას მანის მკვლევრები ამჯობინებენ იკვლიონ მწერლის გვიანდელი, მოწიფულობის პერიოდის შემოქმედება და გარკვეულ გულგრილობას იჩენენ ადრეული ნაწარმოებებისადმი, რომელთა ერთი ნაწილი თითქოს ხელახლა იქნა აღმოჩენილი, როცა 1960 წელს ფიშერის გამომცემლობამ თომას

---

* ასე ზოგადად და დაუკონკრეტებლად იმიტომ ვწერ, რომ ამათგან ზოგი ნოველაა, ზოგი—მოთხრობა, რამდენიმე—ეტიუდი და რამდენიმეც—ესკიზი და ა. შ. ყველა მათგანის ჟანრული სპეციფიკა ხელახლა დასადგენია, რადგან ამ მიმართულებით არ წარმოებდა სისტემატური და სპეციალური კვლევა.

მანის თხზულებათა ყველაზე სრული გამოცემა განახორციელა* (**Thomas Mann, Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. VIII, Erzählungen, Fiorenza, Dichtungen, S. Fischer Verlag, 1960**).

თომას მანის სახით ჩვენ საქმე გვაქვს უკვე კლასიკოსად ქცეულ მწერალთან, ამიტომ საინტერესო და შესწავლის ღირსია მისი შემოქმედებითი ევოლუციის ყოველი საფეხური, საჭირო და აუცილებელია ამ მწერლის შემოქმედების სრული გაცნობა, მისი სამწერლობო საწყისების გათვალისწინება. უამისოდ მის გვიანდელ შემოქმედებაში ბევრი რამ გაუგებარი იქნება. ადრეული შემოქმედების შესწავლის გარეშე ჩვენი ცოდნა თომას მანის სამწერლო მოწიფულობაზე არასრული და ნაკლოვანი იქნება.

ამის გარდა, ზოგიერთ ადრეულ ნაწარმოებში ჩანასახოვანი ფორმით თავს იჩენს გვიანდელი შემოქმედების მრავალი თემა, მოტივი თუ პრობლემა; ასევე შეინიშნება მათში მოწიფული თომას მანის ზოგიერთი მხატვრული თავისებურება, რომელიც, რასაკვირველია, ჯერჯერობით „ემბრიონალური“ სახით არის გამოვლენილი. მაშასადამე, ადრეული შემოქმედების შესწავლა საინტერესოა აგრეთვე თომას მანის სახელგანთქმული რომანების „გენეტიკური“ ძირების დასადგენადაც. პაულ ფრიდრიჰის მოსწრებული თქმა რომ გამოვიყენოთ, თ. მანის ადრეული ნოველები ისევე ამჟღავნებენ მომწიფებულ თ. მანს, როგორც კოკორი, კვირტი—ყვავილს („...sie, wie die Knospe die Blume, den ganzen späteren Mann verraten“, **Paul Friedrich, Thomas Mann, Berlin, 1916, S. 16**).

მაშასადამე, წინამდებარე შრომის მთავარი მიზანი თომას მანის შემოქმედებითი გზის პირველი სტადიის შესწავლა, ადრეული შემოქმედების ისტორიულ-სისტემური განხილვაა. მაგრამ იმისათვის, რათა დადგენილ იქნეს პირველი პერიოდის კავშირი გვიანდელ შემოქმედებასთან, რათა არ დაირღვეს თომას მანის მთელი შემოქმედების „კონტექსტი“ და მართებულად შევაფასოთ მისი ლიტერატურული საწყისების მნიშვნელობა, საჭიროა სქემატურად მაინც მთელი შემოქმედების, სრული შემოქმედებითი ევოლუციის გათვალისწინებაც. უამისოდ მწერლის შემოქმედების პირველი რგოლი ლოგიკურად ვერ „ჩაჯდება“ მწერლის შემოქმედების მთელს „ჯაჭვში“.

შრომის დასაწყისში ვახასიათებ დასრულებულ, სრულქმნილ თომას მანს—მხატვარსა და მოაზროვნეს—ზოგად ხაზებში. ეს არის

* ადრეულ ნაწარმოებთა გარკვეული ნაწილი თავის დროზე სხვადასხვა ჟურნალში დაიბეჭდა და შემდეგ თხზულებათა კრებულებში აღარ გადაბეჭდილა, ხოლო ეს ჟურნალები ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობას წარმოადგენს, მათი შოვნა თვით თომას მანის მკვლევრებსაც კი უჭირთ.

მისი შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის სტატიკური სურათი. აქვე ქვეთავში ვეხები თომას მანის პროზის კავშირსა და მიმართებას საერთოდ გერმანულ ეპიკურ ტრადიციასთან და შეძლებისდაგვარად ვადგენ თ. მანის რომანის სპეციფიკას. ამის შემდეგ შრომის პირველსავე ნაწილში ვცდილობ თვალი მივადევნო ამ მწერლის მსოფლმხედველობრივ-შემოქმედებით განვითარებას, იმ მხატვრისა და მოაზროვნის ჩამოყალიბების პროცესს, რომლის სტატიკური სურათი წინა თავშია მოწოდებული. ეს არის თომას მანის სრულქმნა-მომწიფების თანდათანობითი პროცესის დინამიკური სურათი. და ეს ორი თავი შეადგენს წინამდებარე შრომის პირველ, შესავალ ნაწილს. ბოლოს, შრომის მეორე ნაწილში ვიკვლევ შრომის საკუთრივ თემას, ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ვარჩევ მწერლის ადრეულ ნაწარმოებებს, სულ ბოლოს დასკვნების სახით ვაჯამებ მიღებულ შედეგებს. თომას მანის თხზულებათა ციტირებისას უმთავრესად ვიყენებ მწერლის ნაწარმოებთა თორმეტტომიან „აუფბაუსეულ“ გამოცემას: **Thomas Mann, Gesammelte Werke, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955.** სიმოკლისათვის მითითება ასე ხდება: **Th. Mann,** შემდეგ შესაბამისი ტომი და გვერდი. მაგრამ, როგორც ცნობილია, ეს არ არის სრული გამოცემა, ამიტომ ის თხზულებანი, რომლებიც ამ გამოცემაში არ შესულა, მითითებულია სხვა გამოცემების მიხედვით. კრიტიკული მონოგრაფია პირველად სრულად არის ხოლმე დასახელებული, გამეორების შემთხვევაში მეტწილად აღინიშნება მხოლოდ მონოგრაფიის ავტორის გვარი და წიგნის გვერდი.

შრომას აქვს სქოლიოები და უკან დართული შენიშვნები: სქოლიოებში მეტწილად ტექსტთან უშუალოდ დაკავშირებული კომენტარები და ციტირებული ლიტერატურა ჩამაქვს, ხოლო შენიშვნებში უმთავრესად გადამაქვს ტექსტში აღძრული სხვადასხვა „მოსაზღვრე“ საკითხები, რომელთა გაცნობა წიგნის წაკითხვის შემდეგაც შეიძლება.

შრომაში მხოლოდ გაკვრით და ზოგადად ვეხები თომას მანის ადრეული შემოქმედების ისეთ სპეციალურ საკითხებს, როგორიცაა ნაწარმოებთა ფორმის, სტრუქტურის, ტექნიკის, დროის, ადგილის, „საშენი“ ელემენტების, პერსონაჟთა ტიპოლოგიის, მათი მოქმედებაში ჩაბმა-შემოყვანისა და გამოძერწვა-ხატვის მანერის, მოქმედების გაშლა-განვითარების ხერხების, ერთი სიტყვით, რომანისა და მოთხრობა-ნოველის მორფოლოგიის, აგრეთვე სტილის პრობლემებს, რადგან ყოველივე ეს გამოცალკევებულ. საგანგებო კვლევას მოითხოვს.

შრომაში, როგორც დავინახავთ, თ. მანის შემოქმედების პირველ პერიოდად მიჩნეულია 1893—1900 წლები. ეს მონაკვეთი თვითნე-

ბურად, შემთხვევით და მთლად პირობითად არ არის გამოყოფილი. მართალია, მხატვრული შემოქმედების პერიოდიზაცია, საერთოდ, პირობითია და არაზუსტი და პერიოდებს შორის მკვეთრი მიჯნების დადგენა შეუძლებელი ჩანს, გამორიცხული არ არის პერიოდების „ურთიერთშეჭრა“ და მათ შორის ურთიერთშემხები ხაზები, მაგრამ კვლევის გასაადვილებლად და მხატვრულ შემოქმედებაში გარედან გარკვეული წესრიგის შესატანად საჭირო ხდება მწერლის თხზულებათა კლასიფიცირება დროის მიხედვით. დროის ეს მონაკვეთი წინამდებარე შრომაში იმიტომ არის პირველ პერიოდად მიჩნეული, რომ უკვე ამ წლებშივე თანდათანობით მზადდება პესიმიზმის, რომანტიკული სიკვდილის კულტის, ესთეტიზმის და ნიცშეს „ცხოვრების“ ფილოსოფიის დაძლევა. ეს არის „ბუდენბროკებამდელი“ შემოქმედება, რომელშიაც, მართალია, ჯერ კიდევ თავს არ იჩენს მკვეთრი გარდატეხა, მაგრამ ფარულად, პოტენციურად მზადდება გარდატეხისათვის ნიადაგი. გარდატეხის მომენტს ასახავს მეორე პერიოდის ბოლო წლის ნაწარმოები „ტონიო კროგერი“, რომელიც მწერლის შემოქმედებაში ახალ გეზსა და მიმართულებაზე მიუთითებს. თ. მანის შემოქმედების სწორედ ამ მონაკვეთის ბოლოს ხდება შესამჩნევი ცვლილება, გარდატეხა, მართალია, არა ისეთი მკვეთრი და „კატეგორიული“, როგორც „ჯადოსნურ მთაში“, მაგრამ მაინც დაძვრა, გადახვევა ძველი პოზიციიდან. ეს არის ინდივიდუალიზმისა და სიკვდილის კულტის ნიადაგზე პირველი „ბიძგი“, „რომანტიკული“ პერიოდის პირველი „გარღვევა“. პირველ პერიოდში თ. მანის მიერ გამოსახული წინააღმდეგობა ცხოვრებასა და ხელოვნებას, სინამდვილესა და იდეალს შორის ერთგვარად სქემატური, სწორხაზოვანი და „შიშველია“. „სულსა“ და „ბუნებას“ შორის გადაულახავი ზღუდეებია აღმართული, სიტუაცია რამდენადმე გაღარიბებული და გამარტივებულია. არაიშვიათად თ. მანის პერსონაჟის მამა ჩრდილოგერმანელი, საქმიანი, ფხიზელი, პრაქტიკული, და ა. შ. ბიურგერია, ხოლო დედა—არაგერმანული (რომანული) წარმოშობის, ხელოვნებისაკენ მიდრეკილი, ოდნავ ექსცენტრიული და ა. შ. ქალი. ეს ავტობიოგრაფიული ელემენტი ხშირია ამ პერიოდის ნაწარმოებთათვის. ამ ორი (დედისა და მამის) საწყისის ბრძოლა და წინააღმდეგობა განაპირობებს შვილის ბედსა და ცხოვრებას, მის შემდგომ განვითარებას. ჩვეულებრივ, შვილი დედის კვალზე მიდის ხოლმე. პირველი პერიოდის შემდეგ თანდათანობით სუსტდება ასეთი „ბიოლოგიური“ დეტერმინირება (უნდა ითქვას, რომ ამ კოლიზიას მხოლოდ და მხოლოდ ნატურალიზმის გავლენას ვერ მივაწერთ, რადგან ეს რეალური კონფლიქტი იყო თვით ყრმა თომას მანისათვის, ე. ი.

ეს თ. მანის ბიოგრაფიითაც იყო განსაზღვრული). პირველი პერიოდის შემოქმედებას ახასიათებს უკიდურესი სუბიექტივიზმი და ერთგვარად სწორხაზოვანი ავტობიოგრაფიზმი, რაც შემდეგ თანდათანობით კლებულობს და სუსტდება. გარდატეხის ეს პროცესი განსაკუთრებით ღრმავდება და ძლიერდება შემოქმედების მესამე პერიოდში (1904—1924), თუმცა ამ დროს დასტურდება აგრეთვე დროებითი შეჩერება და უკან დახევაც კი (პირველი მსოფლიო ომის პერიოდი). საინტერესოა, რომ თ. მანის რეგრესული განვითარება აისახა მხოლოდ პუბლიცისტურ-ესეისტურ ნაწერებში და არა მხატვრულ შემოქმედებაში. თომას მანის შემოქმედებაში გარდატეხის პროცესი კულმინაციას აღწევს მესამე პერიოდის ბოლო ნაწარმოებში „ჯადოსნური მთა“. შეიძლება დაიბადოს კითხვა: რა საჭიროა განვითარების თითქოსდა ერთი პროცესის სამ პერიოდად დანაწევრება? ჯერ ერთი, თითქმის შეუძლებელია ამ ვეებერთელა მასალის დაძლევა გაყოფის გარეშე და, რაც მთავარია, ეს არის განვითარების ერთი პროცესის სამი სხვადასხვა სტადია. ის, რაც პირველ პერიოდში ჯერ კიდევ ფარულად, „შიგნით“ მზადდება, მეორე პერიოდში თითქმის აშკარა ხდება, ხოლო მესამე პერიოდში უკვე ზედაპირზე ამოდის. ამდენად, ამ სტადიებს შორის არ არის მხოლოდ ოდენობრივი განსხვავება. ამის გარდა, მეორე და მესამე პერიოდში აშკარად მეღავნდება მხატვრულ-ესთეტიკური ცვლილებებიც, რომელთა კულმინაციას ამ მხრითაც წარმოადგენს „ჯადოსნური მთა“—ფორმალურ-ტექნიკური თვალსაზრისით სრულიად ახალი ტიპის რომანი. ყოველივე ამითაა გამართლებული განვითარების ერთი რთული, წინააღმდეგობრივი პროცესის სამ ნაწილად დაყოფა.

წინამდებარე შრომაში გათვალისწინებულია თომას მანის არსებული ვეებერთელა კრიტიკული ლიტერატურის მხოლოდ ძირითადი და მნიშვნელოვანი ნაწილი. რასაკვირველია, ანგარიშგასაწევი და ყურადსაღებია თვით ავტორის მრავალრიცხოვანი გამონათქვამი და სპეციალური ესეები საკუთარ ნაწარმოებებზე, მაგრამ ბრმად მიყოლა და ყველაფრის დაჯერება სახიფათოა, რადგან მხატვრულ ნაწარმოებს თავისი შინაგანი ლოგიკა აქვს (შემოქმედებითი პროცესი ხომ მხოლოდ სუბიექტურ განზრახვას არ ემორჩილება!), რაც ზოგჯერ თვითონ ავტორის მიერ არ არის გაცნობიერებული (ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალის აზრით, ავტორი არის საკუთარი შემოქმედების არა „...**der berufenste, sondern der behindertste**“ ინტერპრეტატორი). ყოველი მხატვრული ნაწარმოები გაცილებით მდიდარი, რთული და წინააღმდეგობრივია, ვიდრე მწერლის თავდაპირველი თემატურ-იდეური განზრახვა, სუბიექტური მიზანდასახულება.

და ბოლოს, უღრმესი მადლობა მინდა გადავუხადო ციურიჯის თომას მანის არქივის თანამშრომლებს, რომელთაც ზოგიერთი ჩემთვის ხელმიუწვდომელი მასალა დაუზარებლად მომაწოდეს. განსაკუთრებული მადლიერების გრძნობით უნდა აღვნიშნო თომას მანის ქალიშვილის, მწერლისა და გამომცემლის ქალბატონ ერიკა მანის თავაზიანი დახმარება-კონსულტაცია, რომელიც მან დიდი მწერლის ადრეული შემოქმედებისა და ბიოგრაფიის ზოგიერთი ფაქტის დადგენისას გამიწია.

თ ა ვ ი I

თომას მანი—მხატვარი და მოაზროვნე

ყველა დროის გერმანელ მწერალთა შორის, გოეთეს გარდა, ალბათ, არ მოიძებნება სხვა ავტორი, რომელსაც ისეთი მასშტაბისა და ხარისხის მსოფლიო აღიარება მოეპოვებინოს, როგორიც წილად ხვდა თომას მანს (რასაკვირველია, მე არ ვგულისხმობ იმ პოპულარობას, რომელიც მკითხველთა რაოდენობით იზომება). სხვა ქვეყნების ლიტერატურაზე დიდ გავლენას ახდენდნენ და ახლაც ახდენენ ლირიკოსი რაინერ მარია რილკე (მისი ლირიკა განსაკუთრებით ზემოქმედებდა ოცდაათიანი წლების ანგლო-საქსურ პოეზიაზე), პროზაიკოსი ფრანც კაფკა (რომლის პროზა საგანგებოდ ცხოველმყოფელი გახდა ბეორე მსოფლიო ომის შემდეგდროინდელ დასავლეთში) და დრამატურგი ბერტოლტ ბრეჰტი, რომელმაც მსოფლიოს თითქმის ყველა კუთხის სცენა შემოიარა. მაგრამ ამ შემოქმედთა „მოქმედების არე" მაინც უფრო ვიწრო და შემოფარგლულია. თომას მანი, მართალია, სხვადასხვა გარემოებათა და მიზეზთა გამო, თანამედროვეობის უდიდეს მწერლადაა მიჩნეული როგორც კომუნისტურ აღმოსავლეთსა, ასევე ბურჟუაზიულ დასავლეთში. ეს თითქმის გამონაკლისი შემთხვევაა თანამედროვე ავტორთა შორის. ერთი მხრივ, ეს გარემოება ყოველი კლასიკოსი მწერლის ხვედრია. მეორე მხრივ, თომას მანის შემოქმედებითა და მსოფლმხედველობითაცაა განსაზღვრული. ამ მხრივ უაღრესად დამახასიათებელი და საგულისხმოა ის სხვადასხვა „ანტურაჟი", რომელშიაც ათავსებენ ერთსა და იმავე მწერალს ჩვენში და კაპიტალისტურ სამყაროში. უცხო ენციკლოპედიებსა და ლექსიკონებში (და, მით უმეტეს, სპეციალურ გამოკვლევებში) თომას მანი მოქცეულია მარსელ პრუსტის, ჯეიმს ჯოისის, ფრანც კაფკას, რობერტ მუზილის, ჰერმან ბროხის და ა. შ. „კონტექსტში" [1], ხოლო ჩვენს სახელმძღვანელოებსა და პროგრამებში მას ვხვდებით რომენ როლანის, ჰაინრიხ მანის, თეოდორ დრაიზერის, უელსის, მარტენ დიუ გარის, ბერნარ შოუს და ა. შ. „გარემოცვაში". ამის მიზეზი ის არის, რომ ჩვენ წინა პლანზე წა-

მოვწევთ, არსებითად და გადამწყვეტად მივიჩნევთ თომას. მანის კავშირს განმანათლებლურ ტრადიციასთან, კლასიკური რეალიზმის გენერალურ ხაზთან. ე. ი. ჩვენი კრიტერიუმი უპირატესად მსოფლმხედველობრივ-იდეურ-შინაარსობრივია, ხოლო დასავლეთელი სპეციალისტები ამავე მწერლის სპეციფიკას იგულვებენ მის მეტ-ნაკლებად ფორმალურ ნოვატორობაში, ძველი, ტრადიციული ეპიკური ფორმების ნაწილობრივ ნგრევაში. თუმც ბურჟუაზიული მკვლევრები აგრეთვე ეძებენ ძირითადად რაციონალისტ თომას მანსა და ირაციონალისტ პრუსტ-ჯოის-კაფკას შორის იდეურ-შინაარსობრივი „შეხების წერტილებსაც“, მაგრამ ზემოხსენებულ კლასიფიკაციაში მაინც გადამწყვეტი ფორმალურ-ესთეტიკური მომენტი ჩანს*. თომას

* საინტერესოა, რომ თვითონ თ. მანი თავს XIX საუკუნის შვილად გრძნობდა (იხ. Th. Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, S. Fischer Verlag, Berlin, 1918, S. XX, XXIII). ლიტერატურის ისტორიკოს ფილიპ ვიტკოპს თ. მანი სწერდა 1917 წელს: „Ich habe in diesen Jahren gelernt, alles internationalen Einschlages ungeachtet als Ausläufer und Spätling der deutsch-bürgerlichen Erzählungskunst zu fühlen“ (Th. Mann, Briefe, 1889—1936, hrsg. v. Erika Mann, 1961, S. 140). ამ შემთხვევაში საგულისხმოა ის გარემოება, რომ თ. მანს თავი კლასიკური გერმანული პროზის ნაგვიანევ წარმომადგენლად მიაჩნია. აზრი, რომ თ. მანი XIX საუკუნის ლიტერატურის ხაზს აგრძელებს, ხშირად მეორდება თ. მანის ადრეულ წერილებსა და ნაწერებში (მაგ., იხ. მისი წერილი ვალტერ რემისადმი, Th. M., Briefe, 1889—1936, S. 301). მეორე მხრივ, თვითონ თ. მანი მოგვიანებით აღნიშნავს, რომ „ჯადოსნური მთა“, „იოსები“ და „ფაუსტუსი“ არ არის ტრადიციული რომანები (T. M, Bd. XII, S. 238). საგულისხმო და საინტერესოა თ. მანის შემდეგი განცხადებანი: „Ich selbst bin im Vergleich mit Joyce oder Picasso ein flauer Traditionalist“ (Th. Mann, Briefe, 1937—1947, hrsg. v. Erika Mann. S. Fischer Verlag, 1963 S. 390). მაგრამ მეორე წერილში: „Aber Joyce zum Beispiel, dem ich in gewisser Hinsicht gar nicht so fern stehe..“ (Th. M., Briefe, an Bruno Walter, 1945, S. 416). 1949 წელს დაწერილ „დოქტორ ფაუსტუსის აღმოცენებაში“ თ. მანი წერს: „Mein Vorurteil war, daß neben Joycos exzentrischem Avantgardismus mein Werk wie flauer Traditionalismus wirken müsse“ (Th. M., Bd. XII. S. 238). მაშასადამე, თვით მანის გამონათქვამების მიხედვით ასეთი დასკვნის გამოტანა შეიძლება. ადრე თ. მანს მიაჩნდა, რომ ის ტრადიციულ ხაზს აგრძელებდა, ხოლო თავისი შემოქმედების მიწურულში რევიზია გაუკეთა თავის ადრინდელ შეხედულებას და მიიჩნია, რომ მას ზოგი რამ „ნოვატორებთან“ აკავშირებდა. ამის საფუძველი კი მას მისცა ბოლოდროინდელმა რომანებმა, რომელნიც მკვეთრად გასცდნენ ტრადიციული რომანის ფარგლებს. უაღრესად საინტერესოა ჰერმან ჰესეს აღიარება (ჩემი აზრით, იგი მეოცე საუკუნის პროზაიკოსთა შორის უყვალზე ახლოს დგას თ. მანთან): „Ich weiß, daß ich eigentlich kein Erzähler bin. Wir—Erzähler von heute treiben alle eine Kunst von übermorgen, deren Formgesetze noch nicht da sind. Was man eigentlich Erzählung nennt, ist die Darstellung von Geschehen zwischen handelnden Menschen, während

მანი მეოცე საუკუნის ჰუმანისტი, რაციონალისტი მწერალია, კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელი, რომელიც, რამდენადაც კი ეს შესაძლებელია ბურჟუაზიული კულტურის მწუხრში, იდეურად, მსოფლმხედველობრივად აგრძელებს განმანათლებლობის, კლასიკური ევროპული კულტურისა და ლიტერატურის ხაზს*. მეორე მხრივ, თომას მანი ახალი ტიპის რომანის შემქმნელადაც გვევლინება, რიგაც იგი ეპიკური ფორმის სფეროში, რასაკვირველია, შორდება ძველ, კლასიკურ, ტრადიციულ რომანისტიკას. ცხადია, თ. მანის რომანი აღარ არის ის ტრადიციული, სოციალურ-პანორამული რომანი, როგორიც დამახასიათებელი იყო XIX საუკუნის ევროპული რომანისტიკისთვის (რატომღაც ჩვენში ძალიან ეშინიათ ამის აღიარება და დაჟინებით ცდილობენ თომას მანის კლასიკური ეპიკის ორთოდოქსალურ მემკვიდრედ და მიმდევრად გამოყვანას).

თომას მანისათვის უცხო არ არის აგრეთვე საერთოდ თანამედროვე ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ინტელექტუალიზმისა და აბსტრაქტულობის ძლიერი ტენდენციები, ანტიპათეტიკა, ანტისანტიმენტალიზმი და ანტიდრამატიზმი.

თომას მანის ასეთი უნივერსალური აღიარება მისი შუალედური ადგილით უნდა აიხსნას**: მიუხედავად მწერლის შემოქმედების უდიდესი ჰუმანისტური შინაარსისა, იგი მაინც ვერ სცდება ბურჟუაზიული ლიტერატურისა და აზროვნების ფარგლებს, როგორც ეს დასტურდება ლუი არაგონის, ბერტ. ბრეჰტის, ბეჰერისა და სხვათა შემთხვევაში, ხოლო, მეორე მხრივ, მიუხედავად ტრადიციული ეპიკური ფორმების შერყევისა, იგი მათ მაინც იმ ზომამდე არ არღვევს, როგორც ამას ვხვდებით ჯოისის, კაფკას და სხვათა შემოქმედებაში. თომას მანი ნაწილობრივ ამსხვრევს, ნაწილობრივ ინახავს ტრადიციულ ეპიკურ ფორმებს. მაშასადამე, იგი, ერთი მხრივ, აგრძელებს კლასიკური რეალისტური რომანისტიკის ხაზს, მეორე მხრივ, უხვევს, შორდება მას. ე. წ. მოდერნისტები თუ ავანგარდისტები კი თანმიმდევრულად, უნაშთოდ ანგრევენ კლასიკურ, ბურჟუაზიული კლასის აიჰაბუკის, გმირული პერიოდის პროზას, ad absurdum დაჰყავთ არა მარტო თუუხი ჰუმანისტური წარსული და კულტურა, არამედ

---

wir jetzt ein Bedürfnis fühlen, den einsamen Einzelnen darzustellen" ციტირებულია ფრიც მარტინის მიხედვით: Fritz Martini. Deutsche Literaturgeschichte, von den Anfängen bis zur Gegenwart, 7. Auflage, Stuttgart, 1955 [copyright], S. 502).

* თ. მანი ალაშქრებდა ირაციონალიზმის საერთოდ, შისი კლაგესისეული სახეობის წინააღმდეგაც, კერძოდ (იხ. თ. მანის წერილი კარლ კერენისადმი. T. M., Briefe 1937—1947, S. 353).

ამ ჰუმანისტური შინაარსის გამომხატველი ლიტერატურული ფორმებიც. აღსანიშნავია, რომ თ. მანის მოთხრობები და ნოველები გაცილებით ტრადიციულია, ვიდრე რომანები. მცირე ზომის პრობაულ ნაწარმოებებში მეტ-ნაკლებად დაცულია კლასიკური მოთხრობისა და ნოველის კანონები.

თომას მანი უაღრესად ორიგინალური და მკვეთრად ინდივიდუალური ბუნების ხელოვანია. ეს ფაქტია, და ამის უარყოფა მხოლოდ თვალთმაქცობა იქნება, რომ თომას მანი მსოფლიოს ერთ-ერთი მეტისმეტად ძნელადსაკითხავ ავტორთაგანია. ამ მწეოლის ტექსტი მკითხველის წინაშე აყენებს მძიმე ესთეტიკურ და ინტელექტუალურ ამოცანას. და ამ ამოცანის გადაწყვეტა წინაპირობად აუცილებლად გულისხმობს გარკვეული ინტელექტუალური ინტერესის ქონებასა და ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიურ საკითხებზე ვრცელი განსჯების მოსმენის ჩვევას, სპეციალური ლიტერატურული განათლებისა და ერუდიციის განსაზღვრულ მინიმუმს მაინც და თანადროული ხელოვნების ნიმუშებზე აღზრდილ გემოვნებას. ერთი სიტყვით, თომას მანს კვალიფიციური მკითხველი სჭირდება[3]. ფაქტია, რომ თ. მანის პროზისათვის არ არის ნიშანდობლივი გრძნობად-პლასტიკური სისავსე და თხრობის გამქვირვალე, ცოცხალი, თავშესაქცევი მანერა. თუ კლასიკურ პროზაში მოქმედება, ამბავი, მომხდარი ნაწარმოების აუცილებელი სტრუქტურული ელემენტი და მისი სუბსტრატია (საერთოდაც ეპიკური ჟანრის წყარო არის ამბების, თავგადასავლების, ისტორიების სფერო), თომას მანის შემოქმედებაში ეს სტრუქტურული ელემენტი აშკარად შესუსტებული და რედუცირებულია (საერთოდ კი თანამედროვე ბურჟუაზიულმა მწერლებმა დაკარგეს რწმენა ისტორიისა და ისტორიზმისადმი, განვითარებისა და პროგრესისადმი, წინსვლისა და დროში წინამავალი ცვლილებებისადმი. აქედან—მათ მიერ სიუჟეტის, ფაბულის, მოქმედების, ამბის განვი-

[3] თომას მანი ასე ახასიათებდა ლესინგის მხატვრულ სპეციფიკას, რაშიც ფაქტიურად საკუთარ შემოქმედებით თავისებურებას გულისხმობდა (რასაც სამართლიანად აღნიშნავს ბერნჰარდ ბლუმე: **Bernhard Blume, Thomas Manns Goethebild; in: PMLA, 1944, № 1, 2, 3; S. 262**): „**Um Handlung ist es ihm wenig zu tun, Geschmack und Begabungsmangel sind da ein und dasselbe; er gibt an Handlung das Minimum, das unentbehrlich ist, der Komposition Rückgrat zu verleihen, aber all sein Geist bewährt sich darin, was er diesem Minimum an Reiz und Wirkung abzugewinnen weiß, wie er es ausbaut, ausbeutet, vertieft, ergründet, facettiert, es bis in den letzten Winkel seiner Motive ableuchtet, wie er durch das, was eigentlich langweilig sein müßte, und es bei jedem anderen wäre, zu unterhalten weiß**". ცოტა ზემოთ თ. მანი წერს: „**Er ist nie stark im Erfinden**"

თარების უარყოფა; უარყოფა დროში მონაცვლეობისა, დროში განვითარებისა). კლასიკურ ლიტერატურაში, საერთოდ, და, კერძოდ, პროზაში (რომანისტიკაში) ყოველი იდეის თუ იდეათა კომპლექსის, ყოველი სულიერ-ინტელექტუალური სიტუაციის გამოვლენა ხდებოდა მათი შესაბამისი სიუჟეტურ-საგნობრივი ეკვივალენტის მეშვეობით, ე. ი. გარკვეული ამბავი და მოქმედება, რაც მკითხველის მიერ გრძნობადად აღიქმებოდა, გამოხატავდა რაიმე იდეას ანდა მკითხველი მიჰყავდა რომელიმე იდეის თუ მორალური მაქსიმის აღიარებამდე. თანადროულ პროზაში ეს რელაცია დაირღვა ანდა მკვეთრად შეიცვალა; საგნობრივ-სიუჟეტური ეკვივალენტის ხვედრითი წონა შემცირდა, ზოგან ნულს მიუახლოვდა. კლასიკური რეალისტური რომანისტიკის ემპირიული, ობიექტური, ფაქტობრივი მოქმედება თ. მანის პროზაში ნაწილობრივ გადანაცვლებულია პერსონაჟთა ცნობიერებასა და დიალოგებში, აგრეთვე ავტორისეულ განსჯებში. თომას მანის რომანი ნაწილობრივ არის „ცნობიერების თავგადასავლის", „ცნობიერების მოძრაობის" რომანი (რაც, რასაკვირველია, არ უნდა გავაიგივეოთ „ცნობიერების ნაკადის" რომანთან). თომას მანის რომანი რამდენადმე დავიწროებულია კლასიკურ რომანთან შედარებით, „გაძოხოლოგიურებულია". მაგრამ უფრო „ჩაღრმავებულია". თუმცა ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ თ. მანის რომანს არ ახასიათებს ის სუბიექტიეიზმი, რაც ესოდენ ნიშანდობლივია ე. წ. „მოდერნისტული" რომანისათვის. თუ კლასიკური რეალისტური რომანი „ექსტროსპექტულია", ე. ი. შიგნიდან გარეთ მიმართული, თ. მანის რომანი რამდენადმე და ნაწილობრივ მაინც „ინტროსპექტულია"—გარედან შიგნით მიმართული, „ჩაშინაგნებული". ის, რასაც მარტინ ვალზერი კაფკას შესახებ ამბობს, ნაწილობრივ ძალაშია თ. მანის პროზის მიმართაც (**Martin Walser, Beschreibung einer Form, 1961**). თ. მანის რომანში მიღწეულია „ინტენსიური ტოტალობა" საპირისპიროდ კლასიკური ეპოსის (მაგ., ჰომეროსის) „ექსტენსიური ტოტალობისა". თანამედროვე-დასავლურ პროზაში კონფლიქტები, კოლიზიები, „ტრაგედიები", „დრამები" თამაშდება არა საზოგადოებრივი, სოციალური ცხოვრების, არამედ ცნობიერების, ადამიანის ფსიქეს „სცენაზე". ტრადიციული რომანის ექსტენსიური დრო და სივრცე, რაც ზოგჯერ მოიცავდა ნახევარ საუკუნეს და მეტსაც, აგრეთვე მთელ ქვეყანასა თუ ქვეყნებს, თანამედროვე, ე. წ. „მოდერნისტულ" რომანში შეიკუმშა გაცილებით მცირე ინტენსიურ დროდ და დავიწროდა შემოფარგლულ სივრცედ (მაგალითად, ჯოისის დაახლოებით 800 გვერდიან „ულისში" მოქმედება ხდება 18 საათის განმავლობაში და მხოლოდ დუბლინში. აქ ასახულია გიმნაზიის მასწავლებლისა და

პოეტის—სტივენ დედალუსისა და სარეკლამო აგენტის—ლეოპოლდ ბლუმის ერთი დღე). მაგრამ ეს მცირე დრო და სივრცე უსაზღვროდ ფართოვდება ცნობიერების ნაკადის, ასოციაციების, გმირთა ფიქრებისა და აზრების მეშვეობით: პერსონაჟის ცნობიერებას მკითხველი გადაჰყავს უშორეს წარსულსა თუ მომავალში, ისტორიასა თუ მითოსში, სხვადასხვა ქვეყნებსა თუ მხარეებში. მაგრამ ეს არის წარმოსახული, არარეალური, ფიქტიური, მხოლოდ ცნობიერი გაფართოება-განვრცობა დროისა და სივრცისა. დაახლოებით ასეთივე მდგომარეობაა რობერტ მუზილის დაუმთავრებელ გიგანტურ რომანში „უთვისებო კაცი“, რომელიც 1653 გვერდს მოიცავს (ე. ი. აღემატება ბიბლიას და „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ერთად აღებულს) და მხოლოდ ერთ წელიწადს ეხება (1913 წლის აგვისტოდან 1914 წლის ივლისის ბოლომდე), იმ დროს როცა ბიბლიაში საუკუნეები, ხოლო ჰომეროსის ეპოსში ათეული წლებია არეკლილი. ასევე 18 საათია ასახული ბროხის „ვერგილიუსის სიკვდილშიც“ და მოქმედებაც ძირითადად მომაკვდავი მწერლის სარეცელზე ხდება. მაშასადამე, თანადროული პროზისათვის დამახასიათებელია დროის სპეციფიკური აღქმა ანდა დროისადმი ახალი დამოკიდებულება.

თომას მანი აქაც შუალედურ ადგილს იკავებს: ისიც „კუმშავს“ კლასიკური ეპოსის ექსტენსიურ დროსა და სივრცეს (თუმცა არა ყველგან) ინტენსიურ დროდ და სივრცედ („ჯადოსნური მთის“ შვიდ წელიწადს ორი სქელი წიგნი ეძღვნება), მაგრამ ჯოისისა და სხვების ექსტრემულობას არსად არ აღწევს, ე. ი. თომას მანი ნაკლებად და უფრო ზომიერად იყენებს ე. წ. „სიმბოლურ შემოკლებებს“. „ცნობიერების ნაკადის“ რომანში ის, რაც ემპირიულ სინამდვილეში დროისა და სივრცის კანონის მოქმედების პირობებში მოხდებოდა ერთ წელიწადში, შეიძლება მოხდეს ერთ დღეში. თ. მანის რომანის სინამდვილე ასე მკვეთრად არ შორდება რეალურ ვითარებას. აქ დგება დროის საკითხი საერთოდ ეპიკურ ნაწარმოებში და კერძოდ თანამედროვე რომანში. ეს არის „გარეგან“ და „შინაგან“, სუბიექტურ და ობიექტურ, მოთხრობილ და სათხრობ, განცდილ და გაზომილ, რეალურ და წარმოსახულ დროთა წინააღმდეგობის პრობლემა. ჩვეულებრივ, მოთხრობილი დრო და სათხრობი დრო, ანდა საათით გაზომილი (ობიექტური, ასტრონომიული) დრო და პერსონაჟის ცნობიერებაში ასახული დრო თითქმის არასოდეს არ ემთხვევა ერთმანეთს: ან ერთი ჭარბობს, ან მეორე. თანამედროვე რომანის სპეციფიკა ისიცაა, რომ, თუ ძველ ეპოსში, ასევე კლასიკურ რომანში წარმოსახული დრო გაცილებით ხანგრძლივი იყო რეალურ დრონე, ანდა მოთხრობილი დრო აღემატებოდა სათხ-

რობ დროს, ე. ი. ზოგჯერ ერთ გვერდზე მოთხრობილი იყო რამდენიმე ათეული წლის (ანდა მეტის) ამბავი (50 წელიწადის „წასაკითხად" საკმარისი იყო 10 ან 5 წუთი, მოთხრობილი დროის 50 წელიწადი შეეფარდებოდა სათხრობი დროის 10 წუთს), თანამედროვე რომანში მეტწილად მოთხრობილი დრო (ე. ი. წარმოსახული დრო) ჩამორჩება, მცირეა სათხრობ დროზე, ე. ი. თანამედროვე რომანის ათეულ გვერდებზე ხშირად ასახულია ცნობიერების ძრძრაობა ერთი ანდა 10 წუთის განმავლობაში. ამ ორი დროის დაცილება იმიტომ ხდება, რომ ცნობიერების აქტი გაცილებით სწრაფია და ტევადი, ვიდრე წარმოთქმული სიტყვა და სიტყვები, რომლებითაც გვინდა სოლმე გამოვთქვათ ან აღვწეროთ ეს აქტი. ამიტომაა, რომ ცნობიერების პროცესის ეპიკური გადმოცემა გაცილებით ხანგრძლივია, ვიდრე თვით აქტი. სულიერ მოძრაობას, ფსიქიკის დინებას გაცილებით ნაკლები დრო სჭირდება, ვიდრე მის თხრობას— ფსიქიკური პროცესი ძალიან სწრაფია.

ჯოისმა მანს აქაც წუალედური ადგილი უჭირავს. ის თითქოს უფრო კლასიკური რომანისაკენ იხრება, ე. ი. მის შემოქმედებაში, ჩვეულებრივ, მოთხრობილი დრო აღემატება სათხრობ დროს (მაგალითად, „იოსებში" თუ ნაწარმოებს მთლიანად ავიღებთ), მაგრამ თვით ერთ რომანშიც კი დროთა ეს შეფარდება სხვადასხვაგვარია (მაგალითად, „ბუდენბროკებში" ჰანოს შემოყვანამდე ძირითადად მოთხრობილი დრო სჭარბობს სათხრობ დროს, მაგრამ შემდეგ ჰანოს ერთ დღეს ეძღვნება რომანის საკმაოდ დიდი ნაწილი, ე. ი. მოთხრობილი დრო უკვე ჩამორჩება სათხრობ დროს). „ჯადოსნური მთის" სამ ვრცელ თავში მოთხრობილია ორი დღისა და ღამის ამბავი, თვით მთელ რომანში კი შვიდი წელიწადია ასახული, იმ დროს, როცა ასეთი მოცულობის კლასიკურ რომანში ნახევარი საუკუნე მაინც იქნებოდა განსახიერებული. ამ მხრივ თანამედროვე რომანს ყველაზე მეტად უახლოვდება „ლოტე ვაიმარში", რომელშიაც სათხრობი დრო გაცილებით მეტია მოთხრობილ დროზე.

თავისებურ სიტუაციას ქმნის თომას მანის რომანებში ვრცელი დიალოგები, განსჯები და მედიტაციები. აქ, თითქოს, წარმოსახული დრო შეჩერებულია, რადგან ობიექტურად ამ დროს მხოლოდ რეალური დრო, რომელიც ამ დიალოგებისა და რეფლექსიების წაკითხვა-აღქმას სჭირდება, მოქმედებს და არაფერი ხდება, აღარ ხდება წინსვლა დროში, რომანის დრო, მოქმედების დრო, შეწყვეტილია; ესეც თავისებური ფორმაა წარმოსახული, ანუ მოთხრობილი დროის შემცირება-შეკვეცისა, რაც საერთოდ ნიშანდობლივია თანამედროვე რომანისათვის (აღსანიშნავია, რომ თვითონ თ. მანი

ანსხვავებს ერთმანეთისაგან რეალურ და წარმოსახულ დროს „ჯა-დოსნური მთის“ მეშვიდე თავის დასაწყისში)[4].

თომას მანმა ფაბულას, სიუჟეტს (ამბავს, ისტორიას, შემთხვევებს, გარეგან ფაქტებს, იმას, რაც ემპირიულად ხდება და ა. შ.), რაც კლასიკური პროზის ხერხემალს, მის შემკვრელსა და შემდუღაბებელს, მის აუცილებელ საშენ მასალას, ფორმის ძირითად ელემენტს წარმოადგენდა, ნაწილობრივ დაუკარგა ტრადიციული მნიშვნელობა და ფუნქცია და მას სიმბოლურ-პირობითი როლი დააკისრა (ეპიკური ანუ თხრობითი ჟანრის ძირითადი პრინციპი არის ამბავი წარსულ დროში). ამ მხრივ მეტად საინტერესოა თ. მანის აზრი ფაბულაზე. ის სწერდა ჰილდე დისტელს 1902 წელს: „Die Fabel ist ja unendlich gleichgültig, aber man muß doch eine haben, nicht wahr?“ (Th. Mann, Briefe, 1889—1936, S. 32).

პარადოქსულად გამოთქვამს რობერტ მუზილი თანამედროვე პროზაში ამბის, სიუჟეტის, ფაბულის და ა. შ. მნიშვნელობის გაქრობის ფაქტს. ის თავის რომანზე „უთვისებო კაცი“ წერს: „Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, daß die Geschichte, die in ihm erzählt werden soll, nicht erzählt wird“ (Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Rowohlt, 1952, S. 1640).

საერთოდ თანამედროვე დასავლური პროზისათვის დამახასიათებელია ის, რასაც იაკობ ვასერმანმა „Entfabelung“ („ფაბულისაგან განთავისუფლება“, „განფაბულება“) უწოდა. მეტად თუ ნაკლებად ეს ტენდენცია ყველა მნიშვნელოვან თანამედროვე პროზაიკოსს ახასიათებს. თომას მანი სინამდვილეს, ცხოვრებას, ბუნებას (ფართო აზრით) არ ასახავს მხოლოდ სინამდვილის, ცხოვრების და ა. შ. ფორმებით, არამედ ეს მწერალი ცხოვრებას გამოსახავს აგრეთვე თავისებური „აბრევიატურებითა“ და სიმბოლოებითაც. თომას მანის რომანი ერთდროულად წარმოადგენს სინამდვილის გამოსახვას რეალური, ემპირიული მასალით (რეალისტური ფაბულა, რეალური ამბავი, ცხოვრებისეული მასალა) და სიმბოლოებით, „ფორმულებით“, კვინტესენტური „აბრევიატურებით“ (ე. ი. ემპირიულ სინამდვილეში არსებული რელაციები შეცვლილია მათი აღმნიშვნელი სიმბოლოებით. თ. მანის გვიანდელ რომანებში, განსაკუთრებით „დოქტორ ფაუსტუსში“, ყოფიერება, სინამდვილე ნაწილობრივ სუბლიმირებულია აბსტრაქციის ზღვარამდე). ეს ორი ელემენტი ერთდროულად, პარალელურად, თანაბარმნიშვნელოვნად მონაწილეობს გამოსახვის პროცესში. თ. მანის რომანი ამ ორი ელემენტის შერწყმით შენდება ისე, რომ ეს ელემენტები თავიანთ სახეს არ კარგავენ, ერთმანეთში

უკვალოდ არ გადადიან, ე. ი. ხდება კონგლომერაციის თავისებური პროცესი, თუკი შეიძლება აქ პირობითად გამოვიყენოთ ეს გეოლოგიური ტერმინი. თ. მანი რეალისტური ფაბულით, ცხოვრების ცხოვრებისაეე ფორმით გამოსახვით, ნაწარმოებში რაციონალური სიცხადისა და წესრიგის შეტანით, ხილული სინამდვილის საშენი მასალის გამოყენებით კავშირს არ წყვეტს კლასიკურ რომანისტიკასთან, ხოლო სინამდვილის ფორმულებსა და სიმბოლოებზე დაყვანით შორდება მათ. თომას მანისათვის მთლად უცხო არ არის ბუნების მიბაძვისა და მიმსგავსებისაგან განსხვავებული ტენდენცია (კლასიკური რეალიზმის მიმდევრები უპირატესად „მიმსგავსების“, „მიბაძვის“ მეთოდით, „მიმეზისის“ ტექნიკით მუშაობდნენ)*. თომას მანი არა მარტო ბაძავს ბუნებას, არამედ, მეორე მხრივ, ცდილობს მის „კონდენსირებას“, „...გაარსებითებას“, დაკონცენტრებასა და დაკრისტალებასაც. თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებაში, საერთოდ, და, კერძოდ, პროზაში, შესამჩნევია ტენდენცია მასალისაგან, ემპირიულისაგან, საგნობრივისაგან განთავისუფლებისა. ჯერ კიდევ ფლობერი ოცნებობდა უსაგნო, „უმატერიო“, უსიუჟეტო, აბსტრაქტული წიგნის შექმნაზე, რომელშიაც მთლიანად დაშლილი იქნებოდა მასალა,— წიგნისა არაფრის შესახებ. ფლობერმა წინასწარმეტყველურად განსჭვრიტა დასავლური რომანის განვითარება. ფლობერის ოცნება თანამედროვე მოდერნისტებმა განახორციელეს. თანამედროვე პროზაიკოსები ცდილობენ ემპირეას ნაცვლად გარკვეული „სუბსტრატი“, ფორმულა, საგანთა ზოგადი მნიშვნელობა მოგვცენ. ეს ტენდენცია ნაწილობრივ (მხოლოდ ნაწილობრივ) დამახასიათებელია თომას მანისათვისაც. თომას მანს არა აქვს დაკარგული ინტერესი მატერიალური, ნივთიერი სამყაროსადმი (თუმცა ბუნების აღწერას გაურბის), რაც ასე დამახასიათებელია თანამედროვე პროზისათვის. ამის გამო თომას მანის შემოქმედებაში გამოსახული ქვეყანა მეტ-ნაკლებად ასკეტური, ერთგვარად „სტერილური“, რამდენადმე აბსტრაქტულ-სტატიკური და ჰომეროსისეული ეპოსის ფეროვნებას, სხივთა თამაშს და სისავსეს მოკლებულია (თომას მანისათვის, მაგალითად, იმთავითვე უცხო იყო ლანდშაფტი)**. შეიძლება ითქვას, რომ თ. მანის სამ-

---

* ბუნების, სინამდვილის მიბაძვა ფართო აზრით, და არა ნატურალისტური გაგებით, ნიშნავს ქვეყნის, ჩვენს გარშემო არსებული რეალობის განსახიერებას, გამოსახვას კონკრეტულ-გრძნობადი, ინდივიდუალური ნიშნებით, გრძნობადი გამოცდილების, გრძნობებით აღქმულის რეპროდუცირებას.

** საერთოდ ლიტერატურისა და, კერძოდ ეპიკური ჟანრის თეორიულ საკითხებზე მსჯელობისას, კონკრეტულად არ ვეთითებ სპეციალურ ლიტერატურას, რადგან ეს საერთო კუთვნილებაა ლიტერატურის თითქმის ყველა თეორეტიკოსისა.

ყარო უპეიზაჟოა. თ. მანი თვითონ წერს: „Der Mensch hat von jeher mein ganzes Interesse in Anspruch genommen... Meine Bücher haben fast keine Landschaft...“

მართალია, არ შეიძლება თომას მანის პროზაში ეპიკური ნაკადის, „ფართოკალაპოტიანობის“, ეპიკური სისრულის, „ტევადობის“, სიფართოვისა და ტოტალობის უარყოფა საპირისპიროდ თანადროული მოდერნისტული („ცნობიერების ნაკადის“ რომანი, ასოციაციური პროზა, ფრანგული ე. წ. „ახალი რომანი“ და სხვ.) პროზისა (თანამედროვე დასავლურ პროზაში დარღვეულია ეპიკური ტოტალობა, ეპიკური მთლიანობა და სისრულე, მხატვრული სინამდვილე დაქუცმაცებული, დანაწევრებული და დაკნინებულია), მაგრამ განსხვავებით კლასიკური რეალიზმისაგან, ეს არის არა იმდენად და უპირატესად მოქმედების, ამბის, ობიექტური პროცესების, ემპირიულად მომხდარის ჰომეროსისეული ეპიკური სისრულე და სიფართოვე, თხრობის ფართო „სუნთქვა“, არამედ „ფსიქეში“, ცნობიერებაში (ავტორისეულ მსჯელობებსა, პერსონაჟების განსჯებსა და დიალოგებში) ტრანსპონირებული სინამდვილის მრავლისმომცველობა (თანამედროვე პროზაში პერსონაჟები არავითარ ან თითქმის არავითარ საქმეებს არ

ზოგადად შეიძლება დავასახელოთ ზოგიერთი ნაშრომი, რომელთაც ვიყენებდი ეპიკური ჟანრის სპეციფიკის შესწავლისას (ვიმეორებ, კონკრეტულად არ ეუთვით, რომელი დებულება რომელ სპეციალისტს ეკუთვნის, რადგან მათი უმეტესობა ესთეტიკის საერთო კუთვნილებაა): **Erich Auerbach**, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern, 1946; **Herman Meyer**, Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans, Stuttgart, 1961; **Emil Steiger**, Grundbegriffe der Poetik, Zürich, 1946; **Emil Steiger**, Die Kunst der Interpretation, Zürich, 1955; **Wolfgang Kayser**, Das sprachliche Kunstwerk, 7. Auflage, Bern u. München, 1961; Philosophie der Literaturwissenschaft, hrsg. v. Emil Ermatinger, Berlin, 1930 (შემოკლებით შრომების ამ კრებულს ეძახიან PhLW; ეს არის 30-იანი წლების გამოჩენილ გერმანელ ლიტერატურის სპეციალისტთა გამოკვლევების კრებული ლიტერატურის თეორიის სხვადასხვა საკითხებზე); **Emil Ermatinger**, Das dichterische Kunstwerk, 2. Auflage, Leipzig-Berlin, 1923; **Eberhard Lämmert**, Bauformen des Erzählens, Stuttgart, 1955; **Günther Müller**, Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie, Halle (Saale), 1944; **Johannes Pfeiffer**, Umgang mit Dichtung, 6. Auflage, Leipzig, 1949; **Johannes Pfeiffer**, Die dichterische Wirklichkeit, Hamburg, 1962; **Wilhelm Emrich**, Zum Problem der literarischen Wertung, 1961; **Robert Petsch**, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle (Saale), 1934; **Günther Müller**, Zeiterlebnis und Zeitgerüst in der Dichtug (in: „Studium generale“, 1955, Jg. 8, H. 10).

სჩადიან, ისინი მხოლოდ ფიქრობენ, აზროვნებენ, იგონებენ, ოცნებობენ, ასოციაციებს მიჰყვებიან).

თომას მანი, შეიძლება ითქვას, არც ერთ თავის რომანში არ განასახიერებს მთელ საზოგადოებას, ყველა კლასსა და ფენას, ადამიანთა შორის არსებულ რთულ სოციალურ ურთიერთობებს (ერნსტ ფიშერი „დოქტორ ფაუსტუსს“ ეძახის „Roman ohne Gesellschaft“-ს. იხ. **Ernst Fischer, Kunst und Menschheit, Essays, Globus-Verlag, Wien, 1949, S. 46,** რაც ცოტა გადაჭარბებულია). თვით „ბუდენბროკებშიაც“ კი, რომელიც შედარებით ახლოს დგას ტრადიციულ სოციალურ-პანორამულ რომანთან, არ არის მთელი საზოგადოება ნაჩვენები. ამ რომანის სოციალური გარემოც ერთობ ვიწროა. მოქმედების ცენტრში დგანან პატრიციული ბიურგერები და აქა-იქ ეპიზოდურად გაიელვებენ ნავსადგურის მუშები და მტვირთავები. აქ არ არის სოციალურ ურთიერთობათა არც ბალზაკისებური და არც დიკენსისეული მეტ-ნაკლები სისრულე და ტოტალობა.

„ბუდენბროკების“ შემდეგ კიდევ უფრო დავიწროვდა სოციალური ფარგალი (მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ ამასთან ერთად დავიწროვდა მწერლის რეალისტური წვდომა, პირიქით, რეალიზმი გაღრმავდა და სრულიქმნა, თუმცა, რასაკვირველია, არა ამ მიზეზის გამო). „ჯადოსნურ მთაში“ მთელი საზოგადოება „დაყვანილია“ ბურჟუაზიული ინტელიგენციის ცალკეულ წარმომადგენლებზე და მათ შორის წარმოებულ დისკუსიებში, აგრეთვე მათ „შინაგან მონოლოგებში“ არეკლილია მაშინდელი საზოგადოება, პირველი მსოფლიო ომის ქვირაძალის ევროპული ბურჟუაზიულ-ინტელიგენტური საზოგადოება არ არის საზოგადოება ნაჩვენები XIX საუკუნის კლასიკური ევროპული რომანის ყაიდაზე აოც „ლოტეში“ და არც „იოსებში“. თომას მანის რომანისათვის უცხოა სოციოლოგიური ემპირიზმი. თომას მანის პროზაში კვლავ ძალაშია მიზეზ-შედეგობრივი და ფსიქოლოგიური მოტივირება; ამბები, მოვლენები, შემთხვევები ლაგდება დროული და სივრცობრივი თანმიმდევრობით (ეპიკური ნაწარმოების აგების ყველაზე ზოგად პრინციპად მიჩნეულია სუქცესიის, ე. ი. თანმიმდევრობის, ერთმანეთის მიყოლების პრინციპი). თხრობას აქვს ეპიკურად წინმსწრაფი, წინამავალი (მართალია, ძალიან მდორე და შეფერხებული) განვითარება; შენარჩუნებულია სინამდვილის აღქმის მთლიანობა. თანამედროვე დასავლური პროზიდან („მოდერნისტული“ პროზიდან) განიდევნა „დროულვრცეული კონტინუუმი“—„raumzeitliches Kontinuum“ (**Wilhelm Emrich, Protest und Verheißung, Studien zur**

klassischen und modernen Dichtung, Frankfurt am Main-Bonn, 1960, S. 170), მოქმედების შეკრული განვითარება და მტკიცედ გამოკვეთილი ხასიათები (ემრიჰი, S. 170), მოქმედების უწყვეტადობა—„Handlungskontinuität" (ემრიჰი, S. 169), პერსონაჟები ამოვარდნილი არიან „დროულვრცეული კონტინუუმიდან". თომას მანის მხატვრულ სინამდვილეში არ ირღვევა ემპირიული სინამდვილის არც ერთი კანონი (პირობითობის, სიმბოლურობის, მასალის გარკვეული დეფორმაციის, შუქ-ჩრდილის არათანაბარი განაწილების, სუბიექტური დროის და ა. შ. არსებობა ამ დებულებას არ უარყოფს). რაციონალისტი თ. მანი ცდილობს ყველაფერში ლოგიკურობა, სიმწყობრე, სინათლე, კანონზომიერება შეიტანოს. თ. მანის რომანის კომპოზიცია მეტ-ნაკლებად მწყობრი და რაციონალურად აგებულია—მას არ ახასიათებს მოდერნისტული რომანისტიკისათვის ნიშანდობლივი ფრაგმენტულობა, დაჭუცმაცებულობა, ესკიზურობა-დაუმთავრებლობა. თ. მანის რომანებში არ ვხვდებით ისეთ კომპოზიციურ „ნახტომებს", თემებისა და პრობლემების ისეთ ჭაოტურ, „დიფუზიურ" ცვლას, როგორც „ცნობიერების ნაკადის" პროზაშია. „მოდერნისტულ" პროზაში თითქოსდა გამოყენებულია დაუმუშავებელი, ნედლი მასალა. თომას მანის თხრობის მდორე, ნელი, აუჩქარებელი ეპიკური მდინარება და ტემპი მის რომანს ამ მხრივ ისევ კლასიკურ რეალიზმთან აკავშირებს (სწორედ კლასიკური რეალისტური რომანისათვის არის დამახასიათებელი უშფოთველი, ეპიკურად მშვიდი, წინამავალი თხრობა), თუმც ეს მეტისმეტად შენელებული ტემპი ზოგჯერ მოქმედების სრული შეჩერების შთაბეჭდილებას ახდენს, რასაც არ ვხვდებით კლასიკურ რომანში და თანამედროვე მოდერნისტული პროზის ფაცი-ფუცს, სულმოუთქმელ ტემპს, ნერვულ სტილს, ბოლომდე უთქმელობასა და ესკიზურობას უპირისპირდება (ეს, რასაკვირველია, ყველა მოდერნისტზე არ ითქმის. მაგალითად, ჰერმან ბროხის „ვერგილიუსის სიკვდილის" თხრობის ტემპი ერთობ მდორეა). თომას მანს, პირიქით, აქვს ტენდენცია ერთისა და იმავეს სხვადასხვაგვარად თქმისა, გამეორებისა, ერთისა და იმავე აზრისა და ემოციის სხვადასხვა ვარიაციითა და ნიუანსებით მოწოდებისა, თქმის, გამოხატვის, გამოთქმის ყველა შესაძლებლობის ამოწურვისა, სათქმელის ბოლომდე თქმისა. შემთხვევით არ ლაპარაკობენ მკვლევრები თ. მანის გამეორების ტექნიკაზე—Technik des Wiederholens (იხ. Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache. 3. Auflage, Stuttgart, 1958, S. 195). კლასიკური ეპოსისათვის არის დამახასიათებელი სწორედ აუჩქარებლობა, ერთისა და იმავეს გამეორება მცირეოდენი ვარიაციით (აღნიშნულია, მაგალითად,

რომ პომეროსი დაწვრილებით აღწერს სოლმე უმნიშვნელო დეტალებსაც კი).

თომას მანის რომანებში საკუთრივ თხრობის, ეპიკური ამბის გვერდით ვეპრილია ესეიზმი, განსჯები, ვრცელი რეფლექსიები, მედიტაციები და კომენტარები. თომას მანიც მიმართავს ხოლმე შინაგან მონოლოგებსა და ე. წ. „ცნობიერების ნაკადს“ (მთლიანად შინაგანი მონოლოგითაა აგებული რომანის „ლოტე ვაიმარში“ ცნობილი მეშვიდე თავი; „ცნობიერების ნაკადი“ თ. მანის რომანებში წმინდა სახით არ არის წარმოდგენილი. აქ მას არა აქვს ის დიფუზიურობა, ქაოტურობა და ირაციონალობა, რაც დასტურდება ჯოისის, ბროხის და სხვათა რომანისტიკაში). ფაქტიურად ეს არც არის „ცნობიერების ნაკადი“ იმ ვიწრო აზრით, როგორითაც ვხვდებით მას თანამედროვე პროზაში. მაგრამ მაინც „**monologue intérieur**“ და „**stream of consciousness**“ არ ამოწურავს თომას მანის ნაწარმოების „არათხრობით“ ელემენტებს. არ შეიძლება თომას მანის ესეიზმის (რაც, ჩემი აზრით, ყველაზე ახლოს ჰერმან ჰესეს და რობერტ მუზილის ესეიზმთან დგას)* გაიგივება „ცნობიერების ნაკადთან“. „ცნობიერების ნაკადი“ უპირატესად პერსონაჟის ცნობიერების მოძრაობას, მის ფიქრებს, აზრებს (მეტწილად დიფუზიურს, გაუფორმებელსა და მოუწესრიგებელს, დაუკავშირებელსა და ქაოტურს), განცდებსა და ნაგრძნობს მოიცავს, ხოლო ესეიზმი უმთავრესად ავტორისეული მწყობრი, რაციონალური განსჯებისა და რეფლექსიებისაგან შედგება. „ცნობიერების ნაკადში“ კი წაშლილია ზღვარი რეალურსა და ირეალურს, მომხდარსა და მოსახდენს, სავარაუდოსა და ფაქტს, ემპირიულსა და ოცნება-გაფიქრებას შორის. ნათქვამი და გაფიქრებული, ავტორისა და პერსონაჟის ცნობიერება ერთმანეთშია შეპრილი, ავტორი „ჩასახლებულია“ პერსონაჟის სულში, წარმოსახული და მატერიული ურთიერთშერწყმულია, ფაქტები და აზრები ფრაგმენტებად, ნატეხებად, ქაოტურადაა ათქვეფილი. თხრობა პირველი პირიდან მოულოდნელად გადადის მეორე პირში, მეორიდან—მესამეში, შემდეგ—კვლავ პირველში და ა. შ. ფრაზებს შორის არ არის ლოგიკური კავშირი, არ არის დაცული კაუზალობის პრინციპი. ცნობიერი და არაცნობიერი ერთმანეთისაგან გამოუყოფელია, მოგონება და აწმყოს ფაქტი—ურთიერთგაურჩეველი.

---

* იხ. მაგალითად, ჰერმან ჰესეს „სტეპების მგელი“ და რობერტ მუზილის „უთვისებო კაცი“. ჰერმან ჰესესთან აახლოვებს თ. მანს ჰუმანიზმიც, ადამიანის რწმენა, შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის ანტიპესიმისტური და საბოლოოდ ანტიფაშისტური ტენდენციაც.

„ცნობიერების ნაკადში“ სუბიექტური ასოციაციებით ერთმანეთთან დაკავშირებულია ემპირიულად კავშირის უქონელი ჰეტეროგენული მოვლენები. ცნობიერების ნაკადი უწყვეტად, დიფერენცირების, გამოყოფა-გამოცალკევების გარეშე მოედინება. „ცნობიერების ნაკადი“ შენდება უპირატესად ე. წ. „შინაგანი მონოლოგითა“ („monologue intérieur“) და „განცდილი მეტყველებით“ („Erlebte Rede“). წამლილია ზღვარი დიალოგს, მონოლოგსა და ავტორის მეტყველებას შორის. აქ დროები პარალელურად არსებობს, დროები ერთმანეთში იჭრება: წარსული აწმყოში გადადის, აწმყო—მომავალში. გახსენებული წარსული და წინათნაგრძნობი მომავალი ქაოტურად იჭრება აწმყოში და მკითხველისათვის ძალიან ძნელი ხდება საზღვრების დადგენა. მოგონებები, ასოციაციები საოცარ, ფანტასტიკურ „სალტო-მორტალეებს“ აკეთებენ. მიჯნები დენადია და მოძრავი. აქ მოხსნილია დროისა და სივრცის ტრადიციული კატეგორიები, წაშლილია ზღვარი აწმყოს, მომავალსა და წარსულს შორის, ძნელი გასარკვევია—ის, რაზედაც ლაპარაკია, ახლა ხდება, უკვე მოხდა, თუ შემდეგ მოხდება.

„ცნობიერების ნაკადი“ მოედინება ავტორისეული შუამავლობის, ავტორისეული „ჯებირებისა“ და „ბარიერების“ გარეშე. აქ არაფერი არ არის შემოფარგლულ-შემოსაზღვრული, ყველაფერი ერთმანეთში გადადის, ყველაფერი ერთმანეთშია ათქვეფილი. აქ ყველაფერი ყველაფერს უკავშირდება და ამავე დროს ყველაფერი ყველაფერს ესხვისება, ეთიშება, არაფერს არა აქვს ორგანული კავშირი არაფერთან და მაინც ყველაფრის ყველაფერთან დაკავშირება შეიძლება. არ არსებობს დროული და ვრცეული დაბრკოლება: „ცნობიერების ნაკადი“ ერთ წამში ათასობით კილომეტრს გადის, პერსონაჟის ცნობიერებაში ელვის სისწრაფით ჩაიქროლებენ საუკუნეები. „ცნობიერების ნაკადი“ ჰეტეროგენული ელემენტების შემცველია და „ნაირსტილოვანია“. აქ იჭრება დრამატული, ლირიკული ადგილები, მუსიკალური ნოტები, ფრაზები სხვადასხვა ენაზე, ციფრები, ფორმულები, ზოგან პუნქტუაცია მთლიანად უარყოფილია... გაუცნობიერებელი და გაცნობიერებული ასოციაციები ყოველგვარი „გადამუშავება-შესწორების“ გარეშე უცვლელადაა ერთმანეთზე „წაფენილი“. ზღვარი ძნელი დასადგენია არა მარტო თვით ასოციაციებს შორის, არამედ ცნობიერებასა და მოქმედებას, ასოციაციებსა და საკუთრივ ამბის თხრობას შორის. მწერალი, რომელიც პრინციპულად და სისტემატურად იყენებს „ცნობიერების ნაკადს“, ამბის თხრობასაც ასოციაციური „თანმიმდევრობით“ და „კავშირებით“ აწარმოებს. „ცნობიერების ნაკადის“ რომანში ზოგან ვხვდებით გამეორების მძლავრ

ტენდენციას (მწერალი დაჟინებით იმეორებს ერთსა და იმავე სიტყვას, სიტყვებს ან წინადადებებს). აღსანიშნავია, რომ ცხადი და სიზმარი, ფიქრი და რეალობა „ცნობიერების ნაკადის“ რომანში ერთნაირი ინტენსივობით, ერთნაირი ტონებით გადმოიცემა და ცხადიდან სიზმარზე, ფიქრიდან რეალობაზე გადასვლა ხდება ყოველგვარი გაფრთხილებისა და შესავლის, მკითხველის შემზადების გარეშე.

„ცნობიერების ნაკადის“ რომანის წარმომადგენლები ცდილობენ ფსიქიკის სიღრმეებიდან, გაუცნობიერებლის, სექსის უფსკრულებიდან, ინსტინქტების ლაბირინთებიდან ცნობიერების სფეროში „ამოიტანონ“ ადამიანის შეუმჩნეველი, დაფარული, სახელდაუდებელი მიდრეკილებანი, ზრახვები და კომპლექსები („ცნობიერების ნაკადის“ პროზა დაკავშირებულია ფროიდისა და იუნგის ფსიქოანალიზთან)[5].

„ცნობიერების ნაკადის“ რომანში ხშირად დარღვეულია ენის ნორმები, სინტაქსი, ტრადიციული გრამატიკისა და სტილისტიკის კანონები. წინადადების ნაწილები ასოციაციურადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან. და, რაც მთავარია, „ცნობიერების ნაკადის“ რომანში საგანთა და მოვლენათა შორის არ არის რანგობრივი ურთიერთმიმართება, ერთმანეთისაგან გარჩეული არ არის მთავარი და მეორეხარისხოვანი, მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო, აქ ყველაფერი თანაბარმნიშვნელოვანია, უკეთ, ერთნაირად უმნიშვნელოა. ერთი და იგივე ფასი აქვს კატას და მეცნიერს. რომელმაც ახალი წამალი აღმოაჩინა, ხეს და რომელიმე პოლიტიკურ მოღვაწეს. ადამიანმა დაკარგა თავისი უპირატესობა ცხოველთა და უსულო საგანთა წინაშე.

„ცნობიერების ნაკადის“ პროზა, ცნობილი გერმანისტის—ფრიც მარტინის სიტყვებით რომ ვთქვათ (მარტინი ამას მთელს თანადროულ დასავლურ პროზაზე ავრცელებს), არის „საკუთარი თავის შემეცნების აქტი“ * და ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალის აზრის პერეფრაზი რომ მოვახდინოთ,—„საკუთარი სულიერი ცხოვრების ანატომიზირება“. „ცნობიერების ნაკადში“ მოცემულია აზრების, ფიქრების, განცდების ფრაგმენტები, დაუმთავრებელი, შეწყვეტილი ფსიქიკური პროცესი. „ცნობიერების ნაკადს“ იმპროვიზაციულობის იერი დაჰკრავს: ასოციაციების ალოგიკური ჯაჭვი, ესკიზურობა, განცდათა და აზრთა ფრაგმენტულობა ზოგჯერ დაუმუშავებლის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

თომას მანისათვის სამყაროს ცენტრში ადამიანი დგას, ადამიანია

---

* **Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache, 3. Auflage, Stuttgart, 1958, S. 140.**

მისი განსახიერების მთავარი ობიექტი, ადამიანია მისთვის ქვეყნიერების ცენტრალური ფიგურა.

თომას მანის რომანების მიმართ შეიძლება ლაპარაკი უფრო „ესეისტურ ნაკადზე", ვიდრე „ცნობიერების ნაკადზე"—ესაა არსებითი ამ მწერლის სპეციფიკუმისათვის. თუმც მის ნაწარმოებებში, ვიმეორებ, „ცნობიერების ნაკადის" თომას მანისეული სახესხვაობაც გვხვდება (მაგ., „ჯადოსნურ მთაში" ზოგიერთი ადგილი ანდა „ლოტეში" მეშვიდე თავი).

თომას მანი მთხრობელსა და სათხრობს შორის ყოველთვის ტოვებს მანძილს, პერსონაჟებს გვერდით მიყუება, მათზე მსჯელობს, მათ საქციელს კომენტარებს ურთავს, აფასებს, ესაუბრება ხან პერსონაჟს, ხან მკითხველს. თომას მანის ნაწარმოების ერთ-ერთი თავისებურება ის არის, რომ პერსონაჟის ყოველ უმნიშვნელო საქციელს თუ მცირე რამ ნამოქმედარს თან ახლავს ავტორისეული ერცელი ეთიკური. ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური განმარტება-მსჯელობა. თომას მანისათვის დამახასიათებელია ავტორისეული ჩარევა თხრობაში (ე. წ. **Erzählereingriffe**)*; ავტორის უშუალო გასაუბრება მკითხველთან პერსონაჟისა და მისი საქციელის თაობაზე, რასაკვირველია, მხოლოდ თ. მანის ნაწარმოებებში არ გვხვდება. ასეთი ხერხი, თუ თხრობის ასეთი მანერა, კლასიკურ ლიტერატურაშიც დასტურდება, მაგრამ თ. მანის შემოქმედებაში ამას თომას მანისეული, სპეციფიკური ელფერი დაჰკრავს, რაც კვაზისერიოზულ ტონსა და ჰუმორისტულ-ირონიულ-თამაშეულ ეპიკურ დისტანციაში მდგომარეობს. თ. მანი ამბავს, მოქმედებას, მომხდარს დამოუკიდებლად, უშუალოდ არ გვაწვდის ხოლმე. თომას მანის რომანებში ჩართული ერცელი რეფლექსიები, მედიტაციები და ა. შ. ანელებენ, აფერხებენ, აყოვნებენ ამბის, მოქმედების განვითარებას; შეიძლება ითქვას, რომ ალაგ-ალაგ ესეიზმი თითქმის მთლიანად ნთქავს, ჩქმალავს ეპიკურ ელემენტს. თომას მანის ნაწარმოებებში ნასახიც კი არ არის ავანტიურულ-სათავგადასავლო ელემენტისა, სიუჟეტური დამაინტერესებლობისა (ერთგვარი გამონაკლისია ამ მხრივ მხოლოდ „ფელიქს კრული", რომელიც თავისი ესთეტიკურ-ფორმალური თავისებურებებით განსაკუთრებულ და ცალკე ადგილს იკავებს თ. მანის შემოქმედებაში). თომას მანი წინასწარვე „აფრთხობს" მკითხველს და არავითარ ილუზიებს არ უტოვებს პერიპეტიანი, დამძაბველი, საიდუმლოების შემცველი სიუჟეტის თაობაზე. მის რომანებში საერ-

---

* ეს ხერხი სპეციალურად შესწავლილი აქვს **Herman Meyer**-ს. იხ. მისი **Zum Problem der epischen Integration; in: Trivium, 1950, VIII.**

თოდ არ არის არავითარი საიდუმლოება. ისინი მკითხველის წინაშე არ აღძრავენ კითხვას: ნეტავ შემდეგ რა მოხდება? თომას მანის მკითხველი ინდიფერენტულია ამბის, მოქმედების და ა. შ. განვითარებისადმი. აქ არ ეხვდებით ამბის მოულოდნელ შეტრიალებას, სიუჟეტურ აღმასვლას, კულმინაციას ან კვანძის შეკვრასა და გახსნას. შეიძლება ცოტა პარადოქსულადაც ვუღერდეს, მაგრამ თ. მანის ნაწარმოებთა კითხვისას აშკარად იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ავტორი კი არ მოგვითხრობს ახალ, ჩვენთვის უცნობ ამბავს, არამედ თითქოს გვესაუბრება, აზრს გვიზიარებს ჩვენთვის ნაცნობ ამბებზე, თითქოს ჩვენთან ერთად არჩევს, განიხილავს და აფასებს მათ. თ. მანს მიზნად არა აქვს დასახული მკითხველის დაძაბვა, გაოცება და დაინტერესება უცნობი, ახალი, თავშესაქცევი ამბებით (აქ ერთმანეთს ხვდებიან თომას მანი და ბერტ ბრეხტი, რომელიც ზოგჯერ სიუჟეტს წინასწარვე აცნობს ხოლმე მკითხველს ანდა მკითხველისათვის ნაცნობ სიუჟეტს ირჩევს, რომ მისი ყურადღება ამ მიმართულებით არ დაიძაბოს).

მაშასადამე, თ. მანი არ არის „გამომგონებელი" პროზაიკოსი (იგულისხმება ამბების, ისტორიების, სიუჟეტების „გამომგონებელი"); იგი ყურადღებას არ იქცევს თავისი „გამომგონებლური" ფანტაზიით, არ ქმნის ახალ ფაბულებს, ახალ სიუჟეტებს. თ. მანი მეტწილად მასალას იღებს საკუთარი „ფსიქოლოგიური" ბიოგრაფიიდან ანდა ეყრდნობა უკვე არსებულ ფაბულას. თ. მანმა ერთხელ ხაზგასმით გაიმეორა გოეთეს ნათქვამი: „Das Benutzen der Erlebnisse ist mir immer alles gewesen, das Erfinden aus der Luft war nie meine Sache". თვითონ თ. მანი არაერთხელ აღნიშნავს ხაზგასმით, რომ მთავარია არა გამომგონებლური ფანტაზია, არამედ მასალისათვის „სულის ჩაბერვა" (Beseelung); მაგალითად: „Es ist nicht die Gabe der Erfindung,—die der Beseelung ist es, welche den Dichter macht. Und ob er nun eine überkommene Mär oder ein Stück lebendiger Wirklichkeit mit seinem Odem und Wesen erfüllt, die Beseelung, die Durchdringung und Erfüllung des Stoffes mit dem, was des Dichters ist, macht den Stoff zu seinem Eigentum..." (Th. Mann, Bd. XI, S. 11). მეორეგან თ. მანი წერს: „Denn man ist Dichter nicht, indem man sich etwas ausdenkt, sondern man ist es, indem man sich aus den Dingen etwas macht" (Th. Mann, Bd. XI, S. 572, Russiche Anthologie)[6].

რასაკვირველია, ძირითადი მოქმედებიდან გადახვევა, ათასგვარი დიგრესია და წიაღსვლა, თხრობაში ჩართული ვრცელი მსჯელო-

ბანი და რეფლექსიები უცხო არ იყო კლასიკური რეალისტური პროზისათვისაც (ისე კი კლასიკური ეპიკური ნაწარმოების ძირითადი ფორმებია გამოსახვა—Darstellung და გადმოცემა—Bericht), მაგრამ საქმე ისაა, რომ თომას მანის შემოქმედებაში (ისევე, როგორც ჰერმან ჰესეს ზოგიერთ რომანში) ამ ტენდენციამ სისტემური ხასიათი მიიღო, იქცა მოქმედების, ამბის განვითარების შემაფერხებელ ელემენტად, რომანის ორგანულ შემადგენელ ნაწილად და მისი ხვედრითი წონა საკუთრივ მოქმედებისა და თავგადასავლის ხვედრით წონაზე მეტი თუ არის, თორემ ნაკლები—არასგზით. და, რაც მთავარია, თომას მანის განმარტებითი ესეიზმი ძალიან ხშირად არ არის დაკავშირებული უშუალოდ (ანდა ძალიან სუსტად და შორეულად) მთავარ ამბავთან, ძირითად მოქმედებასთან. ხაზგასმით აღვნიშნავ, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ესეიზმი მოწყვეტილია რომანის მხატვრულ ქსოვილს, რომანს, როგორც მთელს. დიალოგი ანდა ავტორისეული რეფლექსია, მართალია, იწყება ამბის, მოქმედების ბიძგით თუ საბაბით, მაგრამ თანდათან საუბრის თუ განსჯის თემა შორდება სათავეს და დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენს. ჩვენ გვავიწყდება რომანის მთავარი მოქმედება, ამბავი და ა. შ., მკითხველს იტაცებს არათხრობითი ელემენტი. კლასიკურ პროზაში კი ყოველი წიაღსვლა, ყოველი გადახვევა მეტ-ნაკლებად ორგანულადაა დაკავშირებული ძირითად მოქმედებასთან, მთავარ ამბავთან. აქ განსჯები და მედიტაციები გადახვევა, დიგრესია, განზესვლა არის, ხოლო თომას მანის რომანებში ესეიზმი გადახვევა, წიაღსვლა კი არ არის ძირითადი მოქმედებიდან, არამედ საკითხი პირიქით დგება: თვით მოქმედება, ამბავი, რომელიც ზლაზვნით მიიმართება წინ, ხომ არ არის გადახვევა ესეიზმიდან? სპეციალურად რომ ვიანგარიშოთ, თუ ოდენობრივად რა შეფარდებაა „ჯადოსნურ მთაში“, „ლოტესა“ და „დოქტორ ფაუსტუსში“ საკუთრივ ამბის თხრობასა და ესეიზმს შორის, შედეგი არასგზით მოქმედების, თხრობის სასარგებლო არ აღმოჩნდება.

არ შეიძლება სრული უარყოფა თ. მანის შემოქმედებაში „განეპიურების“ პროცესისა (**Entepisierung der epischen Kunst**), ე. ი. ეპიკურობისაგან დაცლის ტენდენციისა, რაც ესეიზმის მიერ თხრობითი ელემენტის დაჩრდილვა-შესუსტებაში მდგომარეობს. ეპიკური ჟანრის არსება თხრობაა, თხრობითი ელემენტი, ხოლო თხრობა მხოლოდ ამბის, მომხდარის, ობიექტური პროცესის შეიძლება. თომას მანის რომანებში კი ამბავი, მოქმედება, მომხდარი მინიმუმამდეა დაყვანილი და, მაშასადამე, თხრობითი ელემენტი რედუცირებული და დაკნინებულია.

მართალია, თომას მანის რომანებში მთხრობელი აღარ არის ისეთივე „უმაღლესი ინსტანცია“, ისეთივე აღმატებული ეპიკოსი, როგორიც იყვნენ ჰომეროსი ანდა, თუნდაც, ბალზაკი, რომელთაც ყველაფერი იცოდნენ თავიანთი გმირებისა და მათი ცხოვრების შესახებ[7]. მაგრამ თომას მანის მთხრობელი არც ისეა გათიშული და გათანაბრებული პერსონაჟებთან ანდა ნაწარმოების მასალასთან, როგორც ზოგიერთი თანამედროვე მწერალი (მაგალითად, ფრანც კაფკა). თომას მანისათვის ნაკლებადაა დამახასიათებელი ე. წ. პერსპექტივების ცვლა (ე. ი. სამეთვალყურეო პოზიციის მონაცვლეობა). ზოგიერთი თანამედროვე ავტორი სხვადასხვა გმირს ან სხვადასხვა საგანს სხვადასხვა მანძილიდან უყურებს. ზოგიერთი პერსონაჟის შესახებ მან გაცილებით მეტი იცის, ვიდრე დანარჩენებისა ანდა სხვა რომელიმეს შესახებ (ვოლფგანგ კაიზერი ამ თვალსაზრისით საინტერესოდ აანალიზებს გოლბუორთის აირენს: **Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, 7. Auflage, Bern u. München, 1961, S. 213**). ზოგიერთი თანამედროვე ავტორისათვის დამახასიათებელია კლასიკური პროზის ერთიანი, ერთი მთლიანი პერსპექტივის დარღვევა და სხვადასხვა პერსპექტივის გამოყენება. ავტორი ხან პერსონაჟის ცხოვრების წუაგულში დგას, ხან კი მოშორებით მდგარი მეთვალყურის პოზაში, რომლისთვისაც ზოგიერთი რამ გაუგებარი და ბუნდოვანია პერსონაჟების საქციელსა თუ მოქმედებაში. ზოგიერთი ავტორი ასეთ ხერხსაც მიმართავს: მოგვითხრობს ხან ერთი პერსონაჟი, ხან მეორე. ანდა ავტორი გვიჩვენებს ხან ერთი და ხან მეორე გმირის მიერ დანახულ სინამდვილეს (თვალსაზრისების, პოზიციების, ხედვის ასეთი მონაცვლეობა გვხვდება უილიამ ფოლკნერის „საკუთარ სახლსა“ და ჰაინრიხ ბიოლის „უპატრონო სახლში“). თომას მანის შემოქმედებაში ასე თუ ისე შენარჩუნებულია კლასიკური რომანისტიკის ერთიანი, მთლიანი პერსპექტივა, უცვლელი პოზიცია და ხედვის ერთი და იგივე ასპექტი. მაშასადამე, თ. მანის რომანებში შესუსტდა, მაგრამ არ გამქრალა მთხრობელის ხელმძღვანელი პოზიცია, საიდანაც იგი თვალს ადევნებს მის მიერვე მოწესრიგებულ მხატვრულ სინამდვილეს, მართავს მას და მოძრაობაში მოჰყავს. თომას მანის პროზაში არ არის თვითნებური, სტიქიური, ნებაზე მიშვებული მდინარება და მოძრაობა, რაც დასტურდება ე. წ. „ავანგარდისტების“ რომანისტიკაში. თომას მანის ნაწარმოებში ყველგან იგრძნობა ავტორის წარმმართველი, მომწესრიგებელი როლი. მეორე მხრივ, თომას მანის მთხრობელი ზევიდან აღარ გადმოჰყურებს თავის პერსონაჟებსა და მათ სამოქმედო არეს, ყველგან, ყველა კუნჭულში აღარ მიუწვდება თვალი კლასი-

კური პროზის მთხრობელივით, მასა და მხატვრულ სინამდვილეს შორის დისტანცია საგრძნობლად შემცირებულია, თომას მანის მთხრობელში, კლასიკური რომანის მთხრობლის „ყოვლისმცოდნეობის“ საპირისპიროდ, შეჭრილია ეჭვი, ვარაუდი, ყოყმანი. მას აღარა აქვს პრეტენზია, რომ ზუსტად, შეუცდომლად იცის, რასაც გვიყვება, რომ მთლად დარწმუნებულია მონათხრობის ჭეშმარიტებაში. თომას მანის ნაწარმოების მთხრობელს აღარა აქვს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მაღალი სამეთვალყურეო პუნქტი, საიდანაც ხელის გულივით გადაშლილია პერსონაჟთა ცხოვრება და მხატვრული სინამდვილე. თომას მანის მთხრობელი გვერდით, ოდნავ მოშორებით დგას და თვალი ძალიან შორს აღარ მიუწვდება.

თანადროული პროზისა და რომანისათვის ნიშანდობლივია ე. წ. მონტაჟის ტექნიკა, რაც სხვადასხვა წყაროდან ამოღებული მასალის რომანში უცვლელ შეტანას ნიშნავს (ლექსები, ფილოსოფიური, ბუნებისმეტყველური თხზულებები, ფიზიოლოგიური ახსნა-აღწერა რომელიმე ფიზიოლოგიური პროცესისა, საგაზეთო ქრონიკა, განცხადებები, რეკლამები, მეცნიერული კანონები, ანონსები, ქიმიური ანალიზი, ბიულეტენი, საპარლამენტო სიტყვა, პოლიციის მოხსენებითი ბარათი, რესტორნის ანგარიში, ადგილები ბიბლიიდან, ანტიკური მითებიდან, ეპოსიდან, ნიუტონის ფორმულები და ა. შ.)*. მაშასადამე, თანადროული რომანი შენდება განსხვავებული „საშენი“ მასალით, სხვადასხვა ფორმის ელემენტებით. ამასვე უკავშირდება ე. წ. ციტატისა და საკუთარი ციტატის (Selbstzitat) საკითხიც. ავტორს თავის ნაწარმოებში უცვლელად ანდა მცირეოდენი ცვლილებით შეაქვს სხვა ავტორების ანდა საკუთარ სხვა ნაწარმოებებიდან ადგილები, აბზაცები, ფრაზები და ა. შ. (ამას გარკვეული ატმოსფეროს, განსაზღვრული სულიერ-ინტელექტუალური „გარემოს“, იდეათა სათანადო კომპლექსის შექმნა ევალება)**.

აქვე შეიძლება აღინიშნოს საერთოდ მთელი თანამედროვე ლიტერატურის ერთი თავისებურება: მასში შეინიშნება ჟანრებს შორის ზღვარის წაშლა, ჟანრების ერთმანეთში შეჭრა-გადასვლა. ლირიკაში იჭრება პროზა, ეპიკაში—დრამა, დრამაში—ეპიკა და ა. შ. (გავიხსენოთ ბრეჰტის „ეპიკური თეატრი“, აგრეთვე მრავალი დრამატული რომანი და ა. შ.).

თომას მანი მონტაჟის ტექნიკას ნაკლებად იყენებს, ამ მხრივ გამონაკლისს წარმოადგენს „დოქტორი ფაუსტუსი“, რომელშიც

* მონტაჟის ტექნიკას იყენებენ დოს პასოსი, დობლინი, ჯოისი.

** ამ საკითხზე იხ. სპეციალური შრომა: Herman Meyer, Das Zitat in der Erzählkunst, Stuttgart, 1961.

რომანის აგების ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური ელემენტი სწორედ მონტაჟია*. საერთოდ კი თ. მანს არა აქვს მკვეთრად განსხვავებული საშენი მასალა ერთსა და იმავე რომანში.

აღსანიშნავია, რომ თანამედროვე დასავლეთ ევროპულ ლიტერატურაში დაირღვა ჟანრების სიწმინდე და შეურევლობა (შესაძლოა, ბენედეტო კროჩეს მიერ ჟანრების, სხვადასხვა ჟანრებს შორის ზღვარის გავლების საჭიროების უარყოფა უპირატესად თანამედროვე დასავლურ ლიტერატურაზე დაკვირვების შედეგია).

თომას მანის პროზისათვის სპეციფიკურია მხატვრული სახისა და ცნების მიჯნაზე ბალანსირება. მისი ვრცელი მსჯელობანი და რეფლექსიები, რომლებიც გრძელი პერიოდებისა და კონსტრუქციების ფორმით არის გამოხატული, განყენებული აზროვნებისა და მხატვრული ჩვენება-გამოთქმა-გამოხატვის თავისებურ კომბინაციაშეერთებას წარმოადგენს. მათი აღქმისას მონაწილეობს მკითხველის როგორც გონება, ასევე გრძნობა[8]. რაციონალურ კონსტრუქციას ერწყმის ხოლმე ირონიულ-ჰუმორულ-პაროდიული მხატვრულ-ემოციური ელემენტი. თ. მანის თვით ყველაზე ვრცელი და ყველაზე რაციონალური კონსტრუქციებიც კი რაღაცას ეუბნება ჩვენს გრძნობას, ჩვენს განწყობილებას, ჩვენს ემოციურ სამყაროს. თ. მანის სპეციფიკა ის არის, რომ მის შემოქმედებაში გრძნობა, ემოციური ელემენტი კრისტალდება, „მკვრივდება", „მყარდება" აზრად, ფიქრად, შემეცნების თავისებურ ელემენტად და, პირიქით, აზრი, იდეა, ფიქრი შეუმჩნევლად „იხსნება", იშლება, „თხევადდება" გრძნობად, ემოციად. ეს პროცესი განუწყვეტელია და პარალელურად, „შრეებად" მიმდინარე. ე. ი. აზრი, ფიქრი, ცნება იხსნება სახეში და სახე კრისტალდება აზრად, ცნებად და იქმნება ახალი თვისობრიობა, ახალი ერთეული, რომელიც წარმოადგენს სასისა და აზრის სინთეზს. თ. მანის პროზაში აბსტრაქციების ასკეტიზმი მხატვრული სახეების სისავსესთანაა შეერთებული. თ. მანის პროზაში უცნაურადაა ერთმანეთში შერწყმული პლასტიკური „ძერწვა" და ანალიტიკურ-კრიტიკული აზროვნება, მხატვრული სახე და ცნებისმაგვარი ერთეული („ცნებისმაგვარი", რადგან ეს არ არის მეცნიერებაში გამოყენებული ცნება—ერთმნიშვნელოვანი და ემოციებისაგან განწმენდილი). თომას მანის—მხატვრის სპეციფიკაა: ის განასახიერებს, გამოსახავს, ხატავს და ამავე დროს ამ გამოსახულს და სახედქცეულს განმარტავს, აანალიზებს, ხსნის—ეს თითქმის პარალელურად მიმდინარეობს[9].

* Gunilla Bergsten. Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans, Lund, 1963.

თომას მანს თავის ნაწარმოებში შემოაქვს ორი სინამდვილე, ორი სიბრტყე, ორი პლანი, ორი ასპექტი: გარეგანი და შინაგანი, ემპირიული და ფილოსოფიური, ფაქტობრივი და სიმბოლური. წინა, გარეგანი, ფაქტობრივი პლანი ისაა, რაც მასალით, ფაქტებით, „ემპირეათი“ ცოცხლად, უწუალოდ გვეძლევა, ხოლო შინაგანი, ფილოსოფიური და ა. შ. სიბრტყე ის არის, რა აზრი, მნიშვნელობა, იდეურ-აზრობრივი დატვირთულობაც ენიჭება ამ ემპირიულ ფაქტებს. ეს თავისებური დუალიზმი უაღრესად დამახასიათებელია თომას მანის შემოქმედებისათვის. თომას მანის შემოქმედება სიმბოლური შინაარსის შემცველია. თომას მანის ნაწარმოებში დიდ როლს ასრულებს ფილოსოფიურ-აბსტრაქტული სიმბოლოები („ცხოვრება“, „ხელოვნება“, „გონი“ თუ „სული“, „ბუნება“ და ა. შ.). როდესაც თომას მანის შემოქმედებას ეცნობა მკითხველი, მაშინვე რწმუნდება, რომ რაც ამ მწერლის ნაწარმოებშია მოთხრობილი თუ გამოსახული, არ უნდა გავიგოთ მხოლოდ ისე, როგორც მოთხრობილი და გამოსახულია, არ უნდა გავიგოთ მხოლოდ პირდაპირი აზრითა და მნიშვნელობით, რომ ამ პირდაპირი ნათქვამის უკან სხვა აზრი, სხვა მნიშვნელობაც იმალება, პირდაპირ, უწუალო მონათხრობში კიდევ სხვა რაღაც იგულისხმება, უწუალოდ ნათქვამი რაღაცას ნიშნავს, რაღაცას აღნიშნავს. თომას მანის მიერ გამოსახული საგანი არ არის ერთმნიშვნელოვანი, ემპირიულ ფაქტს მხოლოდ ფაქტის მნიშვნელობა არ ენიჭება. ფაქტი ფაქტის შინაარსით არ ამოიწურება. მაშასადამე, თ. მანის შემოქმედებაში ორი სინამდვილე მოქმედებს: ერთი მხრივ, კონკრეტული, ყოველდღიური ცხოვრება, ფენომენების ქვეყანა, ემპირიული სინამდვილე, რეალობა, გამოცდილების სფერო და, მეორე მხრივ, აზრის, მნიშვნელობის, „შინაგანი“ სინამდვილის პლანი, ფენომენთა არსის სამყარო. ავტორისა და მკითხველის ინტერესი არ არის მიმართული მხოლოდ იმისდამი, რასაც ემპირიული ფაქტი აღნიშნავს, რასაც ის ასიმბოლოებს, არამედ თვით ფაქტისადმიც—ჩვენ ეს ფაქტი გვაინტერესებს თავისი ინდივიდუალური ნიშნებითა და თვისებებითაც. თომას მანის შემოქმედებაში დაახლოებით თანაბარი მნიშვნელობა აქვს „გარეგან“ და „შინაგან“ სინამდვილეს, ემპირიულ და სიმბოლურ პლანს, ფაქტობრივ და ფილოსოფიურ სიბრტყეს. ე. ი. მნიშვნელოვანია ის, რაც ემპირიულად, გრძნობად-კონკრეტული სახით გვეძლევა და ისიც, რასაც ეს გრძნობად-კონკრეტული საგანი ასიმბოლოებს, გულისხმობს, აღნიშნავს (თანამედროვე ბურჟუაზიულ პროზაში დასტურდება ინდიფერენტიზმი ემპირიული სინამდვილისადმი. მასში იგრძნობა ის, რასაც გერმანელმა რომანტიკოსმა ლუდვიგ ტიკმა „Verlust der Wirklich-

keit"—„სინამდვილის დაკარგვა" უწოდა, ანდა, რასაც თანამედროვე ადამიანის „უსინამდვილობას" — „Wirklichkeitslosigkeit" ეძახიან, ანდა კიდევ, რასაც „საგნის დაკარგვა"—„Verlust des Gegenstandes" ჰქვია.

თომას მანის მიერ გამოსახული ობიექტი, ერთი მბრივ, არის, არსებობს, მას ემპირიული ყოფიერება აქვს; მეორე მბრივ, ის რაღაცას (რაიმეს) ნიშნავს, რაღაცის სიმბოლოდ, აღმნიშვნელადაა გამოყენებული. თომას მანის ნაწარმოებიდან „წინაგანი" პლანი რომ გამოვრიცხოთ, ნაწარმოები, მართალია, გაღარიბდება, მაგრამ მნიშვნელობას, ღირებულებას მთლად არ დაკარგავს, უაზრობად არ იქცევა, „ცალი ფილტვით" მაინც იარსებებს. ემპირიული პლანის მეშვეობით ის მაინც „იცოცხლებს", შინაარსისაგან მთლად არ დაიცლება.

თომას მანის პერსონაჟებს აქვთ სინამდვილეც. ინდივიდუალური ყოფიერებაცა და ამავე დროს მნიშვნელოვანებაც. ისინი ერთდროულად ხასიათებიცაა და სიმბოლოებიც. ე. ი. თ. მანის პერსონაჟები მეტ-ნაკლებად ინდივიდუალიზებული, სისხლხორცეული ადამიანებია და ამავე დროს ისინი აბსტრაჰირების ნაყოფსაც წარმოადგენენ, სიმბოლური შინაარსით არიან აღვსილნი, რაიმე ზოგადი იდეისა თუ იდეათა კომპლექსის აღმნიშვნელებად გვევლინებიან. თომას მანის პერსონაჟებს აქვთ ეპოქალური, ისტორიული, კლასობრივ-სოციალური, აგრეთვე ემპირიული, ფსიქო-ფიზიკური ინდივიდუალობის ნიშნები და ამავე დროს რომელიმე „მეტაფიზიკური" საწყისის, რომელიმე აბსტრაქტული იდეის განსახიერებანიც არიან. შესაძლოა, კლასიკური რეალიზმის თვალსაზრისით, თ. მანის პერსონაჟები ფერმკრთალ, სუსტად მოხაზულ ტიპებს წარმოადგენენ, მაგრამ არსებითად ისინი ინდივიდუალური თვისებებით აღჭურვილი ადამიანებია, რომელთაც აღვიქვამთ გრძნობის ორგანოებით, რომლებიც ჩვენს შეგრძნებებში შემოდიან. მათ აქვთ ემოციურ-ფსიქოლოგიური შინაარსი და ინდივიდუალურ-კონკრეტული განუმეორებლობა. თომას მანი უარს არ ამბობს ინდივიდუალურ ფსიქოლოგიაზე, პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ დახასიათებაზე (ამითაც განსხვავდება თომას მანი თანამედროვე ე. წ. „ავანგარდისტული" პროზის ერთი განშტოებისაგან, რომელიც უგულებელყოფს ფსიქოლოგიზმს, ინდივიდუალურ ფსიქოლოგიას. ამის რელიეფური მაგალითია კაფკას შემოქმედება)[10]. თომას მანის პერსონაჟებს აქვთ სახელებიცა და გვარებიც (მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა). თანამედროვე დასავლურ ლიტერატურაში არაიშვიათია ისეთი შემთხვევები, როცა პერსონაჟებს არც სახელი აქვთ და არც გვარი, ან სახელი აქვთ,

გვარი კი—არა, ანდა მწერალს ისინი მხოლოდ ინიციალებით შემოჰყავს. მაგალითად, ანდრე ჟიდს ზოგიერთი თავისი პერსონაჟი უგვაროდ ჰყავს მთელი რომანის მანძილზე დატოვებული, კაფკას მთავარი პერსონაჟი „პროცესში“ მოიხსენიება იოზეფ კ.-დ, ხოლო „კოშკში“—კ.-დ; ჯოისის „ფინეგანის გამოღვიძების“ გმირს მკითხველი მხოლოდ ინიციალებით იცნობს: H. C. E. არ იცის მკითხველმა არც რობერტ მუზილის „უთვისებო კაცის“ მთავარი მოქმედი პირების ულრიჰისა და აგატეს გვარები. ეს პერსონაჟთა „დეინდივიდუალიზაციის“, „გაუპიროვნების“ ტენდენციის ერთ-ერთი გამოხატულებაა. ისე კი უნდა ითქვას, თ. მანის პერსონაჟები უფრო ეგზემპლარული, წარმომადგენლობითი, რეპრეზენტაციული ბუნებისა არიან, ვიდრე ინდივიდუალურისა. ამდენად, ისინი უფრო ტიპებია, ვიდრე ხასიათები [11].

არც თომას მანის პერსონაჟები არიან გმირები (საერთოდ, თანადროული დასავლური ლიტერატურის გმირი საოცრად არაგმირულია), არც პოზიტიური პერსონაჟები (რასაკვირველია, აქ მხედველობაში არ ვიღებთ იოსებს, გრეგორიუსსა და გოეთეს), რომელთა საქციელი სამაგალითო, მისაბაძი, ეთიკური ჰეროიზმის შემცველი უნდა იყოს. თ. მანის პერსონაჟს არც ტრაგიზმი, ტრაგიკული შემართება ახასიათებს (ტრაგიზმი, ჩვეულებრივ, გმირის საბედისწერო ბრძოლას ეფუძნება ბედის, ბედისწერის, გარემომცველი საზოგადოების, სინამდვილის და ა. შ. ნინაალმდეგ. დიდი ტანჯვა მოქმედებას უნდა აპირობებდეს, ისე ნამდვილი ტრაგიზმი ვერ შეიქმნება. ადრიან ლევერკიუნი სპეციალურ მსჯელობას მოითხოვს). თომას მანის ადამიანები იტანჯებიან, განიცდიან, გოდებენ, მაგრამ ვერ მოქმედებენ (აქ მე უმთავრესად თომას მანის შემოქმედების პირველ სამ პერიოდს ვგულისხმობ). მაგრამ, მეორე მხრივ, თომას მანის პერსონაჟები არ არიან შიშით მოკუნტული, ცხოველივით უსუსური, მიწაზე მხოხავი არსებანი, რომელთაც არ ძალუძთ ოდნავ მაინც წამოწევა მიწიდან; ისინი არც მტაცებელი ნადირები არიან. თომას მანის პერსონაჟები არ არიან ბიოლოგიური ინსტინქტების ტყვეობაში მოქცეული, შიშველი ცხოველური მოთხოვნილებების ამარა დარჩენილი ეგოისტები, როგორებიც არიან ჯოისის, კაფკას, ეგზისტენციალისტებისა და სხვათა „გმირები“ და არც „ქერა ბესტიები“, სხვა ადამიანებისადმი მგლებივით დაპირისპირებულნი, ნადიობებივით ულმობელნი, ინტელექტისა და სიბრძისისაგან „განთავისუფლებულნი“, როგორიც არიან ნიცშეანური პროზის, ერნსტ იუნგერისა და სხვათა პერსონაჟები.

კლასიკურ რეალისტურ პროზასთან აკავშირებს თ. მანს აგრეთვე

ის გარემოება, რომ ეს მწერალი აღასოდეს არ უარყოფდა ისტორიულ, ეროვნულ, გეოგრაფიულ და ა. შ. სპეციფიკასა და კოლორიტს და ცდილობდა მის შენარჩუნება-გადმოცემას. მიუხედავად თ. მანის აბსტრაქტულობისაკენ მიდრეკილებისა, მაინც მის ნაწარმოებებში თითქმის ყველგანაა მეტ-ნაკლებად დაცული ადგილისა და დროის კოლორიტი. თომას მანი არ უგულებელყოფს ყოფითობას, „ჟანრულობას“, ატმოსფერულობას, ფართო და ღრმა აზრით ეთნოგრაფიულობას (ამით ის პრინციპულად განსხვავდება კაფკასა და ბრეჰტისაგან). თომას მანი ცდილობს არ დაარღვიოს ემპირიული ნამდვილობა, ყოფით-ჟანრული სიზუსტე და ლოკალური კოლორიტი (ზედმიწევნილი მსგავსებითაა აღწერილი გერმანული ჰანზურ-პატრიციული ყოფა-ცხოვრება „ბუდენბროკებში“; ემპირიულად ზუსტია XIX საუკუნის მიწურულის მიუნჰენის სურათი „Gladius Dei“-ში. ზუსტად და ზედმიწევნით აღწერს თ. მანი შენობებსაც. მაგალითად, ლინდერჰოფის როკოკოს სტილის სასახლის აღწერა „დოქტორ ფაუსტუსში“, იხ. **Gunilla Bergsten, Thomas Manns Doktor Faustus, S. 21**). მეორე მხრივ, ანგარიშგასაწევია ის ფაქტიც, რომ „რჩეულში“ თომას მანია, მისივე თქმით, ასახა „იმპროვიზირებული“, „ზეეროვნული შუა საუკუნეები“, რომელთაც არა აქვს არც ისტორიული და არც ფსიქოლოგიური ნამდვილობა*. მეორეგან თ. მანი კვლავ ლაპარაკობს „გამოგონილ“, დროის თვალსაზრისით „საკმაოდ განუსაზღვრელ“, ზოგადევროპულ შუა საუკუნეებზე, რომლებიც მან გამოსახა „რჩეულში“ (სიტყვა-სიტყვით ის პირველ შემთხვევაში ლაპარაკობს შუა საუკუნეების იმპროვიზირებაზე: **...ich improvisierte**, მეორე შემთხვევაში—გამოგონებაზე: **ich...erfand...**). სიზუსტე-დეტალურობა თ. მანს რეალიზმისა და ნატურალიზმიდან აქვს ნამემკვიდრები. როგორც სპეციალისტები აღნიშნავენ, მეცნიერულად ზუსტია „დოქტორ ფაუსტუსში“ ვენერიული სნეულების მიმდინარეობა, ასევე სამედიცინო თვალსაზრისით უშეცდომოა პატარა ნეპომუკის მენინგიტის სიმპტომები და ავადმყოფობის ისტორია. ემპირიული ნამდვილობითაა აღბეჭდილი „ჯადოსნური მთის“ ჭლექიანთა გარემოც და ა. შ. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ თომას მანი მთელს ემპირიულ სინამდვილეს კი არ ასახავს ასეთი ემპირიული სიზუსტითა და ზედმიწევნილობით, არამედ სინამდვილის ცალკეულ მხარეებსა და მონაკვეთებს[12]. სინამდვილის ზოგიერთი მხარის გამოსახატავად ის სიმბოლოებსა და „აბრევიატურებს“ იყენებს. მაგრამ

---

* იხ. **Th. Mann, Briefe an Paul Amann 1915—1952, hrsg. v. Herbert Wegener, Lübeck, 1959, S. 71.**

თომას მანისათვის უცხოა ფანტასტიკა, პირობითობა, უკიდურესი გროტესკი, საგნის ისეთი დეფორმაცია, როგორიც თუნდაც ბრეჰტს ახასიათებს. თ. მანი არ არღვევს ემპირიული სინამდვილის კანონებს.

თომას მანს ერთგან უწერია: „Mein Werk ist eine ethische Äußerungsform meines Lebens selbst“, მეორეგან მწერალი ლაპარაკობს თავის „ავადმყოფურ მიდრეკილებაზე ავტობიოგრაფიულისადმი“ („krankhafter Hang zum Autobiographischen“), დაახლოებით ამასვე იმეორებს „Betrachtungen“-ში: „...mein autobiographischer Hang“ (Th. Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, S. Fischer Verlag, Berlin, 1918). ცნობილია, რომ თომას მანის შემოქმედება ავტობიოგრაფიულობით ხასიათდება. პიროვნული, სუბიექტური პრობლემები განსაკუთრებით ჭარბადაა მის ადრეულ შემოქმედებაში *. მაგრამ თომას მანის განცდილი და ნაფიქრალი, გააზრებული და გადატანილი ზოგადდება, მრავალთა კუთვნილებად იქცევა. თომას მანის შემოქმედების ავტობიოგრაფიულობაზე რომ ვლაპარაკობ, მხედველობაში მაქვს არა მხოლოდ და არა იმდენად წმინდად ბიოგრაფიული გარეგნული ამბები, ბიოგრაფიული ფაქტები, არამედ თომას მანის მიერ განცდილი და გააზრებული, მწერლის აზრთა და იდეათა კომპლექსი. ავტობიოგრაფიული მასალა, რასაკვირველია, უცვლელად, გადაუმუშავებლად არ შედის ნაწარმოებში, ხდება მისი ტრანსფორმირება და მხატვრული ორგანიზება. ამბობენ, რომ თ. მანის ნაწარმოებები ერთგვარი „აღსარებებია“, მაგრამ ამ „აღსარებიდან“ გამოძევებულია ვიწროდ სუბიექტური, ერთპიროვნული შინაარსი (ყველაზე ნაკლებად ეს მწერლის პირველი პერიოდის ნაწარმოებებზე ითქმის) და მიღწეულია ობიექტურობის, ერთგვარი „ყველადობის“ თუ ყოვლადობის, ზოგადობის დონე—„აღსარება“ პარადიგმატული ხასიათის მატარებელია. თ. მანის ნაწარმოებები არის, როგორც თვითონ მწერალი ამბობს, „Emanationen des dichtenden Ich“ [13].

მკვლევართა უმეტესობა თომას მანს „სანტიმენტალურ“ ხელოვანად მიიჩნევს (შილერის კლასიფიკაციით), საპირისპიროდ „ნაივური“ ხელოვანისა [14]. თვითონ თომას მანიც თავს „სანტიმენტალურ“ მწერლად თვლიდა. „სანტიმენტალურ“ ხელოვანებად მიაჩნდა თომას მანს ლესინგი, დოსტოევსკი, ფონტანე და, უწინარეს ყოვლისა,

---

* 1903 წელს გამოქვეყნებულ ნოველათა კრებულს („ტრისტანი“) თ. მანმა იბსენის შემდეგი სიტყვები წაუმძღვარა ეპიგრაფად: „მწერლობა საკუთარ თავზე მსჯავრის გამოტანაა“ („Dichten, das ist Gerichtstag über sich selbst halten“).

თვითონ შილერი (რომელსაც თ. მანმა სპეციალური ნოველა— „მძიმე საათი“ მიუძღვნა. ეს ნოველა ერთგვარ ავტოპორტრეტსაც წარმოადგენს). მაგრამ საქმე ისე გამარტივებულად არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ თითქოს თ. მანს არაფერი ჰქონდა საერთო ე. წ. „ნაივურ“ შემოქმედებთან. (საგულისხმოა, რომ სწორედ გოეთემ დააშორა მწერალი ნიცშე-შოპენჰაუერის ხაზს და გოეთეს გზით, სელამ მიიყვანა იგი ინდივიდუალიზმის დაძლევასა და ჰუმანიზმის აღიარებამდე (გოეთე იყო „ნაივური“ ხელოვანი, რომელზედაც ჰაინემ გენიალურად თქვა: **„Die Natur wollte wissen, wie sie ausschaut, darum schuf sie Goethe“**), იმ დროს როცა შილერის გავლენა გაცილებით ნაკლები იყო. ასევე თომას მანისათვის გაცილებით ახლობელი და ნათესაური ტოლსტოი აღმოჩნდა, ვიდრე დოსტოევსკი (რაც თვითონ თ. მანს არაერთხელ უღიარებია. მაგრამ ფაქტია, რომ შემოქმედების პირველ პერიოდში თომას მანზე დოსტოევსკი მეტ გავლენას ახდენდა, ვიდრე ტოლსტოი), ხოლო ტოლსტოი „ნაივური“ მწერალი იყო (თ. მანისათვის ტოლსტოი უშუალო მხატვრის უმაღლესი ნიმუში იყო; ნაივური ხელოვნება, შილერის კვალდაკვალ, თ. მანისათვის იყო ბუნებასთან, სინამდვილესთან უმჭიდროესი, შინაგანი კავშირის გამოხატულება და გრძნობად-კონკრეტული, პლასტიკური ფანტაზიის დომინანტა). რასაკვირველია, თ. მანი ვერ ჩაეტევა „სანტიმენტალურის“ ვიწრო ფარგლებში. მას მრავალი შემხები წერტილი აქვს „ნაივურ“ შემოქმედებთან და, საერთოდ, არ შეიძლება „სანტიმენტალური“ და „ნაივური“ მწერლების ერთმანეთისაგან ჩინური კედლით გათიშვა. მაშასადამე, სანტიმენტალურ-ნაივურის ანტითეზა შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის მხოლოდ ერთ მხარეს ასახავს და, როგორც ჩანს, არ შეიძლება გადამწყვეტი იყოს. ამდენად, თ. მანი მხოლოდ პირობითად, გარკვეული შეთანხმებით შეიძლება ჩაითვალოს „სანტიმენტალურ“ მწერლად. ეს კლასიფიკაცია, ცხადია, მთლიანად და სრულად ვერ ასახავს შემოქმედის რთულ ბუნებას, იგი მწერლის მხოლოდ ერთ მხარეს მიუთითებს *.

---

* ფართო აზრით, თანამედროვე დასავლელი ხელოვანები, საერთოდ, და პროზაიკოსები, კერძოდ, „სანტიმენტალური“ შემოქმედნი არიან: ისინი უპირატესად ხომ საკუთარ თავს, საკუთარ სამყაროს გამოსახავენ, „გახლეჩილნი“, „დაფლეთილნი“, მთლიანობადაკარგულნი არიან და დარღვეული ერთიანობა-მთლიანობისაკენ მიისწრაფვიან; ისინი ხომ მსჯელობენ, განსჯის ობიექტად იხდიან თვით შემოქმედებით პროცესს, შთაბეჭდილებას, რომელსაც მათში საგანი აღძრავს ხოლმე. თანამედროვე პროზაიკოსები იდეებამდე დაიყვანენ სინამდვილეს და ქვეყანას. ცხოვრების, ბუნების პლასტიკურ-გრძნობადი ასახვა არ არის მათი ძლიერი მხარე. ისინი მასა-

V მიუხედავად იმისა. რომ თ. მანი კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელია, მაინც ის არ არის სატირიკოსი, პამფლეტისტი და სარკაზმის ოსტატი. ეს მწერალი თავის აღშფოთებასა თუ უარყოფით დამოკიდებულებას არასოდეს არ გამოხატავს აშკარად, მისი ირონია გამანადგურებელი არ არის, მისი ჰუმორი რბილია და ნატიფი. თომას მანისათვის უცხოა მისი ძმის—ჰაინრიჰისათვის დამახასიათებელი მძაფრი, ჯიქური სატირული თავდასხმა.

კლასიკურ რეალისტურ რომანს ახასიათებდა შეკრულობა, დასრულებულობა, მოქმედების ლოგიკა, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი. ფსიქოლოგიური მოტივირება, წინმსწრაფლი ენერგია და მიმართულების, განვითარების სიცხადე-გარკვეულობა. ყველაფერი მიიმართებოდა ერთი მიზნისაკენ. მისთვის ნიშანდობლივი იყო მატერიალური, საგნობრივი ცხოვრების სიფართოვისა და სისავსის ეპიკური ათვისება, მომხდარის, მოქმედების დაკავშირება კონკრეტულ დროსა და სივრცესთან. კლასიკურ პროზაში არის სიუჟეტი, არიან ტიპები, ხასიათები, იდეები და ა. შ.; არის ქვეყანა ნაირფეროვანი და ნაირბგეროვანი, შეცნობადი და ასახსნელი, კანონზომიერი და პრინციპულად გასაგები. ყველაფერში არის აზრი, ყველაფერი მნიშვნელობის შემცველია. კლასიკური რეალიზმის წარმომადგენლები მეტნაკლებად იმ წანამძღვრიდან გამოდიოდნენ, რომ ყოფიერებაში, სინამდვილეში არის შინაგანი ჰარმონია, მთლიანობა, გარკვეული წესრიგი, ერთგვარი სტაბილურობა, რაღაც ისეთი, რაც ამთლიანებს. დაუშლელად ინარჩუნებს ქვეყანას. კლასიკური რეალიზმის აუცილებელი წანამძღვარი იყო ემპირიული სინამდვილის ობიექტურობის რწმენა. XIX საუკუნის რომანისტებს ჰქონდათ თითქმის დაუეჭვებელი რწმენა ცხოვრების, ყოფიერების, ქვეყნის აზრისადმი, აქედან —მათ ნაწარმოებთა მტკიცე, მყარი ფორმა.

ადამიანური ცნობიერებისათვის დამახასიათებელია მისწრაფება მოწესრიგებისა, მიზანშეწონილობისა, აუცილებლობისა და აზრისადმი. ადამიანი ცდილობს ყველაფერში გარკვეული წესრიგი, განპირობებულობა, აზრი, აუცილებლობა დაინახოს. მაგრამ თანამედროვე ბურჟუაზიულ პროზას აქვს ამ ადამიანური თვისების საწინააღმდეგო ტენდენცია. თანამედროვე ბურჟუაზიულ პროზაიკოსებს ქვეყანა, სინამდვილე ესახებათ არა როგორც მტკიცე, მოწესრიგებული, კანონზომიერი, ცხადი ერთიანობა და მთლიანობა, რომლის

ლას მსჯელავენ არა ემოციურ-გრძნობადი ელემენტით, არამედ ახდენენ მის ინტელექტუალიზაციას, მის „გაიდეურებას"; ესენი კი არ ბაძავენ, კი არ ხატავენ, კი არ ასახავენ ქვეყანასა და ბუნებას, არამედ მას „გამოხატავენ" საკუთარი „მეს" პრიზმაში გარდატეხილს.

ნაწილებს შორის გარკვეული კანონზომიერი მიმართებაა, რომლის საგნებს აქვთ გარკვეული საზღვრები და ფარგლები, არამედ სამყარო მათ პერცეფციაში შემოდის როგორც „დენადი“, არამყარი, არაკანონზომიერი, ურთიერთდაუკავშირებელი ქაოსი. ქვეყანა უაზრო გახდა, მოიშალა მაორგანიზებელი, აზრის მომნიჭებელი მტკიცე ცენტრი და სინამდვილე დაიშალა ერთმანეთთან დაუკავშირებელ, გაუერთიანებელ ნატეხებად და ატომებად. თანამედროვე პროზაიკოსებმა დაკარგეს სამყაროს, ქვეყნის, სინამდვილის, როგორც მთლიანობის, როგორც მთელის განცდა. ქვეყანა, სამყარო განთავისუფლდა ყველაფრისაგან—ტოტალურად ემანსიპირებული სამყარო აპირობებს ტოტალურ ანარქიასა და ქაოსს. თანამედროვე დასავლელი მწერლები ქვეყანაში ვერ ხედავენ ერთიან სისტემას, რაღაც გამაერთიანებელ, მომწესრიგებელ საწყისს, ვერ ხედავენ „ღმერთს“, ობიექტურ უხენაეს ღირებულებას, რომლისადმი მიმართებაშიც საგნები შეიძენდნენ თავის ღირებულებასა და მნიშვნელობას, რანგსა და ადგილს (რობერტ მუზილი პირდაპირ წერდა: **„Das Leben, das uns umfängt, ist ohne Ordnungsbegriff“** *).

ამიტომ არის, რომ ამ მწერლების პროზაში ერთმანეთისაგან გარჩეული, განსხვავებული არ არის მთავარი და მეორეხარისხოვანი, მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო—აქ ყველაფერი თანაბარმნიშვნელოვანი, უკეთ, ერთნაირად უმნიშვნელო, ფასდაკარგული, გაუფასურებულია, რაც სხვა კონტექსტში უკვე აღნიშნე. ყოველივე ამას საფუძვლად უდევს მწერლების მიერ როგორც ინდივიდუალური, ასევე საზოგადოების ყოფიერების უაზრობის, უმიზნობის, ქაოტურობის განცდა. მეოცე საუკუნის ბურჟუაზიულმა მწერლებმა დაკარგეს სინამდვილის მთლიანობის და ჰარმონიულობისადმი რწმენა და ამ რწმენის ქრობის ხარისხსა და ოდენობაზეა დამოკიდებული მათი შემოქმედებითი მეთოდის, მათ მიერ ქვეყნის ხედვის თავისებურებაც. რაც უფრო რწმენადაკარგული, იმედგაცრუებული და პესიმისტია მწერალი, მით უფრო შორდება ის კლასიკური რეალიზმის ტრადიციებს და მით უფრო ანგრევს ძველ ეპიკურ ფორმებს. კარგად ამბობს გერმანული ნოველის ცნობილი სპეციალისტი იოჰანეს კლაინი: „ურწმუნობა ანადგურებს ფორმას“ („**Unglaube vernichtet die Form**“) **. ე. ი. ჯოისის, კაფკას და სხვათა მიერ კლასიკური ეპიკური ფორმების მსხვრევა გამოწვეულია მათი ურწმუნობით, პოზიტიური იდეალის უქონლობით, ნიჰილიზმით, ნეგატივიზმით. ეჭვს გარეშეა, წერის, ასახვის მანერა, გამო-

* ციტატი მოშველია „ზინ უნდ ფორმის“ მიხედვით, 1962, № 5—6, S. 829.

** **Johannes Klein, Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart, 3. verbesserte und erweiterte Auflage, Wiesbaden, 1956, S. 17.**

სახვის მეთოდი განსაზღვრულია მსოფლმხედველობით. კულტურულ-ისტორიული ოპტიმიზმის წარმომადგენელი არ შეიძლება წერდეს კაფკასავით ანდა ნატალი საროტივით [15]. პროზის ასოციაციურობა, მასალის, ფაქტურის, სიუჟეტის დაშლა, „ცნობიერების ნაკადისა“ და შინაგანი მონოლოგების „ჰეგემონია“ მწერლის კულტურულ-ისტორიული პესიმიზმის, მისი სკეპსისის, მის მიერ გამოსავლის, ხსნის დაუნახველობისა და პოზიციის უქონლობის გამოხატულება და შედეგია. რაც უფრო ღრმა და უძიროა პესიმიზმი, რაც უფრო გაურკვეველი და გამოუკვეთელია მწერლისათვის კაცობრიობის მომავალი, მით უფრო დაშლილი და დარღვეულია მის ნაწარმოებში ეპიკური ფორმა, „მატერია“; რაც უფრო უიმედოდ შეჰყურებს ავტორი ადამიანს, მის შესაძლებლობებსა და უნარს, რაც უფრო გადაუწყვეტელი და დაუძლეველია შემოქმედის სულიერი კრიზისი, მით უფრო ამორფული, ქაოტური და მოუწესრიგებელია მისი ნაწარმოების არქიტექტონიკა, კომპოზიცია და, საერთოდ, ფორმა; კონტაქტი და კომუნიკაცია მკითხველთან თითქმის შეუძლებლობის ზღვრამდეა მიყვანილი. მწერალი, რომელსაც აქვს აუმღვრეველი, ნათელი, უყოყმანო ოპტიმიზმი, რომელსაც ეს ქვეყანა რაციონალურად მოწესრიგებული, შინაგანი კანონზომიერების მქონე ჰგონია, მწერალი, რომელიც მატერიალისტურ მსოფლმხედველობას ფლობს, არასგზით არ მიმართავს სისტემურად და პრინციპულად „ცნობიერების ნაკადს“ და ასოციაციებს, დროთა აღრევას, ზღვრების წაშლასა და სიბრტყეთა სწრაფ მონაცვლეობას (შოლოხოვი და სოციალისტური რეალიზმის სხვა წარმომადგენლები), ხოლო მწერალი, თუნდაც ის კრიტიკული რეალიზმის მიმდევარი იყოს, თუკი იყენებს ზემოჩამოთვლილ მეთოდსა და ხერხებს, უეჭველია, მის მსოფლმხედველობაში მცირე ხვედრითი წონა არ ექნება პესიმიზმსა და სკეპტიციზმს. მწერლები, რომლებიც იყენებენ ქაოტურ, დაუკავშირებელ ასოციაციებს, მათთვის ქვეყანა უკავშირო, შეუმეცნებადი და ქაოტურია.

კლასიკური რეალიზმის წარმომადგენლებს ჰქონდათ რწმენა, რომ ადამიანის ბიოლოგიური სულდგმულობის მიღმა არსებობს რაღაც ობიექტურად საყოველთაო, ზოგადი, აბსოლუტური მიზანი, რომელსაც ექვემდებარება ყოველი სულდგმული და ყველაფერი ამქვეყნად არსებული, რომელიც აზრსა და მნიშვნელობას ანიჭებს ყველაფერს, რაღაც ზნეობრივი პრინციპი, რომელიც ყველა ადამიანშია ჩანერგილი. ეს აპირობებდა მწერლის მიერ მთლიანი, ერთიანი, დაუქუცმაცებელი სინამდვილის ეპიკურ წვდომას, ამ სინამდვილის მოვლენათა სისავსის ასახვას. კლასიკური რეალიზმის წარმომადგენელი მეტ-ნაკლებად ნათესაურია ქვეყნის, სინამდვილის, ბუნების მიმართ, მისი ესმის, მისი გაეგება, ქვეყანა არ არის მის-

თვის კარდახშული, მწერალსა და ქვეყანას, მწერალსა და ბუნებას ერთმანეთის ენა ესმით (რასაკვირველია, ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ იგი ჰარმონიულ დამოკიდებულებაში იმყოფება სოციალურ-პოლიტიკურ სინამდვილესთან, გაბატონებულ საზოგადოებასთან). XX საუკუნეში ბურჟუაზიულ მწერალსა და ქვეყანას შორის გადაულახავი უფსკრული ჩნდება. ადამიანი იძარცვება ღვთაებრიობის, ამაღლებულის, ბიოლოგიურ-ცხოველური არსებობის მიღმა მდებარე მიზნების რწმენისაგან. თანამედროვე ადამიანი იმყოფება, ჰაიდეგერის გამოთქმა რომ გამოვიყენოთ, „არაფერში გადაგდებულობის“ („Geworfensein ins Nichts“) მდგომარეობაში (ადამიანი გადაგდებულია არაფერში, არარაობაში, აბსურდში). XX საუკუნის განმარტოებულ, იზოლირებულ, ბუნებისაგან გამოთიშულ, შიშით შეპყრობილ, ეგზისტენციური შეპირვებით ატანილ ადამიანს გამოუჩნდნენ თავისი მესიტყვეები: ჯოისი, კაფკა, რობერტ მუზილი, ჰერმან ბროხი, ვირჯინია ვულფი, ალბერ კამიუ, ალენ რობ-გრიე და სხვები და სხვები. მათ მიიჩნიეს, რომ რადგან შეიცვალა ადამიანის ყოფიერება და მასთან ერთად ცნობიერებაც, ბუნებრივია, დაიბადა მოთხოვნილება, საჭიროება ეპიკური ფორმების შეცვლისაც— ადამიანის ახალი ცნობიერება ახალმა ეპიკურმა ფორმებმა უნდა გამოსახონ; თანამედროვე ადამიანის პრინციპულად ახალ, შეცვლილ ფსიქიკას, ინტელექტუალურ და ემოციურ სამყაროს ვერ გადმოსცემ ძველი ლიტერატურული ფორმებით. თანამედროვე დასავლელ პროზაიკოსებს მიაჩნიათ, რომ კლასიკური პროზა ზედაპირული, ცალმხრივი და მცირეგანზომილებიანია.

ყოველივე ეს გაპირობებულია იმ ტოტალური სულიერი, კულტურული და ფილოსოფიური კრიზისით, რომელიც განსაკუთრებით XX საუკუნეში მთელ ბურჟუაზიულ ევროპას მოედო (კლასიკური რეალიზმის წარმომადგენელთა ეპიკურად მთლიანი, ერთიანი, შეკრული ქვეყანა თანამედროვე მწერლებმა დააქუცმაცეს, დახლიჩეს და დაანაწევრეს). ბურჟუაზიულ დასავლეთს წალეკვით ემუქრება კაცობრიობის ისტორიაში აქამდე არნახული და გაუგონარი, ყველაფერში შემღწევი ნიჰილიზმი, პესიმიზმი, ნეგატივიზმი, რომლის მსგავსი არც ერთმა კრიზისულმა ეპოქამ თუ პერიოდმა არ იცოდა. დასავლურ სამყაროს ტოტალური ურწმუნობა დაუფლებია, დაკარგულია ღირებულებათა შეფასების უნარი, ჩამქრალია შემფასებელი პათოსი, გაბატონებულია აბსოლუტური რელატივიზმი, რომლის მიხედვით, ყველაფერს თანაბარი მნიშვნელობა აქვს*. ყოველგვარი

* თანადროული დასავლური პროზის ქაოტურ მხატვრულ სინამდვილეს შეესაბამება სტილური ქაოსიც, რასაც თანამედროვე დასავლელი პროზაიკოსების უკი-

იდეალის, ყოველგვარი რწმენის გარეშე ადამიანური არსებობა შეუძლებელია. გოეთე ერთგან წერდა: „მსოფლიოსა და კაცობრიობის ისტორიის საკუთრივი, ერთადერთი და ყველაზე ღრმა თემა, რომელსაც ყველა დანარჩენი ექვემდებარება, არის კონფლიქტი რწმენასა და ურწმუნობას შორის“ *[16].

ყოველი ეპოქის მიწურულში წარმოიქმნება ხოლმე სულიერ-კულტურული კრიზისი (ფილოსოფიური, რელიგიური და ა. შ.). ასე იყო, მაგალითად, ფეოდალური ეპოქის მწუხრშიაც. ამ დროსაც ღირებულება დაჰკარგა ყველაფერმა, გაუფასურდა, მნიშვნელობისაგან დაიცალა ადამიანი და მისი მოქმედება, მისი ცხოვრება და არსებობა. ევროპისათვის უცნობი არ იყო ქრისტიან მოაზროვნეთა, ეკლესიის მამათა, ნეტარი ავგუსტინეს, ტერტულიანის და სხვათა პესიმიზმი, მიშელ მონტენის მსუსხავი სკეპტიციზმი, რომანტიკოსების „მსოფლიო სევდა“, სიმბოლისტების „ნიჰილიზმი“ და ა. შ. მაგრამ ეს ყველაფერი თანამედროვე ბურჟუაზიული დასავლეთის ეგზისტენციურ შეჯირვებასა და „აპორიასთან“ შედარებით ჯანსაღი, ახალგაზრდა ადამიანის უგუნებობას ჰგავს, ისევე როგორც ოტო დიქსის, მარკ შაგალის, სალვადორ დალის, ვასილი კანდინსკის და სხვათა და სხვათა აპოკალიპტურ ვიზიონებთან შედარებით, მაგალითად, არნოლდ ბოკლინის „სიკვდილის კუნძული“ იდილიურ. უწყინარ, დამამშვიდებელ სურათად გვეჩვენება. ეს ტოტალური კრიზისი, აღსასრულის, აპოკალიპსის, მზის დაბნელების, სულის კვდომის, აბსოლუტურ სულიერ ღირებულებათა ქრობის ეპოქა სიმბოლურად ნიცშეს ერთმა ფრაზამ წამოიწყო: „ღმერთი მოკვდა“. ნიჰილიზმი, პესიმიზმი, სკეპტიციზმი, ნეგატივიზმი და ა. შ. მეტისმეტად რბილი გამოთქმაა თანამედროვე ბურჟუაზიულ ხელოვანთა და მოაზროვნეთა

დერესი სუბიექტივიზმი აპირობებს. აქ ვხვდებით სტილთა შეგნებულ შერევას, წინასწარგანზრახულ აღრევას, რაც სამყაროს ქაოტურობაზე თანადროულ პროზაიკოსთა წარმოდგენას შეესაბამება. ეს არის აგრეთვე გარკვეული რეაქცია კლასიკური სტილის ერთიანობასა და სიწმინდეზე. ვინკელმანი წერდა: „Das Unheilige soll nicht zu dem Heiligen und das Schreckhafte nicht zu dem Erhabenem gestellt werden“ (Winckelmann, Kleine Schriften, Bd. I, Leipzig, 1925. S. 140). თანამედროვე დასავლურ პროზაში წაშლილია ზღვარი წმინდასა და უწმინდურს, ამაღლებულსა და მდაბალს შორის, გაბატონებულია სრული რელატივიზმი.

* „Das eigentliche, einzige und tiefste Thema der Welt- und Menschengeschichte, dem alle übrigen untergeordnet sind, bleibt der Conflict des Unglaubens und Glaubens“, Goethe, sämtliche Werke, vollständige Ausgabe in zehn Bänden, mit Einleitungen von Karl Goedeke, Bd. I, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart, 1875, S. 605

განწყობილების აღსანიშნავად. რენესანსულ მოაზროვნეებს ადამიანი ბუნების გვირგვინად, ქვეყნის ყველაზე სრულქმნილ არსებად მიაჩნდათ. შექსპირის ჰამლეტი ადამიანზე ამბობდა: „What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculty! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel? in apprehension how like a god! the beauty of the world! The paragon of animals!".

ასევე დიდ იმედებს ამყარებდნენ ადამიანზე განმანათლებლები: ადამიანის ბუნება კეთილი და წმინდაა, ამქვეყნიური ბოროტების მიზეზი მხოლოდ გარეშეა, ობიექტური პირობებია და ა. შ. რობესპიერი წერდა: „ხალხი სამართლიანი, ბრძენი და კეთილია. ყველაფერი, რასაც ის სჩადის, ნებაობრივია და მართალი, არაფერი არ არის გადაჭარბებული, მცდარი ანდა დანაშაულებრივი" *. XIX საუკუნის მიჯნურულისა და XX საუკუნის ევროპამ გულუბრყვილობად მიიჩნია რენესანსული და XVIII საუკუნის ოპტიმისტური თეორიები ადამიანის სიკეთისა და კეთილშობილების, პროგრესისა და „სუფთა დაფის" (დაუწერელი დაფის) შესახებ, რადგან ბურჟუაზიული დასავლეთის მკვიდრი თანდათანობით აჩენდა თავის ნამდვილ სახეს, ნიღაბს იხსნიდა და ცხოველდებოდა. მოხდა ადამიანის დერომანტიზაცია. აღარ სჯეროდათ რუსოსი (რუსოს ცნობილი დებულებაა: „შემოქმედის ხელიდან ყველაფერი წმინდა გამოდის და ყველაფერი ფუჭდება ადამიანის ხელში",—„ემილი". ე. ი. ადამიანი კეთილი, კეთილშობილი იბადება, მაგრამ უკუღმართი საზოგადოება მას აუკეთურებს) და, განსაკუთრებით, იუგოსი (ეცინებოდათ ჟან ვალჟანის „ფანტასტიკურ" მეტამორფოზაზე). ბოლოს მოვიდა შოპენჰაუერი, მოვიდა ნიცშე და სულ ბოლოს—ზიგმუნდ ფროიდი. ნიცშემ „პუნქტებად" ჩამოაყალიბა თავისი ბრძოლა რუსოს წინააღმდეგ: „Mein Kampf gegen das 18. Jahrhundert Rousseau's, gegen seine „Natur", seinen „guten Menschen" **. ნიცშე რადიკალურად დაუპირისპირდა განმანათლებლობას: „Er (ადამიანი, ნ. კ.) ist durchaus keine Krone der Schöpfung: jedes Wesen ist. neben ihm, auf einer gleichen Stufe der Vollkommenheit... der Mensch ist, relativ genommen, das mißratenste Tier, das krankhafteste, das von seinen Instinkten am gefährlichsten abgeirrte..." ***.

---

* ციტატი მომყავს თომას მანის „Betrachtungen eines Unpolitischen"-ის მიხედვით. S. Fischer, 1918, S. 365.

** Friedrich Nietzsche, Der Wille zur Macht (Meine fünf „Neins"), Werke, Bd. X, Taschen-Ausgabe, Leipzig. 1906, S. 201.

*** Nietzsche, Der Antichrist, Bd. X. S. 371.

ვ. შოპენჰაუერმა, ნიცშემ და ფროიდმა XIX და XX საუკუნეების დასავლეთელ ადამიანებზე დაკვირვების საფუძველზე დაუფარავად თქვეს: ადამიანი თავისი არსებით ეგოისტია და გაუცნობიერებელი ბიოლოგიურ-ცხოველური ინსტინქტების მონა. მართალია, გონება ცდილობს ჩაკლას, ჩაახშოს, დათრგუნოს ადამიანის ქვენა გრძნობები, მაგრამ ეს დროებითი, მოჩვენებითია ხოლმე. ყოველ ხელსაყრელ შემთხვევაში ადამიანის ბრმა, ცხოველური ინსტინქტები და ზრახვები თავდაყირა აყენებენ **Homo sapiens**-ის ინტელექტით მოწესრიგებულ ცხოვრებასა და საქციელს. ადამიანის განხილვისას წინა პლანზე წამოიწია ბიოლოგიური, ინსტინქტური, სომატური, სექსუალური, ქვეცნობიერი. ერთადერთ რეალობად გამოცხადდა საკუთარი ფიზიკური არსებობა, ერთადერთ ღირებულებად ჩაითვალა სექსუალური ინსტინქტი, ლიბიდინოზური „სასწაული“. განსაკუთრებით მადლიანი მასალა იპოვა ფროიდმა XX საუკუნის ბურჟუაზიულ ევროპაში, სამყაროში, სადაც ადამიანი განიძარცვა რწმენისა, მორალისა და სულიერ ღირებულებათაგან, სადაც ადამიანმა რელიგიური და ფილოსოფიური საყრდენების გამოცლის შემდეგ „აიშვა“, ქვენა გრძნობები, გაუცნობიერებელი ინსტინქტები გამოაშიშვლავნა და თავდაყირა დააყენა ყოველგვარი მორალური „შეზღუდვანი“; ადამიანს მოეშალა, მოეშვა „შემაკავებელი ცენტროები“ და მორალისა და რწმენისაგან განძარცული მხეცს, ბესტიას, ცხოველს დაემსგავსა (შემთხვევითი არ არის ნიცშეს „ქერა ბესტიის“ კულტი). მოვიდა კაფკა, რომელმაც თქვა: კაცობრიობამ გაიუმჯობესა კომფორტი, სრულქმნა ცხოვრების პირობები, გაამარტივა და მოხერხებული გახადა ადამიანთა შორის ურთიერთობა და მიმოსვლა; გამოიგონა რკინიგზა, ავტომობილი, თვითმფრინავი, ფოსტა, ტელეგრაფი, ტელეფონი, მაგრამ ადამიანის გაჭირვებას ეს ვერ შველის*. თუ რატომ ვერ შველის ყოველივე ეს ადამიანის გაჭირვებას, ამაზე აქ კაფკა არაფერს ამბობს, მაგრამ მთელი თავისი შემოქმედებით უპასუხებს ამ კითხვას: რადგან არ არის ღმერთი, არ ჩანს ადამიანის ბიოლოგიური ვიწრო არსებობის გარეთ მდებარე იდეალი, აბსოლუტური მიზანი, რაც აზრსა და მნიშვნელობას მიანიჭებდა ადამიანთა ცხოვრებას. გაქრა არსებული შეგნება იმისა, რომ ადამიანი მხოლოდ უბრალო ბიოლოგიური არსებაა, მხოლოდ ძუძუმწოვარა ცხოველი კი არ არის, არამედ თავისი არსებით ღვთის თანამონაწილეა, აბსოლუტს ნაზიარებია, რომ მას აკისრია სრულქმნილებასთან მიახლოების მისია, პასუხისმგებელია

* Franz Kafka, Briefe an Milena, S. Fischer Verlag, 1952, S. 260.

ქვეყნის, სამყაროს ბედის გამო და ა. შ. ბურჟუაზიული ეპოქის გარიჟრაჟზე ადამიანს ჰქონდა უკვდავების გრძნობა, ადამიანური საქმის, ადამიანური ქმედების უკვდავებისა—ახლა მთლიანად გაქრა ეს გრძნობა. თანამედროვე ადამიანი დარჩა ღმერთის, რწმენის, აზრის, მიზნის გარეშე, შიშის ამარა. შიში თანამედროვე დასავლური ხელოვნების ცენტრალური თემაა (შიში—მეტაფიზიკური და შიში—ფიზიკურ-ბიოლოგიური, შიში—საკუთარი თავის გამო და შიში—ქვეყნის, სამყაროს, სხვა ადამიანების გამო, შიში—საკუთარი თავის წინაშე და შიში—ქვეყნის, სხვა ადამიანების წინაშე). თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებაში გამორიცხულია ნამდვილი ტრაგიზმი: თუ არ არსებობს არავითარი ღირებულებანი, არავითარი იდეალები, რომელთათვისაც ბრძოლა გამართლებული იქნება და ელირება, მაშინ ადამიანის არსებობას ფასი ეკარგება და მისი ტანჯვაც უმნიშვნელო და არატრაგიკული ხდება; თუ ყველაფერს ერთნაირი ფასი აქვს, უკეთ, ყველაფერი ერთნაირად უფასურია, ერთნაირად უმნიშვნელო და უაზროა, მაშინ ყოველგვარ ტრაგიზმს საფუძველი ეცლება. რობერტ მუზილი წერს „უთვისებო კაცში“: **„...es war nichts klein und nichts groß, ein Gedicht und ein Kuß auf eine Frauenhand wogen ebensoviel wie ein mehrbändiges Werk oder eine politische Großtat, und alles Böse war so sinnlos, wie im Grund auch alles Gute in diesem Umfangensein von der zärtlichen Urverwandtschaft aller Wesen überflüssig wurde“** * [17].

ადამიანმა დაკარგა რწმენა გონების, „რაციოს“, ინტელექტის ყოვლისშემძლეობისა; ინტელექტი. გონება, შემეცნება გაბანკროტდა, გაკოტრდა, დაიკარგა რწმენა პრომეთეოსისებური და ფაუსტური ადამიანებისადმი. ეპოქის ძირითად განწყობილებას გამოხატავს რილკეს შემდეგი სტრიქონები: „გამარჯვებას ვინ ჩივის?! გაძლებაა ყველაფერი“ („Wer spricht vom siegen? Überstehen ist alles“), ხოლო ადამიანისადმი ურწმუნოება თავის კულმინაციას ცნობილი მწერლის, პოეტისა და პროზაიკოსის გოტფრიდ ბენის ცინიკურ ნათქვამში აღწევს: „ქვეყნის გვირგვინი, ღორი, ადამიანი“ („Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch“). სრული ურწმუნოების, აბსოლუტური ნიჰილიზმის შემზარავი გამოხატულებაა ნაციზმის მსხვერპლის ოიგენ გოტლიბ ვინკლერის (მან სრულიად ახალგაზრდამ მოიკლა თავი) ნათქვამი: „მე მჯერა მხოლოდ იმ ბუზისა, კედელზე რომ ზის“ („Ich glaube nur noch an die Fliege

* R. Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, 1959, S. 386.

an der Wand")*[18]. მაგრამ, რასაკვირველია, ასეთი ვითარება არ არის არა თუ მხოლოდ სოციალისტური რეალიზმის, არამედ ბურჟუაზიული კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელთა შორისაც. სოციალისტური რეალიზმის მამამთავარს გორკის ეკუთვნის სიტყვები: „ადამიანი ამაყად ჟღერს"**. ეს სიტყვები-ფორმულა შეკუმშულად და კონცენტრირებულად ავლებს სადემარკაციო ხაზს, რომლის იქით ანტიჰუმანიზმი და ტოტალური ნიჰილიზმი იწყება. გორკის ეს ლოზუნგი პრინციპულად უპირისპირდება ბენის ზემომოყვანილ ანტიჰუმანისტურ ფორმულას. გორკისა და ბენის ამ შეკუმშულ, აფორისტულად გამონათქვამ აზრში ორი დიამეტრულად საწინააღმდეგო სამყარო, ორი ურთიერთგამომრიცხველი თვალსაზრისი იმალება. მაგრამ ბენს უპირისპირდება ბურჟუაზიული კრიტიკული რეალიზმის მიმდევარი ლეონჰარდ ფრანკიც, რომელმაც 1920 წელს გამოქვეყნებულ ნოველათა კრებულს „ადამიანი კეთილია" („Der Mensch ist gut") დაარქვა, რითაც მან ადამიანის შესახებ თავისი ოპტიმისტური, თუმცა ექსპრესიონისტულად შეფერილი თვალსაზრისი გამოამჟღავნა (ლეონჰარდ ფრანკის ამ „ფორმულის" პრინციპულად საწინააღმდეგო აზრს გამოთქვამს ნიცშე: „Daß die Natur des Menschen böse ist, ist mein Trost: es verbürgt die Kraft!" (Nietzsche, Bd. X, S. 138)***.

გერჰარტ ჰაუპტმანი 1921 წელს სწერდა მ. გორკის: „ადამიანისათვის სიკეთე ისევე დამახასიათებელია, როგორც ხისათვის მწვანე ყლორტების ამოყრა მაწინაც კი, როცა ხე შიშველი დგას და ტოტები თოვლითა და ყინულით აქვს დაფარული****[19]. მაშასადამე,

---

* ციტატი მომყავს ჰანს ეგონ ჰოლტჰუზენის წიგნის მიხედვით: Hans Egon Holthusen, Der unbehauste Mensch, Motive und Probleme der modernen Literatur, 3. erweiterte, neubearbeitete Auflage, München, 1955, S. 166.

** უაღრესად საგულისხმოა, რომ ამ სიტყვებს ამბობს საზოგადოების ფსკერზე მყოფი სატინი. გორკის დეკლასირებულ ადამიანებშიც კი ღვივის ადამიანური ნაპერწკალი და ადამიანური ღირსების შეგნება.

*** საინტერესოა, რომ ნიჰილისტმა და პესიმისტმა რობერტ შუხილმა თავის რომანში „უთვისებო კაცი" დაგვიხატა ლეონჰარდ ფრანკის კარიკატურა, მწერალი ფოიერმაული, რომელიც წამდაუწუმ, ყოველგვარი კონტექსტის გარეშე იმეორებს ერთსა და იმავე ფრაზას—„ადამიანი კეთილია!", იმ დროს როცა მის გარშემო მყოფი ადამიანები ათას სისაზიზღრეს სჩადიან. აღსანიშნავია, რომ როდესაც ფრანკმა „ადამიანი კეთილია" გამოაქვეყნა, მაშინ ის ექსპრესიონისტად გეელინებოდა, შემდეგ კრიტიკული რეალიზმის პრინციპები გაიზიარა.

**** იხ. Л. М. Юрьева, М. Горький и передовые немецкие писатели XX века, Москва, 1961, стр. 34; აგრეთვე Переписка М. А. Горького с зарубежными литераторами, Москва, 1960, стр. 179.

თანამედროვე ლიტერატურაში ადამიანის ბუნების შესახებ ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო კონცეფცია არსებობს: ერთი—რენესანსისა და განმანათლებლობის ეპოქიდან მომდინარე თვალსაზრისია—ადამიანი კეთილია თავისი ბუნებით, მაგრამ ზოგჯერ გარემო პირობები, სოციალური უკუღმართობა, ქვეყნის მოუწყობლობა (ჰამლეტის ენით რომ ვთქვათ, „ბაღის გაუმარგლავობა") აბოროტებს, აფუჭებს, აუკეთურებს მას (შექსპირი, რუსო და სხვები; ახლებიდან: გორკი, ჰაუპტმანი, ლეონჰარდ ფრანკი და სხვები)[20]. სულიერ-კულტურული კრიზისის ერთ-ერთი გამოვლენაა აგრეთვე ტექნიკურ-ცივილიზატორული, მერკანტილურ-უტილიტალური ყოფიერების ჰეგემონია; ტექნიკა, ცივილიზაცია, მასობრივი კომფორტი (ფართო გაგებით) უსაზღვროდ განვითარდა, რაც თითქოს ადამიანის ბედნიერებას ემსახურება, მაგრამ დასავლეთში ადამიანი კიდევ უფრო უბედური, უმწეო და განმარტოებული გახდა. რობერტ მუზილი თანამედროვე ადამიანის მარტოობისა და ურთიერთგაუცხოების სიტუაციას ასე გამოხატავს: „...aber der modernen Seele, die Ozeane und Kontinente spielend überbrückt, ist nichts so unmöglich, wie die Verbindung zu den Seelen zu finden, die um die nächste Ecke wohnen"*. ჯერ კიდევ დოსტოევსკიმ იგრძნო ადამიანის განმარტოება: „Ибо все-то в нат век разделились на единицы, всякий уединяется в свою нору, всякий от другого отдаляется, прячется..." (Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, т. I, Москва, 1963, стр. 374); „И достигли того, что вещей накопили больше, а радости стало меньше" (стр. 386).

მატერიალური კეთილდღეობა არ უდრის ადამიანის ბედნიერებას. რწმენის, სულიერ, იდეურ ღირებულებათა გარეშე ადამიანს უჭირს არსებობა—აქედან გამომდინარეობს თანამედროვე ბურჟუაზიული ინტელიგენტის ეგზისტენციური შეპირვება. XX საუკუნეში—ტექნიკისა და საწარმოო ძალების საარაკო განვითარების ეპოქაში მოხდა ცხოვრების მექანიზირება, მაშინიზაცია, ტექნიზაცია, დაეცა მორალი, ადამიანებმა დაკარგეს რწმენა, „სული" განიმსჭვალა საკუთარი ძალისა და ღირსებისადმი უკიდურესი უნდობლობით. ცხოვრება დაიცალა სულისაგან, მოხდა ევროპის „ამერიკანიზაცია". თანამედროვე ბურჟუაზიული მწერლები გამოხატავენ თავიანთ უკმაყოფილება-სასოწარკვეთილებას XX საუკუნის ტექნიკურ-ცივილიზატორული განხრისა და თანადროული ეპოქის უიდეალობის გამო. ტექნიკა, ცივილიზაცია დასავლეთში ნთქავს კულტურას, ადამიანს,

---

* Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, S. 226.

პიროვნებას. მეცნიერების, სტატისტიკის, ანგარიშის, ავტომატიზმის, მათემატიკური თუ ბუნებისმეტყველური მეთოდის გააბსოლუტებამ და ა. შ. დააკნინა, დათრგუნა სული. რობოტები ნთქავენ კულტურას[21]. ჰერმან ბროხის აზრის ერთგვარი პარაფრაზი რომ მოვახდინოთ, თუ ადრე ადამიანებს აძრწუნებდა გამოუცნობი, შეუცნობი ბუნების საშინელებანი, ახლა დასავლეთელ ადამიანებს თრგუნავს ცივილიზაციად მოთვინიერებული ბუნების უკუღმართობანი. თანადროული ბურჟუაზიული პროზაიკოსები ილაშქრებენ ე. წ. „ფართო მოხმარების ცივილიზაციის“, „მასობრივი კულტურის“, სერიული ხელოვნების, ლიტერატურის და ა. შ. წინააღმდეგ (ლაპარაკობენ „die Vermassung der Kultur“-ზე)[22]. თანამედროვე მოაზროვნეები და ხელოვანები აღიარებენ გონების, „რაციოს“ უძლურებას, იმას, რომ გონებამ, მეცნიერებამ ბოლოს და ბოლოს მიგვიყვანა ატომურ ყუმბარამდე და მასობრივი ჟლეტის სხვა საშუალებებამდე. ადამიანის ბედნიერებისათვის გონებამ ვერაფერს ვერ მიაღწია. უაღრესად განვითარებული ტექნიკა და მაშინიზმი კლავს ინდივიდუუმს და მის შემოქმედებით უნარს—ტექნიკას მიეწერება დემონური ძალა, რომლის დამორჩილება ადამიანს აღარ ძალუძს—წარმოიქმნა დისჰარმონია ტექნიკასა და მის შემქმნელ ადამიანს შორის.

ჰერმან ჰესე თანადროული დასავლეთის სულიერი კრიზისის ერთ ასპექტს ასე ათვალსაჩინოებს თავის „გლასპერლენშპილ“ში“: „ისინი (ჩვენი ეპოქის ადამიანები, ნ. კ.) დიდი მოთმინებით სწავლობდნენ ავტომობილების მართვას, ეუფლებოდნენ ბანჭოს განსაკუთრებით ძნელად ასათვისებელ თამაშს და გატაცებით ხსნიდნენ კროსვორდებს...“ * მეორეგან ჰესე შენიშნავს: მძიმე სამუშაოს შემდეგ ათასობით ადამიანი მოუსხდებოდა ხოლმე თავის კროსვორდებს და საათობით ჩაჰკირკიტებდა კვადრატებს, ჯვრებსა და ასოებსო **. ჭეშმარიტი ხელოვნების, ლიტერატურის, ნამდვილ ესთეტიკურ ღირებულებათა ადგილი საგაზეთო ფელეტონებმა, სენსაციურმა ამბებმა, ანეგდოტებმა, დეტექტიურმა რომანებმა, კოვბოურმა ფილმებმა და სპორტულმა ექსცესებმა დაიკავეს. სულიერმა ენერგიამ, ინტელექტუალური ინტერესების სფეროდ ღრმა ესთეტიკური განცდებიდან, ჭეშმარიტების ფაუსტური ძიებიდან კროსვორდების ამოხსნაზე, საფოსტო მარკებისა და ასანთის კოლოფების ეტიკეტების შეგროვებაზე გადაინაცვლა. ჰერმან ჰესე XX საუკუნეს „ფელეტონისტურ საუკუნეს“ ეძახის[23].

---

* Hermann Hesse, Das Glasperlenspiel, Aufbau-Verlag, Berlin, 1961, S 22.

** S. 21.

კულტურის კრიზისის გამოვლენაა აგრეთვე სპორტული ფანატიზმი, სპორტით ცალმხრივი გატაცება, სპორტის გააბსოლუტება. თანადროულ ევროპაში მოვიდა სპორტულად ნაყარკიშევი, ათლეტური აგებულების ახალი თაობა, რომელსაც შეკმნილი აქვს ფიზიკური სილამაზისა და ფიზიკური ძალის კულტი და საოცარი ინტელექტუალური სიღატაკით ხასიათდება. მისი „განათლება“ მოიცავს სპორტულ წვრილმანებს (რამდენი ბურთი აქვს შეგდებული პელეს ან ვის ეკუთვნის რეკორდი ზურგზე ცურვაში და ა. შ.), მაგრამ წარმოდგენაც კი არა აქვს, მაგალითად, ალბერტ შვაიცერზე ან მარკ შაგალზე. თომას მანი პირდაპირ აღნიშნავდა სპორტით, ფიზიკური ძალითა და მოჭნილობით ცალმხრივი გატაცების მავნებლობას: „.. die modisch maßlose und kulturwidrige Überwertung sportlicher Rekorde...“,—სწერდა თ. მანი შტეფან გროსმანს 1928 წელს * [24].

ყველა ასე თუ ისე მნიშვნელოვანი ბურჟუაზიული მოაზროვნე, ფილოსოფოსი, კულტურის ისტორიკოსი და ლიტერატურის სპეციალისტი ერთსულოვნად ლაპარაკობს თანამედროვე ეპოქის, თანადროული სამყაროს უღმერთობაზე, იმაზე, რომ ღმერთმა დატოვა ჩვენი ქვეყანა, შერისხა და შეაჩვენა იგი (თანამედროვე სამყაროს ისინი უწოდებენ: „entgötterte Welt“, „entgottete Welt“, „gottverlassenes Land“ და ა. შ.).

ბურჟუაზიული ეპოქის, ევროპის, დასავლეთის აღსასრულს, დასავლური კულტურის დასრულება-ამოწურვას გვაუწყებს ყველა ასე თუ ისე მნიშვნელოვანი ბურჟუაზიული მწერალი. თანამედროვე ბურჟუაზიულ ლიტერატურაში, პროზა იქნება თუ პოეზია სულ ერთია, გაბატონებულია აპოკალიპტური ატმოსფერო და განწყობილება. აღსასრულის, დაღუპვის, სამუდამო მზის დაბნელების გრძნობა მსჭვალავს ყველა მნიშვნელოვან თანამედროვე ბურჟუაზიულ რომანს. ყველა ცნობილი თანამედროვე დასავლური ნაწარმოები თანადროულ ტოტალურ კრიზისს გამოსახავს სხვადასხვა ასპექტში: ჯოისის „ულისი“ და „ფინეგანის გაღვიძება“, მარსელ პრუსტის რომანთა ციკლი „დაკარგული დროის ძიებაში“, რობერტ მუზილის „უთვისებო კაცი“, თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“, ჰერმან ჰესეს „გლასპერლენშპილი“, ჰერმან ბროხის „ვერგილიუსის სიკვდილი“, ალფრედ დობლინის „ჰამლეტი, ანუ გრძელი ღამე თავის დასასრულს უახლოვდება“, ელიზაბეტ ლანგესერის „წაუშლელი ბეჭედი“, ჰერმან კაზაკის „მდინარის გადაღმა მდებარე ქალაქი“,

* Th. Mann, Briefe, 1889—1936, S. 232

კარლ კრაუსის „კაცობრიობის უკანასკნელი დღეები“ და სხვა და სხვა (ჯოისის „ულისსა“ და ბროხის „ვერგილიუსში“ გაცილებით მეტი შეძრწუნება და საშინელება იგრძნობა, ვიდრე დანტეს „ჯოჯოხეთის“ ჯოჯოხეთურ სცენებში, მიუხედავად ჯოისისა და ბროხის ნაწარმოებთა თითქოსდა მშვიდი ტონისა)[25].

XX საუკუნის დასავლეთში იქმნება უაღრესად დამახასიათებელი წიგნები და სპეციფიკური ცნებები, რომლებშიაც რელიეფურად აისახება დასავლეთის კულტურის კრიზისი: 1918—1922 წლებში ქვეყნდება ოსვალდ შპენგლერის „დასავლეთის აღსასრული“ („Der Untergang des Abendlandes“), 1924 წელს დაამთავრა თავისი წიგნი—„ცნობიერება როგორც ბედისწერა“ („Bewußtsein als Verhängnis“) ახალგაზრდა ფილოსოფოსმა ალფრედ ზაიდელმა (და მალე თავიც ჩამოიხრჩო), კუნო ფიდლერი წერს „ნიჰილიზმის დადგომას“ („Der Anbruch des Nihilismus“), რუდოლფ კაიზერი—„მითოსს მოკლებულ დროს“ („Zeit ohne Mythos“), 1938 წელს აქვეყნებს ავსტრიელი მწერალი ოდონ ფონ ჰოვატი თავის რომანს „უღმერთო ახალგაზრდობა („Jugend ohne Gott“), მარტინ ბუბერი წერს „ღვთის დაბნელებას“ („Gottesfinsternis“, 1953)[26], ფრიდრიხ ზიბურგი—„აღსასრულის სიხარულს“ („Die Lust am Untergange“, 1954) და სხვ. ევროპაში გაჩნდა სასოწარკვეთილებისა და შეძრწუნების გამომხატველი ახალი ცნებები და ტერმინები: „სიკვდილის სნეულება“ („Krankheit zum Tode“) „შიშის ცნება“ („Begriff der Angst“), „აბსურდის მითოსი“; ვინკლერს ეკუთვნის ფორმულა—„აზროვნების უბედურება“ („Unglück des Denkens“). თომას მანსა და ჰანს პფიცნერს ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად შეუქმნიათ გამოთქმა—„სიკვდილის სიმპათია“ („Sympathie mit dem Tode“)*.

მიუხედავად კაფკა-ჯოისის ნაკადის მწერლებთან გარკვეული კავშირისა, მაინც თომას მანი თავისი მსოფლმხედველობითა და მსოფლშეგრძნებით პრინციპულად განსხვავდება მათგან. იგი მიეკუთვნება იმ ბურჟუაზიულ ჰუმანისტ შემოქმედთა რიცხვს, რომელთაც ბოლომდე არ დაუკარგავთ კაცობრიობის განვითარების შესაძლებლობის, ადამიანის, ადამიანური არსებობის, ცხოვრებისა და ა. შ. რწმენა. ესენი ცდილობენ ბურჟუაზიული სამყაროს გაუდაბურებისა და გაველურების პირობებში ეძებონ კაცური კაცები, ადამიანური ღირსების დაცვისა და ადამიანის დანიშნულების განხორციელების შესაძლებლობანი. ესენი ევროპული კულტურისა და ლიტერატურის ჰუმანისტურ კლასიკურ ხაზს აგრძელებენ (თ. მანი

* დაწვრილებით ამ ტერმინის შესახებ იხილე II თავში.

გოეთეს წიაღს მიაშურებს, რათა სინათლით, სასიცოცხლო ენერგიითა და ჰუმანიზმით აღიჭურვოს). უდავოა მათი მემკვიდრეობითი კავშირი განმანათლებლობასთან (XX საუკუნის გერმანულ ლიტერატურაში ამ მხრივ თომას მანთან, ჩემი აზრით, ყველაზე ახლოს ჰერმან ჰესე დგას. რასაკვირველია, XX საუკუნის გერმანელ ბურჟუაზიულ მწერალთა შორის არიან სხვებიც, რომლებიც ევროპული კულტურის განმანათლებლურ ხაზს აგრძელებენ—ჰაინრიხ მანი, ლეონჰარდ ფრანკი, ლიონ ფოიხტვანგერი და სხვები, მაგრამ შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი სპეციფიკით თომას მანს ყველაზე მეტად ჰერმან ჰესე ენათესავება). მაგრამ უაღრესად დამახასიათებელია, რომ ეს მწერლები პოზიტიური იდეალის ძებნისას უტოპიის, მითოსის, ისტორიის, წარსულის ან მომავლის სფეროში გადადიან, რადგან რეალური ბურჟუაზიული სინამდვილე იდეალის განხორციელების საფუძველს არ იძლევა (თომას მანის „იოსები და ძმანი მისნი“, ჰერმან ჰესეს „გლასპერლენშპილი“, ჰაინრიხ მანის „ანრი IV“, ლიონ ფოიხტვანგერის ისტორიული რომანები და სხვ.). ამ მწერლებს სჯერათ, რომ თანადროული ბურჟუაზიული სამყაროს გაბარბაროსება, სულიერ და კულტურულ ღირებულებათაგან დაცლა, ადამიანის უადამიანობა და ა. შ. დროებითი, ისტორიული, გარდამავალი მოვლენაა, კაცობრიობის ისტორიაში ერთ-ერთი (მართალია, უმწვავესი და აქამდე არნახული, მაგრამ მაინც ერთ-ერთი) კრიზისული პერიოდი, რომელიც დროთა განმავლობაში დაძლეულ უნდა იქნეს.

1930 წელს თ. მანი სწერდა ვალტერ რემს: „Die besten Dinge von damals (მე-19 საუკუნისა, ნ. კ.) sind verhunzt, der Humanismus ist erniedrigt oder tot. Konsequenz: Man muss einen neuen gründen“ *.

1947 წელს ციურიხელი სტუდენტებისათვის წაკითხულ მოხსენებაში თ. მანმა თქვა, რომ სულიერი შემოქმედების ნაყოფი დღესდღეობით მხოლოდ იმ შემთხვევაში წარმოადგენს რამდენადმე ღირებულებას, „Wenn es in irgendeiner Weise an der Schaffung der Atmosphäre des neuen Humanismus arbeite“. ის სულ სხვა საკითხია, შეიძლება თუ არა ბურჟუაზიული იდეოლოგიის ფარგლებიდან გაუსვლელად ახალი ჰუმანიზმის დაფუძნება, მაგრამ ფაქტია, რომ თომას მანმა იცის: ძველი, კლასიკური ჰუმანიზმი მოკვდა, მას საფუძველი გამოეცალა და კაცობრიობის გადასარჩენად საჭიროა, აუცილებელია ახალი ჰუმანიზმის შექმნა; თომას მანს შეგნებული აქვს, რომ დასრულდა ბურჟუაზიული ეპოქა, მაგრამ ისიც

* Th. Mann, Briefe, 1889—1936, S. 301.

იცის, რომ ამით არ დასრულებულა საერთოდ კაცობრიობის ისტორია. ეს გარემოება თომას მანს პრინციპულად აშორებს კაფკა-ჯოის-ბროხ-მუზილის ტიპის მწერლებს. თომას მანისათვის ადამიანური არსებობა აზრიანია, მნიშვნელობის მქონეა, მაღალი ღირებულებისაა. მისთვის უზენაეს ღირებულებას, ქვეყნის ცენტრსა და მიზანს ადამიანი წარმოადგენს, რომელთან მიმართებაშიც იძენენ სხვა ღირებულებანი მნიშვნელობასა და რანგს. თომას მანს აქვს სიცოცხლისადმი, ცხოვრებისადმი პატივისცემა, მოწიწება, ალბერტ შვაიცერის გამოთქმა რომ გამოვიყენოთ.—**Ehrfurcht vor dem Leben.**

თომას მანი ხსნას და გამოსავალს ბურჟუაზიული სამყაროს ფარგლებში ეძებდა, ცდილობდა ბიურგერობის წიაღში გაეღვივებინა, აღმოეჩინა ის ძალა და ენერგია, რომელიც გამოაცოცხლებდა, გააახალგაზრდავებდა, ააღორძინებდა ბიურგერობას, მის კულტურასა და „გონს“. თომას მანი იდეალურ ბიურგერს ეძებდა. თ. მანის შეცდომა ის იყო, რომ იგი ფაქტიურად ბიურგერობის წიაღში ცდილობდა კაცობრიობის გაჯანსაღების, განახლების საშუალებათა და შესაძლებლობათა პოვნას. მართალია, თომას მანი ლაპარაკობს მომავალში სოციალიზმის გარდუვალობაზე, იმაზე, რომ მომავალი აუცილებლად სოციალისტური იქნებაო, მაგრამ ამ სოციალიზმს კონკრეტულობა და განსაზღვრულობა აკლია და არ ჩანს, იგი კაპიტალიზმის დამხობის შემდეგ დამყარდება, თუ კაპიტალიზმის მშვიდობიანი განვითარების გზით. ე. ი. მწერალს თეორიულ პლანშიც არ მიუთითებია მეთოდებსა და გზებზე, რომელიც მიგვიყვანდა ამ სოციალიზმამდე. მხატვრულ შემოქმედებაშიც თ. მანს არსად არ შეუსხამს ხორცი სოციალისტური იდეებისათვის. ეს არ არის არც უტოპიური სოციალიზმი და, მით უმეტეს, არც მეცნიერული სოციალიზმი [27].

მართალია, თომას მანი დაკავშირებულია ჰუმანისტურ კულტურასთან, ძირითადად კულტურულ-ისტორიული ოპტიმიზმის მიმდევარია და ადამიანური ყოფიერების აზრი სწამს, მაგრამ მაინც მისი რწმენა და ოპტიმიზმი საკმაოდაა შერყეული, „ამღვრეული“ და შესუსტებული სკეპტიციზმითა და პესიმიზმის საგრძნობი ნაკადით. არც ისაა საქმე, რომ თითქოს თ. მანი ყოველგვარ უბედურებას სოციალურად ხსნიდეს და ყოველი უკუღმართობის მოსპობა სოციალური გარდაქმნით მიაჩნდეს შესაძლებლად. ამ ქვეყნად მრავალი უკეთურების საფუძვლად მას მეტაფიზიკური მიზეზი ესახება და ეეპვება მხოლოდ სოციალური პირობების შეცვლით კაცობრიობის გაბედნიერება. თომას მანს, რომელსაც გავლილი აქვს შოპენჰაუერის,

ნიცშეს, ფროიდის, შპენგლერის, პფიცნერის, ვაგნერის და სხვათა „სკოლა“, გათვალისწინებული აქვს ნიჰილისტებისა და პესიმისტების არგუმენტები ჰუმანიზმისა და ოპტიმიზმის წინააღმდეგ, გააზრებული, აწონ-დაწონილი და შეგნებული აქვს ყველა სიძნელე და დაბრკოლება, რაც თანამედროვე დასავლეთში ოპტიმისტური რწმენის არსებობას წინ ეღობება და არყევს, თვითონაც ყოფილა ურწმუნოებისა და ნიჰილიზმის „ჯოჯოხეთში“ და მაინც ყოველივე ამის შემდეგაც მოახერხა შეენარჩუნებინა ადამიანისა და ცხოვრების რწმენა; აკი თვითონვე თქვა მწერალმა ჯერ კიდევ 1925 წელს მისი დაბადების 50 წლისთავთან დაკავშირებით გამართულ ზეიმზე: „Wenn ich einen Wunsch für den Nachruhm meines Werkes habe, so ist es der, man möge davon sagen, daß es lebensfreundlich ist, obwohl es vom Tode weiss. Ja, es ist dem verbunden, es weiss von ihm, aber es will dem Leben wohl. Es gibt zweierlei Lebensfreundlichkeit: eine, die vom Tode nichts weiss, die ist recht einfältig und robust, und eine andere, die von ihm weiss, und nur diese, meine ich, hat vollen geistigen Wert“ *.

თომას მანის ამ „პესიმისტურ“ ოპტიმიზმს, ჩემი აზრით, რელიეფურად გამოხატავს ერთი ადგილი ჰერმან ჰესეს „გლასპერლენშპილიდან“ (უფრო კონკრეტულად, ამ რომანის გმირის იოზეფ კნეხტის ერთ-ერთი მოთხრობიდან „წვიმის ოსტატი“): „Man musste lernen, den Menschen als ein schwaches, selbstsüchtiges und feiges Wesen zu sehen, man musste auch einsehen, wie sehr man selbst an allen diesen üblen Eigenschaften und Trieben teilhabe (აქამდე შოპენჰაუერი, ნიცშე და ფროიდია ძალაში, ნ. კ.), und durfte dennoch daran glauben und seine Seele davon nähren (აქ კი უკვე ჰერმან ჰესე და... თომას მანიც იწყება, ნ. კ.), dass der Mensch auch Geist und Liebe sei, dass etwas in ihm wohne, das den Trieben entgegensteht und ihre Veredelung ersehnt“ **.

თომას მანის მსოფლმხედველობამ განსაზღვრა მისი შუალედური ადგილი. მწერლის სკეპტიციზმითა და პესიმიზმით საკმაოდ შერყეული რწმენა ადამიანისა და კაცობრიობის მომავლისადმი აპირობებს მის დაძვრას კლასიკური რეალისტური პროზისა და რომანისტიკის ხაზიდან, ხოლო მისივე ჰუმანიზმი, მისი აბსტრაქტული ოპტიმიზმი, რომ კაცობრიობა არ დაიღუპება, რომ ძველ საზოგადოებას შეცვლის

---

* Th. Mann, Tischrede bei der Feier des fünfzigsten Geburtstags, Bd. XI, S. 364.

** Hermann Hesse, Das Glasperlenspiel, S. 480.

რომელიღაც სხვა ახალი (კონკრეტულად რომელი, თ. მანმა არ იცის). მას მოდერნისტების უკიდურესობამდე არ მიიყვანს. მაშასადამე, თ. მანი დაშორდა კლასიკური პროზის ტრადიციულ ეპიკურ ფორმებს, მაგრამ კაფკა-ჯოის-ბროხ-მუზილის „უფორმობამდე“ არ მისულა[38].

თომას მანი ასახავს ბურჟუაზიული ეპოქის მიწურულის სულიერ, კულტურულ, ფილოსოფიურ და ა. შ. კრიზისს. ის არ გვიჩვენებს სოციალურ, ეკონომიურ, პოლიტიკურ და სხვ. სიტუაციებს (ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა). თომას მანის შემოქმედებაში გამოსახულია ეპოქის არა სოციალური თუ პოლიტიკური, არამედ კულტურულ-ინტელექტუალური „პანორამა“. სხვაგვარად, იგი ეპოქას, თანადროულობას გამოხატავს უპირატესად არა სოციალური, ეკონომიური და ა. შ. პროცესების მეშვეობით, არამედ ადამიანის ფსიქიკის, სულის პრიზმაში გარდატეხილს. კიდევ სხვაგვარად: სოციალური პრობლემატიკა თ. მანის შემოქმედებაში (ფართო აზრით, ყველაფერი ამ ქვეყნად სოციალურის კატეგორიამდე დაიყვანება) „სუბლიმირებულია“ ეთიკურ, ფსიქოლოგიურ, ფილოსოფიურ, კულტურულ და ა. შ. პრობლემებად. დამახასიათებელია, რომ თ. მანს თანამედროვე ადამიანი არ აინტერესებს ვიწროზნეობრივი თვალსაზრისით, ე. ი. სიკეთე-ბოროტების მხრივ. თ. მანის ადამიანები არა იმდენად უზნეო საქციელის ადამიანები არიან (ამაზე საერთოდ არ არის მახვილი დასმული), რამდენადაც განმარტოებულნი, იზოლირებულნი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „თავისი თავის უბედურნი“ და ა. შ. ისინი სხვა ადამიანებთან არსებობისათვის ბრძოლაში არ არიან ჩაბმულნი, არ არიან „მგლები“ (ფალადას, რემარკის, ბრეჰტის, დიურენმატის და სხვათა პერსონაჟებივით), ერთმანეთთან მგლებივით დაპირისპირებულნი. თ. მანს ეს ასპექტი არ აინტერესებს,—ადამიანის ვერაგობა, გაუტანლობა დაუნდობლობა, ღალატი, გაწირვა და ა. შ. თ. მანის თემა არ არის. თ. მანის ასპექტი თანამედროვე ადამიანის სულიერი შეჭირვებაა. იგი არ გვიჩვენებს ადამიანის მატერიალურ-ეკონომიურ გასაჭირს, უსახლკარობას, სიღარიბეს და ა. შ., არ გვიჩვენებს საზოგადოების სოციალურ წყლულებს—მისი თემაა საზოგადოების სულიერი „წყლულები“. თომას მანის ადამიანს სხვები კი არ აუბედურებენ, არამედ ის თვითონაა უბედური თავისი სულიერი ორგანიზაციით, თავისი ეგოცენტრიზმისა და ინდივიდუალიზმის, იზოლაციისა და „ატომიზმის“ გამო. ამ მწერლის ნაწარმოებში არ დგას ადამიანის საქციელის ზნეობა-უზნეობის საკითხი, არამედ მასში დაყენებულია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ამ ადამიანის აზროვნების, სულიერი სამყაროს, მისი აზრების, განცდებისა და ა. შ.

„ზნეობა-უზნეობის“ პრობლემა (ჩემი აზრით, თომას მანის თემატურ-პრობლემურ ასპექტს ყველაზე მეტად ჰერმან ჰესეს „კუთხე“ უახლოვდება).

რასაკვირველია, თ. მანი ბურჟუაზიული ეპოქის, სინამდვილის, ფართო აზრით, ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიტიკოსია. მაგრამ მხოლოდ ამის თქმა საკმარისი არ არის, ხოლო მისი ჩაყენება სოციალ-კრიტიკოსებისა და სოციალ-სატირიკოსების რიგში (ჰაინრიხ მანი, ლეონჰარდ ფრანკი, ჰანს ფალადა და სხვები), რბილად რომ ვთქვათ, ზუსტი არ იქნება. თომას მანი არ აკრიტიკებს ცალკეულ სოციალურ, პოლიტიკურ და ეკონომიურ ინსტიტუტებს, არ ეხება კონკრეტულად სოციალური უთანასწორობისა და უსამართლობის, ექსპლოატაციის, ადამიანის მიერ ადამიანის სოციალური ჩაგვრის საკითხს და ა. შ. ის კრიტიკულად ასახავს (მაგრამ არა სატირულად) თანადროული დასავლეთის ბურჟუაზიული საზოგადოების კულტურის კრიზისს, რაც ბოლოს და ბოლოს და ფართო აზრით, ალბათ, სოციალური კრიტიკის ერთ-ერთი ასპექტია [29]. მაშასადამე, თომას მანი უფრო ეპოქის, კულტურის კრიტიკოსია (Zeitkritiker, Kulturkritiker), ვიდრე სოციალური კრიტიკოსი (Soz ialkritiker).

თომას მანის მთელი შემოქმედება, რომელიც გამსჭვალულია ღრმა და ტრაგიკული მორალური პათოსით, წარმოადგენს თავიდან ბოლომდე ინდივიდუალიზმის, სუბიექტივიზმის, ეგოცენტრიზმის, მხოლოდ „მეს“ დაძლევისათვის წარმოებულ პრინციპულ ბრძოლას, ბრძოლას მარტოხელა ადამიანის, ინდივიდუუმის მთელთან, საზოგადოებასთან, ადამიანთა ერთობლიობასთან გაერთება-შეკავშირებისათვის, „მეს“ „ჩვენში“ გადასვლისათვის. თომას მანის შემოქმედებაში გამოხატულია ადამიანის მიერ ცხოვრებასა და სინამდვილესთან (ფართო აზრით, ბუნებასთან) დაკარგული კავშირის, ერთიანობის აღდგენის ცდა, რაც იღებს „გონისა“ და „საქმის“ („Geist“-ისა და „Tat“-ის) „გონისა“ და „ბუნების“, „ხელოვნებისა“ და „ცხოვრების“ წინააღმდეგობა-ანტითეზის სახეს. ეს ანტითეზა თომას მანის მთელს შემოქმედებას გასდევს სხვადასხვა ვარიაციით (რაზეც დაწვრილებით შრომის მეორე ნაწილში ვილაპარაკებ)*. თომას მანი გამოსახავს ხელოვნებას, რომელიც გაურბის ცხოვრებას და ხატავს ცხოვრებას, რომელიც გაურბის ხელოვნებას. ე. ი. პაულ

* საერთოდ, თ. მანისათვის დამახასიათებელია ანტითეზებით, პოლარული კონფლიქტებით, დიამეტრულად დაპირისპირებული კოლიზიებით და კონტროვერსებით ოპერირება როგორც მხატვრულ ნაწარმოებებსა, ასევე ესეებში (და ეს დასავლელი, უპირატესად, გერმანელი მოაზროვნეებისა და მწერლების თავისებურება ჩანს ჩვენს მოაზროვნეთა და ხელოვანთაგან განსხვავებით).

რილას გამოთქმები რომ გამოვიყენოთ *, ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი ხელოვნება და ხელოვნებისაგან მოწყვეტილი ცხოვრება არის თ. მანის შემოქმედების ძირითადი თემა (უფრო ზუსტად, „kunstflüchtiges Leben“ და „lebensflüchtige Kunst“). თომას მანის ადამიანური ტიპის იდეალია ჰარმონიული, სინთეტური, ყოველმხრივი, „სულისა“ და „ხორცის“ შემრიგებელი პიროვნება (თომას მანის ეს იდეალი შორეულად ეხმაურება ვოლფრამ ფონ ეშენბახის იდეალურ ადამიანს, რომელიც მას აღწერილი ჰყავს „პარციფალის“ შესავალში. ფაქტიურად ვოლფრამიც „სულისა“ და „ხორცის“, „ზეცისა“ და „მიწის“ შერიგება-ჰარმონიას მოითხოვდა. მაგრამ ვოლფრამი წუა საუკუნეების მიწურულში, ხორცის, ადამიანის ფიზიკური არსებობის ჩაგვრის ეპოქაში ცხოვრობდა და „ხორცისათვის“, „სხეულისათვის“, ამ ქვეყნისათვის იბრძოდა, ხოლო თ. მანი ბურჟუაზიული ეპოქის დასასრულის პერიოდში „გონისა“ და „ცხოვრების“, „სულისა“ და „ხორცის“ პათოლოგიურად ცალმხრივი განვითარების, მათი გათიშვისა და დაშორების სპეციფიკურ სიტუაციაში მათი შეერთებისა და მათ შორის წინააღმდეგობის მოხსნისათვის იღვწოდა. თომას მანსა და ვოლფრამს შორის დგას გოეთე, რომელიც ორივეზე გაცილებით უკეთეს მდგომარეობაში იყო, მაგრამ მაინც დაახლოებით ანალოგიური პრობლემის გადაწყვეტა უხდებოდა). თომას მანი წერდა: „Der schönste Name für die Synthese von Seele und Geist, von Leben und Wissen—warum nannten Sie ihn nicht?—lautet Kultur“. „სულისა“ და „ცხოვრების“ სინთეზს თ. მანი მიიჩნევს „თანადროული კაცობრიობის პრობლემად“. იქვე წერს: „Kultur das ist die menschliche Ganzheit und Harmonie, es ist die Vergeistigung des Lebens und Fleischwerden des Geistes, die Synthese von Seele und Geist“ **.

„სულისა“ და „ხორცის“ დაშორებას, „გონისა“ და „საქმის“ გათიშვას თომას მანამდეც ამჩნევდნენ გერმანელი მწერლები და

---

* Paul Rilla, Essays, Berlin, 1955, S. 270.

** მეორეგან თ. მანი წერდა: „Geist und Leben, um diesen Gegensatz kreist im Grunde alles deutsche Denken...“ მესამეგან ვკითხულობთ: „Das Problem der Vornehmheit, es ist beschlossen in dem Gegensatz von Natur und Geist, von Bewusstheit und Unbewusstheit; denn die Frage, welcher Adel der höhere sei: derjenige, den der Geist seinen Kindern, oder derjenige, den die Natur ihren Lieblingen verleiht, wird nicht verstummen, besser nicht beide in einem Dritten sich aufheben, dem wir keinen deutlicheren, aber auch keinen schöneren Namen zu geben wissen als eben diesen: Humanität“.

მოაზროვნეები (გოეთე, შილერი, ჰოლდერლინი, ჰაინე და სხვ.), მაგრამ, ჯერ ერთი, ეს კონფლიქტი ინდივიდუალიზებულ-კონკრეტიზირებული არ ყოფილა პერსონაჟებში (ამაზე მეტწილად მხოლოდ ლაპარაკობდნენ), და, ამის გარდა, მეოცე საუკუნეში გაბსაკუთრებით გამწვავდა, გაღრმავდა და ეკსტრემულ ზღვარს მიაღწია ამ წინააღმდეგობამ. არასოდეს არ ყოფილა რეალური და იდეალური სფეროები ისე გათიშული, როგორც XX საუკუნეში, როგორც ჩვენს დროში. ანტითეზის ცნება გამდიდრდა, შეივსო ახალი ნიშნებით და კონფლიქტმაც გარკვეული სახეცვლილება განიცადა. ქვეყნის, კაცობრიობის ანტითეზური დაფლეთილობა გვხვდება აგრეთვე სხვა თანამედროვე მწერლების შემოქმედებაშიც (მაგალითად, ჰერმან ჰესეს, ჰაუპტმანის და სხვათა შემოქმედებაში), მაგრამ ყოველი მწერლის ნაწარმოებში ეს კონფლიქტი ინდივიდუალურ, სპეციფიკურ სახესა და შინაარსს იძენს. „გონისა" და „საქმის", „ხელოვნებისა" და „ცხოვრების" სინთეზი თ. მანმა მხოლოდ მითოსსა და ისტორიაში, მხოლოდ წარსულის მასალით განახორციელა („იოსები და ძმანი მისნი", „ლოტე ვაიმარში", „რჩეული"). თანადროულ დასავლეთში ეს წინააღმდეგობა მას ბოლომდე გადაუწყვეტელ ანტითეზად ესახებოდა.

თომას მანის პოზიტიური იდეალი თანდათანობით ჩამოყალიბდა და მან ამ წინააღმდეგობათა მორიგების სახე მიიღო. √ მწერალმა რთული შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი გზა განვლო: ეს გზა გადიოდა სიკვდილის აღიარებისა და სიცოცხლის უარყოფიდან ცხოვრების სამსახურის იდეამდე. 1922 წელს, ყველაზე მძიმე კრიზისიდან გამოსვლის შემდეგ, თ. მანმა თავის სიტყვაში „გერმანიის რესპუბლიკის შესახებ" თქვა: „გონის არც ერთი სხვა მეტამორფოზა არ არის ჩემთვის უფრო ინტიმური, ვიდრე ის, რომლისთვისაც დასაწყისში სიკვდილის სიმპათია, ხოლო ბოლოში ცხოვრების სამსახურის იდეაა დამახასიათებელი" *. ეს არის თომას მანის ერთგვარი ფაუსტური იდეალი, რაზეც ამავე შრომის პირველი ნაწილის II თავში ცოტა უფრო დაწვრილებით ვილაპარაკეთ და რითაც მწერალი საბოლოოდ გაემიჯნა ნიცშეს და შოპენჰაუერს.

---

* „Keine Metamorphose des Geistes ist uns besser vertraut als die, an deren Anfang die Sympathie mit dem Tode, an deren Ende der Entschluß zum Lebensdienste steht" Th. Mann, Bd. XII, S. 531.

თომას მანი და გერმანული პროზა*

ერთი მხრით, თ. მანის შემოქმედებაზე (განსაკუთრებით ადრეულ პერიოდში) გავლენას ახდენდა და ზემოქმედებდა ევროპული რომანისტიკა და პროზა (რუსული: ტოლსტოი, დოსტოევსკი, ტურგენევი, გოგოლი; სკანდინავიური: იუნას ლი, იენს პეტერ იაკობსენი, ალექსანდერ კილანდი; ფრანგული: ძმები გონკურები, ფლობერი, ბალზაკი, სტენდალი)[2]. მეორე მხრივ, არ შეიძლება თომას მანის პროზის გენეტიკური კავშირის უარყოფა თვითონ გერმანულ ბელეტრისტიკასთან.

კლასიკური, XX საუკუნემდელი გერმანული რომანი და, საერთოდ, პროზა საგრძნობლად ჩამორჩებოდა საერთო ევროპული ბელეტრისტიკის დონეს. ერიხ აუერბახი სამართლიანად წერს თავის სახელგანთქმულ წიგნში „Mimesis“ (Bern, 1946): „Wenn man bedenkt, dass Jeremias Gotthelf (geb. 1797) nur zwei Jahre älter, Adalbert Stifter (1805) sechs Jahre jünger ist als Balzac, dass die deutschen Altersgenossen von Flaubert (1821) und Edmond de Goncourt (1822) etwa Freytag (1816), Storm (1817), Fontane und Keller (beide 1819) sind; dass die vergleichsweise namhaftesten Erzähler, die ungefähr gleichzeitig mit Emile Zola, also um 1840, geboren werden, Anzengruber und Rosegger heissen; so zeigen diese Namen allein, dass in Deutschland das Leben selbst viel provinzieller, viel altmodischer, viel weniger 'zeitgenössisch' war“ (S. 457), ანდა მეორეგან: „Keiner der Männer zwischen 1840 und 1890, von Jeremias Gotthelf bis zu Theodor

---

* გერმანული პროზისა და რომანის საკითხით დაინტერესებულ მკითხველს მიეუთითებ ზოგიერთ მნიშვნელოვან შრომას: Hans Mayer, Der deutsche Roman im 19. Jahrhundert (Von Lessing bis Thomas Mann, Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland, Neske, Pfullingen, 1959); Max Rychner. Vom deutschen Roman („Arachne“, Aufsätze zur Literatur, Zürich, 1957); Wolfgang Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans, 2 Auflage. MCMLV, Stuttgart; Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik, Berlin, 1920; Werner Zimmermann, Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart, Teil I, Düsseldorf, 1958; Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache. 3. Auflage, Stuttgart, 1958; Heinrich Spiero, Geschichte des deutschen Romans. Berlin, 1950; H. S. Reiss, Zum Stil und zur Komposition in der deutschen Prosaerzählungen der Gegenwart („Studium Generale“, 1955, 8. Jg., H. 1); Fritz Martini, Bürgerlicher Realismus und der deutsche Roman im 19. Jahrhundert („Wirkendes Wort“, 1950/51).

Fontane, zeigt in voller Ausbildung und Vereinigung die Hauptmerkmale des französischen. das heisst des sich bildenden europäischen Realismus...“ (S. 460)[3].

სტენდალისა და მერიმეს პროზას ვერც აზრობრივ-პრობლემური სიღრმით და ვერც მხატვრულ-ფორმალური სრულქმნილებით ვერ ამოუდგება გვერდში ვერც გოტფრიდ კელერის „სოფლის რომეო და ჯულიეტა“ და ვერც ჰაინრიხ კლაისტის „მიჰაელ კოლჰაასი“, ვერც იერემიას გოტჰელფის „შავი ობობა“ და ვერც თეოდორ შტორმის „Der Schimmelreiter“. თეოდორ ფონტანეს საკმაოდ ცნობილი რომანი „ეფი ბრიისტი“ (რომელიც განსაკუთრებით უყვარდა თომას მანს) ვერ უტოლდება ვერც ტოლსტოის „ანა კარენინას“ და ვერც ფლობერის „მადამ ბოვარის“. კონრად ფერდინანდ მაიერის, ვილჰელმ რააბეს, ადალბერტ შტიფტერის და სხვათა (როგორც ხედავთ, მე გერმანული პროზის საუკეთესო წარმომადგენლებს ვასახელებ) პროზის სამყარო გაცილებით ვიწრო, „დახუთული“ და პროვინციულად შემოზღუდულია, ვიდრე დიკენსის, ტურგენევის ანდა ჩეხოვის ეპიკური მხატვრული სინამდვილე. თითქმის ვერც ერთმა გერმანელმა პროზაიკოსმა (ალბათ, ჰოფმანის გარდა) ვერ გადალახა გერმანულ ენაზე მოლაპარაკე სამყაროს საზღვრები.

გერმანიაში თავიდანვე არ წყალობდნენ რომანს. დიდხანს რომანი მხატვრული ლიტერატურის ყველაზე დაბალ და უღირს ჟანრად, ეპოსის მდარე ერზაცად მიაჩნდათ, ხოლო რომანის ავტორი—პოეზიის უკანონო შვილად. შილერიც კი რომანს ათვალწუნებით უყურებდა და რომანისტს პოეტის ნახევარძმად აცხადებდა*[4]. საყოველთაო აღიარება რომანმა, როგორც მხატვრული ლიტერატურის სრულუფლებიანმა ჟანრმა, თითქმის მხოლოდ XX საუკუნეში მოიპოვა. „რომანისტებს“, მაგალითად, ადელუნგი ასე განსაზღვრავდა: ადამიანები „die Romane verfertigen und im gemeinen Leben Romanschreiber genannt werden“.** და ეს იწერებოდა გოეთეს დროს, „ვერთერის“, „ვილჰელმ მაისტერისა“ და „სულთა ნათესაობის“ შექმნის დროს. მაგრამ, მეორე მხრივ, უნდა აღინიშნოს ერთი სპეციფიკური გარემოება, რაც, რასაკვირველია, მხოლოდ ნაკლად არ უნდა ჩაითვალოს: გერმანულმა რომანმა იმთავითვე თავისებური, დანარჩენი ევროპული რომანისაგან განსხვავებული განვითარება

---

* იხ. Wolfgang Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans; აგრეთვე E. G. Kolbenheyer, Wie wurde der deutsche Roman Dichtung, Aufsätze, Vorträge und Reden. Bd. 8, München.

** იხ. Kolbenheyer, S. 117.

განიცადა. მან თავიდანვე პიიღო ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური ვანხრა. გერმანელი რომანისტები ორიენტაციას იღებდნენ არა გარე სამყაროზე, არა ემპირიულ, ობიექტურ, სოციალურ სინამდვილეზე, არამედ ადამიანის, ინდივიდუუმის შინაგან, სულიერ სამყაროზე. ამან გამოიწვია გერმანული რომანის „ჩაშინაგნება", „შინაგნობა" (Innerlichkeit) და ამან დაუკარგა გერმანულ რომანს მოქმედების, თხრობის, ამბის ცხოველმყოფელობა და კონკრეტულ-გრძნობადი სახეობრიობა. ამის გამო გერმანულ რომანებში არ არის მიღწეული ასახული ცხოვრების სისრულე, მთლიანობა, ყოვლისმომცველობა, ტოტალობა, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ფრანგული, რუსული, ინგლისური, სკანდინავიური რომანისტიკისათვის. გერმანულ ენაზე არ შექმნილა არც ერთი ფართო ეპიკური ტილო, მთელი ეპოქის, მთელი სოციალური სინამდვილის სრულ სურათს რომ იძლეოდეს. გერმანული რომანები მხოლოდ „მიკროკოსმოსს", ერთ ადამიანს, პიროვნებას და ამ პიროვნების ფსიქო-მორალურ სამყაროს გამოსახავდნენ; ფრანგული, რუსული, ინგლისური რომანები კი—მთელს ეპოქას, მთელს საზოგადოებას, სხვადასხვა კლასისა და ფენის ადამიანებს ერთმანეთთან ურთიერთობასა და მიმართებაში. გერმანელი რომანისტები, მაგალითად, რომანტიკოსები, საინტერესონი იყვნენ თავიანთი აზრებით, ფოლოსოფიით, ესთეტიკური თეორიებით, მაგრამ არა ეპიკური თხრობით, სინამდვილის ეპიკური დამუშავებით (შლეგელი, ნოვალისი და სხვები). გერმანული რომანისტიკისა და, საერთოდ, გერმანული პროზის შედევრი „ვერთერი" მსოფლიო ლიტერატურის უწესანიშნავესი ქმნილებაა, მაგრამ ის არ არის ტიპიური ეპიკური რომანი ამ სიტყვის მკაცრი გაგებით, ის არ არის ფართო ეპიკური ტილო. „ვერთერი" ერთი პიროვნების, ინდივიდუუმის, თუნდაც ეპოქისათვის ტიპიურისა და დამახასიათებლის, სულიერი სამყაროს გახსნასა და ანალიზს წარმოადგენს. „ვერთერი" „პოეტური", ლირიკული რომანია, დაწერილი პროზით. მასში არ ჩანს ეპოქა, ხალხი, მთელი საზოგადოება, ადამიანთა შორის რთული ურთიერთობანი (ერთი სიტყვით, „ვერთერს" აკლია, კარლ ფოსლერის ცნება რომ გამოვიყენოთ, ე. წ. „პროზაული რკინა")*. ასევე ითქმის გოეთეს სხვა რომანების: „ვილჰელმ მაისტერისა" და „სულთა ნათესაობის" შესახებაც. ამ რომანებისთვისაც სწორედ სპეციფიკურია ინდივიდუუმის სულიერ-ინტელექტუალური, მორალურ-ემოციური ცხოვრების გამოსახვა.

---

* Karl Vossler, Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie, München, 1923, S. 223 („prosaischer Eisengehalt").

სოციალ-კრიტიკულმა, სოციალ-პანორამულმა რომანმა ვერ მოიკიდა ფეხი გერმანულ ლიტერატურაში. ჰერმან ანდერს კრიუგერი გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერზე“ პირდაპირ წერდა: „Die Gesinnungen sind dem Dichter bei weitem wichtiger als die Begebenheiten; alle äusserlichen Romanmotive, wie die Abenteuer, die Verwickelung, die Spannung, treten zurück gegenüber den seelischen Konflikten...“ * [5] ამავე აზრისაა თანამედროვე გერმანისტი ბენო ფონ ვიზე: „...Während wiederum der Roman bei uns durch das überragende Vorbild von Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und die daran anknüpfende romantische Romantheorie ganz auf die Darstelung inneren Lebens und innerer Entwicklungsvorgänge abgedrängt wurde“ **. უაღრესად საინტერესოა თვითონ გოეთეს აღიარება „ვილჰელმ მაისტერის სწავლის წლებში“ (VII თავი მეხუთე წიგნისა): „Der Roman muss langsam gehen und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen... das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten“ ***. საგულისხმოა აგრეთვე შილერის აზრი ეპიკური ნაწარმოების შესახებ. 1797 წელს (21 აპრილს) შილერმა მისწერა გოეთეს: „....sein Zweck (ეპიკური მწერლისა, ნ. კ.) liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung: darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte“ ****.

---

* ციტატი მომყავს H. Keiter-ისა და T. Kellen-ის უკვე დასახელებული წიგნის მიხედვით, S. 67.

** Benno von Wiese, Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, Interpretationen, 1956, S. 25. ეს არა მარტო გერმანული რომანის, არამედ საერთოდ მთელი გერმანული ლიტერატურის ტენდენციაა, რამაც გოეთეზე ადრეც იჩინა თავი. ემილ ერმატინგერი ამის თაობაზე შემდეგს წერს: „Der Geist der deutschen Aufklärung des 17. Jahrhunderts (Böhme, Grimmelshausen. Gottfried Arnold und zum Teil auch noch Leibniz bezeugen es) ist ein ganz anderer als der der ausländischen: sein Wesen ist nach innen gerichtet, auf die Vertiefung und Reinigung des religiösen Lebens. Die englisch-französische Aufklärung dagegen richtet ihren Blick nach aussen und bildet (Hobbes, Descartes usw) die wissenschaftliche Methode zur Erforschung der sichtbaren Welt aus...“ (Emil Ermatinger, Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung, Aufsätze u. Reden, 1928, S. 63).

*** Goethe, Sämtliche Werke, vollständige Ausgabe in 10 Bänden mit Einleitungen v. Karl Goedeke, Bd. 4, Stuttgart, 1875, S. 694.

**** Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. 1, Insel-Verlag, S. 320.

ალბათ, გერმანელი რომანისტების შემოქმედებითი პრაქტიკიდან გამოდიოდა ართურ შოპენჰაუერი, როცა წერდა: „Ein Roman wird desto höherer und edlerer Art sein, je mehr inneres und je weniger äusseres Leben er darstellt“ *. ცოტა ქვემოთ: „Die Kunst besteht darin, dass man mit dem möglichst geringen Aufwand von äusserem Leben das innere in die stärkste Bewegung bringe; denn das innere ist eigentlich der Gegenstand unseres Interesses. Die Anfgabe des Romanschreibers ist nicht, grosse Vorfälle zu erzählen, sondern kleine interessant zu machen“ ** (აღსანიშნავია, რომ თ. მანი შოპენჰაუერის ამ შეხედულებას რომანზე მთლიანად, უშენიშვნოდ და უკამათოდ იზიარებს). აქვე პირდაპირ ლაპარაკობს შოპენჰაუერი რომანში ამბისა და მოქმედების უმნიშვნელობაზე: „Tristram Shandy freilich hat so gut wie gar keine Handlung; aber wie sehr wenig hat auch die Neue Heloise und der Wilhelm Meister! Sogar Don Quijote hat verhältnismässig wenig, besonders aber sehr unbedeutende, aus Scherz hinauslaufede Handlung: und diese vier Romane sind die Krone der Gattung“ ***.

გერმანული რომანი იმთავითვე უპირატესად იყო „განვითარების“, „აღზრდის“, „ჩამოყალიბების“ რომანი („Entwicklungsroman“, „Erziehungsroman“, „Bildungsroman“), რომელშიაც წინა პლანზე ინდივიდუუმი, პიროვნება (და მისი ჩამოყალიბება-აღზრდა-განვითარება) იდგა, იმ დროს, როცა ფრანგული, რუსული, ინგლისური რომანი უმთავრესად იყო სოციალ-პანორამული ანდა ე. წ. „Ereignisroman“ (რობერტ პეჩის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ), რომელშიაც ქვეყანას, საზოგადოებას, ობიექტურ, ემპირიულ სინამდვილეს ჰქონდა დომინანტური მნიშვნელობა (რასაკვირველია, ხაზი ესმება უპირატესსა და უმთავრეს ტენდენციას, თორემ სრული ტიპოლოგიური სიწმინდე და შეურევლობა არსად არ არის მიღწეული) [6]. „აღზრდის რომანშიც“ მოიპოვება სოციალური რომანის ელემენტები და პირიქითაც. „აღზრდის“ და ა. შ. რომანი გვიჩვენებს, უკეთ, წარმოსახავს ერთი პიროვნების ქმნადობის, დადგინების, ჩამოყალიბების, მომწიფების, განვითარების ჯინა საფეხურის დაძლევისა და ახალზე ასვლის და ა. შ. თანდათანობით პროცესს და მახვილიც სწორედ

---

* ციტატი მოჰყავს Th. Mann-ის „Die Kunst des Romans“-ის მიხედვით (Th. Mann. Bd. XI, S. 465).

** S. 465.

*** S. 465.

ამ განვითარებაზე ისმება. გერმანული პროზის შედევრები, აგრეთვე, ფართო აზრით, გერმანული რომანისტიკის მაგისტრალურ ხაზზე მდებარე ნაწარმოებები—ვოლფრამ ფონ ეშენბახის „პარციფალი“, გრიმელსჰაუზენის „ზიმპლიციუს ზიმპლიცისიმუსი“, ვილანდის „აგათონი“, გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერი“, ჟან პოლ რიხტერის „ტიტანი“ და დაუმთავრებელი „Flegeljahre“, გოტფრიდ კელერის „მწვანე ჰაინრიხი“ და ა. შ.—„განვითარების“ ანდა „აღზრდის“ რომანებს წარმოადგენენ (რასაკვირველია, პიროვნების განვითარება ხდება გარე ქვეყნის, საზოგადოების, გარემოს და ა. შ. ზემოქმედების შედეგად, მაგრამ აქ მთავარია ის, თუ რა არის აქცენტირებული, წინა პლანზე წამოწეული, რომანის ცენტრში დაყენებული)[7].

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ ნათელი ხდება, რომ თანამედროვე ევროპული პროზა და რომანი უახლოვდება და ენათესავება გერმანულ ეპიკურ ტრადიციას (მე არ ვლაპარაკობ გერმანული პროზის პირდაპირ გავლენაზე). თომას მანი, ამ მხრივ, გერმანული ეპიკური ტრადიციის მემკვიდრედ და გამგრძელებლად გვევლინება. 1955 წლის 21 მაისს ლიუბეკში წარმოთქმულ სიტყვაში თომას მანმა თქვა: „Meine Bücher sind unverkenubar deutsch, bestimmt von deutscher Tradition, wie sonderbar immer diese Tradition darin abgewandelt erscheinen mag. Sie können nur von einem Deutschen sein...“[8]

თომას მანის რომანი თავისი ესეიზმით გენეტიკურად უკავშირდება გოეთეს რომანს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სწორედ აზრების, შეხედულებათა, მსჯელობათა და ა. შ. სიჭარბე (მოვიგონოთ „ვილჰელმ მაისტერის“ მოქმედ პირთა ხშირი საუბრები ლიტერატურისა და ხელოვნების ნაირგვარ საკითხებზე, შექსპირზე, ჰამლეტზე, რომანზე, დრამაზე და ა. შ.). თომას მანის რომანი ენათესავება გერმანელი რომანტიკოსების რომანსაც. ამ რომანშიც ეპიკური თხრობა ხშირად ფერხდება არათხრობითი ელემენტებით: ლირიკული დიგრესიებით, სიმღერებით, ლექსებით და ა. შ. თომას მანის რომანი აგრძელებს გერმანული „აღზრდისა“ და „განვითარების“ რომანის ტრადიციას (თვითონ თ. მანმა აღნიშნა, რომ „ჯადოსნურ მთაში“ სცადა „den alten deutschen Wilhelm Meisterschen Bildungsroman zu erneuern“. და ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ თ. მანი არ წყვეტს კავშირს კლასიკურ ჰუმანიზმთან, რადგან ბერნჰარდ ბლუმეს მართებული შენიშვნით, თვით „განვითარების რომანის“ ფორმა წანამძღვარად ადამიანური მისწრაფების, მიზნის მიღწევისა და ამოცანის გადაწყვეტის შესაძლებლობის რწმენას გულისხმობს, და სადაც ეს რწმენა არ არის, იქ

ად.ძიანის ჩამოყალიბება-აღზრდა-განვითარება კი არ გამოისახება, არამედ ინდივიდუუმის დაშლა და რღვევა*. მეორე მხრით, გერმანული ეპიკური ტრადიციის უკიდურესობამდე მიყვანის, მისი „შინაგნობის“ ტენდენციის ექსტრემული რადიკალიზაციის მაგალითს წარმოადგენს ფრანც კაფკას, რობერტ მუზილის, ჰერმან ბროხის და სხვების ნოვატორული პროზა. მათ თითქმის შეუძლებლობის ზღვარამდე მიიყვანეს თხრობითი ელემენტის განდევნის ტენდენცია და „ანტირომანის“ ხიფათის წინაშე დადგნენ. რომანი იქცა (ისევე როგორც ჯოისის, ვირჯინია ვულფის. საროტის და სხვათა შემთხვევაში) თავის უარყოფად და დასავლეთში საკითხი დადგა ახალი ჟანრის, ახალი ფორმის აღმოცენების შესახებ, რომელმაც უნდა შეცვალოს რომანი, ისევე როგორც ერთ დროს რომანმა შეცვალა ეპოსი.

აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ, თუ XX საუკუნემდე გერმანიაში არ იქმნებოდა ინტერნაციონალური მნიშვნელობისა და მასშტაბის პროზა და რომანი (გამონაკლისები, რასაკვირველია, იყო), სამაგიეროდ XX საუკუნეში გერმანულ ენაზე მოლაპარაკე სამყაროში შეიქმნა მსოფლიო რეზონანსის მქონე პროზაული ნაწარმოებები და რომანები (რობერტ მუზილის „უთვისებო კაცი“, ჰერმან ბროხის „ვერგილიუსის სიკვდილი“ და სხვა რომანები, კაფკას სამი დაუმთავრებელი რომანი და პროზა, რაინერ მარია რილკეს „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები“, თომას მანის „ჯადოსნური მთა“ და „დოქტორი ფაუსტუსი“, ალფრედ დობლინისა და ჰერმან ჰესეს რომანები და სხვ.). ერთი შეხედვით უცნაური ჩანს ამ მწერალთა მსოფლიო აღიარება, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ესენი ძირითადად გერმანული ბელეტრისტიკის „შინაგნობის“ ხაზს აგრძელებენ, რაც აქამდე გერმანიის გარეთ პოპულარული არ იყო. მაშ, რა მოხდა? ჩემი აზრით, ამ ფაქტის ახსნისას შემდეგ გარემოებებს უნდა გავუწიოთ ანგარიში: უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაშია მისაღები თანადროული დასავლეთის სპეციფიკური ვითარება, რაც კულტურულ-სულიერ კრიზისთან, ემპირიული სინამდვილის, გარე ქვეყნის, ობიექტური მოქმედების რწმენის დაკარგვასთანაა დაკავშირებული. მაშასადამე, XX საუკუნის გერმანული პროზის ფართო რეზონანსი ეპოქის სულით, ეპოქის აქტუალური მოთხოვნებით, ფართო აზრით, კულტურულ-სულიერი „კონიუნქტურით“ არის განსაზღვრული. მეორე მხრივ, თანამედროვე გერმანელი რომანის-

---

* Bernhard Blume, Thomas Manns Goethebild; in PMLA. 1944. № 2, S. 562.

ტებისა და პროზაიკოსების ექსპრესია, ინტენსიობა და სიღრმე აღემატება, მაგალითად, XIX საუკუნის გერმანული კრიტიკული რეალიზმის მხატვრულ ძალას. მნიშვნელობა აქვს, მაშასადამე, ტალანტის სიძლიერესაც (თუმც ნოვალისზე ძნელი სათქმელია, რომ ტალანტი აკლდა)[9]. თანამედროვე გერმანელმა რომანისტებმა გერმანული რომანი გაათავისუფლეს მისი პუბლიცისტურ-„რიტორიკული“ ბალასტისაგან, პროვინციული შემოზღუდულობისა და ვიწრო-გერმანული თემატიკა-პრობლემატიკისაგან[10]. ამ თავის დასასრულს შევეცდები თომას მანის რომანის სპეციფიკის დადგენას. თომას მანის რომანმა თავის თავში „შეიწოვა“, ერთი მხრივ, XIX საუკუნის ევროპული კრიტიკულ-რეალისტური პროზის ფართო მასშტაბოვნება და ზოგადევროპული დიაპაზონი, მეორე მხრივ, გერმანული რომანისტიკის სიღრმე და „შინაგნობა“. თომას მანის რომანი მემკვიდრეა გერმანიის უდიდესი და უღრმესი სულიერი კულტურისა, გერმანული ფილოსოფიური აზროვნების ტრადიციისა, გერმანული რეფლექსიებისა და კონტემპლაციისა. მეორე მხრივ, თომას მანმა ევროპული რომანის გრძნობად-კონკრეტული პლასტიკურობა, სახეობრივი ცხოველმყოფელობა „შეუჯვარა“ გერმანული „აღზრდის“ რომანის სიღრმეს, ფილოსოფიურობასა და ესეიზმს. თომას მანი ლაპარაკობდა რა თანადროული რომანის ტიპზე, შემდეგი აღნიშნა: „...der heute..., wenn ich nicht irre, der herrschende ist und den man den „intellektuellen Roman“ nennen könnte“.

თომას მანის რომანი ინტელექტუალურ-ფილოსოფიური რომანია—ეს მართებულია, მაგრამ ამის თქმა საკმარისი არ არის, რადგან ასევე ინტელექტუალურ-ფილოსოფიურია, მაგალითად, ჰაქსლის ანდა ანატოლ ფრანსის რომანები. თომას მანის რომანი იდეების რომანიცაა, მაგრამ მხოლოდ ამის თქმაც არ არის საკმაო, რადგან მასში იდეებს გარდა საკუთრივ ცხოვრებაცაა გამოსახული (ცხოვრება ცხოვრებისავე ფორმებითაცაა განსახიერებული). თ. მანის რომანი ფსიქოლოგიურია—ესეც სწორია, მაგრამ ესეც არასაკმარისია, რადგან თ. მანის რომანებს გარდა უამრავი ფსიქოლოგიური რომანი არსებობს. თ. მანის რომანი წარმოადგენს ისეთ ინტელექტუალურ-ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიურ იდეების რომანს, რომელშიაც ერთმანეთს ერწყმის თხრობითი და ესეისტური ელემენტები (მაგრამ არც მხოლოდ ამის თქმა აღმოჩნდება საკმარისი, რადგან ყოველივე ეს დაახლოებით მიუდგება ჰერმან ჰესეს ზოგიერთ რომანს და რობერტ მუზილის „უთვისებო კაცსაც“). თ. მანის რომანი არის ისეთი კრიტიკულ-რელისტური, ინტელექტუალური და ა. შ. რომანი, რომელშიც თანაბარმნიშვნელოვანია ემპირიული და სიმბოლური,

შინაგანი და გარეგანი პლანები. თ. მანის რომანი აგებულია როგორც უშუალოდ კონკრეტული, ემპირიული სინამდვილისა და ცხოვრების მასალით, აგრეთვე აბსტრაქტული სიმბოლოებით, „აბრევიატურებით“ და „ფორმულებით“, რომლებშიაც კონცენტრირებული და დაკრისტალებულია სწორედ ეს ცოცხალი სინამდვილე. თ. მანის რომანში თანაარსებობს გრძნობად-კონკრეტული გამოსახვა და საგნებში აზრის ჩადება-გასიმბოლოება. თ. მანის რომანი სიმბოლიკის შემცველია, მაგრამ ამავე დროს მისთვის დამახასიათებელია აღწერების დეტალურობა და სკრუპულოზურობა, რაც ვრცელ, არაჩვეულებრივად გრძელ, სხვადასხვა ელემენტების შემცველ პერიოდებსა და ფრაზებს მოითხოვს და რითაც თ. მანი რამდენადმე მარსელ პრუსტს უახლოვდება*.

თომას მანი კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელია, თუმც კლასიკური რეალიზმის პოზიციიდან, შესაძლოა, ბევრი რამ მის შემოქმედებაში არარეალისტურადაც კი მოგვეჩვენოს (სიმბოლოების, „შიფრების“, „აბრევიატურების“ სიჭარბე, ულანდშაფტობა, სიუჟეტის დაკნინება, ესეიზმის სიუხვე და ა. შ.). თ. მანის რეალიზმი არ იცავს ტრადიციული რეალიზმის ყველა კანონსა და მოთხოვნას (რეალიზმის მეტისმეტად ტრადიციული და დოგმატური გაგების შემთხვევაში თ. მანის რომანი რეალისტური არც კი აღმოჩნდება), მაგრამ. თ. მანის რომანი რეალური სინამდვილის მასალითაა ნაშენი და ემპირიულ-ობიექტური რეალობის განზომილებებსა და კანონებს არ არღვევს. თ. მანი, ისევე როგორც კრიტიკული რეალიზმის თითქმის ყველა თანამედროვე მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი, აფხრთოებს რეალიზმის ცნებას.

* მარსელ პრუსტსა და თომას მანს შორის საერთოა აგრეთვე ხშირი და გრძელი დიალოგები და ამ დიალოგების ერთგვარად კამერულ-სალონური „გარეგნობა“, თუმც მათი დიალოგების ხასიათსა და „ყაიდას“ შორის დიდი განსხვავებაცაა.

დავენ ერთმანეთს, იმის მაგიერ, რომ შეხმატკბილდნენ. ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ დროს თომას მანის მიერ „გონი“ და „ცხოვრება“ ერთობ ვიწროდ, ცალმხრივად, შეზღუდულადაა წარმოდგენილი. მეორე პერიოდში „გონი“ უახლოვდება „ცხოვრებას“: ასე მაგალითად, ტონიო კროგერი ცნობილი მწერალია, მაშასადამე, მისმა შემოქმედებამ იპოვა გზა მკითხველამდე, სხვა ადამიანებამდე, ადამიანების გარკვეულ ოდენობამდე. მისი შემოქმედება გამოხატავს გარკვეული ფენების სულისკვეთებას და კონტაქტს ამყარებს მკითხველი საზოგადოებრიობის ნაწილთან მაინც. ესეც თავისებური დაძლევაა ეგოცენტრიზმისა და მარტოობისა. პირველ პერიოდშიც დასტურდება თომას მანის ფარული ბრძოლა ნიცშესთან (რის დამტკიცებასაც შრომის მეორე ნაწილში შევეცდები), მიუხედავად იმისა, რომ ამ მოაზროვნის მეტ-ნაკლები გავლენა გვიანდელ პერიოდებშიც იგრძნობა. თომას მანის შემოქმედებაში, საერთოდ, და, კერძოდ, პირველ პერიოდში დიდი მნიშვნელობა და როლი ენიჭება სიკვდილისა და სნეულების პრობლემას. თითქმის ყველა ნაწარმოებში იჭრება ეს მოტივი. მაგრამ თითქმის იმთავითვე იწყება მწერლის ბრძოლა სიკვდილის და სნეულების კულტის წინააღმდეგ. ისიცაა აღსანიშნავი, რომ უკვე მეორე პერიოდის მიწურულშივე იწყებს გარდაქმნას „ცხოვრების“ ცნება: თუ აქამდე ის ნაწილობრივ მაინც ნიცშეანურად იყო გაგებული (ინსტინქტების ბატონობა, ბიოლოგიური სისაღე და გამძლეობა, პრიმიტიულობა, გაუცნობიერებელი დაუნდობლობა, „ცხოვრება“, როგორც „გონის“, „სულის“, ფიზიკურად სუსტთა გამანადგურებელი და ა. შ.), ახლა თანდათანობით იცლება ნიცშეანური შინაარსისაგან*. „ტონიო კროგერში“ ცხოვრება მეტი ადამიანური, საზოგადოებრივი, დემოკრატიული, ჰუმანისტური შინაარსით ივსება და ამიერიდან უფრო ადვილი ხდება „ცხოვრებისა“ და „გონის“ ურთიერთდაახლოება. თანდათანობით იცვლება ხელოვნების ცნებაც. თუ დასაწყისში ხელოვნება გაიგებოდა როგორც პათოლოგიური, ავადმყოფური, პესიმისტური განწყობილებით გამსჭვალული, სიკვდილისა და არყოფნის მაღიარებელი, II პერიოდში („ტონიო კროგერი“) ხელოვნებაც ივსება გარკვეული დემოკრატიული, ჰუმანისტური შინაარსით.

უკვე 1909 წელს რომანში „Königliche Hoheit“ ვხვდებით დეკადანსის, ინდივიდუალიზმის, სიკვდილის კულტის, ეგოცენტრიზმისა

---

* აქვე უნდა ითქვას: „ცხოვრება“ პირველ პერიოდშიც არ იყო მთლად ნიცშეანურად გაგებული, თ. მანი აქაც შორდებოდა ნიცშეს. კონკრეტულად და დაწვრილებით იხ. შრომის მეორე ნაწილი.

თავი II

თომას მანის შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის ევოლუცია

ამ თავში შევეცდები თომას მანის შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი განვითარების ძირითად სტადიებზე მივანიშნო, გაკვრით (რასაკვირველია, ამის გამო სქემატურადაც) შევეხო მწერლის ყველა მნიშვნელოვან ნაწარმოებს და შეძლებისდაგვარად დავადგინო თომას მანის, როგორც მწერლისა და მოაზროვნის, განვითარების გარკვეული კანონზომიერება. რაც შეეხება წინამდებარე შრომის საკუთრივ თემას—თ. მანის ადრეულ შემოქმედებას (1893—1900), ამ თავში მას კიდევ უფრო გაკვრით და ზერელედ განვიხილავ, ვიდრე სხვა პერიოდებს, რადგან მას დაწვრილებით შრომის მეორე ნაწილში ვეხები. ჩვეულებრივ, თომას მანის შემოქმედების პირველ პერიოდს, დაახლოებით იმ მონაკვეთს, რომელიც წინამდებარე შრომის კვლევის ობიექტს წარმოადგენს, ყველაზე პესიმისტურ, ინდივიდუალისტურ და დეკადენტურ პერიოდად მიიჩნევენ. კვლევამ დაადასტურა, რომ თითქმის არ მოიძებნება ამ პერიოდის არც ერთი ნაწარმოები, რომელშიაც ასე თუ ისე, მეტად თუ ნაკლებად არ დასტურდებოდეს აშკარა ბრძოლა თუ არა, პროტესტი, უკმაყოფილება მაინც ესთეტიზმით, ინდივიდუალიზმით, ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი არსებობით, ცალმხრივი „სულიერობით“ და ა. შ. თითქმის ყველა ნაწარმოებში იგრძნობა „სიკვდილის კულტის“, სუბიექტივიზმის, მარტოობის „გარღვევის“ (Durchbruch) ცდა. ეს უკმაყოფილება სხვადასხვა სახით და სხვადასხვა ძალით იჩენს თავს ისეთ ნაწარმოებებში, როგორიცაა „ბედნიერების ნება“ (1896), „ჯამბაზი“ (1897) და სხვ. ხოლო ეს პროტესტი ყველაზე მეტად ვლინდება მეორე პერიოდის ნაწარმოებებში—„ტრისტანსა“ (1902) და „ტონიო კროგერში“ (1903). თავისი შემოქმედების პირველ პერიოდში მწერალი გამოსახავს ხელოვნება—ცხოვრების, „გონისა“ და „საქმის“ დისჰარმონიას—ადამიანები, რომლებიც იკეტებიან „სულში“, ვეღარ იკვლევენ გზას ცხოვრებისაკენ, ხოლო ცხოვრებაში „გასული“ ადამიანები „გონ“-დახშულები არიან; „გონი“ და „ცხოვრება“ განიზი-

და ა. შ. პრინციპული დაძლევის ცდას. ამ რომანში უკვე გამომჟღავნებულია თომას მანის - ჰუმანისტური, თავისებური ფაუსტური იდეალი, რომელიც პოლარულ წინააღმდეგობათა ჰარმონია-სინთეზს გულისხმობს: „... und eine harmonische Persönlichkeit darf jedenfalls nur genannt werden, wer jedem Teile, dem Beruf und der Menschlichkeit, dem Leben und der Leistung das Seine zu geben versteht". რომანის მთავარ გმირში—პრინც კლაუს ჰაინრიჰში, რომელიც აქამდე განმარტოებული, ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი, ეგოცენტრიკოსი და ინდივიდუალისტი იყო, გარდატეხა ხდება. მასში ვითარდება რეალობის გრძნობა, ცხოვრების ფხა; პრინცი დაინტერესდება საკუთარი სამთავროს მეურნეობით, საკუთარი ხალხის ბედით. კლაუს ჰაინრიჰი სახალხო მეურნეობის შესწავლას იწყებს და ცდილობს გააუმჯობესოს სამთავროს ეკონომიური მდგომარეობა, რომელიც კრახის პირზეა მისული: პირველად ამ რომანში შეეცადა თომას მანი „გონისა" და „ბუნების", „ხელოვნებისა" და „ცხოვრების" შეერთებას (ყველა ადრეულ ცდას თვითონვე თომას მანი განაცდევინებდა ხოლმე მარცხს, მაგალითად, „ჯამბაზში")*. ეს არის პირველი სერიოზული ცდა, თუ „ტონიო კროგერს" არ მივიღებთ მხედველობაში, ზღაპრულ-უტოპიურ სიბრტყეზე გოეთესთან მიახლებისა და ნიცშე-შოპენჰაუერისაგან დაშორებისა. თვითონ თომას მანი წერდა 1910 წელს ამ რომანზე: „In dem Schicksal meiner drei fürstlichen Geschwister, Albrechts, Klaus Heinrichs und Ditlindens, malt sich symbolisch die Krise des Individualismus, in der wir stehen, jene geistige Wendung zum Demokratischen, zur Gemeinsamkeit, zum Anschluss, zur Liebe"**.

კლაუს ჰაინრიჰის მეტამორფოზა და განვითარება (თუმც უნდა ითქვას, ეს მეტისმეტად „სტატიკური" განვითარებაა, განვითარება—მხოლოდ პირობითი, სიმბოლური აზრით) რამდენადმე იოსების („იოსები და ძმანი მისნი") აღზრდა-ჩამოყალიბებაა en miniature, ანდა იოსების ცხოვრების გზის თავისებური „ანტიციპაცია" (предвосхищение, Vorwegnahme); ერთი სიტყვით, „მეფური უდიდებულესობის" მეორე ნაწილი (სახელდობრ, უფლისწულის გარდაქმნა სიყვარულის მეშვეობით) ენათესავება „იოსების" ფაუსტურ ფინალს: ორიენტაცია ინდივიდუალიზმისა და ეგოცენტრიზმის კრიზისის გავლით გმირი საქმით, პრაქტიკული მოღვაწეობით საზოგადოების, სხვა ადა-

* ჰაინრიჰ მანი წერდა ამ რომანის შესახებ: „Das ist ein Bekenntnis zur Demokratie, der Geist lässt sich aus seinem Wolkenthron herab, der Geist will den Fortschritt, das Glück der vielen auf dieser Erde".

** Th. Mann, Über Königliche Hoheit, Bd XII, S. 361.

მიანების სამსახურში დგება. კლაუს ჰაინრიჰიც და იოსებიც ქვეყნის მეურნეობას ჩაუდგებიან სათავეში და ხალხის მსახური მმართველები ხდებიან[1]. მაგრამ ამ ორ უტოპიას შორის პრინციპული განსხვავებაცაა. „მეფურ უდიდებულესობაში“ „გონისა“ და „ბუნების“ და ა. შ. სინთეზი მეტისმეტად ზღაპრულ, დაუჯერებელ, ემპირიულად დაუსაბუთებელ ვითარებაში ხდება, თვითონ ეს სინთეზიც ხელოვნურობის, ნაძალადეობის, არაბუნებრიობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. კლაუს ჰაინრიჰის ქმედება, რომელიც დეკლარაციულად კოლექტივისტურად, ანტიინდივიდუალისტურად და ა. შ. ფასდება თვით რომანში, ბოლოს და ბოლოს მაინც ინდივიდუალიზმითაა აღბეჭდილი. ის არ ეფუძნება ჰეშმარიტ ჰუმანიზმსა და დემოკრატიზმს, ხალხის სულისკვეთებასა და მისწრაფებებს. თვითონ თომას მანიც მშვენივრად გრძნობდა რომანის ფინალის სიყალბესა და დაუჯერებლობას: „Den Schluss opfere ich gern. Er ist wohl ein bißchen demagogisch, ein bißchen populär verlogen“*. ზუსტად ამასვე იმეორებდა თ. მანი ჰ. მანისადმი მიწერილ წერილში: „Der Schluss ist wohl ein bißchen populär verlogen“**.

თომას მანი „მეფურ უდიდებულესობას“ არაერთგზის „ზღაპარს“ უწოდებს, რითაც ხაზს უსვამს რომანის დასასრულის ფანტასტიკურობასა და არარეალურობას.

ის, რაც „რომანტიკული“ ზღაპრის პლანშია გადაწყვეტილი „მეფურ უდიდებულესობაში“, „იოსებში“ მიღწეულია მითოსისა და ისტორიის ჰუმანიზაციისა და ფსიქოლოგიზაციის გზით, რასაც გაცილებით მეტი დამაჯერებლობა და რეალისტურობა ენიჭება. იოსების განვითარება და მეტამორფოზა ბუნებრივი, დასაბუთებული და ლოგიკურია. ასევე გამართლებული და გასაგებია ის გარემო, რომელშიც იოსების განვითარება ხდება. „იოსებში“ შეცვლილია მასშტაბები, განზომილებანი, „კოორდინატები“: „მეფური უდიდებულესობის“ „კამერულ“, „პროვინციულ“, ვიწრომასშტაბოვან, „ექსპერიმენტულ“ გარემოს ცვლის „იოსების“ ზოგადკაცობრიული, ადამიანური საზოგადოების გენეზისისა და საწყისების, ადამიანის დადგინებისა და ცივილიზაცია-კულტურის აღმოცენების „ზოგადი პრინციპების“ რეგიონი[2].

„სიკვდილი ვენეციაში“ („Der Tod in Venedig“) უაღრესად

---

* Thomas Mann an Ernst Bertram, Briefe aus den Jahren 1910—1955, Pfullingen, 1960, S. 7 (1910, 28/1).

** Alfred Kantorowicz, Heinrich und Thomas Mann, Die persönlichen, literarischen und weltanschaulichen Beziehungen der Brüder, mit 42 Briefen von Thomas Mann an Heinrich Mann (1900—1927), S. 87 (1910, 26/1).

რთული, მრავალპლანიანი და ნაირასპექტოვანი მოთხრობაა, რომელიც თომას მანის შემოქმედებითი პრობლემატიკის მაგისტრალურ ხაზზე ძევს*, სწორედ ამ მოთხრობასთან დაკავშირებით სწერდა თომას მანი ელიზაბეტ ციმერს 1915 წელს: „Im übrigen aber ist so ein Kunstding ja schwer auf eine einzige Formel zu bringen, sondern stellt ein dichtes Gewebe von Absichten und Beziehungen dar, das etwas Organisches und darum durchaus Vieldeutiges hat"**.

„ვენეციაში" განსახიერებულია „სანტიმენტალური" მწერლის გუსტავ აშენბახის ცხოვრების ბოლო დღეები. მოთხრობის ერთ სიბრტყეზე თომას ბუდენბროკისეული და იოჰანეს ფრიდემანისეული მოტივი მუშავდება: თავშეკავებით, თვითშეზღუდვით, თვითშემოფარგვლით, თავზე ძალდატანებით, ნებისყოფის არაადამიანური დაძაბვით, რეჟიმისა და დისციპლინის ზედმიწევნითი დაცვით გუსტავ აშენბახი საოცარ შედეგებს აღწევს—ის სახელგანთქმული მწერალი ხდება. მაგრამ გუსტავ აშენბახი ქმნის არა ფანტაზიის, შთაგონების, სამწერლო „გამომგონებლობის" და ა. შ. წყალობით, ქმნის არა თავისუფლად, ლაღად, „მუზის" კარნახით, არამედ კოლოსალური შრომით, შემოქმედებითი ჰეროიზმით, შინაგანი დისციპლინითა და ძალების ჯოჯოხეთური დაძაბვით ადის იმ სიმაღლეზე, რომელსაც სხვები, უფრო „ნიჭიერები", ზეგარდმო მადლით ცხებულნი, თამაშ-თამაშით, თავისუფლად, დაუძაბავად აღწევენ. გუსტავ აშენბახს,

---

* სხვადასხვა მკვლევარი სხვადასხვაგვარად ათარიღებს ამ ნაწარმოებს. ჰანს ბიურგინის ცნობილ ბიბლიოგრაფიაში მოთხრობა 1912 წლითაა დატირებული (Hans Bürgin. Das Werk Thomas Manns. Eine Bibliographie unter Mitarbeit von Walter A. Reichart und Erich Neumann, Berlin, 1959. S. 24) ჰანს მაიერი 1911 წელს ასახელებს ნაწარმოების შექმნის თარიღად (იხ. Th. Mann, Mario u. der Zauberer, Philipp Reclam Jun. Leipzig, Nachwort von H. Mayer, S. 75). ამავე აზრისანი არიან: Käte Hamburger, Th. Manns Roman Joseph und seine Brüder, Eine Einführung, Stockholm, 1945, S. 19; Benno von Wiese, Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen, 1956, S. 304; André von Gronicka, Myth plus psychology, A style analysis of Death in Venice; in Germanic Review. Oct. 1956. volume XXXI, number 3; Louis Erlacher, Untersuchungen zur Romantechnik Th. Manns. Diss. Liestal, 1952, S. 33; Hans Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart 1885-1924, 2. Auflage, Stuttgart, S. 188. ოპენჰაიმს „ვენეციის" გამოქვეყნების თარიღად 1913 წელი მიაჩნია (D. E. Oppenheim, Dichtung und Menschenkenntnis. Philosophische Streifzüge durch alte und neue Literatur. München, 1926, S. 142).

** Th. Mann, Briefe 1889—1936, S. 123 (1915, 6/IX).

თავშეკავების, თავზე ძალდატანების, შინაგანი მიდრეკილებებისა დ
ინსტინქტების დათრგუნვის ამ გმირს, ერთხანს სულიერი სიმშვიდე
კმაყოფილება და გარეგნული ბედნიერება ჰქონდა მოპოვებული. ი
სპეციალურად ერიდებოდა გარეგან გამღიზიანებლებს, ეშინოდა
ერთხელ და სამუდამოდ მოწესრიგებული ცხოვრების წესი არ დარ
ღვეოდა. მაგრამ ბედნიერება და სიმშვიდე მოჩვენებითი, ილუზორუ
ლი აღმოჩნდა. საკუთარი ცხოვრებითა და შემოქმედებით კმაყოფი
ლება—ესეც სულიერი წვრთნისა და თავზე ძალდატანების შედეგ
ყოფილა. და ნამდვილ ცხოვრებასთან პირისპირ შეხვედრისას ყველა
ფერი (სიმშვიდე, კმაყოფილება, ბედნიერება და ა. შ.) სათამაშო
ხუხულასავით ჩამოიშალა (ნამდვილი ცხოვრება აქ სიმბოლიზებუ
ლია პოლონელი არისტოკრატების ნაშიერის, მშვენიერი ბიჭის—
ტაძიოს სახით). მოულოდნელად გუსტავში მთვლემარე სასიცოცხლო
ინსტინქტები იღვიძებს და თავდაყირა აყენებს მწერლის აქამდე მო
წესრიგებულ არსებობას. აშენბახი იღუპება მასში მიძინებული ვი
ტალური მოთხოვნილებების ამბოხის გამო. გუსტავ აშენბახი ბოლოს
და ბოლოს მაინც უსთეტია და მის შემოქმედებასაც აშკარად აკლია
ჰუმანისტური, დემოკრატიული, ოპტიმისტური ხელოვნების მაცოც
ხლებელი ძალა. და სწორედ ეს განაპირობებს ამ მწერლის მარცხს.
ეს არის ფიასკო ესთეტი ხელოვანისა, რომელიც ჰერმეტულადაა ჩა
კეტილი თავისი ხელოვნების სფეროში.

ეს არის ამ მოთხრობის იდეური შინაარსის მხოლოდ სქემა.
მხატვრული ნაწარმოები იმდენად მდიდარი, მრავალასპექტოვანი და
მრავალწახნაგოვანია, რომ ეს სქემა ოდნავადაც ვერ შეგვიქმნის წარ
მოდგენას ამ მოთხრობის მხატვრულ-ხაზრობრივ ქსოვილზე. აქ არის,
ამის გარდა და ამასთან ერთად, ფროიდისტული ნაკადიც: ადამია
ნის ბიოლოგიურ-სექსუალური ინსტინქტების ყოვლისშემძლეობა და
ადამიანზე მათი ბატონობის თემა. აქ არის ძველ ბერძნულ სამყა
როში გავრცელებული ერთსქესოვანი სიყვარულის გამოძახილი;
მწერლის ანდა საერთოდ შემოქმედის შემოქმედებითი კრიზისის
პრობლემაც; ასაკობრივ დაბერებასთან, სასიცოცხლო ენერგიის
კლებასთან დაკავშირებული კაეშანი, ავტობიოგრაფიული ელემენტი
და ათასი სხვა მოტივი.

თომას მანისეული ტიპიური პრობლემატიკის სიბრტყეზე ამ მო
თხრობის თემა შეიძლება მინიშნებულ იქნეს ასე: გუსტავ აშენბახი
ხელოვანია, რომელსაც აქვს ფარული, მაგრამ ძლიერი ნატვრა და
ლტოლვა „ცხოვრებისაკენ“; ერთხანს აშენბახი წარმატებით ახერ
ხებს ამ მიდრეკილების დათრგუნვას, ის ზღუდავს, კვეცავს, ახშობს
სასიცოცხლო მისწრაფებებს, „ცხოვრებას“ თავის თავში გასაჭანს არ

აძლევს, პირად ცხოვრებას მთლიანად უმორჩილებს „ხელოვნებას“, მის მოთხოვნებს, მაგრამ ბოლოს ცხოვრება შურს იძიებს მასზე და ხელოვნების „ჯებირებით“ გარშემორტყმულ აშენბახს ანადგურებს. (მაშასადამე, ამ პლანში „სიკვდილი ვენეციაში“ „პატარა ბატონ ფრიდემანის“ თემისა და, ნაწილობრივ, თომას ბუდენბროკის მოტივის ერთგვარ ვარიაციას წარმოადგენს. მაგრამ აშენბახისა და ბუდენბროკის შემთხვევაში „რეგისტრი“ ტრაგიკულია, ხოლო ფრიდემანის შემთხვევაში—კომიკურ-ჰუმორული)[3]. ასე რომ, ამ მოთხრობაშიც ვხვდებით „მხოლოდ ესთეტური ყოფიერება-არსებობის“ („nur ästhetische Existenz“) კრიტიკას, მაგრამ ავტორის დამოკიდებულება გმირისადმი არ არის არც მკვეთრად კომიკურ-ჰუმორისტული (ისეთი, როგორიცაა „ტრისტანში“ დეტლევ შპინელისადმი) და, მით უმეტეს, არც სატირული (რაც საერთოდ, ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა, თ. მანს არ ახასიათებს)[4].

1944 წელს თ. მანი სწერდა აგნეს ე. მაიერს უაღრესად საგულისხმო სიტყვებს: „Schon 1910 habe ich davon („მეფურ უდიდებულესობაზე“, ნ. კ.) gesagt: „Es malt sich symbolisch darin die Krise des Individualismus, in der wir stehen, die geistige Wendung zum Demokratischen (!), zur Gemeinsamkeit, zum Anschluss, zur Liebe...“ და იქვე ურთავს შენიშვნას: „Ich glaube, man darf in dem seither übertroffenen und leicht zu übertreffenden Märchen-Roman einen Markstein sehen in der Entwicklung, die zur Zeit der, Betrachtungen, durch das Aufbegehren des protestantischen und romantisch-antipolitischen Elementes in mir unterbrochen und dann bewusster wieder aufgenommen wurde“*.

თომას მანის ეს ციტატი მისი განვითარების, მისი მეტამორფოზის ასახსნელად პირდაპირ გასაღებია! აქ თომას მანი აღიარებს, რომ იგი ვითარდებოდა ინდივიდუალიზმისა და სუბიექტივიზმის, ესთეტიზმისა და არისტოკრატიზმის დაძლევის გზით, ვითარდებოდა დემოკრატიზმისა და ჰუმანიზმისაკენ (ახალ თვისობრიობაში გადასვლის ნიშანსვეტს, შემობრუნების წერტილს „მეფური უდიდებულესობა“ წარმოადგენდა). მაგრამ პირველი მსოფლიო ომის დაწყებისას დროებით შეწყდა ეს განვითარება და მწერალმა (პირდაპირ შეიძლება ითქვას) კონსერვატიული, რეგრესული, უფრო მეტიც, რეაქციული პოზიცია დაიკავა. და ეს ვრცელდებოდა არა მარტო ვი-

* Th. Mann, Briefe, 1937—1947, herausgegeben von Erika Mann, S. Fischer Verlag, 1963, S. 364, 29/IV—1944.

წროდ პოლიტიკის სფეროზე, არამედ მთელს მსოფლმხედველობაზე. მაგრამ აქვე უნდა შევნიშნო ხაზგასმით: თომას მანი ამ დროს შემოქმედებით კრიზისს განიცდის და ხანგრძლივი დროის განმავლობაში თითქმის არც ერთ მხატვრულ ნაწარმოებს არ ქმნის (1912 წლიდან, როცა მან შექმნა „სიკვდილი ვენეციაში“, 1924 წლამდე, როცა დაწერა „ჯადოსნური მთა“, თ. მანი აქვეყნებს ორად ორ მცირე ზომის იდილიას—„პატრონსა და ძაღლს“ და „სიმღერას ბავშვზე“. ორივე 1919 წელსაა გამოქვეყნებული; ორივე ეს ნაწარმოები ერთგვარად „სულის მოთქმის“, „შესვენების“ როლს ასრულებს. და არც ერთი მათგანი არ ძევს თომას მანის შემოქმედების ძირითადი პრობლემატიკის სიბრტყეზე). მაშასადამე, მწერლის ეს უკან დახევა თუ რეგრესული განვითარება მჟღავნდება მხოლოდ მის პუბლიცისტიკაში, რაზედაც ამ დროს მწერალი მთლიანადაა გადასული. პოლიტიკური ვნებები მას მხატვრული ნაწარმოების შექმნის შესაძლებლობას არ აძლევენ* (რა თქმა უნდა, ვითარება ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს თომას მანს გაეხარდა მსოფლიო ომის დაწყება. პირიქით. მოგვეპოვება ცნობა, რომ მწერალი ამ ამბის გაგებამ შეაძრწუნა. თ. მანის ქალიშვილი ერიკა მანი მოგვითხრობს: 1914 წელს 2 აგვისტოს ნაშუადღევს ტოლცში, სადაც თ. მანი ოჯახით ისვენებდა, ჩამოაღწია ომის დაწყების ამბავმა. თომას მანი გარინდებული იჯდა აივანზე და ხმა ვერ ამოელო, ფიქრებში წასულს არ ესმოდა ბავშვების ცნობისმოყვარე შეკითხვები. ბოლოს უთქვამს: „უცნაურია! მაგრამ მოხუცი ცოცხალი რომ ყოფილიყო, თუნდაც არაფერი ექნა. უბრალოდ ყოფილიყო თავის იასნაია პოლიანაში, ეს არ მოხდებოდა, ეს არასგზით არ მოხდებოდა...“*).

რასაკვირველია, არ შეიძლება იმის თქმა, რომ თითქოს ეს რეაქციული შეხედულებანი მწერალს ერთბაშად, ომის დროს მოულოდნელად გაუჩნდა. მას უეცველად ჰქონდა პოტენციური სახით კონსერვატიულ-პოლიტიკურ შეხედულებათა ელემენტი, მაგრამ ომის დაწყებამ, პატრიოტიზმმა, თვით გერმანიაში შოვინისტურმა და ნაციონალისტურმა აჟიოტაჟმა, ფრანგებისა და მოკავშირეთა ანტიგერმანულმა პროპაგანდამ და ა. შ. ბიძგი მისცეს, გააღრმავეს, გამოავლინეს, წააქეზეს და პროვოცირება მოახდინეს მწერლის ამ, აქამდე თითქოს გაუცნობიერებელი, „ინსტინქტებისა“. ამის გარდა, თომას მანის ადრეულ შემოქმედებაში არაიშვიათად ვხვდებით სიკვდილის

* „Merkwürdig“, erklärte er, „aber wenn der Alte noch lebte, er brauchte gar nichts zu tun, nur da zu sein, auf Jasnaja Poljana,—dies wäre nicht geschehen,—es hätte nicht gewagt, zu geschehen...“ Th. Mann, Briefe 1889—1936, Einleitung v. Erika Mann, S. X.

კულტს, ქვეყანაზე პესიმისტურ-ნიჰილისტურ შეხედულებას, სიმპათიას პათოლოგიისა და სნეულებისადმი, დეკადენტურ განწყობილებებს (მაგალითად, „სიკვდილი“, „გაცრუებული იმედები“) და ახლა მოხდა ამ თითქოსდა დაძლეული და „მიმალული“ ტენდენციების აღორძინება, უფრო მეტიც, გაძლიერება და გაღრმავება.

ეს არის მსოფლმხედველობრივი და შემოქმედებითი კრიზისის, განვითარების დროებითი შეწყვეტის ათწლედი. უკვე ადრეულ შემოქმედებაში თ. მანი გვიჩვენებდა ინდივიდუალიზმის კრიზისს, თვითონ გეზს იღებდა დემოკრატიზმსა და ჰუმანიზმზე, ნეგატიურად ხატავდა პრუსიულ-იუნკრული გერმანიის ზოგიერთ ქვეშევრდომს (მაგალითად, ასესორი ვიცნაგელი „ჯამბაზში“). და უცებ თ. მანი იწყებს იმის დაცვას და ჰეროიკულ-რომანტიკული ორეოლით შემოსვას, რასაც აქამდე ნეგატიურად, ირონიულად განასახიერებდა.

თომას მანმა თავისი ეს კონსერვატიულ-აპოლიტიკური შეხედულებანი გამოთქვა შემდეგ პუბლიცისტურ თხზულებებში: „Gedanken im Kriege“ (დაიწერა 1914 წლის სექტემბერში. დაიბეჭდა „Die Neue Rundschau“-ში, ნოემბერში: Berlin, 25. Jg., H. 11, 1914, S. 1471—84); „Friedrich und die grosse Koalition. Ein Abriss für den Tag und die Stunde“ (დაიწერა 1915 წლის დეკემბერში, დაიბეჭდა „Der Neue Merkur“-ის იანვარ-თებერვლის ნომერში: München, I. Jg, H. 10/11, 1915, S. 353—99); „Brief an die Zeitung „Svenska Dagbladet“ (დაიბეჭდა როგორც თ. მანის პასუხი შვედური გაზეთის ანკეტაზე—შეკითხვა პირველ მსოფლიო ომს ეხებოდა: Thomas Mann om Tyskland och Världskriget, Svenska Dagbladet, Stockholm, 11. 5. 1915. p. 7; გერმანული თარგმანი გამოქვეყნდა „Die Neue Rundschau“-ში, Berlin, 26. Jg. H. 6 (Juni), 1915, S. 830—36; „Gedanken zum Kriege“ („Wochenblatt der Frankf. Zeitung“, 3. 8. 1915, Nr. 31). ამავე 1915 წელს ცალკე წიგნად გამოვიდა „Friedrich und die grosse Koalition (S. Fischer, Berlin, 1915), რომელშიც, საკუთრივ „ფრიდრიხის“ გარდა, შევიდა: „Gedanken im Kriege“ და „An die Redaktion des „Svenska Dagbladet“, Stockholm; და ბოლოს გამოქვეყნდა „Betrachtungen eines Unpolitischen“, S. Fischer, (Berlin, 1918), რომელმაც ერთგვარად შეაჯამა, განავრცო და გააღრმავა ზემოჩამოთვლილ პუბლიცისტურ თხზულებებში წამოყენებული დებულებები („აპოლიტიკოსის შეხედულებანი“ ყველაზე ვრცელი თხზულებაა ამ წლების ნაწარმოებთა შორის). თომას მანის ამდროინდელ კონსერვატიულ შეხედულებათა წყაროებს მიეკუთვნება აგრეთვე მწერლის ამ პერიოდის

მიმოწერა, განსაკუთრებით, მისი წერილები ერნსტ ბერტრამისა* და პაულ ამანისადმი**.

თომას მანის თხზულებამ „ფრიდრიხი და დიდი კოალიცია" აღაშფოთა მწერლის უფროსი ძმა—ჰაინრიხ მანი. მან ამ ესეის საწინააღმდეგოდ დაწერა და იმავე წელს რენე შიკელეს „Die weissen Blätter"-ში გამოაქვეყნა თავისი ნარკვევი „ზოლა" (1915 წელი, Jg. 2, H. 11 (Nov.), S. 1312—1382). ეს იყო პოლემიკური რეპლიკა უმცროსი ძმის მისამართით***. თომას მანმა ფრიდრიხ დიდი გერმანიის იდეალად და სიმბოლოდ აქცია, ჰ. მანმა ზოლას „J'accuse" თანადროული გერმანიის ბრალდებად გამოიყენა****. თომას მანის „შეხედულებები" პასუხის პასუხი იყო,—პასუხი „ზოლაზე". სწორედ ამ დროს და აქედან დაიწყო ძმებს შორის სერიოზული და ღრმა განხეთქილება, რომელიც კარგა ხანს გაგრძელდა და საკმაოდ მწვავე ფორმები მიიღო (პირველი ომის დროს ძმები არც ერთხელ არ შეხვედრიან ერთმანეთს—მათ შორის კავშირი მთლიანად იყო გაწყვეტილი)*****. ქვემოთ შევეცდები მოკლედ დავალაგო თომას მანის ამდროინდელი პოლიტიკური, სოციალური, ფილოსოფიური, ესთეტიკური და ა. შ. შეხედულებანი.

ამ დროს თომას მანი ილაშქრებს „გონის", გონების, ინტელექტის, „რაციოს", რაციონალიზმის, პროგრესის, პოლიტიკის, ცივილიზაციის, რესპუბლიკის, განმანათლებლობის, ევროპის, დემოკრატიის, პარლამენტარიზმის, „საზოგადოების", „საარჩევნო ხმის უფლების" და ა. შ. წინააღმდეგ. სამაგიეროდ, მწერალი განადიდებს მისტიკას, ინსტინქტებს, დემონურს, ომს, მონარქიას, პირველყოფილს და ა. შ. ერთი სიტყვით, ხოტბას ასხამს იმას, რისი დამღუპველობაც გერმანიისათვის გვიჩვენა „დოქტორ ფაუსტუსში". თომას მანი ერთმანეთს უპირისპირებს „კულტურასა" და „ცივილიზაციას", „სულსა" და „გონს", „თავისუფლებასა" და „საზოგადოებას", „ხე-

---

* Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910—1955. Pfullingen, 1960.

** Thomas Mann, Briefe an Paul Amann 1915—1952, hrsg. v. Herbert Wegener, Lübeck, 1959.

*** „Er („ზოლა," ნ. კ.) war eine Replik auf den Friedrich-Essay des Bruders" (Kurt Sontheimer, Thomas Mann und die Deutschen, München. 1961, S. 25).

**** Sontheimer, S. 25; საინტერესოა, რომ 1943 წელს, მეორე მსოფლიო ომის დროს თვითონ თ. მანმაც კი ჰ. მანის „ზოლას" „J'accuse gegen den imperialistischen Krieg" უწოდა.

***** იხ. Klaus Mann, Der Wendepunkt, Ein Lebensbericht, F cher Verlag, 1953, S. 64.

ლოვნებასა“ და „ლიტერატურას“ და ა. შ. მისი აზრით, იდეათა პირველი კომპლექსი (ე. ი. კულტურა, სული, თავისუფლება და ა. შ.) შეესაბამება გერმანულ ეროვნულ ხასიათს, რომელიც, თ. მანის მიხედვით, ანტიდემოკრატიული და აპოლიტიკურია, რომლისათვისაც არსებითი პიროვნული თავისუფლება და „სულიერობაა“. იდეათა მეორე კომპლექსი („ცივილიზაცია“, გონი, საზოგადოება და ა. შ.) შესაფერისია რომანული წარმოშობის ხალხებისათვის, განსაკუთრებით, ფრანგებისათვის, რომლებიც თავიანთი ბუნებით დემოკრატები, რესპუბლიკელები, პოლიტიკოსები და ა. შ. არიან. ამ დროს თომას მანი წინააღმდეგი იყო პოლიტიკური ბრძოლისა სოციალური და ეკონომიური გარდაქმნებისათვის. მას ეგონა, რომ გერმანელებს ჰქონდათ „შინაგანი თავისუფლება“ („სულის“, აზროვნების, საკუთარი ინდივიდუალობის აღზრდისა და განვითარების თავისუფლება) და არ საჭიროებდნენ „გარეგან თავისუფლებას“ (პოლიტიკურ უფლებებს, საარჩევნო ხმის უფლებას, პარლამენტარიზმს და ა. შ.). თ. მანს ამ პერიოდში სჯეროდა, რომ პოლიტიკური თავისუფლება, დემოკრატია ნიშნავს ეკონომიური ფაქტორის პრიმატს სულიერის წინაშე, რაც მას გერმანელებისათვის უცხოდ მიაჩნდა. მწერალი ფიქრობდა, რომ გერმანელებს ჰქონდათ სულიერი „კულტურა“ რომანული წარმოშობის ხალხების ტექნიკურ-მექანიკური და რაციონალური „ცივილიზაციის“ საპირისპიროდ. მწერალი წინააღმდეგი იყო „ჰუმანიტარული ოპტიმიზმისა“, პოლიტიკური აქტივიზმისა და რადიკალიზმისა. თ. მანი ამ დროს ილაშქრებდა ვოლტერის—Schriftsteller-ის, „გონის“ შვილის, განმანათლებლობის მამამთავრის, ცივილიზაციის წარმომადგენლის და ა. შ. წინააღმდეგ, უპირისპირებდა მას ფრიდრიხ დიდს, პრუსიის მეფეს—„კულტურის“, „Seele“-ს, დემონურის და ა. შ. განსახიერებას*. ფრიდრიხი პრუსიულობის, გერმანულობის სიმბოლოა, ვოლტერი—საფრანგეთის, დასავლური, რომანული ცივილიზაციისა (დამახასიათებელია, რომ ჰ. მანი, პირიქით, განადიდებდა ვოლტერს, როგორც ფრანგული რევოლუციურობისა და დემოკრატიის მამამთავარს და უპირისპირებდა „უნივერსალურ“ და „ოლიმპიელ“ გოეთეს)**. ტონიო კროგერს ზარავდა ყოველგვარი დემონური, ირაციონალური, სისხლიანი რომანტიკა და ა. შ. ახლა კი მისი ავტორი თავის „ომისდროინდელ ფიქრებში“ გუნდრუკს უკმევს სისხლის ღვრას, დემო-

* იხ. Gedanken im Kriege, Friedrich u. die grosse Koalition, Berlin, 1916, S. 17.

** იხ. H. Mann, Voltaire—Goethe, 1910.

ნურობას. ირაციონალიზმს, ჯარისკაცულ სულს, რაც აქამდე ჭირივით სძულდა, ინსტინქტებს, ომს და ა. შ. დასცინის პაციფიზმს, ჰუმანიტარულ ოპტიმიზმს და ა. შ. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ აქ მწერალი ნიცშეს იმოწმებს*. თ. მანი „შეხედულებებში“ ბოტბას ასხამს ინდივიდუალიზმს, რისი კრიზისიც „ტონიო კროგერსა“ და „მეფურ უდიდებულესობაში“ გვიჩვენა, გერმანულ ხელოვნებად მიიჩნევს ასოციალურ-აპოლიტიკურ-ესთეტიკურ ხელოვნებას, რასაც „ტრისტანში“ დასცინოდა, გერმანელებისათვის უკიდურესად უცხოდ და შეუფერებლად თვლის დემოკრატიას, რასაც სასურველად აცხადებდა „მეფურ უდიდებულესობაში“. დამახასიათებელია, რომ ამ წლებში თ. მანი თავისებურად აყალბებს და „ახლებურად“ კითხულობს თავის ადრეულ ნაწარმოებებს. ამ დროს თ. მანს აშკარად არ დაეჯერება თავისი შემოქმედების შეფასება. მწერალი ახლა უაღრესად ტენდენციურია და ყველაფერს ახლანდელი პოლიტიკურ-სოციალური შეხედულებების მიხედვით აშუქებს. მაგალითად, „ბუდენბროკებს“ ამ დროს მიიჩნევს „...ganz ohne sozialen Willen“**.

თომას მანი „შეხედულებებში“ არა ერთხელ იყენებს პესიმისტურ, სიცოცხლის უარმყოფელ ფორმულას „Sympathie mit dem Tode“. ჩვეულებრივ, თ. მანის მკვლევრები ვითარებას რატომღაც ისე ხატავენ ხოლმე, რომ თითქოს ეს გამოთქმა პირველად კომპოზიტორ ჰანს პფიცნერს გამოეყენებინოს თ. მანთან საუბარში, ხოლო მწერალს ეს ცნება აღტაცებით აეტაცებინოს, როგორც რომანტიზმის ძირითადი განწყობილების გამომხატველი ფორმულა. პფიცნერს ეს სიტყვები უხმარია თავისი ოპერის „პალესტრინა“ დასახასიათებლად***. ერნსტ ბერტრამსაც ეგონა, რომ „სიკვდილის სიმპათია“ მხოლოდ პფიცნერის გამოთქმა იყო, რაც კომპოზიტორმა თავისი ოპერა „პალესტრინას“ მიმართ გამოიყენა, ხოლო თ. მანს იმდენად მოეწონა, იმდენად ნათესაური ეჩვენა, რომ მაშინვე თავის კუთვნი-

---

* „Noch der letzte der grossen deutschen Moralisten, Nietzsche (der sich sehr irrtümlich den Immoralisten nannte), machte aus seinen kriegerischen, ja militärischen Neigungen kein Hehl“ (S. 22).

** „Betrachtungen,“ Vorrede, S. XXVI.

*** დობეკის აზრით, ეს გამოთქმა ეკუთვნის თ. მანს, რომელიც მან ჰანს პფიცნერის ოპერის „პალესტრინა“ მეორე აქტის მიმართ გამოიყენა („Sympathie mit dem Tode“ ist ein Wort, das Thomas Mann einmal für den II. Akt von Hans Pfitzners „Palestrina“ prägte und das er im „Zauberberg“ wiederholt...“ (Wilhelm Dobbek, Thomas Manns Weg zu einer humanen Musik; in: Vollendung u. Grösse Th. Manns, Halle (Saale), 1962, S. 75). ჭყარიდ დობეკი უთითებს „შეხედულებებს“.

ლებად აქცია"*. ნამდვილად კი ეს ფორმულა, რომელსაც თ. მანი „ყოველგვარი რომანტიზმის ფორმულასა და ძირითად განწყობილებას" („Formel und Grundbestimmung aller Romantik", „Betrachtungen", S. 427) უწოდებს, პფიცნერმა და მან ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად შეიმუშავეს და თომას მანი ამ სიტყვასიტყვითმა დამთხვევამ გააოცა და ააღელვა.

მაშასადამე, „სიკვდილის სიმპათიას", რასაც ებრძოდა და ძლევდა საკუთარ თავში („ტონიო კროგერი", „მეფური უდიდებულესობა"; ამ განწყობილების მთლიანი უარყოფა, რასაკვირველია, უსაფუძვლოა ადრეულ შემოქმედებაში: „სიკვდილი", „გაცრუებული იმედები", „ბედნიერების ნება" და ა. შ.), ახლა თომას მანი თავისი შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის ქვაკუთხედად აცხადებს. ლოგიკურად ამასვე უკავშირდება პესიმიზმი და დემოკრატიის, ჰუმანიზმისა და ა. შ. უარყოფა. „შეხედულებებში" თ. მანი განადიდებს გერმანული ზეცის თანავარსკვლავედს, სამ მნათობს: ნიცშეს, შოპენჰაუერსა და ვაგნერს**. არასოდეს არ უგრძვნია თ. მანის ისეთი ნათესაობა და სიახლოვე ამ მოაზროვნეებთან, როგორც ამ დროს.

ნიცშე

სანამ უშუალოდ თომას მანისა და ნიცშეს ურთიერთმიმართებას შევეხებოდე ზოგადად***, საჭიროა რამდენიმე გარემოების გათვალისწინება. დასავლეთელი სპეციალისტები საერთოდ გადაჭარბებულად აფასებენ ნიცშეს გავლენას თ. მანზე, მწერალს ფილოსოფოსის მორჩილ იდეურ ვასალად წარმოიდგენენ და ყველგან, სადაც კი ნიცშეს ცნება თუ გამოთქმა გამოჩნდება თ. მანის შემოქმედებაში, ამას მწერლის ნიცშეზე დამოკიდებულების უტყუარ საბუთად მიიჩნევენ; ზოგიერთ ნაწარმოებს კი ნიცშეს დებულებების თითქმის მხოლოდ მხატვრულ ილუსტრაციად აცხადებენ. ჩვენი მკვლევრები

---

* იხ. ერნსტ ბერტრამის წერილი ერნსტ გლოკნერისადმი. 1917, 24—VI, Thomas Mann an Ernst Bertram, S. 225.

** „Die drei Namen, die ich zu nennen habe, wenn ich mich nach den Fundamenten meiner geistig—künstlerischen Bildung frage, diese Namen für ein Dreigestirn ewig verbundener Geister, das mächtig leuchtend am deutschen Himmel hervortritt,—sie bezeichnen nicht intim deutsche, sondern europäische Ereignisse: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner" („Betrachtungen," S. 42).

*** აქ მხოლოდ ზოგად ხაზებში მიმოვიხილავ ნიცშე-თომას მანის ურთიერთდამოკიდებულებას, რადგან ეს არ არის წინამდებარე შრომის თემა; სპეციალურად ეხება შრომის მეორე ნაწილში ნიცშეს როლს თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში.

კი (ნაწილობრივ, დემოკრატიული გერმანიისაც) ან საერთოდ უგულებელყოფენ, სრულებით არ ეხებიან ამ საკითხს, ანდა აქა-იქ დეკლარაციულად აცხადებენ, თ. მანი ერთ დროს რეაქციული ბურჟუაზიული იდეოლოგების, მათ შორის, ნიცშეს ფილოსოფიის გავლენასაც განიცდიდაო; მაგრამ კონკრეტულად რაში გამოიხატებოდა ეს გავლენა, ამაზე, როგორც წესი, კრინტს არ ძრავენ, რითაც ფაქტიურად ნიცშეს მწერალზე ზემოქმედება ნულამდე დაჰყავთ, რაც, რასაკვირველია, რეალური ვითარების გაყალბებაა[7]. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, შესამოწმებელია თვითონ თ. მანის კატეგორიული განცხადება: „Zweifellos ist der geistige und stilistische Einfluss Nietzsches schon in meinen ersten an die Öffentlichkeit gelangten Prosaversuchen kenntlich"*. მაგრამ, საინტერესო და ცოტა პარადოქსულიცაა, რომ ნიცშეს ზეგავლენის ხვედრითი წონის შეფასებაში აჭარბებს თვითონ თ. მანიც. მწერლის დეკლარაციები ნიცშესადმი ერთგულებაზე, განსაკუთრებით „შეხედულებებში", არ შეესაბამება იმ კვალს, რაც ნიცშემ თ. მანის მხატვრულ ნაწარმოებებს დააჩინა, იმ მემკვიდრეობას, რაც მწერალმა ამ ფილოსოფოსისაგან პოზიტიურად აითვისა. მდგომარეობა ასეთია: მწერალი ესეებსა და წერილებში ნიცშეს მზეს ფიცულობს, ხოლო მხატვრულ ნაწარმოებებში ებრძვის, ეკამათება და ძლევს მის შეხედულებებს, დიამეტრულად საპირისპირო დასკვნები გამოჰყავს და სრულიად განსხვავებულ იდეალს ისახავს. მაშასადამე, გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ ამ მხრივ მხატვრულ ნაწარმოებთა ანალიზი თეორიული შეხედულებების საწინააღმდეგო შედეგს იძლევა. უეჭველია, თ. მანზე გამაბრუებლად, მომაჯადოებლად მოქმედებდა ნიცშეს ვიტალისტური პათოსი, დეკადანსის, დაცემის, გადაგვარების, გადაშენების დახვეწილი, ფსიქოლოგიური, ნიცშესეული ანალიზი; მის მიერ ბურჟუაზიის, ბრბოს, თანადროულობის, ფილისტერობის, გადაგვარებული, ყალბი დემოკრატიის, პარლამენტარიზმის, პრესის და რესპუბლიკანიზმის ჭკუამახვილი, ბასრი, ფორმისა და ტონის მხრივ ორიგინალური კრიტიკა (მართალია, კრიტიკა მარჯვენიდან, მაგრამ ადრე, მით უმეტეს „შეხედულებების" წერის დროს, თ. მანს ეს ნაკლად არ მიაჩნდა, რადგან ამ დროს თვითონაც მემარჯვენე და კონსერვატორი იყო. იხ. მაგალითად, ნიცშეს „Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten", რომელშიაც სატირის ობიექტადაა ქცეული ნიცშეს თანადროული ევროპის მასობრივი განათლებისა და სწავლა-აღზრდის სიყალბე და უნაყოფობა, თანადროულ ადამიანთა ვიწრო

* Th. Mann, Bd. XII, S. 394.

დასპეციალების მავნებლობა, პრესისა და „ჟურნალიზმის“ ბატონობა, გუტენბერგის გამოგონების ბოროტად გამოყენება, ფილისტერთა ფარისეველობა და ა. შ. გერმანელ ფილისტერზე ბევრ სიმართლეს ამბობს ნიცშე („Unzeitgemässe Betrachtungen“-ში). ნიცშეს პიროვნებისა და მისი აფორისტული პროზისაგან მიღებული ემოციური შთაბეჭდილება ღრმა და ცნობიერების ქვედა ფენებში ჩაღწეული ჩანს. თომას მანს სიცოცხლის ბოლომდე შერჩა ამ ფილოსოფოსის პიროვნებისა და ნააზრევის პატივისცემა. ამის უარყოფა არ შეიძლება. იმის მიუხედავად, რომ ბოლოს და ბოლოს მწერალმა იგრძნო ნიცშეს ფილოსოფიის მთელი ხიფათი (და ეს ასახა კიდეც „ფაუსტუსში“), მაინც ბოლომდე ვერ შეძლო ემოციური მოხიბლულობის სრული დაძლევა. თომას მანს ბოლომდე ხიბლავდა ნიცშეს ტრაგიკული ჰიდილი თავის დემონთან*. მართალია ნ. ნ. ვილიამ-ვილმონტი, რომელიც ადმონისთან კამათისას წერს: „Никогда Томас Манн не был последовательным ницшеанцем, и, с другой стороны, никогда артистическая сторона дарования Ницше не утрачивала в его глазах своего обаяния“ (Н. Н. Вильям-Вильмонт, Т. Манн—мыслитель, „Интернациональная литература“, 1939, № 2, стр. 178).

მაშასადამე, ერთმანეთისაგან უნდა გავარჩიოთ ნიცშე, რომელზედაც ლაპარაკობს თ. მანი თავის კრიტიკულ, ესეისტურ თხზულებებში და ნიცშე, რომელიც „მოქმედებს“ მხატვრულ ნაწარმოებებში, რადგან ეს ორი სხვადასხვაა ნიცშეა*. განსაკუთრებით და ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ ნიცშე—„შეხედულებებში“ სრულებითაც არ უდრის, არ უტოლდება ნიცშეს—მწერლის მხატვრულ ნაწარმოებებში. ეს ფაქტია, რომლის უგულებელყოფა გადაულახავ სიძნელეებს წარმოქმნის თ. მანის შემოქმედების კვლევისას. უველაზე ახლოს ნიცშესთან თ. მანი 1914—1917 წლებში იდგა, როცა მწერალი მთლიანად გადასული იყო პუბლიცისტური თხზულებების წერაზე. ამ დროს მათ შორის საერთო იყო ომის აღიარება-განდიდება, ანტიპაციფიზმი, ინსტინქტების, ძალაუფლების, „ბუნებრიობის“, არისტოკრატიზმის, „ცხოვრების“, სიძლიერის, „პირველყოფილობისა“ და ა. შ. ხოტბა, ინტელექტის, „რაციოს“, განმანათლებლობის, პროგრესის, დემოკრატიისა და ა. შ. უარყოფა**. მაგალითისათვის მოვიყვან

---

* აღსანიშნავია, რომ ნიცშეს პატივისცემა თითქმის ბოლომდე ვერ დაძლია ვერც ჰ. მანმა; იხ. Heinrich Mann, The living thoughts of Nietzsche, Presented by Heinrich Mann, New Jork-Toronto, 1939.

** თ. მანი პოზიტიური აზრით წერს ნიცშეზე: „Nietzsche war kein Aufklärer“ (S. 190). მწერალი „შეხედულებებში“ განადიდებს „ძალაუფლების ადამიანს“—

ნიცშეს აზრებს ფრანგულ განმანათლებლობასა და რევოლუციაზე, აგრეთვე ომზე: „Diesem Zwecke entsprechen sie durch die allgemeinste Verbreitung der liberal-optimistischen Weltbetrachtung, welche ihre Wurzeln in den Lehren der französischen Aufklärung und Revolution, das heisst in einer gänzlich ungermanischen, ächt romanisch flachen und unmetaphysischen Philosophie hat"*. „So sei es denn ausgesprochen, dass der Krieg für den Staat eine ebensolche Notwendigkeit ist, wie der Sklave für die Gesellschaft"**.

თომას მანი აქ მხარს უჭერს ნიცშეს XVIII საუკუნის, განმანათლებლობის, რაციონალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში (სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ თ. მანი „შეხედულებებშიც" კი ზოგ რამეს მართალს ამბობს ნიცშეს შესახებ. მწერალმა ამ დროსაც იცის, რომ ნიცშეს ოპტიმიზმი კვაზიოპტიმიზმია—მოჩვენებითი, ისტერიული და ფაქტიურად უკიდურეს პესიმიზმს გამოხატავს: „...und Nietzsches Lebensbejahung ist als paralytische Euphorie aufs heilloseste kompromittiert" (S. 429). მაგრამ საქმე ის არის, რომ თ. მანს ამ დროს ნიცშეს სწორედ პესიმიზმი იზიდავს!).

თ. მანის „შეხედულებებიდან" ამოღებული ეგონება კაცს ნიცშეს შემდეგი აზრები: „...hier übt den stärksten Einfluss die im tiefsten Fundamente ungermanische Zivilisation der Franzosen, die talentlos und mit unsicherstem Geschmack nachgeahmt wird und in dieser Nachahmung der deutschen Gesellschaft und Presse, Kunst und Stilistik eine gleissnerische Form gibt" (Nietzsche, Bd. I, S. 325). საერთოა მათ შორის აპოლიტიკურობაც: „...ich, der letzte antipolitische Deutsche"***. 1925 წელს კი თ. მანი ნიცშეს კუთვნილ ადგილს მიუჩენს, არ ტყუვდება რა ფილოსოფოსის კვაზიოპტიმისტური ტირადებით: „Nietzsche war, wie Wagner, von dem er sich mit seinem Gewissensurteil gelöst, den er aber bis in den Tod geliebt hat, seiner geistigen Herkunft nach ein später Sohn der Romantik"****. მხედველობაშია მისა-

---

ბისმარკს ნიცშეანური თვალსაზრისით—der „Machtmensch Bismarck" (S. 275); ასევე კომპოზიტორ ჰანს პფიცნერს თ. მანი „Machtmensch"-ს უწოდებს და აღნიშნავს, რომ ის „გონის" მოწინააღმდეგეაო.

* Nietzsche, Der griechische Staat, Bd. 1, S. 218.

** იქვე. გვ. 219.

*** Nietzsche, Ecce homo, Bd. XI, S. 273.

**** Th. Mann, Briefe 1889—1936, S. 241 (ჰანს პფიცნერისადმი, 1925, 23/VI).

ღები ისიც, რომ თ. მანი „შეხედულებების“ დროსაც კი აღიარებს მხოლოდ ადრეულ ნიცშეს და უარყოფს მის გვიანდელ თხზულებებს: „...Nietzsche ...nicht der späte und steil-groteske...“ (S. 462): „...von dem späten, grotesk und fanatisch gewordenen Nietzsche...“ (S. 340) „...und so hat nicht etwa der Nietzsche der Früh- und Reifezeit am meisten Schule gemacht, sondern der späteste, dessen Mittel und Akzente freilich nicht die hoher Betagtheit, soudern einer dämonischen Verfalls-Phosphoreszenz waren und einer seelischen Phase entsprachen, die dem Wahnsinn voranging“, S. 341). „შეხედულებებშივე“ შენიშნავს ავტორალი, რომ მას აინტერესებდა ნიცშე—არა „ზეკაცის“ წინასწარმეტყველი, არამედ დეკადანსის ფსიქოლოგი (S. 42). თ. მანისათვის უცხო იყო ნიცშეს ანტიქრისტიანული პათოსიც.

ნიცშემ ბურჟუაზიულ მოაზროვნეთა შორის ერთ-ერთმა პირველმა იგრძნო, რომ ახლოვდებოდა ბიურგერული დასავლეთის აღსასრული, ევროპის ბურჟუაზიული ეპოქის დაისი, რომ ძველი სულიერ-კულტურული ღირებულებანი გაუფასურდა. ნიცშემ ერთ-ერთმა პირველმა აღიარა ბურჟუაზიული ევროპის ტოტალური ნიჰილიზმისა და ნეგატივიზმის დადგომა. მან მშვენივრად იცოდა, რომ ღმერთის სიკვდილი, ადამიანებში ღმერთის რწმენის ჩაკვლა სულიერ კრიზისს, სულიერ დაწრეტას და უნიათობას გამოიწვევდა, ამიტომ შეეცადა ხიფათის თავიდან აცდენას ახალი რელიგიის შექმნით, ნიჰილიზმის დაძლევას—„დიონისური სულით“. ნიცშემ დაინახა, რომ თანადროულობაში არ იყო რწმენა, არ იყო იმედი, არ იყო სიყვარული და სცადა შეექმნა ახალი რწმენა, ჩაესახა ახალი იმედი და საფუძველი ჩაეყარა ახალი სიყვარულისათვის; და მან იწყო დიონისური სულის მეშვეობით ევროპის „მკურნალობა“. ნიცშემ თავის ადრეულ თხზულებაში—„ტრაგედიის დაბადება“ შემოიღო დიონისურისა და აპოლონურის ცნებები. დიონისე ღმერთია ქაოტური ეკსტაზისა, აპოლონი არფოსანი ღმერთია,—სიმშვიდის, ზომიერების, უბრალოების, წესრიგის ღმერთი. თვითონ ნიცშე წერდა: „...mit dem Namen „apollinisch“ wird bezeichnet das entzückte Verharren vor einer erdichteten und erträumten Welt, vor der Welt des schönen Scheins als einer Erlösung vom Werden: mit dem Namen des Dionysos wird andererseits das Werden aktiv gefasst, subjektiv nachgefühlt, als wütende Wollust des Schaffenden, der zugleich den Ingrimm des Zerstörenden kennt“*.

* Nietzsche, Bd. 1, S. XXXIII.

„ტრაგედიის დაბადებაში“ ნიცშე ასე ახასიათებს დიონისურს: „Mit dem Wort dionysisch ist ausgedrückt... ein verzücktes Ja-Sagen zum Grundcharakter des Lebens, als dem in allem Wechsel Gleichen, Gleichmächtigen, Gleichseligen; die grosse pathetische Mitfreudigkeit und Mitleidigkeit, welche auch die furchtbarsten und fragwürdigsten Seiten des Lebens gutheisst und heiligt, der ewige Wille zur Zeugung, zur Fruchtbarkeit, zur Wiederkehr; das Einheitsgefühl der Notwendigkeit des Schaffens und Vernichtens“*. ნიცშემ წინა პლანზე წამოსწია დიონისური საწყისი, დიონისური ექსტაზი, პირველყოფილი ველური აღტყინება და არსებობა-ყოფიერების შმაგი, ველური, ექსტატიური აღქმა—საპირისპიროდ მშვიდი, ნათელი, აპოლონური საწყისისა. მეორეგან ნიცშე ასე განმარტავს დიონისეს: „Dionysos: Sinnlichkeit und Grausamkeit. Die Vergänglichkeit könnte ausgelegt werden als Genuss der zeugenden und zerstörenden Kraft, als beständige Schöpfung**. „დიონისურის“ ეს განსაზღვრება სიტყვა-სიტყვით მეორდება „ძალაუფლების ნებაში“*** (ნიცშეს ერთ-ერთ უკანასკნელ თხზულება-ფრაგმენტში ვკითხულობთ: „...mit dem Namen „apollinisch“ wird bezeichnet das entzückte Verharren vor einer erdichteten und erträumten Welt des schönen Scheins als einer Erlösung vom Werden: mit dem Namen des Dionysos wird andrerseits das Werden aktiv gefasst, subjektiv nachgefühlt, als wütende Wollust des Schaffenden, der zugleich den Ingrimm des Zerstörenden kennt“, რაც ადრეული აზრის სიტყვა-სიტყვით გამეორებას წარმოადგენს****). მიუხედავად ნიცშეს „რელიგიის“ მოჩვენებითი ოპტიმიზმისა და სიცოცხლის მაღიარებლობისა, ეს არ იყო რეალური გამოსავალი კრიზისული სიტუაციიდან. ნიცშე თითქოს ხოტბას ასხამდა ამა ქვეყანას, ამქვეყნიურ არსებობას, ცხოვრების გრძნობას და ა. შ., მაგრამ ეს იყო მომაკვდავის, აგონიაში მყოფის, სასიკვდილოდ განწირულის გაფართხალება, არსებითად ეს იყო სიკვდილით, დაღუპვით დადაღული პესიმისტის ხელოვნური, ნაძალადევი, თავის მოსატყუებელი ოპტიმიზმი, რომელსაც არაეითარი საფუძველი არა ჰქონდა.

ნიცშე ასე მსჯელობს: ცხოვრებას, არსებობას აზრი არა აქვს? რასაკვირველია, არა აქვს! მაგრამ მერე რა?! ამის გამო რატომ

---

* Nietzsche, Bd. I, S. 54.

** Bd. I. S. 55.

*** Der Wille zur Macht, Dionysos, Bd. X, S. 214.

**** Nietzsche, Aus dem Vorreden-Material, Bd. XI, S. 118.

უნდა შევშინდეთ და დავფრთხეთ? ფრთხებიან მხოლოდ პლატონის მეტაფიზიკისა და ქრისტიანობის საცოდავი მსხვერპლნი, რადგან ქრისტიანობა და პლატონი მშვენიერ და ძლიერ ცხოვრებას ეჭვის თვალით უყურებენ. უსუსურია ყველა, ვინც ამ ცხოვრებაში დასარჩენად რაღაც მიზეზს, საფუძველს, სულიერ საბაბს საჭიროებს *. ნიცშემ უარყო შოპენჰაუერის ნეგატიური ქვეყანა — როგორც ნება და მას დაუპირისპირა თავისი ქვეყანა—როგორც ნება ძალაუფლებისადმი. ნიცშემ მიიღო სინამდვილე, არსებობა, რომელსაც არ ესაჭიროება არავითარი მორალური გამართლება და თავისთავად აღემატება აზრისა და მნიშვნელობის მტანჯველ მისწრაფებასა და და ძიებას **. ნიშცეს ევროპული დეკადანსისა და დაუძლურების დაძლევა ფაქტიურად ბარბაროსობითა და ძალაუფლების ნებით უნდოდა. თანადროული ევროპული კულტურის კრიტიკას „ზილს-მარიას განდეგილი" არსებითად ბარბაროსობის, პირველყოფილი მდგომარეობის, ცხოველური ინსტინქტების პოზიციიდან აწარმოებდა. ევროპის განკურნება ნიცშემ თავდაპირველი მხეცობით, ანტიჰუმანიზმით, ვიტალობის, სასიცოცხლო ენერგიის, უხეში ფიზიკურ-ბიოლოგიური გამძლეობის, ძალისა თუ ძალადობის ქადაგებით მოინდომა. ნიცშეს ძალაუფლების ნება ფაქტიურად სანქციას აძლევდა ძალადობას, შეუბრალებლობას, განუკითხველობას. საბოლოოდ ნიცშე ლოგიკურად მივიდა „ქერა ბესტიის", შიშველი ძალადობის, მასობრივი ჟლეტის კულტამდე, აუცილებელი ბოროტების აღიარებამდე. ნიცშემ იგრძნო ბურჟუაზიულ ევროპაში „ვიტალიტეტის", დასავლეთის ცხოველმყოფელი, შემოქმედი ძალის მოდუნება და, რადგან ევროპული კრიზისიდან რეალური გამოსავალი ვერ ჰპოვა „ღირებულებათა გადაფასების" („Umwertung aller Werte") მიუხედავად, ვერავითარი სულიერ-იდეური ღირებულება ვერ დაუპირისპირა ძველ გაუფასურებულ ფასეულობათ, ამიტომ იწყო ფიზიკურ-ბიოლოგიური სისაღის, სიძლიერისა და გამძლეობის განდიდება, დასუსტებული და დაჭანცული ინსტინქტების გამოცოცხლება, და ეს ეთიკურ იდეალად გამოაცხადა. და რადგან ფიზიკური სისაღე მეტწილად ინტელექტუალურად დაუხვეწელი და გრძნობაგაუნატიფებელი ადამიანების ხვედრია, ამიტომ ნიცშეს იდეალად საბოლოოდ მხეცური ინსტინქტებით მოქმედი, დაუნდობელი, უხეშ ფიზიკურ ძალაზე დაყრდნობილი „ქერა ბესტია" იქცა. ნიცშემ თავისი კულ-

---

* იხ. Erich Heller, Enterbter Geist, Essays über modernes Dichten und Denken, Berlin, 1954, S. 41,

** Heller, S. 42.

ტურპესიმიზმით გაილაშქრა გერმანული კლასიკური ჰუმანისტური რწმენის წინააღმდეგ, რწმენისა—გონების, „რაციოს“, რაციონალიზმისადმი *. ნიცშეც იბრძოდა ახალი ეპოქის „სპეციალიზაციის“ სენის წინააღმდეგ, მაგრამ მას ყალბ, რეაქციულ იდეალს უპირისპირებდა, იბრძოდა მასის, ცივილიზაციის, „საზოგადოების“ წინააღმდეგ. ახალი რელიგიისა და ახალი ღმერთების შექმნის ცდა ფაქტიურად მარცხით დამთავრდა: ნიცშემ არსებითად ცხოველური და აგრესიული ეგოიზმის, შიშველი ძალის, ბიოლოგიური ინსტინქტების „აშვების“, „Machtmensch“-ისა და „Raubmensch“-ის იდეალი შეიმუშავა, „ჯოგური“ თანასწორობის ნაცვლად უთანასწორობას გვთავაზობდა. ნიცშემ შეიმუშავა „ცხოვრების“ ცნება, რომელიც მისი ფილოსოფიის ქვაკუთხედად გვევლინება „ძალაუფლების ნებასთან“ ერთად. „ძალაუფლების ნება“, რაც ნიცშეს აზრით, ყოველ არსებულშია ღრმად ჩანერგილი, იგივე „ცხოვრების ნებაა“, რადგან „ცხოვრება“ აუცილებლად გულისხმობს თავის თავში „ძალაუფლებასაც“ („Nur, wo das Leben ist, da ist auch Wille... der Wille zur Macht!“ ** ანდა: „Meine Formel dafür lautet: Leben ist Wille zur Macht!“ ***). „ცხოვრება“ ნიცშესათვის აბსოლუტური ღირებულება იყო. ცხოვრება მაღლა დგას შემეცნებაზე, ინტელექტზე, ცოდნაზე, „გონზე“ და ა. შ.

„Fröhliche Wissenschaft“-ში ვკითხულობთ: „Nein! Das Leben hat mich nicht enttäuscht! Von Jahr zu Jahr finde ich es vielmehr reicher, begehrenswerter und geheimnisvoller...“**** ნიცშე ამავე თხზულებაში „ცხოვრების“ ასეთ დეფინიციას გვაწვდის: „Was heisst Leben?—Leben—das heisst: fortwährend Etwas von sich abstossen, das sterben will; Leben—das heisst: grau-

* ნიცშე თავის თხზულებებში ლოგიკისა და დისკურსიული აზროვნების გზას არ მიჰყვება. ის ემოციურ-აფორისტულად ცდილობს მკითხველზე ზემოქმედებას. მისი თხზულებები აფორიზმებისა და პარადოქსების კრებულებს წარმოადგენს—მათში არ არის დასაბუთება, არგუმენტები, ვრცელი მეცნიერული მსჯელობა. ნიცშე ექსპრესიით, შთაგონებით ცდილობს მკითხველების „გადაბირებას“. მისი პროზისათვის დამახასიათებელია რიტმულობა, პიშნური ღაღადისი, ლირიკული ინტონაცია, ექსტატიურ-დიონისური პათეტიკა, დითირამბული ტონი (ნიცშეს პროზის, მისი სტილის შესახებ იხილე: Otto Olzien, Nietzsche und das Problem der dichterischen Sprache, in: Neue deutsche Forschungen. Abteilung Neuere deutsche Literaturgeschichte, Bd. 92, 1941; აგრეთვე Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache, Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn, 3. Auflage, Stuttgart, 1954.

** Nietzsche, Bd. 7, S. 168.

*** Nietzsche, Bd. 9, S. 199.

**** Nietzsche, Bd. 6, S. 271.

sam und unerbittlich gegen Alles sein, was schwach und alt an uns, und nicht nur an uns, wird. Leben—das heisst also: ohne Pietät gegen Sterbende, Elende und Greise sein? Immerfort Mörder sein?—Und doch hat der alte Moses gesagt: „Du sollst nicht töten"! *.

თ. მანი წერს „შეხედულებებში": „Wenn ich aber auf eine Formel, ein Wort bringen sollte, was ich ihm (ნიცშეს, ნ. ქ.) geistig zu danken habe, ich fände kein anderes als eben dies: die Idee des Lebens" (S. 48). მეორეგან: „Das machte der Begriff des Lebens, den ich von Nietzsche hatte..." (S. 608).

თ. მანი ამ დროს მცდარად აფასებს, ანდა აჭარბებს ნიცშეს როლს, არ ცდილობს დაინახოს ის პრინციპული განსხვავება, რაც მათ მიერ „ხელოვნებისა" და ცხოვრების გაგებაში არსებობს, იმ დროს როცა უფრო ადრეც და შემდეგაც მწერალი არაორაზროვნად უსვამს ხოლმე ხაზს მათი დაშორების მომენტებსაც. ნიცშეს „ცხოვრება" უფრო სიცოცხლეა, ბიოლოგიური არსებობა და გამძლეობა, ფიზიკური სიძლიერე და სიცოცხლის ინსტინქტი, სხვისი სიცოცხლის დამანგრეველი და მომსპობი, „გონის" წინააღმდეგ მიმართული და მისი გამომრიცხველი, დემონური და დაუნდობელი. თ. მანის „ცხოვრება" თავდაპირველად, ადრეულ შემოქმედებაში, საერთოდ „შეხედულებებამდე" ორდინარული, უწყინარი, უტანჯველი, ბედნიერი, მხიარული, მაგრამ ცოტა დაუხვეწელი, სიღრმეს მოკლებული, „გონშეურეველი" არსებობაა, რომელიც მწერლის გვიანდელ შემოქმედებაში ღრმავდება, იხვეწება, ივსება ჰუმანისტური, სოციალური, ინდივიდუალიზმისა და ეგოცენტრიზმის ფარგლებიდან გამოსული მიზნიანი და აზრიანი შინაარსით (აქ კი თ. მანის „ცხოვრება" თითქმის მთლიანად იცლება ნიცშესეული ელემენტისაგან და ივსება გოეთესეული ჰუმანისტურ-ფაუსტური შინაარსით). ნიცშეს ფილოსოფიაში ვხვდებით, თვითონ თ. მანის თქმით, „Selbstverneinung des Geistes zu Gunsten des Lebens, des ‚starken' und namentlich ‚schönen' Lebens" **.

არაზუსტი, უფრო მეტიც, მცდარია თ. მანის აზრი „ცხოვრებისა" და „გონის" ურთიერთმიმართებაზე მისსავე შემოქმედებაში:

„In meinem Falle wurde das Erlebnis der Selbstverneinung des Geistes zu Gunsten des Lebens zur Ironie, einer sittlichen Haltung, für die ich überhaupt keine andere Umschreibung und

---

* Nietzsche, Bd. 6, S. 94.

** Betracht.", S. 45.

Bestimmung weiss, als eben diese: dass sie die Selbstverneinung, der Selbstverrat des Geistes zu Gunsten des Lebens ist"*.

გაცილებით მართებულად მსჯელობს მწერალი ამავე საკითხებზე 1930 წელს თავის „Lebensabriss"-ში, როცა ომისდროინდელი „ცრურწმენები" და „ცდუნებანი" კარგა ხნის მონელებული და დაძლეული აქვს. „...სიტყვა-სიტყვით მე არაფერს ვუჯერებდი ნიცშეს, უფრო მეტიც, საერთოდაც თითქმის არაფერს ვუჯერებდი, და სწორედ ეს ანიჭებდა ჩემს სიყვარულს მისდამი ორპლანოვანებასა და მგზნებარებას, ანიჭებდა მას სიღრმეს... რას ნიშნავდა ჩემთვის მისი ძალის ფილოსოფოსი და „ქერა ბესტია"? თითქმის მხოლოდ გაუგებრობას. „ცხოვრების" ნიცშესეული განდიდება „გონის" ხარჯზე, ეს ლირიკა, რასაც გერმანულ აზროვნებაში ბედითი შედეგები მოჰყვა, მე შემეძლო მხოლოდ ირონიის სახით ამეთვისებინა. მართალია, ჩემს ადრეულ შემოქმედებაში თავს იჩენს ხოლმე „ქერა ბესტია", მაგრამ ის საკმაოდ მოკლებულია თავის ბესტიალურ ხასიათს, და მისგან დარჩენილია მხოლოდ ქერა ფერი უგონობასთან ერთად..."** ცოტა ზემოთ შენიშნავს თ. მანი, რომ მისთვის იმთავითვე უცხო იყო ნიცშესაგან გამოყვანილი „რენესანსიზმი", მისი ზეკაცის კულტი, ჩეზარე ბორჯასეული ესთეტიზმი, ყბედობა სისხლიან სილამაზეზე და ა. შ.*** (აქ, ალბათ, ნაწილობრივ ჰაინრიხ მანის ნიცშეანური „რენესანსიზმი"—„ისტერიული რენესანსი" იგულისხმება, რაც განსაბიერებულია ტრილოგია „ქალღმერთებში"; განსაკუთრებით თომას მანს მხედველობაში უნდა ჰქონდეს შტეფან გეორგესებური სისხლიანი სილამაზის კულტი, რაც, მაგალითად, მის „ალგაბალშია" გამოსახული). ცხადია, თ. მანის „ცხოვრების" ადამიანს არა აქვს ნიცშესეული ჰეროიკული, დემონური და დიონისური შარავანდი, რაც ნიცშეს „ძალაუფლების ადამიანსა" და „ქერა ბესტიას" ახასიათებს. ნიცშეს მიხედვით, „გონი", „სული" ვნებს „ცხოვრებას",

---

* „Betracht.", S. 58.

** „...ich nahm nichts wörtlich bei ihm, ich glaubte ihm fast nichts, und gerade dies gab meiner Liebe zu ihm das Doppelschichtig-Passionierte, gab ihr Tiefe... Was war mir sein Machtphilosophem und die ‚Blonde Bestie'? Beinahe eine Verlegenheit. Seine Verherrlichung des ‚Lebens' auf Kosten des Geistes, diese Lyrik, die im deutschen Denken so missliche Folgen gehabt hat,—es gab nur eine Möglichkeit, sie nur zu assimilieren: als Ironie. Es ist wahr, die ‚Blonde Bestie' spukt auch in meiner Jugenddichtung, aber sie ist ihres bestialischen Charakters so ziemlich entkleidet, und übriggeblieben ist nichts als die Blondheit zusammen mit der Geistlosigkeit" (Lebensabriss, Bd. XII. S. 395).

*** Lebensabriss, S. 395.

სულიერობა, ინტელექტი, „გონისმიერობა“ აჩლუნგებს, ადუნებს ცხოვრებისეულობას. ამიტომ ადამიანმა უნდა დათრგუნოს, დაძლიოს „გონი“ „ცხოვრების“ სასარგებლოდ. ნიცშე პირდაპირ ამბობდა, რომ ამ ქვეყნად გამჭრიახობას, შორსმჭვრეტელობას, ბასრ ხედვას, ჭკუას, სიღრმეს და ა. შ. სჯობია ადამიანური ბუნების სიკეთისადმი ბრმა რწმენა, ე. ი. გარკვეული შეზღუდულობაო *. ნიცშეს მთელს ფილოსოფიას გასდევს ცოდნის უარყოფა. ცოდნა. მისი აზრით, აგლახაკებს, ასუსტებს, აუბედურებს ადამიანს. ჭეშმარიტია ის, რაც ცხოვრების გრძნობას ამაღლებს. ცხოვრება—ეს ძალაა, ძალაუფლება, ბატონობა სხვაზე; მთავარია არა შემეცნება, „გონი“, ინტელექტი და ა. შ., არამედ ექსტატიური, თავბრუდამხვევი ცხოვრების გრძნობა. ნიცშეს მიხედვით, ხელოვანი თავისი ბუნებით დეკადენტი, ავადმყოფი, სუსტი, სიცოცხლის უნარმოკლებული და უნიათოა. ნიცშე არაერთხელ შენიშნავს: თითქმის შეუძლებელია ისეთი ხელოვანი, რომელიც სნეული არ იქნება. ვაგნერის შემოქმედება მისი ავადმყოფობიდან არის წარმომდგარიო; მაგალითად, „...sodass es nicht möglich scheint, Künstler zu sein und nicht krank zu sein“ **. ნიცშე წერს: „Die Kunst und nichts als die Kunst, wir haben die Kunst, um nicht an der Wahrheit zu sterben“. ანდა მეორეგან: „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehn“ ***.

ხელოვნება აპირობებს ფიზიკურ-ბიოლოგიურ დაჩიავება-დასუსტებას. „გონი“ ვითარდება და მაღლდება „ფიზიკის“, „ცხოვრების“ ხარჯზე და პირიქით. ხელოვანი ქმნის ბიოლოგიური უკმარობის გამო. სულიერი ნიჭი სხეულის სისუსტითაა განსაზღვრული ****. ნიცშეს აზრით, ხელოვანი არ არის ღრმა და წრფელი, ის ყალბია და სიმულანტი, პოზიორი და ეფექტის მოხდენაზე მზრუნველი, მატყუარა და ცრუპენტელა, ფანფარონი და სნობი, რეალობას მოწყვეტილი და სინამდვილისაგან გამოთიშული. მართალია, ხელოვანის დახასიათება-დახატვაში ახალგაზრდა თომას მანი ძირითადად ემთხვევა

---

* Nietzsche, Menschliches Allzumenschliches, Bd. III.

** Nietzsche, Der Wille zur Macht, Bd. X, S. 66.

*** Nietzsche, Der Wille zur Macht, Bd. X, S. 76.

**** აღსანიშნავია, რომ ნიცშეს ადრეულ თხზულებებში ხელოვანი, შოპენჰაუერის კვალად, მიაჩნდა დიდ ადამიანად, გმირად, გუნიოს დ. შემდეგ თანდათანობით ნიცშემ უკუაგდო ეს შეხედულება და უარყო ხელოვანის ტიპი. როდესაც ნიცშე თავის გვიანდელ ნაწერებში ხელოვანზე ლაპარაკობს, თითქმის ყოველთვის ვაგნერს გულისხმობს (იხ. Nietzsche, S. 29). როგორც ცნობილია, ნიცშეს თავდაპირველი აღფრთოვანება ამ კომპოზიტორით შემდეგ მძაფრი კრიტიკით შეიცვალა.

ნიცშეს, მაგრამ პრინციპულად შორდება მას შეფასებაში. ნიცშე ხელოვანის კატეგორიული მოწინააღმდეგეა, ზიზღით, სიძულვილით ლაპარაკობს ხელოვანის ტიპზე—არ ზოგავს არტისტის წინააღმდეგ მთელ თავის სატირულ პათოსს. თომას მანი კი გაორებულ, ამბივალენტურ, ჰუმორულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს მისდამი, საბოლოოდ მაინც—სიმპათიურს, პოზიტიურს. თუკი თომას მანის ადრეულ შემოქმედებაში სიმპათიური, ავტორისათვის მეტ-ნაკლებად დადებითი პერსონაჟის დანახვა შეიძლება, ის საგულვებელია ისევ „ხელოვანთა“ შორის (პაოლო ჰოფმანი, გრაფი, ალბრეჰტ ვან დერ კვალენი და სხვ.) *. რასაკვირველია, თ. მანის ნაწარმოებთა შექმნის იმპულსსა და სტიმულს მწერლის პირადი გამოცდილება და განცდილ-გააზრებული იძლეოდა, მაგრამ თ. მანის შემოქმედებაზე ნიცშეს გარკვეული ზემოქმედების უარყოფა შეუძლებელია. ცხადია, მწერალმა თავის ნაწარმოებებში გამოხატა ის სულიერი კოლიზია, რასაც თვითონ განიცდიდა, მაგრამ მისმა ამ დაწინააღმდეგებამ გარემოსთან, საზოგადოებასთან, სინამდვილესთან ნათესაური ხაზები გამოავლინა ნიცშეს ნააზრევთან. თ. მანის შემოქმედებაში გამოსახული ატმოსფერო, სიტუაცია, ძირითადი განწყობილება, რა თქმა უნდა, თომას მანისეულია, მისთვის ორგანულია, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ მწერალმა გარკვეული ბიძგი ნიცშეს ფილოსოფიისაგანაც მიიღო. თ. მანის მიმართ ნიცშეს დამსახურება ამ შემთხვევაში ისაა, რომ ნიცშემ მწერალს გაუცნობიერა, მკაფიოდ ჩამოუყალიბა, მწვავედ განაცდევინა „გონისა“ და „ცხოვრების“ კონფლიქტი. ნიცშემ თ. მანის რამდენადმე ბუნდოვან გუმანს ერთგვარად ფილოსოფიური სისტემატურობა და პრინციპულობა მიანიჭა. თ. მანის მიერ განცდილი, გააზრებული და დანახული ფსიქიკურ-მორალური კონფლიქტი ნათესაური, მსგავსი აღმოჩნდა ნიცშეს მიერ აღწერილი „დეკადენტური“, „ანტიდიონისური“ სულისკვეთებისა. ნიცშე მთელი თავისი პათოსით უარყოფდა, დასცინოდა ასეთი სულისკვეთებისა და ასეთი სულიერი ორგანიზაციის ადამიანებს. ნიცშე მოითხოვდა „გონზე“, „კულტურაზე“, „ინტელექტზე“ ხელის აღებას „ცხოვრების“ ხასარგებლოდ. „ცხოვრება“, „ბუნება“, „ძალაუფლება“ ნიცშეს კონცეფციაში უდრიდა უხეში ინსტინქტებისა და ადამიანის ცხოველური მოთხოვნილებების ბატონობას, რადგან მისი აზრით, ადამიანის არსებას ცხოველური შეადგენდა: „...und du, mein lieber Mit-

* აღსანიშნავია, რომ ნიცშეც და თ. მანიც „ხელოვანში“ უმთავრესად თანადროულ ხელოვანს გულისხმობენ და არა ყველა საუკუნისა და ეპოქის შემოქმედს.

mensch, bist dies Tier, trotz Alledem!“ * ანდა: „Der Mensch aber ist das mutigste Tier: damit überwand er jedes Tier“ **. კიდევ: „Der Mensch, ein vielfaches, verlogenes, künstliches und undurchsichtiges Tier...“ *** „...er (ადამიანი, ნ. კ.) ist das kranke Tier...“ **** „...so hatte der Mensch, das Tier Mensch bisher keinen Sinn“ *****.

თომას მანი კი თვითკრიტიკულად იყო განწყობილი თავისი „სისუსტისა“, „არაპრაქტიკულობისა“ და „უსიცოცხლრობის“ მიმართ და გრძნობდა ჩუმ, ჩოშურნალ სიმპათიას „დიონისური“ საწყისისა, „ვიტალობისა“ და „ბუნებისადმი“, მაგრამ არც საკუთარი თავის სრული, პრინციპული უარყოფა შეეძლო და მწერალში გაორების, ორ პოლუსს შორის მერყეობის გრძნობა შეიქმნა. ეს გრძნობა, ეს სულიერი სიტუაცია გამოისახა თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში, რამაც შემდეგ თანდათანობით პრინციპული გარდაქმნა-სახეცვლილება განიცადა. თ. მანი ნიცშეს ცნებებსა და ტერმინებს იყენებდა (რასაც კონკრეტულად ვეჩვენებ შრომის მეორე ნაწილში), მაგრამ არამც და არამც არ შეიძლება იმის თქმა, რომ თითქოს მწერალმა გარედან, ნიცშეს თხზულებებიდან შეიტანა თავის შემოქმედებაში ეს პრობლემა. ეს კონფლიქტი თ. მანს აწვალებდა და ობიექტურად მან ნიცშეს სახით მხოლოდ ამ კონფლიქტის ფსიქოლოგიურად და ფილოსოფიურად გამაანალიზებელი ჰპოვა, თორემ კონფლიქტის გადაწყვეტა მათ მიერ პრინციპულად განსხვავებულია. ნიცშე „ქერა ბესტიის“ შეუზღუდავ გაბატონებას მოითხოვდა, ხოლო „გონის“, „მგრძნობელობის“ ადამიანების—დასაღუპავად განწირვას (ბედის ირონია ის იყო, რომ თვით ნიცშე მთელი თავისი სულიერი ორგანიზაციით იყო „დეკადენტი“, „გონის“, „მგრძნობელობის“, „ხელოვნების“ ადამიანი, რომელსაც ასე გააფთრებით ებრძოდა წიგნებში). თ. მანი კი ვერ სწირავს „გონის“, „ხელოვნების“ ადამიანებს, თუმც მათ უნიათობასა და უმწეობას მშვენივრად ხედავს. ამავე დროს მწერალი, მართალია, აღტაცებულია „ცხოვრების“ ადამიანების სასიცოცხლო ენერგიით, „ვიტალობით“, მაგრამ ვერ აფუჩეჩებს მათ გონებრივ შეზღუდულობას, სულიერ პრიმიტიულობასა და დაუხვეწელობას. თ. მანს არც ერთი ადამიანური ტიპი არ მიაჩნია სრულქმნილ ადამიანად და ყოველ მათგანში ხედავს როგორც პოზიტიურ,

---

* Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft, Bd. 6, S. 132.
** Nietzsche, Bd. 7, S. 290.
*** Nietzsche, Bd. 8, S. 269.
**** Nietzsche, Bd. 8, S. 431.
***** Nietzsche, Bd. 8, S. 432.

ასევე ნეგატიურ მხარეებსაც. ნიცშესათვის „გონი“, „სული“ ნეგატიური საწყისია, რადგან ის აჩლუნგებს, ასუსტებს ძლიერ, მშვენიერ „ცხოვრებას“, ხოლო „ცხოვრება“ ნიცშესათვის უპირველესი ღირებულებაა. თ. მანისათვის კი „გონია“ უზენაესი ღირებულება (რაგინდ შენიღბულიც და ამბივალენტურიც არ უნდა იყოს მწერლის დამოკიდებულება „გონისადმი“), მაგრამ მისი აბსოლუტიზების, მისი გაცალმხრივების შემთხვევაში ჩნდება სიკვდილის კულტისა და სიცოცხლის უარყოფის ხიფათი. ამიტომ მიისწრაფვოდა თ. მანი „გონისა“ და „ცხოვრების“ სინთეზისაკენ, ამ ორი ანტიპოდის ჰარმონიული „შეჯვარებისაკენ“.

ის დასავლეთელი მკვლევრები, რომელთაც მიაჩნიათ, რომ ნიცშეს გავლენა თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაზე გადამწყვეტია, ამტკიცებენ: ახალგაზრდა მწერლის სიმპათია და სიყვარული „ცხოვრების“ ადამიანებისკენაა მიმართული (რითაც თითქოს დასტურდება თ. მანზე ნიცშეს უტყუარი, აბსოლუტური გავლენა). დემოკრატიული გერმანიისა და საბჭოთა სპეციალისტები, რომლებიც თითქმის მთლიანად უგულებელყოფენ ნიცშეს როლს, თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში „ცხოვრების“ სრულ უარყოფასა და „გონის“ უყოყმანო განდიდებას ხედავენ. ჩემი აზრით, სიმართლე სადღაც ამათ შორისაა. მაგრამ, თუ საქმე არჩევანზე მიდგა, მე მგონია, უპირატესობა მაინც მეორე თვალსაზრისს უნდა მიენიჭოს[10]. თ. მანის ნაწარმოებებში „გონის“ ადამიანები ხშირად ხდებიან „ცხოვრების“ მსხვერპლნი, მაგრამ ავტორი ამას თითქმის ყოველთვის ფარული გულისტკივილით გამოსახავს. ნიცშე ამბობდა: ვინც ეცემა, იმას ხელიც უნდა ჰკრაო. თ. მანის არც ერთ ნაწარმოებში ასეთი მორალი არ არის გამართლებული. მწერალი უარყოფს ნიცშეს „ცხოვრების“ ელურ, გამანადგურებელ ძალას. ნიცშე წერდა: „Man soll das Verhängnis in Ehren halten; das Verhängnis, das zum Schwachen sagt ‚geh zu Grunde'!...“* ანდა მეორეგან: „Die Gattung braucht den Untergang der Missratenen, Schwachen, Degenerirten“**. კიდევ უფრო გარკვევით: „Die Schwachen und Missratnen sollen zu Grunde gehn: erster Satz unsrer Menschenliebe. Und man soll ihnen noch dazu helfen“***.

მაშასადამე, თომას მანი კრიტიკულ, ირონიულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს როგორც „გონისა“, ასევე „ცხოვრებისადმი“—მისი

---

* Nietzsche, Bd. 9, S. 47.

** Nietzsche, Bd. 9 S. 190.

*** Nietzsche, der Antichrist, Bd. X, S. 360.

ირონია ორმხრივი, ორლესულია. მწერალი კმრგად ამჩნევს ცალკალკე ამ ორი საწყისის არასრულქმნილებასა და უკმარობას*. მაგრამ განსხვავება მაინც არის კრიტიკისა და ნეგაციის ხარისხსა და ძალაში: „გონს“ თ. მანი შედარებით უფრო რბილად, ფრთხილად, ჰუმორისტულად აკრიტიკებს („ბუზიანი კაცუნასადმი მისი დამოკიდებულება დამცინავი და ირონიული, მაგრამ სატირული და სარკასტული არ არის; კაცუნა სასაცილოა, საწყალია, უბადრუკია, მაგრამ საზიზღარი, ამაზრზენი, ძრწოლის მომგვრელი არ არის). სამაგიეროდ, „ცხოვრებისადმი“ მწერლის დამოკიდებულება ზოგჯერ აშკარად სატირულია—„ცხოვრების“ ზოგიერთი წარმომადგენელი ამაზრზენი, საზიზღარი და საძულველია (ჰაგენშტროვები, ასესორი ვიცეაგელი, დირექტორი ვულიკე და ა. შ.). თ. მანი „შეხედულებებამდელ“ ნაწარმოებებში ერთგვარად მერყეობს ამ ორ საწყისს შორის—ხან „გონისაკენ“ იხრება, ხან „ცხოვრებას“ უჭერს მხარს; ხან ერთის უპირატესობა გადაძალავს და ხან—მეორისა. მაგრამ, ვიმეორებ, ოდენობრივადაც და თვისობრივადაც „გონისადმი“ სიმპათია მეტია. ნიცშე კი არაორჭოფულად ძლიერი. ჯანსაღი. ბიოლოგიურად გამძლე, დაუნდობელი, „იმორალური“ „ცხოვრების“ კაცის, „ძალაუფლების ადამიანის“, „ქერა ბესტიის“ მხარეს იჭერდა: **„Der aktive, der angreifende übergreifende Mensch ist immer noch der Gerechtigkeit hundert Schritte näher gestellt als der reaktive... Tatsächlich hat deshalb zu allen Zeiten der aggressive Mensch, als der Stärkere, Mutigere, Vornehmere, auch das freiere Auge, das bessere Gewissen auf seiner Seite gehabt“**.

ნიცშეს მიხედვით, გაუცნობიერებელი თუ ქვეცნობიერი ინსტინქტები უნდა თრგუნავდეს „გონს“, „ინტელექტს“; ყველაფერი უნდა დაემორჩილოს „ცხოვრებას“, რომელმაც სუსტები, სნეულები, უმწეოები და ა. შ. უნდა გათელოს, გაანადგუროს (ამის უფლება „ცხოვრებას“ აქვს და ეს სასურველიცაა). ნიცშე ქადაგებდა ძლიერი ადამიანების, გონებრივად შეზღუდული, მაგრამ ფიზიკურად განვითარებული, ინსტინქტების კარნახით მოქმედი პიროვნებების ბატონობას სუსტ, სულიერად დახვეწილ, მაგრამ ფიზიკურად და პრაქტიკულად უსუსურ ადამიანებზე. თ. მანიც გამოსახავდა თავის ნაწარმოებებში, თუ როგორ ითელებოდნენ სუსტი, ცხოვრების უნარმო-

---

* შეადარე Л. Копелев, Юность Томаса Манна (Сердце всегда слева, 1960, стр. 130); აგრეთვე Hans Mayer, Thomas Mann, Werk u. Entwicklung, Berlin, 1950, S. 35.

** Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, Bd, 8, S. 366.

კლებული ადამიანები ძლიერი, თავხედი, თავდაჯერებული, მაგრამ სულიერად პრიმიტიული არსებების მიერ. მაგრამ, თუ ნიცშე მოითხოვდა „გონზე“ ხელის აღებას „ცხოვრების“, „ბუნების“ სასარგებლოდ. რაც ფაქტიურად ადამიანში მხეცის გაბატონებას ნიშნავდა, თ. მანი, მართალია, აღნიშნავდა, როგორც ფაქტს, „გონსა“ და „ცხოვრებას“ შორის არსებულ კონფლიქტს, მაგრამ მიისწრაფვოდა ამ წინააღმდეგობის დაძლევისაკენ, „გონისა“ და „ბუნების“ სინთეზისაკენ. თ. მანის კონცეფციაში (და მხატვრულ შემოქმედებაშიც) „გონი“ კულტურას, სულიერ და გონებრივ სიღრმეს, ხოლო „ცხოვრება“ („ბუნება“) პრაქტიციზმს, ცხოვრებასა და სინამდვილესთან ჯანსაღ კონტაქტს, ცხოვრების უნარს უდრიდა. სრულქმნილი ადამიანი, თ. მანის აზრით, არის ის, რომელშიაც სრული ჰარმონია და შეთანხმება სუფევს ინსტინქტსა და ინტელექტს, „ცხოვრებასა“ და „გონს“, „ბუნებასა“ და „ხელოვნებას“ შორის. ნიცშე დასცინოდა, განაქიქებდა ადამიანებს, რომლებიც თავიანთ სისუსტეს სიძლიერედ „ასაღებდნენ“, გარკვეულ სიქველედ, სათნოებად და ა. შ. მიიჩნევდნენ; თ. მანის ადრეული შემოქმედების თითქმის ყველა გმირი სისუსტის გმირია, სისუსტის გარდამქცეველი სიძლიერედ; თ. მანის გმირი არ არის ნიცშეს „ძალაუფლების ადამიანი“. მართებულად წერს მაქს კაპი: „Dabei ist beachtenswert, dass, sobald der Gegensatz des Künstlerischen und des Bürgerlichen Gegenstand der Erzählung ist, in allen Novellen Thomas Manns der eigentliche Held der apolinischen, sein Gegenspieler aber gewöhnlich der dionysischen Welt angehört“*. თ. მანის გმირები არიან ის „Ausgestossene“, „Missratene“, „Entbehrende“ და „Schlechtweggekommene“, რომელთა წინააღმდეგაც მიმართულია ნიცშეს მთელი სატირული პათოსი (ორიოდე შემთხვევა, როდესაც „ცხოვრება“ თ. მანის შემოქმედებაში სიმპათიური და მიმზიდველია, არაფერს ლაპარაკობს ამ დებულების საწინააღმდეგოდ. თ. მანის ნაწარმოებებში ეს „ცხოვრება“ ნიცშეს „ცხოვრებას“ მხოლოდ სისაღით, სიცოცხლისუნარიანობით, მხიარულებით უახლოვდება, მაგრამ არა აქვს ნიცშეს „ბუნების“ სხვა თვისებები, როგორიცაა შეუბრალებლობა, ბესტიალურობა, ძალაუფლებისადმი სწრაფვა, დემონურობა, დიონისურობა და ა. შ.)[11].

და ბოლოს: თ. მანის ირონიულ-ჰუმორული პროზა დიდად გან-

---

* Max Kapp, Thomas Manns novellistische Kunst. Ideen u. Probleme, Atmosphäre und Symbolik seiner Erzählungen, München, 1923. S. 12.

სხვაედება ნიცშეს პათეტიკურ-რიტორიკულ-ენერგიულ-ჰიმნურ-დითირამბული ღაღადისისაგან, თუმცა თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში აქა-იქ თავს იჩენს ხოლმე ნიცშესეული ლირიკული და რიტმული პროზის ფრაგმენტები, ჰეროიკულ-დითირამბული ეგზალტაციისა და დიონისური ექსტაზის გამოკლებით (მაგ., „ტონიო კრიგერში“, თუ მეორე პერიოდსაც ფართო აზრით ადრეულ შემოქმედებას მივაკუთვნებთ). თ. მანისათვის საერთოდ ორგანულად უცხოა ჰეროიკული, პროფეტული და პათეტიკური ჟესტები, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ნიცშეს პროზისათვის. თ. მანის პროზას არა აქვს ნიცშესეული იმპერატივისტული მოთხოვნები. თ. მანის პროზა „უშფოთველი“, „პაროდიული“, ირონიული, ჰუმორული და ეპიკურია, ნიცშეს პროზა კი—პამფლეტური, პოლემიკური, სარკაზმებით დანაღმული. თ. მანის პროზაში არსებითად თითქმის ყოველთვის „აპოლონური“ ატმოსფერო, ნათელი, გონებისმიერი, რაციონალური, „უწყინარი“ „აურა“ სუფევს, წინააღმდეგ ნიცშეს პროზის დიონისური ექსტატიურობისა, მქადაგებლის ჟესტებისა და ვიტალისტური პათოსისა (ერთგან თ. მანი ნიცშეს der „trunkene Vitalist“-ს ეძახის). ასევე უცხოა თ. მანისათვის ნიცშეს პროზის აფორისტულობა. თვითონ ნიცშე წერდა: „Der Aphorismus, die Sentenz, in denen ich als der Erste unter Deutschen Meister bin, sind die Formen der ‚Ewigkeit‘, mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder Andre in einem Buche sagt,—was jeder Andre in einem Buche nicht sagt...“*

თ. მანმა „ზილს-მარიას განდეგილის“ ფილოსოფია XIX საუკუნის 90-იან წლებში, ე. ი. თავისი შემოქმედების დასაწყისშივე გაიცნო**. ახალგაზრდა მწერალი უკვე ადრეულ ნოველებსა და მოთხრობებში ამჟღავნებს ნიცშეს თხზულებათა ნაკითხობას. ცოტა მოგვიანებით, სახელდობრ, „ბუდენბროკების“ წერისას თ. მანი პირველად ხვდება მეორე გერმანელ ფილოსოფოსს, არტურ შოპენჰაუერს[12].

შოპენჰაუერი

თ. მანი განიცდიდა ნიცშესა და შოპენჰაუერის გარკვეულ გავლენას, ამიტომ თ. მანი არ შეიძლებოდა ყოფილიყო რომელიმე მათ-

* Nietzsche, Götzendämmerung, Bd. X, S. 341.

** Eberhard Hilscher-ი ზუსტ თარიღს მრუთითებს: 1896 წელი (იხ. Thomas Mann, Leben u. Werk, Schriftsteller der Gegenwart, Berlin, 1965, S. 7).

განის თანმიმდევრული და სრული მიმდევარი, რადგან ამ ორი ფილოსოფოსის მოძღვრება თითქმის ურთიერთგამომრიცხველია. შოპენჰაუერს მიაჩნდა. რომ ცხოვრება, მოქმედება, ყოველგვარი ადამიანური პრაქტიკა უაზრო. ტანჯვის შემცველი და ამაოა. ამიტომ ადამიანი, ამ ფილოსოფოსის მიხედვით, არ უნდა მიისწრაფვოდეს „ნების" გამოვლენისაკენ, პირიქით, უნდა ცდილობდეს „ნების" (სურვილების, ნდომის. მოქმედების. ცხოვრებისეული მოთხოვნილებების და ა. შ.) დათრგუნვას. „ნება" არის ფიზიკურ-ბიოლოგიური არსებობისადმი ინსტინქტური, ბრმა მისწრაფება; მაშასადამე, „ნება" ვიწრობიოლოგიური მოთხოვნილებების სფეროა, ე. ი. დროებითი, მიწიერი არსებობის „ნებაა" და ამას არაფერი აქვს საერთო აბსოლუტურ მიზანთან. მხოლოდ „ნების" დაოკებით შეიძლება ტანჯვისაგან თავის დახსნა და მცირეოდენი, ამ ქვეყნად შესაძლებელი შვების მოპოვება: შოპენჰაუერის მიხედვით, ადამიანის მიზანი უნდა იყოს ტანჯვისაგან თავის დაღწევა, რისკენაც უნდა მიისწრაფვოდეს ყოველი ადამიანი—ეს არის შოპენჰაუერის უსენაესი „მაქსიმა". შოპენჰაუერის მიხედვით, ადამიანში არის ჩანერგილი სიცოცხლის ნება (Der Wille zum Leben)—ესაა მისწრაფება მოუსვენარი ჯახირისა და ფუსფუსისადმი, რაღაცის კეთებისადმი, მუდმივი გადასვლა სურვილისა მოწყენილობაში, მოწყენილობისა—ტანჯვაში, ადამიანში მუდმივად არის იმედი, რომელიც არასოდეს არ სრულდება და მაინც არასოდეს არ ქრება. შოპენჰაუერზე დიდი გავლენა მოახდინა ინდურმა ბუდისტურმა ფილოსოფიამ (მოძღვრებამ ნირვანაზე და ა. შ.), ნიცშე კი, როგორც ზემოთ დავინახეთ, „ნების" გამოვლენას მიიჩნევდა ადამიანის უზენაეს მიზნად და დანიშნულებად, აგრეთვე ბედნიერების წყაროდ. შოპენჰაუერი ერთადერთ შესაძლებელ ქმედებად აცხადებდა „ნების" გადასვლას „უნებობაში", მოქმედებისა—უმოქმედობაში, აქტიურობისა—სრულ პასიურობაში, ბოლოს და ბოლოს, არსებობისა—არარსებობაში, სიკვდილში. სიკვდილი შოპენჰაუერის სიმყაროში არის ხსნა, თავშესაფარი და ბედნიერება; სიკვდილი „ნებისაგან" სრული განთავისუფლებაა („...das Sterben ist eigentlich der Zweck des Daseins,"—აღნიშნავდა შოპენჰაუერი). შოპენჰაუერი წერს: „Seine (ადამიანის, ნ. კ.) Verwunderung ist aber um so ernstlicher, als es hier zum ersten Male mit Bewusstseiu dem Tode gegenübersteht, und neben der Endlichkeit alles Daseins auch die Vergeblichkeit alles Strebens sich ihm mehr oder minder aufdringt. Mit dieser Besinnung und dieser Verwunderung entsteht das dem Menschen allein eigene Bedürfnis einer Metaphysik: er ist sonach ein animal metaphysicum". მეორეგან შო-

პენჰაუერი შენიშნავს: „Es gibt nur einen angeborenen Irrtum, und es ist der, dass wir da sind, um glücklich zu sein“. კიდევ სხვაგან: „Was das Leben des einzelnen betrifft, so ist jede Lebensgeschichte eine Leidensgeschichte“.

„შეხედულებების“ დროინდელი თ. მანი თავისი „სიკვდილის სიმპათიით“, თავისი კულტურპესიმიზმითა და „რომანტიკული“ სულისკვეთებით ძალიან ახლოს იდგა არტურ შოპენჰაუერთან. ამ დროს თ. მანს იზიდავდა შოპენჰაუერის ფილოსოფიაში სწორედ ცხოვრების, მოქმედების, ადამიანური პრაქტიკის უაზრობის, ტანჯვის შემცველობისა და ტანჯვა-მოწყენილობის მონაცვლეობის აღიარება. თ. მანის ადრეულ ნაწარმოებებში („სიკვდილი“, „გაცრუებული იმედები“, „პატარა ბატონი ფრიდემანი“ და სხვ.) სუფევს შოპენჰაუერისეული ატმოსფერო და „აურა“, თუმც ამ დროს უშუალო გავლენაზე ლაპარაკი არ შეიძლება, რადგან მწერალი ამ ნაწარმოებების წერისას შოპენჰაუერს უშუალოდ არ იცნობდა; როგორც ჩანს, ეს არის განწყობილებისა და სულისკვეთების თანხვედრის შემთხვევა (არც ერთ მათგანში არ იგრძნობა ნიცშესეული დიონისური თრობისა და ტკბობის, ვიტალური აღტყინებისა და ეგზალტაციის განწყობილება). ამ ნაწარმოებთა გმირები უარყოფენ ცხოვრების ნებას, ცდილობენ მის ჩახშობას, გარბიან ხელოვნების სფეროში, თავის თავში თრგუნავენ ამ ქვეყნად დარჩენის სურვილს. ისინი ყველანი ობიექტურად შოპენჰაუერისეული ადამიანებია: შოპენჰაუერის თანახმად, ადამიანის იდეალია ხელოვანი ანდა წმინდანი, ასკეტი, რომელთაც მოახერხეს ნებისაგან აბსოლუტური განთავისუფლება. უფრო ზუსტად, თ. მანის ეს გმირები თავისდაუნებურად არიან შოპენჰაუერიანელები, სუსტნი, „ქრისტიანები“, სასიცოცხლო მოთხოვნილებების ჩამკვლელნი და ა. შ. თ. მანის ადრეულ ნაწარმოებებს თითქოს მსჭვალავს შოპენჰაუერის თეზა: „...alles Leben Leiden ist“. თ. მანის ყველა ამდროინდელი გმირი იტანჯება და ამავე დროს ცდილობს გაექცეს ტანჯვას, წამებას, მიაყუჩოს, შეარბილოს, „გააბეჭუოს“ ცხოვრებისაგან მოყენებული ტკივილი, გადასახლდეს „წარმოდგენაში“ (ხელოვნებაში, ოცნებასა და წარმოსახვაში). მაგრამ თ. მანი ადრიდანვე ამჩნევს შოპენჰაუერის მოძღვრების სისუსტეს: წარმოსახული ბედნიერებაც არ არის მტკიცე და მყარი, ადამიანები ხანგრძლივად ვერ ახერხებენ მხოლოდ ხელოვნების სფეროში არსებობას და საშინელ სასოწარკვეთილებაში ვარდებიან ასეთი არსებობით დაუკმაყოფილებლობისა და რეალური სინამდვილისაგან გათიშულობის გამო („ჯამბაზი“, „ტონიო კროგერი“ და სხვ.) ვერ ახერხებენ საბოლოოდ „ნების“ სრულ ჩაკვლას და „ცხოვრებისაგან“

მთლიან გამიჯვნას (აქ თითქოს კვლავ ნიცშე წამოყოფს თავს), მაგრამ როგორც კი ეხებიან „ცხოვრებას“, როგორც კი შეეცდებიან თავიანთი „ნების“ გამოვლენას, თითქმის მაშინვე იღუპებიან (აქ კი იაევ შოპენჰაუერი აძევებს ნიცშეს). საბოლოოდ, თ. მანი არც ნიცშეს მიჰყვება და არც შოპენჰაუერს: მას „ნების“ ადამიანებისა და „წარმოდგენის“ ადამიანების სინთეზი უნდა (მათი პოზიტიური თვისებების შეერთება ნეგატიურის უკუგდებით), „წარმოდგენის“ ადამიანების სულიერი დახვეწილობის, სიღრმის, სიფაქიზის, აზროვნების შერწყმა—„ნების“ ადამიანების ძალოვანებასთან, სიცოცხლესთან, ენერგიასთან, ცხოველმყოფელობასთან და ა. შ. თ. მანი თავის გვიანდელ შემოქმედებაში ცდილობს შეარიგოს შოპენჰაუერი და ნიცშე, უკეთ, თავისებურად გაგებული შოპენჰაუერი და ნიცშე. თ. მანს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არც „ნების“ და არც „წარმოდგენის“ ადამიანი მიაჩნია სრულყოფილ ადამიანად—მათი შეერთებით უნდა მოიხსნას თითოეული მათგანის ცალმხრიობა. თ. მანი შოპენჰაუერსაც უმთავრესად სულიერი ვითარების აღწერა-ანალიზში მიჰყვება ხოლმე, მაგრამ შეფასებაში შორდება, ისევე როგორც სხვა შემთხვევაში—ნიცშეს. თ. მანს „ნების“ მოშლა-გაქრობა არ მიაჩნია იდეალურ მდგომარეობად (როგორც „ტონიო კროგერში“, ასევე „მეფურ უდიდებულესობაში“, რომ არაფერი ვთქვათ უფრო გვიანდელ ნაწარმოებებზე, დასტურდება არა მარტო ნიცშეს, არამედ შოპენჰაუერის წინააღმდეგ ბრძოლა, უფრო მეტიც, მისი დაძლევაც). თანდათანობით უარყოფს რა სიკვდილის კულტს, სიკვდილის სიმპათიას, მწერალი ამით შორდება შოპენჰაუერს. გოეთესთან მიახლოება ნიშნავდა აგრეთვე შოპენჰაუერთან პრინციპულ დაშორებასაც. შოპენჰაუერთან გადამწყვეტი „უთანხმოება“ იწყება „ჯადოსნურ მთაში“, გრძელდება და ღრმავდება „იოსებში“, „ლოტესა“ და „რჩეულში“. მეტისმეტად სპეციფიკური ვითარება იქმნება „ფაუსტუსში“, რომელშიაც ნაწილობრივ აღდგენილია ავტორის კულტურპესიმიზმი და, მაშასადამე, რამდენადმე „გამოცოცხლებულია“ შოპენჰაუერიც (შოპენჰაუერის ზემოქმედება ცალკეულ ნაწარმოებებში იხილე ქვემოთ).

ვაგნერი

ვაგნერი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, შოპენჰაუერის „კომპლექსში“ შედის, თ. მანის შემოქმედებაში იგი შოპენჰაუერის ერთგვარი შევსება და გაგრძელებაა. ვაგნერის შემოქმედება თ. მანისათვის არის შოპენჰაუერის ფილოსოფია, გადატანილი მუსიკის ენაზე. და

მწერლის შემოქმედებაში ვაგნერისა და შოპენჰაუერის „მოქმედება“ ერთმანეთს ემთხვევა ქრონოლოგიურად, ისინი ერთდროულად და „შეთანხმებულად“ ჩნდებიან ხოლმე. ვაგნერის მუსიკა განსაკუთრებით „ისმის“ მწერლის ადრეულ შემოქმედებაში (თუ ადრეული შემოქმედების ფარგალს გავაფართოვებთ და მასში მეორე პერიოდსაც შევიტანთ). საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ თ. მანმა ვაგნერისაგან მემკვიდრეობად მიიღო და თავისებურად გადაამუშავა მხატვრული ტექნიკა (ვაგნერის დამსახურებას მიეწერება თ. მანის შემოქმედებაში ლაიტმოტივის ტექნიკა). მაგრამ აქ მე მაინტერესებს ვაგნერ-თ. მანის ურთიერთობის არა კომპოზიციურ-ფორმალურ-ტექნიკური მხარე (ამას სპეციალური კვლევა სჭირდება და ამასთანავე მუსიკის თეორიის პროფესიულ ცოდნას მოითხოვს), არამედ მათი, როგორც მოაზროვნეთა ურთიერთდამოკიდებულება[13]. როგორც ცნობილია, ვაგნერი შოპენჰაუერის თაყვანისმცემელი იყო. ის ცდილობდა თავის მუსიკაში გამოეხატა შოპენჰაუერისეული გაქცევა „ნებიდან“, მისწრაფება სიკვდილისაკენ, სიკვდილის, გაქრობის, არყოფნის ნატვრა. და თ. მანსაც, ჩვეულებრივ, ვაგნერი, მისი მუსიკა (განსაკუთრებით „ტრისტან და იზოლდეს“ მუსიკა) შემოჰყავს ხოლმე სიკვდილთან მიახლოების, „ნებისაგან“ გასვლის, „წარმოდგენაში“ თავის შეფარების სიმბოლოდ (ასეა „ტრისტანში“, „ბუდენბროკებში“. „ბუდენბროკებში“ ამ მიზნით, ერთი მხრივ, შოპენჰაუერი შემოდის თომას ბუდენბროკის გზით, ხოლო, მეორე მხრივ, ვაგნერი—გერდასა და ჰანოს გზით). ვაგნერი ჩანს, ასე თუ ისე, მეტად თუ ნაკლებად, თ. მანის თითქმის ყველა ადრეულ ნაწარმოებში: ვაგნერი საუბრის თემაა „შურისძიებაში“ (კონკრეტულად, მისი „ტრისტან და იზოლდე“)[14], ვხვდებით ამ კომპოზიტორს „პატარა ბატონ ფრიდემანშიც“ (ფრიდემანი ვაგნერის „ლოენგრინს“ უსმენს და მისი სიყვარული გერდასადმი ახალი ძალით იფეთქებს), ვაგნერს უკრავს ჯამბაზად ჭოდებული უსახელო გმირი („ჯამბაზი“), ვაგნერის მუსიკის ერთი თავისებურება აღწერილი და ახსნილია „ლუიზჰენში“, თუმც ვაგნერი ნახსენები არ არის*. მთელს მოტივს ქმნის ვაგნერის მუსიკა „ტრისტანში“ (თვითონ მოთხრობის სათაური აღებულია კომპოზიტორის მუსიკალური დრამიდან—„ტრისტან და იზოლდე“). გაბრიელე ეკჰოფი-კლოტერიანისა დეტლევ შპინელის დაჟინებული თხოვნით ასრულებს „ტრისტან და იზოლდეს“ მუსიკას; ქალი ვერ უძ-

---

* იხ. Martin Gregor, Wagner und kein Ende. Richard Wagner im Spiegel von Thomas Manns Prosawerk, Eine Studie, Edition Musica Bayreuth, 1958, S. 9.

ლებს ვაგნერის მუსიკის ძალას, მუსიკით გამოწვეული მღელვარებით ირთულებს ავადმყოფობას და ბოლოს იღუპება კიდეც (აღნიშნულია, რომ თ. მანს განსაკუთრებით ყვარებია „ტრისტან და იზოლდე“)*. ჩნდება ვაგნერი „ტონიო კროგერშიც“: ტონიო მსჯელობს მისი მუსიკის ძალაზე, მაგრამ ვაგნერით მოხიბლულობა აქ აღარ არის საბედისწერო და სახიფათო. დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ვაგნერის მოტივს „ბუდენბროკებში“. თვითონ თ. მანი „ბუდენბროკებს“ უწოდებდა ერთგან „aus allen literarischen Zonen und ausserdem von Wagner her beeinflussten Versuch eines Prosa-Epos“**. ბუდენბროკების ოჯახში ვაგნერის კულტი შეაქვს გერდა არნოლდსენს—ეს ქალი აღმერთებს ამ კომპოზიტორს. ორგანისტი ედმუნდ პფიფული ეკამათება გერდას, უარყოფს ვაგნერის ახალ ხელოვნებას, ის ტრადიციულ, კლასიკურ მუსიკაზეა აღზრდილი. გერდა „ტრისტან და იზოლდეს“ პარტიტურას დაუდებს პფიფულს. აღშფოთებული ორგანისტი პროტესტს გამოთქვამს, ვაგნერის მუსიკას იგი უწოდებს „das Ende aller Moral in der Kunst“***. მაგრამ თანდათანობით პფიფულიც ექცევა ვაგნერის მუსიკის გავლენის ქვეშ, ისიც იხიბლება ახალი მუსიკის სიახლითა და უჩვეულობით. სრულიად ახალი სამყარო გადაუშალა ვაგნერის მუსიკამ ბუდენბროკების უკანასკნელ ნაშიერს, ავადმყოფ, მაგრამ ასაკისათვის შეუფერებლად ჭკვიან და დახვეწილ ჰანოს. ვაგნერის მოსვლით ბუდენბროკების ოჯახში სიკვდილი შემოდგამს ფეხს. თუ თომას ბუდენბროკის სიკვდილს სიმბოლურად ამზადებს არტურ შოპენჰაუერი, ჰანოს დაღუპვას თან ახლავს ვაგნერის მუსიკალური „აკომპანემენტი“—საერთოდ, ბუდენბროკების „მზის ჩასვენებას“ თან ახლავს ვაგნერის „სამგლოვიარო“ მუსიკა. თ. მანი თავის ნაწარმოებებში ლიტერატურული საშუალებებით გადმოგვცემს ვაგნერის მუსიკას, იმ ზემოქმედებასა და შთაბეჭდილებას, რასაც ეს მუსიკა მსმენელზე ახდენს. ვაგნერის „მუსიკალური პესიმიზმის“ დაძლევა უკვე მეორე პერიოდშივე იწყება შოპენჰაუერის დაძლევასთან ერთად, თუმც, უნდა ითქვას, კომპოზიტორის მსოფლმხედველობის უარყოფის მიუხედავად, თ. მანს ბოლომდე გაჰყვა ვაგნერის მუსიკით ემოციური მოხიბლულობა. უაღრესად დამახასიათებელია მწერლის განცხადება: ჩემი „Bekenntnis über Wagner“ არასოდეს არ ყოფილა „Bekenntnis zu Wagner“-ო. მეორეგან: „Meine Liebe zu ihm war eine Liebe ohne Glauben“.

---

* Gregor, S. 23.

** Th. Mann, Lübeck als geistige Lebensform, Bd. XI, S. 373.

*** Th. Mann, Die Buddenbrooks.

ერთი შეხედვით მეტად უცნაური და გაუგებარიც კი არის, რომ 1949 წელს, თითქმის სიცოცხლის მიწურულში, გოეთეს კულტის პერიოდში თ. მანი ხოტბას ასხამს ვაგნერის „პარსიფალს“, თუმც ამ ოპერის ძირითადი ტენდენციები სიკვდილის კულტი, პესიმიზმი, ასკეტიზმი და სიცოცხლის უარყოფაა, რის გამოც ნიცშემ ერთ დროს გაღმერთებული კომპოზიტორი მიწასთან გაასწორა*. თ. მანის გამონათქვამები რიჰარდ ვაგნერზე წინააღმდეგობრივია, მწერლის კომპოზიტორისადმი თაყვანისცემა არ ყოფილა ბრმა და ფანატიკური. თ. მანის მიერ ვაგნერის აღიარება-მიღებაში თითქმის ყოველთვის იყო უარყოფა-კრიტიციზმის ელემენტიც. 1902 წელს მწერალი სწერდა კურტ მარტენსს: „Ich bin gerade der Kunst Wagners gegenüber vollständig wehrlos und könnte sicher vierzehn Tage nach dem „Parsifal“ keinen Strich thun“**. მაგრამ 1909 წელს თ. მანი სწერს ვალტერ ოპიცს: „...denn wenn ich an Wagner nie eigentlich geglaubt habe, so hat auch meine Leidenschaft für ihn in den letzten Jahren sehr nachgelassen“***. 1911 წელს კი მწერალი სწერდა ერნსტ ბერტრამს: „Ich hörte letzten Montag probeweise die ‚Götterdämmerung‘— mein innerer Widerstand gegen diese wüste Schau-spielerei mit menschlicher Leidenschaft und menschlicher Tragik ging bis zur halblauten Empörung. Dieser Produktion Tempel bauen, dachte ich in meiner Bitterkeit, kann nur eine barbarische und geistig halbblinde Nation“****.

ამის შემდეგ თ. მანის შემოქმედებაში, როგორც უკვე აღვნიშნე, ხდება განვითარების დროებითი შეჩერება და „შეხედულებებში“ მწერალს ვაგნერი ცაში აჰყავს. 1848 წლის რევოლუციის შემდეგ ვაგნერმა მკვეთრი გარდატეხა განიცადა: გადაიჩეხა ქრისტიანულ ასკეტიზმსა და ჰოენცოლერნული ნაციონალიზმის ქადაგებაში, პოლიტიკურ რეაქციასა და ბისმარკის რეჟიმის განდიდებაში. და „შეხედულებების“ დროინდელ თ. მანს სწორედ ვაგნერის ეს პოლიტიკური რეაქციონერობა და კულტურპესიმიზმი იზიდავდა.

მუსიკოსთა შორის ყველაზე მეტი თ. მანს ვაგნერზე აქვს დაწერილი და მხატვრულ შემოქმედებაშიც ვაგნერის მუსიკის მნიშვნელობა აღემატება ყველა სხვა კომპოზიტორის ხვედრით წონას. ვაგნერი მწერალს სიცოცხლის ბოლომდე უყვარდა სიძლიერის სხვადა-

---

* Th. Mann, Wagner und kein Ende, An Emil Proctorius. Bd. XI, S. 768.

** Th. Mann. Briefe 1889—1936. S. 95.

*** Th. Mann, Briefe 1889—1936, S. 73.

**** Th. Mann, an Ernst Bertram, S. 10.

სხვა ხარისხით. თუმც ეს არ ნიშნავს იმას, რომ თ. მანი უარყოფდა სხვა კომპოზიტორებს. „ბუდენბროკებში“ ჰანო ბუდენბროკი ატანილია ბეეტჰოვენის „ფიდელიოთი“, თუმც რომანის დასასრულს ვაგნერი იკავებს ცენტრალურ ადგილს; „ტრისტანში“ ვაგნერია გალმერთებული, ხოლო „ჯადოსნურ მთაში“ ვხვდებით დებიუსის, ბიზეს „კარმენს“, ფრანც შუბერტს და სხვებს. მაგრამ, გარკვეული შინაგანი წინააღმდეგობის მიუხედავად, ძირითადად მაინც მუსიკის სფეროშიც იგივე კანონზომიერება შეიმჩნევა, რაც საერთოდ მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაში. თანდათანობით მუსიკის სფეროშიც მწერალი შორდებოდა პესიმიზმს, სკეპტიციზმს, სიცოცხლის უარმყოფელობას და ა. შ. (ამ ზოგადი შენიშვნის გამოთქმაზე მეტის უფლებას არ მივცემ ჩემს თავს, რადგან ამაზე მსჯელობა სპეციალურ ცოდნასა და განათლებას მოითხოვს)[18].

დოსტოევსკი, ჰანს ჰფიცნერი, ერნსტ ბერტრამი და სხვები

თ. მანს სიცოცხლის ბოლომდე არ დაუკარგავს ინტერესი ტოლსტოისა და დოსტოევსკისადმი, მაგრამ მისი დამოკიდებულება მსოფლიო ლიტერატურის ამ ორი გიგანტისადმი ცვალებადობას განიცდიდა ხოლმე. ფაქტია, და ეს თვითონ თ. მანს უღიარებია კიდეც, რომ, ტოლსტოის „ნაივურობისა“ და დოსტოევსკის „სანტიმენტალურობის“ მიუხედავად, გერმანელი მწერალი მეტ სიახლოვეს „ომისა და მშვიდობის“ ავტორთან გრძნობდა, ტოლსტოის მხატვრული სამყარო გაცილებით ნათესაურად და ახლობლად ესახებოდა, ტოლსტოი უფრო უახლოვდებოდა მის ეპიკურ იდეალს*. დამახასიათებელია, რომ როცა 1949 წელს ვაიმარში „Tägliche Rundschau“-ს რედაქტორმა თ. მანს რუსულ ლიტერატურაზე ჰკითხა აზრი, მწერალმა თავის საყვარელ რუს მწერალთა შორის ხაზგასმით არ დაასახელა დოსტოევსკი; პირიქით, განაცხადა, სამწუხაროდ, გერმანიაში ლესკოვი დოსტოევსკის დიდებითაა დაჩრდილულიო**. დამახასიათებელია თ. მანის ესეის სათაური „Dostojewskij—mit Maßen“. თ. მანის ინტერესი დოსტოევსკისადმი, როგორც წესი, იზრდება ხოლმე კრიზისულ და პესიმისტურ პერიოდებში. განსაკუთრებით დაინტერესდა თ. მანი ამ რუსი მწერლით პირველი ომის წლებში,

* Th. Mann. Briefe 1889—1936, S. 180, შტეფან ცვაიგისადმი გაგზავნილი წერილი, 1920, 28/VII; იხ. აგრეთვე S. 313.

** იხ. Das Goethejahr 1949 in Weimar, 1950, S. 54.

უ. ი. პროგრესული განვითარების დროებითი შეწყვეტის დროს, როცა თვითონ თ. მანი კონსერვატიულ, რეგრესულ პოზიციაზე დადგა. ამ დროს დოსტოევსკი ჩრდილავს ტოლსტოის. „შეხედულებებში“ თ. მანს დოსტოევსკი თანამოაზრედ და თანამებრძოლად მიაჩნია*. თ. მანის მიხედვით, დოსტოევსკი პატრიოტია (იგულისხმე ნაციონალისტი), კონსერვატორი, „ანტიზაპადნიკი“, ხოლო ტოლსტოი—დემოკრატი, პაციფისტი, ანტინაციონალისტი. გერმანელი მწერლისათვის ამ დროს განსაკუთრებით ძვირფასია დოსტოევსკის ბრძოლა დასავლეთის, ევროპის, რუსი „ზაპადნიკების“ წინააღმდეგ, რუსეთის საგანგებო მისიის აღიარება (ამდროინდელი თომას მანიც ილაშქრებს ევროპის, დასავლეთის, ცივილიზაციის, გერმანელი „ზაპადნიკების“, ე. წ. „ცივილიზაციის ლიტერატორის“ წინააღმდეგ; თ. მანიც აღნიშნავს გერმანიის საგანგებო მისიას მსოფლიოში). თ. მანი „შეხედულებებში“ დოსტოევსკის მსოფლმხედველობის კონსერვატიულ ელემენტს წამოსწევს წინა პლანზე. აქ დოსტოევსკი შოპენჰაუერ-ნიცშე-ვაგნერის ხაზზეა მოთავსებული, ხოლო ტოლსტოი იდეურ მოწინააღმდეგედაც კი არის მიჩნეული. და უაღრესად დამახასიათებელია, რომ „ფაუსტუსის“ წერის პერიოდში და თვით ნაწარმოებში კვლავ დოსტოევსკი დგება „დღის წესრიგში“. თვითონ თ. მანი წერს: **„Die im Zeichen des Faustus stehende Lebensepoche zeitigte ein entschiedenes Vorwiegen des Interesses an Dostojewskijs apokalyptisch-grotesker Leidenswelt vor der sonst tieferen Neigung zu Tolstojs homerischer Urkraft“**.

აღსანიშნავია, რომ მხატვარი დოსტოევსკი თ. მანზე მისი შემოქმედების პირველ პერიოდში მეტ გავლენას ახდენს, ვიდრე ტოლსტოი***.

ამავე ხაზზე „ძევს“ გერმანელი კომპოზიტორიც, ოპერა „პალესტრინას“ ავტორი ჰანს პფიცნერიც (1869—1949), რომელსაც თ. მანი „შეხედულებებში“ უკანასკნელ რომანტიკოს-მუსიკოსს ეძახის და აღტაცებული ლაპარაკობს მასზე****. „შეხედულებებში“ მწერალი სპეციალურად აანალიზებს მის მთავარ ნაწარმოებს, ოპერა „პალეს-

---

* აქ მე არ მაინტერესებს, რამდენად მართებულად აფასებდა თ. მანი დოსტოევსკის, ამის რკვევა ძალიან შორს წამიყვანდა და ეს სცილდება კიდეც ამ შემთხვევაში ჩემი კომპეტენციის ფარგლებს. მე აქ მხოლოდ თ. მანის პოზიციას ვარკვევ.

** Th. Mann, Die Entstehung des Dr. Faustus.

*** იხ. Lilli Venohr, Thomas Manns Verhältnis zur russischen Literatur. Meisenheim-Glan, 1950.

**** „Betrachtungen“, S. 407—423.

ტრინას“ და აღფრთოვანებას გამოთქვამს მის მიმართ. თ. მანს ამ ოპერაში განსაკუთრებით იზიდავს „მომაკვდავი რომანტიზმი“, „სიკვდილის სიმპათია“ და ა. შ. 1917 წელს მწერალი სწერდა პაულ ამანს (სწორედ ამ წელს დაიდგა „პალესტრინა“): „Wir hatten hier neulich, die von Walter inszenierte „Pfitzner-Woche“ und die Uraufführung des „Palestrina“—eines Werkes, in das ich mich (ich hatte kaum gedacht, dass mir das noch einmal passieren werde) sofort über beide Ohren verliebt habe, ich weiss auch warum. Es ist ein Stück sterbender Romantik, etwas Letztes aus der Wagner-Schopenhauerschen Sphäre, etwas absolut Bezauberndes für mich“*.

განსაკუთრებით ახლოს იყო თ. მანი პირველი მსოფლიო ომის წლებში შტ. გეორგეს წრესთან დაახლოებულ ლიტერატურისა და ფილოსოფიის სპეციალისტთან. ნიცშეზე ცნობილი მონოგრაფიის ავტორ ერნსტ ბერტრამთან. მათი მეგობრობა დიდხანს გრძელდებოდა, პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ მათ შორის იდეური დაშორების მიუხედავად. განხეთქილება მოხდა მხოლოდ 1933 წელს, როცა თ. მანი არ დაადგა ნაცისტებთან თანამშრომლობის გზას. ერნსტ ბერტრამი ბოლომდე დარჩა ნაციონალისტი, შოვინისტი, რეაქციონერი, „ნორდული“ რასის მეხოტბე, ანტისემიტი და ანტიდემოკრატი. და შემთხვევითი არ არის, რომ ჰანს პფიცნერიცა და ერნსტ ბერტრამიც ერთხანს თანამშრომლობდნენ ნაცისტებთან. არც ის არის შემთხვევითი, რომ ძველმა თანამებრძოლებმა თ. მანს არ აპატიეს ძველი, ე. ი. კონსერვატიულ-ნაციონალისტური პოზიციის დათმობა (1922 წელს თ. მანმა საბოლოოდ დაგმო თავისი ომისდროინდელი იდეური „პლატფორმა“ და რესპუბლიკას დაუჭირა მხარი). არ აპატია ეს პფიცნერმაც, რომანტიზმის ამ ნაგვიანევმა ნაშიერმა. პესიმისტმა და სიკვდილის მეხოტბემ; არ აპატია „ჯადოსნური მთა“ და მასში გამოთქმული ცხოვრების სამსახურის იდეა**. „ჯადოსნური მთით“ იწყება შოპენჰაუერის, ნიცშეს, ვაგნერის, პფიცნერისა და სხვებისაგან მკვეთრი, პრინციპული დაშორება, რაზედაც ქვემოთ უფრო დაწვრილებით ვილაპარაკებ.

„შეხედულებებში“ ავტორიტეტადაა მიჩნეული და რამდენჯერმე ციტირებულიცაა შტეფან გეორგე, რომელსაც განსაკუთრებით არ უყვარდა თ. მანი. პირველი მსოფლიო ომის პერიოდს გარდა, არც თომას მანს ეხატა გულზე „ალგაბალის“ ავტორი, მაგრამ „შეხედუ-

* An Paul Amann. S. 139. 1917. 30/VI.

** იხ. Th. Mann, Briefe 1889—1936, S. 211—242.

ლებების“ პერიოდში გეორგეს კონსერვატიულობა და ინდივიდუალისტური არისტოკრატიზმი ახლობლად ესახებოდა.

* * *

დაეუბრუნდეთ კვლავ „შეხედულებებს“. არ შეიძლება ამ თხზულების აჩქარებული და უკიდურესი შეფასება. ის, რასაკვირველია, არამც და არამც არ წარმოადგენს ნაციზმის ერთ-ერთ თეორიულ წყაროს, ანდა თ. მანი არ არის ნაციონალ-სოციალიზმის იდეური წინამორბედი, როგორც ამას სორბონის უნივერსიტეტის გერმანული ენისა და კულტურის ფრანგი პროფესორი **Edmond Vermeil**-ი ფიქრობდა*, და ეს დიდი ესეი, ცხადია, არც პროგრესული, დემოკრატიული შინაარსის შემცველია, როგორც ეს მარტინ ფლინკერს ჰგონია**. ფლინკერი ცდილობს „შეხედულებების“ მთლიან „გათეთრებას“ და ამ წიგნის აქტუალურად და დღესაც მისაღებად გამოცხადებას. საინტერესოა თვითონ თ. მანის დამოკიდებულება „შეხედულებებისადმი“ თვით წერის პროცესში და გამოქვეყნების შემდეგაც. ეს ვრცელი ესეი იწერებოდა 1915—1917 წლებში, გამოქვეყნდა 1918 წელს. მაგრამ მასში ფაქტიურად ასახულია 1913—1914—1915 წლების სულისკვეთება და განწყობილება. აღსანიშნავია, რომ „შეხედულებებში“ პუბლიცისტურ-პოლემიკური ჟინით ატანილი და პატრიოტულ-ნაციონალისტური ატმოსფეროთი (აგრეთვე ჰაინრიხ მანის მრავალრიცხოვანი „ჩანისკარტებით“) პროვოცირებული მწერალი ბევრ რამეს აჭარბებს და ზოგ შემთხვევაში მოწინააღმდეგეთა (რომენ როლანი, ჰაინრიხ მანი და სხვები) ჯიბრზე ისეთ რამესაც წერს, რაც თვითონაც არ სჯერა. ამ წიგნში ავტორი ცდილობდა ერთხელ ჩასახული აზრები და ფიქრები (თანდათანობით „გაფერმკრთალებული“, „გახუნებული“ და თვით მწერლისთვისაც კი დამაჯერებლობას მოკლებული) ბოლომდე გაეაზრებინა, ბოლომდე „დაეწურა“ და მათგან განთავისუფლებულიყო.

---

* **Edmond Vermeil, Doctrinaires de la Revolution Allemand, Paris, 1939.**

** 1959 წელს გამოქვეყნებულ გამოკვლევაში ფლინკერი წერს: „...die ‚Betrachtungen' sind das schönste Plaidoyer für die Demokratie“ (**Martin Flinker, Th. Manns Politische Betrachtungen im Lichte der heutigen Zeit, 1959, S. 127**). მეორეგან: „**Und sein vielkritisiertes, heftig abgelehntes Buch liest sich, wie wenn es heute geschrieben wäre**“. ფლინკერი ფაქტიურად უარყოფს საერთოდ მწერლის მსოფლმხედველობრივ განვითარებას: „შეხედულებებიდან“ მოყოლებული სიცოცხლის ბოლომდე მას აზრები არ შეუცვლიაო და ამის თაობაზე ეკამათება... თვითონ თ. მანს!

უაღრესად საინტერესოა ამ მხრივ ჯერ კიდევ 1916 წლის 25 თებერვალს (ე. ი. თითქმის წლის დასაწყისში) თ. მანის მიერ პაულ ამანისადმი მიწერილი წერილი, რომელშიაც ვკითხულობთ: „Die (იგულისხმება პაულ ამანის მიერ დაწერილი, მაგრამ გამოუქვეყნებელი ეტიუდი რომენ როლანზე, ნ. კ.) **kommt auf unbeschreibliche Weise meiner Stimmung entgegen, meinen Bedürfnissen, die keineswegs mehr dieselben wie noch vor ein paar Monaten ist. Ich bin des Hasses, der Beschuldigungen, des leidenschaftlichen Selbstgefühls, bin des ‚Krieges' überaus müde, bin tief zur Weichheit, zum Frieden, selbst zur Reue geneigt"*.**

პაულ ამანი იყო ავსტრიელი ფილოლოგი და კულტურის ისტორიკოსი**, რომელიც განსაკუთრებით 1915 წლის წერილებში მწვავედ ეკამათებოდა თ. მანს. პაულ ამანი თავიდანვე ანტისაომარ, ინტერნაციონალურ, ჰუმანისტურ და ა. შ. პოზიციაზე იდგა და პრინციპულად აკრიტიკებდა მწერლის ნაციონალისტურ, ანტიდემოკრატიულ და მილიტარისტულ შეხედულებებს, რომლებიც თ. მანმა ომისდროინდელ პუბლიცისტურ წერილებში გამოთქვა. თ. მანის წერილის ზემომოყვანილი ციტატი გვაფიქრებინებს, რომ 1918 წელს გამოქვეყნებული „შეხედულებების" აზრები უკვე 1916 წლის დასაწყისშივე დამაჯერებელი და დამარწმუნებელი არ ჩანდა თვით ავტორისთვისაც კი. აკი თვითონ თ. მანი ამბობს, რომ ჩემი განწყობილება, ჩემი მოთხოვნილებანი უკვე ის აღარ არის, რაც რამდენიმე თვის წინათ იყოო. ამის გარდა, მწერალი იშორებს, ნათესაურად მიიჩნევს პაულ ამანის ეტიუდს რომენ როლანზე, რომელიც თავიდან ბოლომდე „შეხედულებებისა" და ამდროინდელი პუბლიცისტური წერილების დიამეტრულად საწინააღმდეგო სულისკვეთებითა და განწყობილებითაა გამსჭვალული. ამის ახსნა მხოლოდ ერთი გარემოებით შეიძლება: „შეხედულებები", როგორც ჩანს, ფაქტიურად მხოლოდ 1914—1915 წლების „პროდუქტია", ერთხელ განხრახული,

---

* **Th. Mann, an Paul Amann, S. 39, 1916, 25/II.**

** გარდაიცვალა 1958 წელს. მეგობრობდა რომენ როლანთან. თომას მანისადმი უდიდესი პატივისცემის მიუხედავად, უკომპრომისოდ აკრიტიკებდა მწერლის რაკაციულ-კონსერვატიულ თვალსაზრისს. თ. მანი ანგარიშს უწევდა ამანის შეხედულებებს, რომელთაც გარკვეული ზეგავლენა მოახდინეს მწერლის მიერ ახალი კონცეფციის შემუშავებაზე. აღსანიშნავია, რომ „შეხედულებებში" თ. მანი დაესახელებლად ეკამათება პაულ ამანს, მოჰყავს მისი აზრები და ციტატები. ამანმა 1919 წელს დაბეჭდა თ. მანის „შეხედულებებზე" მკვეთრად ნეგატიური, მამხილებელი კრიტიკული რეცენზია: **„Politik und Moral in Thomas Manns „Betrachtungen eines Unpolitischen", in: Münchner Blätter für Dichtung und Graphik, Jg. 1, 1919, S. 25–32 u. 42—46.**

მაგრამ საკმაოდ გაშიანურებული ცდის ბოლომდე მიყვანა, მისი ერთგვარი კონსეკვენტური „მომრგვალება“, ძველი კანის ბოლომდე გამოცვლა. მეტისმეტად დამახასიათებელია პაულ ამანისადმი მიწერილ იმავე წერილში თ. მანის აღიარება, რომ იდეათა ძველ კომპლექსს, რომელიც მან პუბლიცისტურ წერილებში გამოთქვა, აღარ იზიარებს*. ამავე წერილში ვკითხულობთ სტრიქონებს, რომლებიც აბსოლუტურად გამორიცხავენ „შეხედულებათა“ პოზიციას: „Es war eine Illusion, dass es hier überhaupt Parteien, überhaupt ‚Feinde' giebt. Die Wahrheit ist, dass alle Völker gemeinsam nach einem höheren Beschluss an der Erneuerung und Wiedergeburt Europas, der europäischen Seele arbeiten“**.

ასევე ერთი შეხედვით მეტისმეტად უცნაური და გაუგებარი ჩანს ის ფაქტიც, რომ 1916 წელს თ. მანი ცდილობს ნაცნობებისა და თავისი ავტორიტეტის გამოყენებით როგორმე რომელიმე გერმანულ ჟურნალში დაუბეჭდოს პაულ ამანს ესეი რომენ როლანზე, რომელშიაც „შეხედულებების“ კონცეფციის საპირისპირო თვალსაზრისია გამოთქმული და რასაც, ალბათ, მწერალი 1914—1915 წლებში არ იზამდა***. ეს იმით უნდა აიხსნას, რომ თ. მანი უკვე 1916 წელს საკმაოდ დაშორებულია თავის კონსერვატიულ-ანტიდემოკრატიულ პოზიციას და ნელ-ნელა უახლოვდება ჰუმანისტურ, დემოკრატიულ, ინტერნაციონალისტურ თვალსაზრისს. ეს არის ევოლუციის პროცესი, რომლის დროსაც თ. მანი გაცილებით ტოლერანტულია.

მაშასადამე, „შეხედულებების“ წერისას თ. მანი უკვე ბევრ რამეში აღარ ეთანხმება ადრინდელ შეხედულებებს. მაგრამ გარკვეულმა „ჯიბრმა“, სიჯიუტემ, გაღიზიანებამ, შიშმა—რენეგატობა არ დამწამონო, ბოლომდე დააწერინა, ბოლომდე მიაყვანინა ადრე დაგეგმილი და განზრახული ეს თხზულება. აბა სხვანაირად როგორ ავხსნათ ის, რომ ჯერ კიდევ 1916 წელს თ. მანი სწერდა პაულ ამანს: „Sie fragen nach der Abhandlung, von der ich Ihnen berichtete (იგულისხმება „შეხედულებები“, ნ. კ.). Es steht schlimm! Ich habe alles gesagt, an 200 Quartseiten **hingesudelt** (ბაზი ჩემია, ნ. კ.; ყურადღება მიაქციეთ ტონს) und weiss ich nicht, was ich damit anfangen soll, denn oeffentlich ist das alles so nicht möglich,— d. h. objektiv schon, aber subjektiv, für mich, nicht mehr mö-

* An Paul Amann. S. 40.

** S. 39.

*** უფრო მეტიც, თ. მანი ხოგბას ასხამს პაულ ამანს ამ თხზულებას: „Aber ich wollte Ihnen nur andeuten, in welcher Stimmung mich Ihr schöner Aufsatz traf, wie sehr er dieser Stimmung entgegenkam“ (S. 39).

glich". და თ. მანს რომენ როლანის სიტყვები მოჰყავს: „Jeder unserer Gedanken ist nur ein Augenblick unseres Lebens. Wozu nützte uns das Leben, wenn nicht, um unsere Irrtümer zu berichtigen, unsere Vorurteile zu besiegen und täglich Herz und Gedanken weiter zu machen"*.

იმავე წერილში პირდაპირ შენიშნავს თ. მანი, რომ, რადგან დაიწყო, ბარემ უნდა დაამთავროს, თორემ „შეხედულებებში" გამოთქმულ აზრებს თვითონვე აღარ ეთანხმება: „So ödet mich jetzt die ganze Gedankenbeichte, von der ich Ihnen schrieb (die Arbeit mehrerer Monate) entsetzlich an, und nur aus Ordnungssinn und bürgerlicher Abneigung, ‚etwas umkommen zu lassen', werde ich das Geschriebene wohl zusammenziehen und noch etwas Brauchbares daraus zu machen suchen" (S. 40).

1917 წელს პაულ ამანისადმი მიწერილ სხვა წერილში „შეხედულებებს" თ. მანი „Schmöker"-ს უწოდებს**. ამასვე იმეორებს სხვა წერილშიც***: „Auch hier habe redlich das Meine getan, den Schmöker zu fordern"****.

1916 წლის 15 აპრილს თ. მანი სწერდა იმავე ამანს: „შეხედულებებში" გარკვეული კონსერვატიული პოზიციიდან ვებრძვი იმ ტენდენციებს, რომელთა გამარჯვება, ალბათ, გარდაუვალიაო*****. 1950 წელს მოხსენებაში—„ჩემი დრო" თ. მანმა განაცხადა „შეხედულებებზე": „...Kaum war es fertig, 1918, so löste ich mich von ihm"******. მაგრამ, მეორე მხრივ, თ. მანი ერიდება „შეხედულებებისაგან" ოფიციალურად, საჯაროდ განდგომას. 1920 წლის ივლისში „Neues. Wiener Journal"-მა ინტერვიუ ჩამოართვა მწერალს. ერთ-ერთი შეკითხვა „შეხედულებებში" გამოთქმულ აზრებს ეხებოდა. ჟურნალს აინტერესებდა, იზიარებდა თუ არა თ. მანი ძველ თვალსაზრისს. თ. მანმა უპასუხა, რომ მისი კრედო არსებითად არ შეცვლილა, თუმც შემდეგდროინდელმა ისტორიულმა მოვლენებმა მასზე მოახდინა გავლენა და მან ახალ ფაქტებს ანგარიში გაუწია. მაინც, მწერლის აღიარებით, ის კონსერვატორად რჩებო-

---

* S. 40.

** 1917, 80/VI, S. 56.

*** 1917, 27/VIII. S. 58

**** გერმანულ ენაში der Schmöker-ის ერთ-ერთი მნიშვნელობა არის და ასეც ამ მნიშვნელობითაა ნახმარი: ცუდი, იაფფასიანი, უვარგისი წიგნი.

***** S. 43.

****** Th. Mann. Bd. XII, S. 589.

და*. 1922 წლის 15 ოქტომბერს თ. მანმა წარმოთქვა სიტყვა, რომელიც გერჰარტ ჰაუპტმანის დაბადების 60 წელს მიუძღვნა**. ეს არის ის ცნობილი სიტყვა „Von Deutscher Republik", რომელსაც თ. მანის შემოქმედებასა და მსოფლმხედველობაში ერთგვარ „წყალგამყოფად" მიიჩნევენ. აქ თ. მანი რადიკალურად ემიჯნება „შეხედულებების" კონსერვატიულ-ნაციონალისტურ და რომანტიკულ-პესიმისტურ თვალსაზრისს და მხარს უჭერს რესპუბლიკას, დემოკრატიასა და ჰუმანიზმს. მაგრამ ამ დროსაც კი (თვით სიტყვის წარმოთქმის წელსაც კი) და უფრო გვიანაც, თ. მანი კატეგორიულად გვარწმუნებს, რომ „გერმანიის რესპუბლიკის შესახებ" გარკვეული აზრით და არსებითად „შეხედულებების" ხაზის გაგრძელებაა. აქ, ალბათ, ჯიუტობაც იყო, მწერლის სუბიექტური მცდარობაც და სადღაც მცირეოდენი ობიექტური სიმართლეც, მაგრამ ამის ძიება ძალიან შორს გაგვიტყუებდა[17].

1923 წელს თ. მანმა ინტერვიუ მისცა ვენის „Neues 8 Uhr-Blatt"-ს (1923, 29/III). მან განაცხადა: „Ich nehme keiu Wort von alledem zurück, was ich 1918 gesagt habe, und unterschreibe alles wieder, was ich von der Deutschen Republik kürzlich sagen musste". ასევე 1929 წელს „Vossische Zeitung"-ის მიერ ჩამორთმეულ ინტერვიუში მწერალი ამბობდა: „So hat sich mein Urteil in manchem gewandelt. Aber nur dem mag das seltsam und unbegreiflich erscheinen, der die ‚Betrachtungen' für etwas anderes hält, als sie sind. Sie sind kein Dogma, sie sind der Versuch der Selbstrechtfertigung, nnd in der Selbstrechtfertigung, in dem Vorübergleitenlassen alles Gewesenen und Gewirkten zum Zweck des Klarwerdens liegt ja bereits der Moment des Fortschritts*".

უცნაურია, ასე ძალიან რატომ აფრთხობს მწერალს განვითარებისა და მეტამორფოზის აღიარება? ეს ხომ რენეგატობასა და ფლი-

---

* „Dabei denke ich allerdings an einem durchaus moderierten, staatsmännisch weisen, gleichsam liberalen Konservativismus, der den berechtigten sozialen Forderungen aller Gesellschaftsklassen Rechnung trägt" (ციტატა მომყავს Kurt Sontheimer-ის Th. Mann u. die Deutschen, 1961, S. 60).

** სიტყვა დაიბეჭდა იმავე წლის ნოემბერში „Die Neue Rundschau"-ში (33. Jg., H. 11, 1922). ცალკე წიგნად გამოვიდა 1923 წ.: Von Deutscher Republik, S. Fischer, Berlin, 1923.

*** Ein Winterspaziergang mit Th. Mann, „Vossische Zeitung", 1929, 9/1.

უგერობას არ ნიშნავს?! შესაძლოა, ამ უცნაური ვითარების მიზეზი ისაა, რომ სწორედ ამის შემდეგ დაიწყო თ. მანის წინააღმდეგ ლაშქრობა, რომელშიაც მონაწილეობდნენ მისი ყოფილი მეგობრები და თანამოაზრეებიც კი, და რომლებიც სწორედ რენეგატობასა და ფლიუგერობას წამებდნენ მას. ალბათ, თ. მანი ამით ცდილობდა აეცილებინა ეს ბრალდება. ამით უნდა იყოს გამოწვეული მწერლის მიერ ის დაჟინებული ხაზგასმა და მტკიცება, რომ მას ერთხელ არჩეული გზიდან არ გადაუხვევია. საქმაო ხნის შემდეგ, როცა პოლემიკური გზნება დაცხრა და პოლიტიკური ვნებები ჩაიღვენთა, თ. მანმა სწორად, ობიექტურად შეაფასა „შეხედულებები“, ხოლო სიცოცხლის მიწურულში არ შეიტანა თავის თხზულებათა „აუფბაუსეულ“ გამოცემაში. მაგრამ ყოველივე ეს მაინც მეორეხარისხოვანია, მთავარია, რომ ნაციონალისტური ბანგისაგან გამოფხიზლების შემდეგ თ. მანი კვლავ უბრუნდება დროებით გაწყვეტილ ხაზს და აგრძელებს და აღრმავებს „ტრისტანისა“ და „ტონიო კროგერის“ პროგრესულ ტენდენციებს[18].

„ჯადოსნური მთა“ თ. მანის შემოქმედებაში ერთგვარ წყალგამყოფად, გზაგასაყარად, შემობრუნების პუნქტად, თავისებურ საგემარკაციო ხაზად გვევლინება. ეს რომანი 1924 წელს დაიბეჭდა, მისი წერა თ. მანს ომამდე, 1912 წელს დაუწყია*. თავდაპირველად მწერალს ნოველის დაწერა ჰქონია გადაწყვეტილი, შემდეგ თანდათანობით, თავდაპირველი განზრახვის საწინააღმდეგოდ, ნაწარმოები ორტომიან რომანად გაიზარდა. წერის პროცესში არსებითად შეიცვალა აგრეთვე ნაწარმოების იდეური შინაარსი. ავტორის პირვანდელი ვარაუდის მიხედვით ნაწარმოები პესიმისტური, სიკვდილის განწყობილებით გამსჭვალული უნდა ყოფილიყო. 1915 წელს (3—VIII) თ. მანი სწერდა პაულ ამანს: „Der Geist des Ganzen ist humoristisch-nihilistisch, und eher schwankt die Tendenz nach der Seite der Sympathie mit dem Tode“**. ამავე წერილში ვხვდებით სახელწოდებას: „Der Zauberberg“***[19].

მაშასადამე, მწერალმა „ჯადოსნური მთის“ წერა რომ დაიწყო, „შეხედულებათა“ საერთოდ ხსენებაც კი არ ყოფილა. შემდეგ (1915—

---

* Th. Mann, Lebensabriss, Bd. XII, S. 410—411.

** Amann, S. 29.

*** ეს სათაური უფრო ადრეც გვხვდება: 1914 წელს (6—II) თ. მანი სწერს ერნსტ ბერტრამს: „Meine Arbeit ist sehr zurück. Denken Sie ja nicht, dass sie fertig ist. Sie heisst übrigens „Der Zauberberg“ (Bertram, S. 19). ამ ნაწარმოებზე თ. მანი ლაპარაკობს უკვე 1913 წელს, ოღონდ სათაურის დაუსახელებლად (Bertram, 1913, 24/VII, S. 18).

1917 წლები) თ. მანმა დროებით შეწყვიტა რომანზე მუშაობა და მთლიანად „შეხედულებათა“ სამყაროში გადავიდა. „შეხედულებანი“ და „ჯადოსნური მთა“ იდეურად ურთიერთსაპირისპირო ნაწარმოებებია, მაგრამ მწერალს მსოფლმხედველობრივი მეტამორფოზა რომ არ განეცადა და „ჯადოსნური მთის“ თავდაპირველი იდეური განზრახვა განეხორციელებინა, მაშინ ჩვენ ამ რომანის სახით „შეხედულებათა“ მხატვრული ეკვივალენტი გვექნებოდა. თუ „შეხედულებებში“ თ. მანი გვევლინება კონსერვატორად, ნორდულ-გერმანული „სულის“, არისტოკრატიული ინდივიდუალიზმის მეხოტბედ, რომანტიზმის ერთ-ერთ უკანასკნელ მოჰიკანად, დემოკრატიის, რესპუბლიკანიზმის, პოლიტიკური აქტივიზმის, განმანათლებლობის და ა. შ. მტრად, „ჯადოსნურ მთაში“ კი მწერლის პოზიცია თითქმის დიამეტრულად არის შეცვლილი. რომანის გმირი, ჰანს კასტორპი, რომელიც გზას იკაფავს ჰუმანიზმისაკენ, დემოკრატიისაკენ, სიცოცხლის—ცხოვრების აღიარებისაკენ, ბოლომდე ვერ მიდის, ვერ აღწევს მიზანს, მაგრამ გეზს აქეთკენ იღებს, ამ მიმართულებით იძალვის. „ჯადოსნურ მთაში“ თ. მანი ძირითადად ძლევს შოპენჰაუერის, ნიცშესა და ვაგნერის გავლენას. ამ რომანის საერთო სულისკვეთება და განწყობილება მიმართულია ამ მოაზროვნეთა საწინააღმდეგოდ. და, მეორე მხრივ, ეს ნაწარმოები გოეთესაკენ შემობრუნებას ადასტურებს*.

„ჯადოსნურ მთაში“ უარყოფილია ინდივიდუალიზმი, სუბიექტივიზმი, ეგოცენტრიზმი, სიკვდილის სიმპათია, „მხოლოდ ესთეტური არსებობა,“ აღიარებულია ცხოვრების სამსახური, სიცოცხლე, ამქვეყნიური არსებობა, სიჯანსაღე და ა. შ.

...თოვლიან ქარბუქში მოხვედრილი ჰანს კასტორპი სიკვდილთანაა მიახლოებული—მას გაყინვით დაღუპვა ელის. მისუსტებული და გათოშილი სიზმარში ხედავს მზიურ მხარეს, სამხრეთის ზღვას, რომელშიაც მხიარული და ლამაზი ადამიანები ნავებით დასეირნობენ. ნაპირზე ახალგაზრდა დედა დგას და ჩვილს ძუძუს აწოვებს. უცებ სურათი იცვლება, კასტორპი ხედავს: სისხლი იღვრება, სიკვდილს ზვარაკი ეწირება. ამ დროს გამოეღვიძება ჰანსს, ყინულსა და თოვლს გადაიყრის და სიცოცხლეს დაუბრუნდება. სწორედ ამ მომენტში არსებითად იცვლება კასტორპის დამოკიდებულება სიკვდილისადმი. აქ ხდება მისი მეტამორფოზა. რომანის გმირის ეს გარდაქმნა კონცენტრირებულია თვით მისსავე ფიქრში, რომელიც ასეა გამოთქმული: „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken“**. სი-

* Th. Mann, Bd. II, S. 701.

კვდილს აქ ადამიანების სიყვარული და სიცოცხლე უპირისპირდება. ეს არის რომანის მთავარი ეთიკური მოთხოვნა-დასკვნა, რომელიც ავტორის მიერ კურსივითაა გამოყოფილი*. ეს არის რომანის დედააზრი. და ეს ჰუმანისტური „იმპერატივი“, ეს ანტიშოპენჰაუერული, სამაგიეროდ გოეთეანური მაქსიმა ჰანს კასტორპის (ე. ი. ავტორის) მიერ უმტკივნეულოდ, მსუბუქად, სიძნელეთა გათვალისწინების გარეშე არ არის გაზიარებული—იგი მიღებულია სიკვდილის, სნეულების. დიდი ტანჯვის, პესიმიზმისა და სკეპსისის ყველა ჯოჯოხეთის კამოვლისა და გამოცდის შედეგად. ეს არ არის ზედაპირული ოპტიმიზმის, მხოლოდ ბიოლოგიური არსებობით მონიჭებული სიხარულის გამოხატულება. ეს ანტირომანტიკული და ჰუმანისტური თვალსაზრისი, რომელიც ცხოვრების სამსახურის აუცილებლობას აღიარებს, მოგვაგონებს ჩვენი ბარათაშვილის ცნობილ სტრიქონებს:

„არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკედარსა ემსგავსოს,
იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნოს“;

ანდა:

„მაგრამ რადგანაც კაცნი გვქვია, შვილნი სოფლისა,
უნდა კიდევაც მეცდიოთ მას, გვესმას მშობლისა“.

აქაც ეს პოზიტიური დასკვნა მდგომარეობის გამარტივებისა და წინააღმდეგობათა წინაშე თვალის მოხუჭვით კი არ არის გამოყვანილი, არამედ ნიჰილიზმისა და სკეპტიციზმის ყველანაირი უფსკრულის გამოვლით.

თ. მანმა ამ რომანში პრინციპულად დაძლია ცხოვრების რომანტიკული, პესიმისტურ-შოპენჰაუერული გრძნობა, სიკვდილის სიმპათია, რაც სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ ამიერიდან მწერლისათვის უკვალოდ გაქრა სიკვდილის, სნეულების, პესიმიზმის, დეკადანსის და ა. შ. „მეფისტოფელური“ მომხიბლველობა. „ჯადოსნური მთა“ ზურგშექცევა და უარყოფაა „შეხედულებათა“ პოზიციისა.

მხატვრულ-ფორმალური თვალსაზრისითაც „ჯადოსნური მთა“ ახალი, თვისობრივად განსხვავებული საფეხურია თ. მანის შემოქმედებაში. პირველად ამ რომანში გამომჟღავნდა ტრადიციული, კლა-

---

* ენდრიუ უაიტი მართებულად აღნიშნავს: „Dieses Wort zieht eine Grenze zwischen den Frühwerken Thomas Manns und seinen späteren“ (Andrew White, Die Verfluchten und die Gesegneten, Eine Studie über die Helden Thomas Manns als Betreter des Verbotenen und Vertreter des Bösen, München, 1960, S. 43). პეტერი სწორად აფასებს კასტორპის ამ დასკვნას: „Das ist humanistisch-Goethesche Ethik...“ (Hans Armin Peter, Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst, Bern, 1929, S. 218).

სიკური, ეპიკური ფორმების ნაწილობრივი რღვევა, სიუჟეტური საწყისის საგრძნობი შესუსტება და ესეიზმის მოჯარბება, რამაც თვისობრივად ახალი ტიპის რომანის შექმნა გამოიწვია და რის შესახებაც უკვე გვქონდა საუბარი.

ის, რასაც თ. მანი პირველი მსოფლიო ომის დროს იზიარებდა, რომანში უმთავრესად ლეო ნაფტას კუთვნილებაა (სიკვდილის, ინსტინქტების, სნეულების, შუა საუკუნეების კულტი, „სიკვდილის სიმპათია“, ირაციონალიზმი, მისტიკა, ინდივიდუალიზმი, ფანატიზმი, გალაშქრება დემოკრატიის, რესპუბლიკის, პოლიტიკის, დასავლეთის ცივილიზაციის და ა. შ. წინააღმდეგ), ხოლო ის, რასაც მწერალი უარყოფდა და განაქიქებდა, ახლა რომანში ლოდოვიკო სეტემბრინის მიეწერება (ჰუმანიზმი, დემოკრატია, რაციონალიზმი, ინტელექტი, ცოდნა, სიჯანსაღე, სიცოცხლის კულტი, პოლიტიკური თავისუფლება და ა. შ.; სეტემბრინი ამქვეყნად უზენაეს ღირებულებად ადამიანის სიცოცხლეს აღიარებს). მაგრამ საქმე ის არის, რომ თვითონ ავტორის პოზიცია შეიცვალა: თ. მანი ნაფტას დაშორდა და სეტემბრინის მიუახლოვდა. თავდაპირველად, როგორც ჩანს, ავტორს სეტემბრინის სახით თავისთვის საძულველი „ცივილიზაციის ლიტერატორი“ უნდოდა დაეხატა. მაგრამ თანდათანობით სიძულვილი განელდა და თ. მანი ნელ-ნელა მიუახლოვდა დასავლეთისა და „რაციოს“ მეხოტბეს ლოდოვიკო სეტემბრინის და საბოლოოდ ბიურგერული ჰუმანისტი და დემოკრატი უფრო ახლობელი აღმოჩნდა, ვიდრე ტერორისა და ძალდატანების მომხრე იეზუიტი ლეო ნაფტა. ესაა თ. მანის ევოლუცია და ის, ვინც ცდილობს ნაფტაში მეტი პოზიტიური აღმოაჩინოს, ვიდრე სეტემბრინიში, ფაქტიურად უარყოფს მწერლის განვითარებას ჰუმანიზმისა და დემოკრატიის მიმართულებით და მას კვლავ კონსერვატიულ-„რომანტიკულ“ პოზიციაზე ტოვებს. თ. მანის მსოფლმხედველობაში პრინციპული გარდატეხის გამო შეიცვალა მწერლის დამოკიდებულება „ცივილიზაციის ლიტერატორისადმი“, რომელსაც „შეხედულებებში“ მიწასთან ასწორებდა. სწორედ „ცივილიზაციის ლიტერატორ“ ლოდოვიკო სეტემბრინის, მისდამი ავტორის დამცინავი, ჰუმორისტული (არა სატირული) დამოკიდებულების მიუხედავად, აკისრია რომანში ახალ ღირებულებათა და ტენდენციათა მატარებლის როლი (დემოკრატიზმი, რესპუბლიკელობა, ჰუმანიზმი, პროგრესის იდეა, პოლიტიკურობა, რაციონალიზმი და ა. შ.). რესპუბლიკელი, დემოკრატი, ბიურგერული ჰუმანიზმის წარმომადგენელი სეტემბრინი ნაწარმოებში სიმპათიურად, თბილადაა დახატული, მაგრამ ავტორი ვერ იშორებს მისდამი ირონიულ, დამცინავ დამოკიდებულებას მისი ოდნავი ფანფარონობის,

პოზიორობისა და მხოლოდ მოლაყბეობის გამო, რაც, შესაძლოა, ნაწილობრივ ავტორის ადრინდელი თვალსაზრისის რეციდივიც კი იყოს. ვიმეორებ, არ შეიძლება, რომ ავტორი „ცივილიზაციის ლიტერატორ“ სეტემბრინის მთლად უსიმპათიოდ ეკიდებოდეს, რადგან ეს იტალიელი ჰუმანისტი სწორედ იმ ახლის მატარებელია, რაც თ. მანმა ევოლუციის შედეგად შეიძინა, ხოლო ნაფტა არ შეიძლება ავტორისათვის პოზიტიური პერსონაჟი იყოს, რადგან ის რომანში იმ ღირებულებათა დამცველია, რომელნიც მწერალმა პრინციპულად უარყო[21]. უაღრესად დამახასიათებელია, რომ რომანის სხვა გმირთაგან მხოლოდ სეტემბრინი მოუწოდებს ხოლმე დაჟინებით კასტორპს—გაეცალოს ჯადოსნური მთის—ბერგჰოფის მოშხამულ, პათოლოგიურ, დეკადენტურ სამყაროს. სეტემბრინი წლების განმავლობაში არწმუნებს ჰანსს ჯადოსნური მთის „მცენარეული“ არსებობის უაზრობასა და მავნებლობაში, ადამიანისათვის შრომის, მოვალეობის, მიზნის და ა. შ. აუცილებლობაში. ნაწილობრივ სეტემბრინის დამსახურებაა ის, რომ ჰანს კასტორპი ჯადოსნური მთის ცხოვრებას „მკვდარ სიცოცხლედ“ (das tote Leben) განიცდის. თავდაპირველად ჰანსი უარს ამბობს ჯადოსნური მთიდან წასვლაზე, ლაჩრობად მიიჩნევს ბერგჰოფიდან გაქცევას. მაგრამ საბოლოოდ კასტორპი გარბის ცაუბერბერგის ჰერმეტული გარემოდან და ამით თითქოსდა ასრულებს სეტემბრინის რჩევას. კასტორპი უბრუნდება ცხოვრებას, სიცოცხლეს, საზოგადოებას, ქვეყანას, რეალურ სინამდვილეს და ამით ერთგვარად იმარჯვებს სეტემბრინის თვალსაზრისი. კასტორპს სიმბოლურად პაქტი ჰქონდა დადებული სიკვდილთან, ავადმყოფობასთან, ინდივიდუალიზმსა და ეგოცენტრიზმთან, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს ის არღვევს ხელშეკრულებას და თავისუფლდება „მეფისტოფელის“ ზეგავლენისაგან. და „მეფისტოფელთან“ ბრძოლაში ჰანსის ყველაზე აქტიური და ერთგული ასაბია ლოდოვიკო სეტემბრინი იყო. უაღრესად საინტერესოა თვითონ ავტორის აღიარება. 1941 წელს იგი სწერდა ზიგფრიდ მარკს: „Ihre Äusserungen erinnern mich nun freilich etwas an den Vorwurf, den man mir während der letzten zehn Jahre in Deutschland machte, nämlich dass ich offenbar gänzlich zur Partei des Herrn Settembrini übergegangen sei. Das bin ich nicht. Ich habe entschiedenen Sinn für seine Komik, wenn ich sie auch dem boshaften Dunkelmännertum seiner Gegenfigur vorziehe“*. მართალია, თ. მანი თვალს არ ხუჭავს სეტემბრინის ნაკლოვანებებზე (რეზონერობა.

* Th. Mann. Briefe 1937—1947, S. 207.

ქმედების უუნარობა, თეატრალური ჟესტებისა და პოზების სიყვარული და ა. შ.), მაგრამ აშკარად აღიარებს მის უპირატესობას ლეო ნაფტას წინაშე.

რომანის გმირი 7 წლის შემდეგ გარბის ჰერმეტულად დახშული ჯადოსნური მთის სინამდვილიდან, უბრუნდება ბარს, ცხოვრებას, სხვა ადამიანებს. მაგრამ კასტორპის ამ დაბრუნებას მნიშვნელობა და ძალა უნახევრდება იმის გამო, რომ რომანის გმირი ჯადოსნური მთიდან პირველი მსოფლიო ომის ბრძოლის ველზე მიდის. შესაძლოა, თავდაპირველი გეგმის მიხედვით რომანის ფინალს, ომის მოტივს სხვაგვარი ინტერპრეტაცია უნდა მისცემოდა, მაგრამ მწერლის მსოფლმხედველობაში მომხდარი პრინციპული ცვლილების გამო კასტორპის ომში გაქცევას სულ სხვა ფუნქცია, სხვა სიმბოლური როლი დაეკისრა. ომი, ბრძოლის ველი, ჩემი აზრით, აქ ცხოვრებას, სიცოცხლეს, ადამიანურ საზოგადოებასა და სინამდვილეს ასიმბოლოებს—ომი, ალბათ, იმ ბრძოლისა და ორომტრიალის სიმბოლოდაა გამოყენებული, რაც ცხოვრებაში მიმდინარეობს. მაშასადამე, რომანში ომს არა აქვს პირველი მსოფლიო ომის ემპირიული, რეალური შინაარსის შესაბამი მნიშვნელობა. შესაძლებელია, სიმბოლო მთლად ბედნიერად ვერ არის შერჩეული—ის, ალბათ, მწერლის ძველი კონსერვატიული მსოფლმხედველობის გარეგნული ნაშთია[21]. მაინც რომანის ფინალი პრობლემის პოზიტიურ გადაწყვეტას წარმოადგენს. რომანის მთელი განვითარება გვიჩვენებს კასტორპის განთავისუფლებას სიკვდილის სიმპათიისა და სნეულებით მოხიბლულობის ტყვეობისაგან და მის მიერ სიცოცხლის, გარკვეული ვიტალური აქტიურობის აღიარებას მოწმობს—ეს ფაქტია და ამის უარყოფა შეუძლებელია, თუკი თუნდაც უბრალოდ რომანის ტექსტს გავყვებით. მაგრამ მაინც გარკვეულ სიძნელეს ქმნის ის გარემოება, რომ კასტორპი ავადმყოფური, დეკადენტური გარემოდან გარბის... პირველი მსოფლიო ომის ბრძოლის ველზე და, ალბათ (გარკვევით ამაზე არაფერია ნათქვამი), ვილჰელმ მეორის გერმანიის მხარეზე საბრძოლველად. გამოსავალი ერთობ საეჭვო და გაუფასურებული ჩანს! მაგრამ, რადგან თ. მანი ამ შემთხვევაში ომს და იმ პოზიციას, რომელსაც კასტორპი მასში იკავებს, კონკრეტულად არ აღწერს, რადგან ომი აქ პირველი იმპერიალისტური ომი კი არ არის, არამედ რაღაც სტიქიური მოვლენა, თავისებური ქარიშხალი, რომელიც წალეკვით ემუქრება ქვეყანას, ამიტომ ომს რომანში სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება, რაც თავისუფალია მისი კონკრეტულ-ემპირიული შინაარსისაგან. კასტორპი ისევე მიდის ამ ომში, როგორც წინა საუკუნეთა ზედმეტი ადამიანები დამყაყებული საზოგადოებიდან ბრძოლის ველის ავანტი-

ურებში გარბოდნენ. უნდა აღინიშნოს, რომ „ჯადოსნურ მთაში“ ადამიანის ამქვეყნიური დანიშნულებისა და ცხოვრების აზრის ძიება-დადგენა ხდება უპირატესად საუბრებში და არა მოქმედებაში და გამოცდილების მიღების გზით. ასევე „გონისა“ და „ცხოვრების“, „ხელოვნებისა“ და „ბუნების“ სინთეზის, ჰარმონიის აუცილებლობა კასტორპის მიერ მხოლოდ თეორიულად, დეკლარაციულადაა აღიარებული. დამახასიათებელია, რომ თ. მანის მიმოწერაში 1925 წ. ჩნდება ახალი ცნება, ახალი იდეური კომპლექსი—„Sympathie für das Leben“*, რაც უპირისპირდება და ხსნის ადრინდელ „Sympathie mit dem Tode“-ს. ამავე წელს ჰანს პფიცნერისადმი გაგზავნილ წერილში თ. მანი შენიშნავს: „...ein literarischer Künstler, der in einem europäischen Augenblick, wie diesem, nicht die Partei des Lebens und der Zukunft gegen die Faszination des Todes ergriffe, wäre wahrhaftig ein unnützer Knecht“**.

1926 წელს თ. მანის წერილებში ვხვდებით ამ ჰუმანისტური ფორმულის ახალ ფორმას: „Sympathie mit dem Leben“***, რომელიც ზუსტი, სიტყვა-სიტყვითი უარყოფა და გაბათილებაა ძველი პესიმისტურ-რომანტიკული ფორმულისა.

ამიერიდან თ. მანი მიბრუნებულია ბიურგერული კლასიკური ჰუმანიზმისა და კულტურისაკენ, განმანათლებლობისა და რაციონალიზმისაკენ და ამიერიდან თ. მანის მოძღვარსა და გზის მაჩვენებელს გოეთე წარმოადგენს (უნდა აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის შემოქმედმა, ბიურგერული კულტურის აღსასრულის ხანის ხელოვანმა—თომას მანმა ვერასოდეს ვერ აღიდგინა ის სიჯანსაღე, ის „ნაივურობა“, ის უშუალობა-გულითადობა, რაც გერმანული ბიურგერული ჰუმანისტურ-კლასიკური კულტურის ამ კორიფეს ახასიათებდა, ვერც მსოფლაღქმასა და ცხოვრების გრძნობაში, ვერც თხრობის მანერასა და ხატვის მეთოდში).

გ ო ე თ ე

რაც უფრო მცირდებოდა და უკანა პლანზე იწევდა თ. მანის შემოქმედებაში ნიცშეს, შოპენჰაუერისა და ვაგნერის გავლენა, მით უფრო იზრდებოდა და ღრმავდებოდა გოეთეს ზემოქმედება. თ. მან-

---

* Th. Mann, an Alfred Kubin, 1925, 12/VII, Briefe 1889—1936, S. 248.

** Th. Mann, Briefe 1889—1936, S. 242.

*** Th. Mann, an Richard Graf Coudenhove-Kalergi, 1926, 17/IX, Briefe 1889—1936, S. 253.

მა თავისი ჰუმანისტური იდეალი გოეთეს უშუალო „თანამონაწილეობით“ შეიმუშავა. რაც უფრო შორდებოდა მწერალი პესიმისტურ თვალსაზრისს, „სიკვდილის სიმპათიას“, მით უფრო მატულობდა მის შემოქმედებაში გოეთეს ხვედრითი წონა[22].

სწორედ გოეთე იყო ის მწერალი და მოაზროვნე, რომელმაც დაძლია ცალმხრიობა და ჰარმონიულ, მთლიან, სრულყოფილ ადამიანად განვითარდა. გოეთეს ცხოვრებაში გონი შეჰკონდა და გონში —ცხოვრება. ბუნებრივია, გოეთე იქცა თ. მანის იდეალად. გოეთე ერთნაირად აელენდა თავის პიროვნებას ყოველ სფეროში, თანაბრად ინტენსიური იყო როგორც პრაქტიკულ, ასევე სულიერ მოღვაწეობაში, მას ინტერესების საოცრად ფართო რკალი ჰქონდა, მისთვის ორგანულად უცხო იყო მონომანია, ერთ ვიწრო დარგში დასპეციალება. თ. მანისეული ადამიანის ჰარმონიული განვითარების იდეალი ეხმაურება გოეთეს „პედაგოგიური პროვინციის“ უტოპიურ სურათს, სადაც აღსაზრდელები, ბუნებასთან მჭიდრო კავშირში მყოფნი, ფიზიკურად და სულიერად თანაბრად ვითარდებიან (გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის ხეტიალის წლები“). „Denken und Tun, Tun und Denken, das ist die Summe aller Weisheit“,—ეუბნება იარნო ვილჰელმ მაისტერს*. ყველგან, სადაც კი თ. მანი გონისა და ბუნების სინთეზს მიესწრაფვის, მწერალი ნებით თუ უნებლიედ „უკავშირდება“ გოეთეს. თ. მანისეული ანტითეზის მოხსნისა და ჰარმონიისაკენ მისწრაფება ფაქტიურად გოეთესეული იდეალია, რაც მან „ვილჰელმ მაისტერსა“ და „ფაუსტში“ წამოაყენა. ბერნჰარდ ბლუმე სამართლიანად შენიშნავს: „Dieser neue Begriff des Dichters erfordert es, dass er Natur und Geist in sich vereinigt, und die exemplarische Bedeutung, die Goethe für Thomas Mann bekommt, beruht vor allem darin, dass er das grösste Beispiel für die Realisierbarkeit einer solchen Synthese von Kunst und Bürgerlichkeit, von Geist und Natur darstellt“. Ewald A. Boucke თავის „Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage“-ში (1907) წერს: „Goethes Weltanschauung ist eine Synthese von Natur und Geist“**.

ამიერიდან გოეთე თ. მანის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების თემატური და იდეური „ელემენტი“ და „ინგრედიენტია“. გარ-

---

* Goethes Werke in 10 Bänden, Wilhelm Meisters Wanderjahre, hrsg. v. Reinhard Buchwald, Bd. 8, Volksverlag Weimar, 1957, S. 274.

** Bernhard Blume, Thomas Manns Goethebild; in: PMLA, 1944, № 2, S. 557.

კვეულად გოეთესთან „გადაძახებას“ წარმოადგენდა თ. მანის „მეფური უდიდებულესობის“ საბოლოო სიბრძნე, გოეთესკენ კატეგორიულ შემობრუნებას მოწმობს „ჯადოსნური მთა“, გოეთეს ფაუსტურ მოტივებზეა გაშლილი „იოსები“, გოეთეს „ფაუსტის“ თანამედროვე რედაქციას იძლევა თ. მანი „დოქტორი ფაუსტუსით“ და რამდენადმე გოეთეს „პოეზიისა და სინამდვილის“ თავისებურ პაროდიად გვევლინება „ფელიქს კრული“; „ლოტე ვაიმარში“ კი მთლიანად გოეთეს პრობლემას ეძღვნება.

თ. მანის შემოქმედებაში გოეთე პირველად 1905 წელს გაიელვებს სილუეტად, ისიც შილერის წარმოსახვის ასპექტში („მძიმე საათი“). გოეთეს აქ არ ენიჭება თავისთავადი მნიშვნელობა, ავტორს უპირატესად შილერი აინტერესებს და გოეთე მხოლოდ შილერის სპეციფიკის რელიეფური გამოკვეთისთვისაა მოხმობილი. ამ ნოველაში გოეთე სანტიმენტალური შილერის საპირისპიროდ წარმოდგენილია ნაიეურ ხელოვანად, ნათელ, საქმეკურთხეულ, გრძნობად, ღვთაებრივად გაუცნობიერებელ შემოქმედად, რომელიც შილერს **„mit einer sehnsüchtigen Feindschaft“** უყვარდა. გოეთეს თემა და პრობლემა თ. მანის შემოქმედებასა და მსოფლმხედველობაში იჭრება პირველი მსოფლიო ომის, შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი კრიზისის ათწლედის შემდეგ. დამახასიათებელია, რომ ადრინდელ, პირველ მსოფლიო ომამდელ ნაწერებში საერთოდ არ ვხვდებით გოეთეს, „შეხედულებებში“ გოეთე არ არის მწერლის მასწავლებელთა და მის საყვარელ მოაზროვნეთა შორის. და შემთხვევითი არ არის, რომ გოეთეს პრობლემა მთელი სისრულით სწორედ 1922 წელს ისმება თ. მანის წინაშე: **„Goethe und Tolstoi. Fragmente zum Problem der Humanität“**. 1922 წელი, როგორც უკვე აღინიშნა. გარდატეხის წელია თ. მანის შემოქმედებასა და მსოფლმხედველობაში. ამ წელს წარმოთქვა თ. მანმა თავისი საპროგრამო სიტყვა—„გერმანიის რესპუბლიკის შესახებ“ და ამ მოხსენებით დაიწყო მწერლის ბიოგრაფიისა და მოღვაწეობის პრინციპულად ახალი ეტაპი. მაშასადამე, გოეთე პირველი ომის შემდეგ, უპირატესად 30-იან წლებში და უფრო გვიან იჭრება თ. მანის შემოქმედებაში, არა მხოლოდ როგორც პერსონაჟი, არამედ როგორც „სტიმულანსი“, შთამაგონებელი და, ფართო აზრით, მასწავლებელი. რასაკვირველია, სიცოცხლისმოყვარული, რომანტიზმის მოძულე გოეთესათვის არ რჩებოდა ადგილი „შეხედულებებში“, გოეთესათვის, რომლისთვისაც ორგანულად უცხო იყო „სიკვდილის სიმპათია“ და რომელმაც „ვილჰელმ მაისტერში“ მინიონის დაკრძალვის შემდეგ ახალგაზრდებს მოუწოდა **„Tretet, tretet ins Leben zurück!“**[23] ალბათ, თ. მანს არც

ერთ მწერალზე არ ულაპარაკია და არ უწერია იმდენი, რამდენიც გოეთეზე: „Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters" (1932), „Goethes Laufbahn als Schriftsteller" (1932), „Über Goethes „Faust" (1938), „Goethes Werther" (1938), „Phantasie über Goethe. Als Einleitung zu einer amerikanischen Auswahl aus seinen Werken" (1948), „Ansprache im Goethejahr" (1949), „Goethe und die Demokratie" (1949).

1932 წელს თ. მანმა გოეთე დაუპირისპირა სხვა მწერლებსა და მოაზროვნეებს: „Es gab etwa Wagner, Nietzsche, Schopenhauer, Tolstoi... Aber hier überall gab es Vorbehalte, reizvolle Zweifel, skeptische Einwände, passioniertes Misstrauen... Nicht so bei Goethe. Er war das Vor-Bild in einem andern und letzten Sinn, das Ur-Bild, das Ueber-Bild, das eigene Wesen ins Vollkommene projiziert, die Möglichkeit einer Liebe und Hingebung überdies, in der das Persönlichste mit dem Allgemeinen verschmolz"*. ცოტა ზემოთ თ. მანი ამბობდა: „Ja, ich habe ihn geliebt von jung auf, warum soll ich es hier und heute nicht sagen, mit einer Liebe, die die höchste Steigerung der Sympathie, die Bejahung des eigenen Selbst in seiner Verklärung, Idealität, Vollendung war" (S. 34). როგორც ბლუმე მართებულად შენიშნავს, თ. მანს ცოტა მეხსიერება ღალატობს, როცა გოეთეს გავლენას მთელს თავის წარსულზე ავრცელებს**. მკითხველს ოდნავ ეღიმება თ. მანის უწყინარი გულმავიწყობის გამო. მაგრამ ეს მხოლოდ იმას მოწმობს, რომ თ. მანის გოეთესადმი სიყვარული ამ დროს იმდენად ძლიერია, რომ მეხსიერების მცდარობასა და გადაჭარბებასაც კი იწვევს. მწერალს, როგორც ჩანს, ეელარ წარმოუდგენია თავისი შემოქმედებისა და ბიოგრაფიის ვერც ერთი მონაკვეთი გოეთეს გარეშე***. ნამდვილად კი გოეთესაკენ თ. მანმა საკმაოდ გვიან გაიგნო გზა. გოეთეს პიროვნების, შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის შესწავლა უპირატესად 30-იანი და 40-იანი წლების პერიოდს მიეკუთვნება. მართებულად წერს ჰერმან ვაიგანდი: „But a time goes on, the identification with Goethe first begins to loom and then, gradually, to supplant all other personality types"****.

---

* Th. Mann, Goethe-Kalender, 1933, S. 31.

** B. Blume, № 1, S. 268.

*** შდრ. Blume, № 1, S. 267—268.

**** Hermann Weigand, Thoughts on the passing of Thomas Mann; in: The Germanic Review, volume XXXI, № 3, 1956, p. 165.

შ ი ლ ე რ ი

შილერი ადრიდანვე შეიპრა თ. მანის შემოქმედებასა და აზროვნებაში. 15 წლის თომასი გატაცებით კითხულობდა „დონ კარლოსს“, რაც „ტონიო კროგერშიაც“ არის არეკლილი. საერთოდ ყრმა თ. მანი საგანგებოდ იყო დაინტერესებული შილერის შემოქმედებითა და პიროვნებით. თ. მანისათვის შილერი რამდენადმე ნათესაური ტიპის ხელოვანი იყო, სანტიმენტალური შემოქმედი (თვით შილერის კლასიფიკაციის მიხედვით). ფაქტიურად საკუთარი თავი ასახა თ. მანმა შილერის სახით ნოველაში „მძიმე საათი“. სანტიმენტალური მწერალი დიდი ტანჯვითა და ძალების არაადამიანური დაძაბვით ქმნის („ტრისტანში“ თ. მანმა სანტიმენტალური მწერლის გენიალური ფორმულა მოგვცა: მწერალი ის კაცია, რომელსაც წერა ყველაზე მეტად უჭირსო). მას ფარული ლტოლვა, შური და სიყვარულნარევი მტრობა აქვს ნაიეური, ნათელი, სევებედნიერი, ბუნებასთან შერწყმული შემოქმედისადმი. შილერი იყო თომას მანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის, მხატვრული სპეციფიკუმის გარკვეული ელემენტი, მაგრამ ის თითქმის სრულებით არ არის თ. მანის შემოქმედების თემატიკურ-იდეური „ფაქტორი“, წყარო ანდა ინგრედიენტი, იმ დროს, როცა მწერლის განსაკუთრებით გვიანდელ ნაწარმოებებში გოეთესეული თემები და პრობლემები (თუნდაც პაროდისტულ ასპექტში გარდატეხილი) უხვად იჭრება*. უაღრესად დამახასიათებელია, რომ თ. მანს გაცილებით მეტი გოეთეზე აქვს დაწერილი, ვიდრე შილერზე. თ. მანის გოეთეზე დაწერილ ათამდე შრომას შილერზე შექმნილი ერთადერთი ესეი უპირისპირდება—„Versuch über Schiller“ (1955), ხოლო შილერის მცირე ნოველას—„მძიმე საათი“ (1905) ჩრდილავს გოეთეს საკმაო მოცულობის მქონე რომანი—„ლოტე ვაიმარში“ (1939).

... 1930 წელს თ. მანი აქვეყნებს ანტიფაშისტურ პოთხრობას—„მარიო და ჯადოქარი“ („Mario und der Zauberer“).

კელნერი მარიო, ვაჟიშვილი თემის მწერლისა და მრეცხავი ქა-

---

* მეტისმეტად საეჭვო ჩანს ფრიც შტრიპის დებულება, თითქოს თ. მანისათვის შილერი ყოველთვის უფრო ახლობელი და ნათესაური იყო, ვიდრე გოეთე (Fritz Strich, Schiller und Thomas Mann; in: Kunst und Leben, Bern und München, 1960, S. 188). მართალია შილერის „სანტიმენტალურობა“ თ. მანისათვის ახლობელი იქნებოდა, მაგრამ ამის გარდა მწერალს სხვა მხარეებიც აქვს (მსოფლმხედველობა, თემატიკა, პრობლემატიკა, და ა. შ.) და მწერლის ფენომენი ვიწრო შემოქმედებითი ინდივიდუალობის სპეციფიკით არ ამოიწურება. თ. მანი ერთობ ხშირად და ხანგრძლივად ივიწყებდა ხოლმე შილერს, რაც ნამდვილი სიყვარულის შემთხვევაში შეუძლებელი ჩანს.

ლისა, თ. მანის შემოქმედებაში ერთგვარად პირველი მოქმედი, აქტიური გმირია (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ „ზღაპრულ“, „სტატიკურ“ კლაუს ჰაინრიჰს), რომელიც გარკვეულ აქტს სჩადის. მაგრამ ეს მოქმედება ინდივიდუალური ტერორისტული აქტია, პირადი შურისძიების შედეგი, თუმცა მას ღრმა სიმბოლური მნიშვნელობა ეძლევა: ბოროტებას აქტიურად უნდა ებრძოდე, ძალას ძალა უნდა დაუპირისპირო, პასიური პროტესტი ბოროტებას უწყობს ხელს. მოთხრობაში გამოთქმულია თ. მანისათვის პრინციპულად ახალი აზრი: „Verstand ich den Vorgang recht, so unterlag dieser Herr der Negativität seiner Kampfposition. Wahrscheinlich kann man vom Nichtwollen seelisch nicht leben; eine Sache nicht tun wollen, das ist auf die Dauer kein Lebensinhalt; etwas nicht wollen und überhaupt nicht mehr wollen, also das Geforderte dennoch tun, das liegt vielleicht benachbart...“* თ. მანს აქ მსჯავრი გამოაქვს იტალიელი (და წინასწარმეტყველურად აგრეთვე გერმანელი) ინტელიგენციის პასიურობასა და ნეიტრალობაზე ფაშისტური ბარბაროსობის პერიოდში. ამავე დროს ეს ერთგვარი მსჯავრია საკუთარ თავზეც, საკუთარ აპოლიტიკურობასა და ინდივიდუალიზმზე. მაშასადამე, მოთხრობა თავისი სოციალურ-ემპირიული ასპექტით ფაშისტური რეჟიმის დროს ხალხის, საერთოდ, და, კერძოდ, ინტელიგენციის განზე დგომის, ნეიტრალობის, ბოროტებაში „ჩაურევლობის“ საბედისწერო შეცდომას გამოსახავს. ფაშისტები ბრბოს წამლავდნენ იდეებით, რომლებიც ეროვნულ თავმოყვარეობას სასიამოვნოდ ელამუნებოდა. ტერორს გარდა, ფაშისტები პროვოკაციასა და დემაგოგიასაც მიმართავდნენ და ადამიანებში აღვიძებდნენ ბნელ ინსტინქტებს. „მარიო და ჯადოქარი“ სოციალურ პლანში იტალიური ფაშიზმის (უფრო ფართოდ, საერთოდ ფაშიზმის; კიდევ უფრო ფართოდ, სოციალური ბოროტების) აღმოცენებას, გავრცელებასა და მასაზე მის ზემოქმედებას გვიჩვენებს კონცენტრირებული და „პარაბოლური“ ფორმით. სიმბოლურ პლანში მოთხრობა ხელოვნება-ცხოვრების ანტითეზას გამოსახავს შებრუნებული ნიშნით. ხელოვნება, რომელსაც ნაწარმოებში ჯადოქარი, ჰიპნოზიორი ჩიპოლა განასახიერებს, მკვეთრად ნეგატიური, „დემონური“, ბოროტი ძალაა. ეს არის მაენე, ფაშიზმის სამსახურში ჩაყენებული, აგრესიული, „შხამიანი“ ხელოვნება (უხეში ანალოგია თუ არ იქნება, ეს არის ერნსტ იუნგერის, ჰანს იოსტის, რამდენადმე შტეფან გეორგეს და სხვების ხელოვნება). მარიო სუფთა, მიამიტი, უშუალო „ცხოვრები-

* Th. Mann, Bd. 9, S. 756.

სა“ და „ბუნების“ სიმბოლოა, რომელზეც ძალდატანებას ახდენს „შხამიანი“ ხელოვნება, მაგრამ „ცხოვრება“ ამბოხდება და ანადგურებს ანტიჰუმანისტურ და „დემონურ“ ხელოვნებას. ტეტრალოგია „იოსები და ძმანი მისნი“ („Joseph und seine Brüder“) 1933—1943 წლებში იწერებოდა. ამ რომანით თ. მანი მჭიდროდ უკავშირდება გოეთეს ხაზს, გოეთეს თემატიკასა და პრობლემატიკას. და, საერთოდ, მთელს ნაწარმოებში გოეთესეული ატმოსფერო და „აურა“ სუფევს. დავიწყოთ თვით ნაწარმოების შექმნის იდეიდან. გოეთე „პოეზიასა და სინამდვილეში“ ერთგან (მეოთხე წიგნი, პირველი ნაწილი) იგონებს, რომ სიყრმეში დაუწერია რომანი ბიბლიურ იოსებზე. ეს იყო მისი ერთ-ერთი პირველი უმწიფარი ლიტერატურულ ცდათაგანი*. თ. მანმა ამდენად მემკვიდრეობად მიიღო გოეთესეული თემა და მასალა. მაგრამ ეს, რასაკვირველია, მთავარი არ არის: მთავარია ის გოეთეანური ჰუმანიზმი და ფაუსტური იდეა, რაც თ. მანმა თავის ტეტრალოგიაში ჩააქსოვა. მწერლის იდეურ-მსოფლმხედველობრივი ევოლუცია კონსერვატიულობისა და აპოლიტიკურობიდან დემოკრატიზმსა და რადიკალურ ჰუმანიზმამდე ყველაზე რელიეფურად სწორედ „იოსებში“ ჩანს. ნაწარმოები, განსხვავებით მწერლის სხვა რომანთაგან, სოციალური თანასწორობისა და სამართლიანობისათვის ბრძოლის პათოსითაა გამსჭვალული. ეს ნაწარმოები ე. წ. „Erziehungsroman“-ს (ანდა „Bildungsroman“-ს) წარმოადგენს: რომანში თანმიმდევრულად ნაჩვენებია იოსების ხასიათის აღზრდა-ჩამოყალიბების პროცესი, მისი პიროვნების ევოლუცია. თავდაპირველად ის ინდივიდუალისტი, ეგოცენტრიკოსი, ნარციზმით შეპყრობილი, ადამიანებისაგან ამაყად გამოთიშული ყმაწვილია. იოსებს აქვს ღვთისრჩეულობის გრძნობა, რაც მის გულზვიადობას ასაზრდოებს. იოსებს გულწრფელად სჯერა, რომ სხვებს იგი საკუთარ თავზე უფრო მეტად უყვართ. თანდათანობით, მრავალი ხიფათისა და განსაცდელის გავლის შემდეგ იოსები ხდება თავმდაბალი, უპრეტენზიო, ჰუმანური, სხვა ადამიანებისათვის თავდადებული საზოგადოებრივი პიროვნება. იოსები სხვა მიმართულებითაც განიცდის განვითარებას. რომანის დასაწყისში იგი მეოცნებე, რელიგიური სპეკულაციებითა და ჭვრეტით ატანილი ადამიანია, ერთი სიტყვით, ტი-

* „Die Geschichte Josephs zu bearbeiten, war mir lange schon wünschenswert gewesen“. „...Aber nun fand ich eine prosaische Behandlung sehr bequem und legte mich mit aller Gewalt auf die Bearbeitung“. „...Als das Work fertig war, denn es kam zu meiner eigenen Verwunderung wirklich zustande...“ (Goethes Werke in zehn Bänden, hrsg. v. Reinhard Buchwald, Bd. I, Weimar, 1956, S. 152—153).

პიური „ხელოვანი“, რომელიც ცხოვრებასთან. სინამდვილესთან არ გრძნობს კავშირს. დროთა განმავლობაში იოსები, ინარჩუნებს რა თავის სულიერ და ინტელექტუალურ უპირატესობას, ხდება პრაქტიკოსი, ცხოვრების ორომტრიალში აქტიურად ჩაბმული საზოგადო მოღვაწე. „იოსებში“ თ. მანი ძლევს იმ წინააღმდეგობას, რომელიც აქამდე მის თხზულებებში „ბიურგერსა“ და „ხელოვანს“ შორის არსებობდა. იოსები სულიერი კულტურის მჭვრნე, მწიგნობარი, განათლებული და ინტელექტუალური ადამიანია. ამავე დროს ის არ არის მოკლებული პრაქტიკულ ფხასაც. მასში მიღწეულია „გონისა“ და საქმის, თეორიულობისა და პრაქტიკულობის, ხელოვნებისა და ცხოვრების სინთეზი. ამ ნაწარმოებში თ. მანმა შემოქმედებითი პრაქტიკით გააბათილა შოპენჰაუერისა და ნიცშეს თეზა, რომლის მიხედვით, კაცი ცალმხრიობისათვისაა გაწირული. იოსები ერთდროულად არის მშვენიერი და ბრძენი, ჯანმრთელი და ჭკვიანი. დამახასიათებელია, რომ სწორედ 1935 წელს სწერდა თ. მანი Harry Slochower-ს: „Mein Gedanke steht hier im Dienste der humanen Idee selbst, wie ich sie verstehe, der Idee nämlich, dass das Wesen des Menschen das Naturhafte und Geistige zugleich umfasst... sich erst in beiden vollendet. Es ist die Idee des Gleichgewichtes, die ich vertrete...“*.

სპეციალური კელევის საგნად შეიძლება იქცეს თ. მანის „იოსებისა“ და ჰაინრიხ მანის „ანრი IV“ შედარებითი ანალიზი. ძმებს შორის მხატვრულ-ფორმალური და შემოქმედებით-ესთეტიკური სხვაობის მიუხედავად, ამ რომანებს შორის საერთო ბევრია. ორივე ნაწარმოებში მოცემულია თავისებური სოციალურ-სახელმწიფოებრივი უტოპია და დახატულია მმართველის, სახელმწიფო და პოლიტიკური მოღვაწის იდეალი. დამახასიათებელია, რომ ჰ. მანი ამისათვის XVI საუკუნის ისტორიულ საფრანგეთში გადადის, ხოლო თ. მანი—უშორეს ბიბლიურ წარსულში, მითოსში. ჰ. მანის ანრი მეოთხეც თ. მანის იოსებივით სინთეტური, ჰარმონიული, აზროვნებისა და ქმედების იდეალის განმხორციელებელი პიროვნებაა. ანრი მეოთხე მებრძოლი ჰუმანისტია, ფართო მასშტაბის პოლიტიკოსი და ბრძენი. მოაზროვნე და სარდალი, ფილოსოფოსი და სახელმწიფო მოღვაწე. „იოსები“ თავისებურ ფაუსტურ მოტივზეა გაშლილი. გოეთეს ფაუსტივით, რომელიც ევოლუციას განიცდის ინდივიდუალიზმიდან და ეგოცენტრიზმიდან ჰუმანიზმსა და კოლექტივიზმამდე, იოსებიც, თავდაპირველად ასოციალური და აპოლიტიკური პიროვნება, ბო-

* Th. Mann, 1869—1936, S. 396. 1935, 1/IX.

ლოს იქცევა დემოკრატ და სოციალურ-საზოგადო მოღვაწედ. ფაუსტივით, რომელიც ცხოვრების აზრს საზოგადოებისათვის სასარგებლო შრომაში, კაცობრიობის მატერიალური კეთილდღეობისა და სოციალური ბედნიერებისათვის ყოველდღიურ ბრძოლაში პოულობს, იოსებიც არსებობის მიზანსა და გამართლებას ხალხისადმი სამსახურში, პროგრესული სოციალური და ეკონომიური გარდაქმნების განხორციელებაში ხედავს. აქ თ. მანის სოციალური იდეალი აშკარად უახლოვდება გოეთეს ფაუსტურ იდეალს, ცხოვრების სამსახურს. იოსები ეგვიპტის მეურნეობის მინისტრი ხდება, ფაქტიურად—პირველი კაცი ქვეყანაში. ის მდიდრებს ფარაონებს უმორჩილებს (აბსოლუტიზმის გარკვეული ფორმა; ამ მხრივაც უახლოვდება „იოსები“ ჰ. მანის „ანრი მეოთხეს“), ატარებს დემოკრატიულ, სოციალურ და ეკონომიურ რეფორმებს, სპეციალურ ღონისძიებებს მიმართავს, რათა მდგომარეობა გაუუმჯობესოს ღარიბებს. როდესაც ეგვიპტეში გაჭირვების წლები დადგა, გვალვიანობა და ამის გამო შიმშილობა დაიწყო, იოსები ღარიბ ხალხს უფასოდ ურიგებდა პურს (არც ბიბლიაში და არც ყურანში იოსების მხრივ ღარიბთა ასეთ გაკითხვაზე არაფერია ნათქვამი). თვითონ თ. მანი წერს „იოსებზე“: „...in Joseph mündet das Ich aus übermütiger Absolutheit zurück ins Kollektive, Gemeinsame und der Gegensatz von Künstlertum und Bürgerlichkeit, von Vereinzelung und Gemeinschaft, Individuum und Kollektiv hebt sich im Märchen auf, wie er sich nach unserer Hoffnung, unserem Willen anfheben soll in der Demokratie der Zukunft, dem Zusammenwirken freier und unterschiedener Nationen unter dem Gleichheitszepter des Rechts“*[24].

აღსანიშნავია, რომ თ. მანმა პოზიტიური იდეალი მხოლოდ წარსულში ჰპოვა, გონისა და საქმის, ხელოვნებისა და ცხოვრების სინთეზი მხოლოდ მითოსში განახორციელა. მაშასადამე, თ. მანი ისტორიულ წარსულში გადასვლით ახერხებს ჰუმანისტური იდეალის დასახვას, სოციალური პიროვნების ტიპის შექმნას (იოსები, გოეთე), მაგრამ თანადროულობაში ვერ პოულობს გონისა და ცხოვრების ანტითეზის მოხსნის გზას, ეს ანტაგონიზმი თანამედროვე ევროპაში გადაუწყვეტელი ესახება. ამას ადასტურებს თ. მანის 1947 წელს გამოქვეყნებული რომანი „დოქტორი ფაუსტუსი“ („Doktor Faustus“). ნაწარმოებში გამოყვანილი ხელოვანი, კომპოზიტორი ადრიან ლევერკიუნი კვლავ ცალმხრიობისთვისაა განწირული. ის, ამდენად, ჰანო ბუდენბროკის, დეტლევ შპინელისა და სხვა ხელოვანთა ხაზის

* Th. Mann, Joseph u. seine Brüder, Bd. XII. S. 460.

გაღრმავება-გაგრძელებაა. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ „ფაუსტუსი“ უკან დახევა, უკან დაბრუნება ანდა ძველის განმეორებაა. მწერლის შემოქმედებაში ეს ნაწარმოები გაცილებით მაღალი საფეხურია. იოსები ღმერთის რჩეულია, ღვთით კურთხეული, ღმერთს ნაზიარები, ადრიანი კი ეშმაკის „კერძია“, ეშმაკთან წილნაყარი. ადრიანისათვის უცხოა ადამიანური სითბო და სხვა ადამიანებისადმი სიყვარული, იგი შეგნებულად გაურბის საზოგადოებას, ადამიანებს—მას უკიდურესი ინდივიდუალიზმი და ეგოცენტრიზმი ახასიათებს. თ. მანის შემეცნება ამ რომანში გაცილებით გაფართოვდა და გაღრმავდა. მწერალი რელიეფურად გვიჩვენებს, რომ აპოლიტიკურობა, ესთეტიზმი, დეკადენტობა ბარბაროსობის ხელისშემწყობი და მომამზადებელია, რომ პოლიტიკისაგან, საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან განზე დგომა, ობიექტივიზმი, ნეიტრალობა ეროვნულ უბედურებას აპირობებს, რომ უმოქმედო პაციფიზმი, გულხელდაკრეფილი მჭვრეტელობა, უნაყოფო სკეპტიციზმი და ნიჰილიზმი უდიდესი ბოროტებაა (ესთეტიზმს რომ ფაშიზმამდე მივყავართ, ეს დაადასტურა ეზრა პაუნდის, გოტფრიდ ბენის და ზოგიერთი სხვა მწერლის ცხოვრების გზამ). თ. მანს ამ ნაწარმოებში **ad absurdum** დაჰყავს დეკადანსი და ესთეტიზმი, მკითხველი მიჰყავს დასკვნამდე, რომ სიკვდილის კულტს, არისტოკრატიულ ინდივიდუალიზმს ფაშიზმამდე მივყავართ. „ფაუსტუსში“ გაცილებით ღრმად და ნათლადაა დანახული ბიურგერული ეპოქის აღსასრული, დასავლეთის კულტურის „მზის ჩასვენება“. ალბათ, არც ერთ სხვა რომანს არ შეუჯამებია ბურჟუაზიული ხანა, არ უჩვენებია მთელი ეპოქის, მთელი ფორმაციის აგონია ასე დაკონცენტრებულად და დაკრისტალებულად, როგორც ამ ნაწარმოებს. ამავე რომანში საოცარი ექსპრესიულობით გამოხატულია ბურჟუაზიული მხატვრული ტრადიციის, ბურჟუაზიული კულტურის ამოწურვა-დასასრულიც. ავტორმა იცის, რომ ბურჟუაზიული საზოგადოების შიგნით შეუძლებელია გამოსავლის, ხსნის პოვნა, რომ გამოსავალი ბიურგერულის საზღვრებს იქეთაა, მაგრამ კონკრეტული გზა ბურჟუაზიული კრიზისიდან გამოსასვლელად თ. მანმა და ადრიანმა არ იციან. ლევერკიუნმა იცის, რომ საჭიროა ახალი ცხოვრების, ახალი ქვეყნის შექმნა, რომელშიაც ადამიანი ადამიანურად იცხოვრებს, მაგრამ როგორ, რა გზით, ეს არც მან და არც მისმა ავტორმა არ იცის: „**Seid nüchtern und wachet! um klug zu sorgen, was vonnöten auf Erden, damit es dort besser werde, dass unter den Menschen solche Ordnung sich herstelle, die dem schönen Werk wieder Lebensgrund und ein redlich Hineinpassen bereiten**“. მეორეგან ადრიანი ამბობს,

რომ მომავალში, ალბათ, ახალი ხელოვნება შეიქმნება, თუმც წარმოდგენა ძალიან მიჭირსო,—ხელოვნება ტანჯვის გარეშე, საღი, კაცობრიობასთან, ადამიანებთან „შენობით" მოსაუბრე ხელოვნება: „Wir stellen es uns nur mit Mühe vor, und doch wird es das geben und wird das Natürliche sein: eine Kunst ohne Leiden, seelisch gesund, unfeierlich, untraurig-zutraulich, eine Kunst mit der Menschheit auf Du und Du..."

აქ, როგორც ვხედავთ, დაშვებულია სხვა, არაბურჟუაზიული ხელოვნების შესაძლებლობა. მასზე წარმოდგენა, მართალია, მეტისმეტად ბუნდოვანია, მაგრამ ფაქტია, ლეევერკიუნს სჯერა, რომ საკაცობრიო კულტურასა და ხელოვნებას არ შეიძლება აქ წერტილი დაესვას. ადრიანის აზრით, მომავლის ხელოვნებამ გეზი უნდა აიღოს ხალხზე, ადამიანებზე, საზოგადოებაზე, მან უნდა იპოვოს „გზა ხალხისაკენ, ე. ი. ადამიანებისაკენ". თ. მანმა მაქს ოსბორნისადმი 1944 წელს გაგზავნილ წერილში გამოხატა ნაციზმისა და მეორე ომის გამოცდილების შედეგად შეძენილი ცოდნა, რაც „ფაუსტუსის" თემას შეადგენს (უშუალოდ აქ „ფაუსტუსზე" არ არის ლაპარაკი, უბრალოდ, თ. მანის ახალი თვალსაზრისია გადმოცემული): „Wir haben gelernt, dass das Gute sich nicht im ästhetisch Kühnen und Reizvollen erfüllt; dass eine Kultur der Barbarei ganz nahe wohnt, die ‚sich nicht für Politik interessiert' und das Soziale aus ihrem Gesichtkreis ausschliesst; dass auf einem geistigen Menschen schwerere Verantwortungen liegen, als Probleme der Schönheit"*.

მეორე მსოფლიო ომის წლებში და ომის დამთავრების შემდეგაც თ. მანს აწვალებდა დანაშაულისა და სასჯელის, შეცოდებისა და გამოსყიდვის პრობლემა**. მწერლის ყურადღება მიიქცია „გესტა რომანორუმის" ერთ-ერთმა ლეგენდამ, სახელდობრ, რომის პაპ გრეგორიუსის ამბავმა, რომელიც, როგორც ცნობილია, დამუშავებული აქვს შუა საუკუნეების გერმანელ მწერალს ჰარტმან ფონ აუეს, და რაც თ. მანის ახალი რომანის—„რჩეულის" („Der Erwählte") უმთავრეს წყაროდ იქცა. თ. მანმა სცადა ამ მასალით სიმბოლურ ასპექტში გადაეწყვიტა გერმანიის, გერმანელი ხალხის დანაშაულისა და სასჯელის, ცოდვილებისა და მიტევების საკითხი. გრეგორიუსი, რომელიც, თ. მანის გააზრებით, გერმანიის სიმბოლოს წარმოადგენს, გადის გზას შეცოდებიდან განწმენდამდე, ბოროტებიდან—სიკეთემდე.

---

* Th. Mann. Briefe, II, S. 396.

** იხ. თ. მანის „Deutsche Hörer!", „Leiden an Deutschland", „What is German," „Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe" და სხვ.

გრეგორიუსი ახალი დროის ოიდიპოსია, რომელიც და-ძმის სასიყვარულო ურთიერთობის შედეგად გაჩნდა, ხოლო შემდეგ თავისდაუნებურად საკუთარი დედა შეირთო ცოლად. „რჩეულში“ დამუშავებულია ადამიანის შინაგანი განწმენდის, ზნეობრივი გარდაქმნის, შეწყალებისა და ხსნის თემა, რაც თ. მანის სამშობლოს „თავგადასავალს“ უნდა ასიმბოლოებდეს. აქ მრავალი საკითხი დგება, მათ შორის, შემდეგიც: რამდენად საფუძვლიანია ასეთი სიმბოლიკა: უნებლიე დამნაშავის, უდანაშაულო დამნაშავის—გრეგორის გამოყენება შეგნებული დამნაშავის—გერმანიის სიმბოლოდ? გრეგორის ბრალი სრულებითაც არ იყო, რომ და-ძმის ტრფობის შედეგად იშვა და შემდეგ თავისდაუნებურად საკუთარ დედაზე იქორწინა. გერმანიამ იცოდა ვის უკავშირდებოდა, ვისზე „ქორწინდებოდა“ და ნაცისტური გერმანიის წარმოშობა-არწარმოშობა დიდად იყო დამოკიდებული თვითონ გერმანელ ხალხზე, მის ნებაზე. გერმანიამ შეგნებულად ჩაიდინა ეს დანაშაული (ყოველ შემთხვევაში, თვითონ თ. მანს ასე სჯეროდა)*[25]. მეტისმეტად დამახასიათებელია „რჩეულის“ თითქოსდა ოპტიმისტური ფინალი, რაც ფაქტიურად ოპტიმიზმის საშუალებას აღარც კი იძლევა და რაც შეჯამებულია თვითონ გრეგორის „დასკვნაში“, რომ „Satanas nicht allmächtig ist und es nicht so ins Extreme zu treiben vermochte, dass ich irrtümlich auch noch mit diesen (გულისხმობს დედასთან შეძენილ შვილებს, ნ. კ.) in ein Verhältnis geriet und etwa gar Kinder von ihnen hatte, wodurch die Verwandtschaft ein völliger Abgrund geworden wäre. Alles hat seine Grenzen. Die Welt ist endlich“.

თ. მანის მოწინააღმდეგენი ამ ადგილს მწერლის ცინიზმის გამოხატულებად მიიჩნევენ. აქ სრულადაა გამოვლენილი თ. მანის ირონია, ჰუმორი და ამავე დროს მტკიცე პოზიციის უქონლობა გერმანიის დანაშაულის სფეროში. უარესიც შეიძლებოდა მომხდარიყოო—ძალიან მცირე და არარეალური შეღავათია ამდენი შემაძრწუნებელი ამბის შემდეგ. მეორე მხრივ, გრეგორი ახალი ტიპის, სინთეტური, პოლარული საწყისების მომრიგებელი ადამიანია: ის ჭკვიანია, ბრძენი, განათლებული და ამავე დროს ფიზიკურად ძლიერი, პრაქტიკული, მოქმედი და აქტიური. გრეგორი კლაუს ჰაინრიჰის, იოსების, გოეთეს ხაზის გაგრძელებაა. გრეგორი კეთილია და სამართლიანი, ნებისყოფიანი და მტკიცე, მებრძოლი და ენერგიული. ესეც კლაუს ჰაინრიჰივითა და იოსებივით მორჭმული და განგებიანი მმართველია

* იხ. მისი პოლემიკა ამ საკითხებზე: Die grosse Kontroverse, ein Briefwechsel um Deutschland, hrsg. v. J. F. G. Grosser, 1963.

(ეოთ ხანს ის ჰეროგოია), მშვიდობისმოყვარე და ავისა და კარგის გამრჩევი, გრეგორი სუსტებს უყვართ, ძლიერებს მისი ეშინიათ და ა. შ. (ერთი სიტყვით, ამ დროს ის ძალიან ჰგავს იოსებს, ეგვიპტეში მყოფს). დამახასიათებელია, რომ პოზიტიური იდეალის განხორციელებისას თ. მანი ყოველთვის ისტორიას, ზღაპარს, ლეგენდასა და მითოსს მიმართავს. გრეგორიც იოსებივით პირმშვენიერი და ტანადი, სხვებისაგან გამორჩეული და სხვებზე აღმატებულია. თავდაპირველად ისიც შურის ობიექტია, ამაყი, უმეგობრო და განმარტოებული. ჰუმანური, სამართლიანი და ბრძენია გრეგორი რომის პაპად ყოფნის დროსაც. გრეგორის სახით თ. მანმა შექმნა მრავალ ხიფათ და განსაცდელგამოვლილი იდეალური საერო და სასულიერო მმართველის ტიპი. ამავე დროს, რომანის მთელი პათოსი იმაში მდგომარეობს, რომ. თ. მანის მიხედვით, გერმანიას გრეგორივით შეუძლია ცოდვების მონანიება, დანაშაულის გამოსყიდვა, განწმენდა და განახლება.

1954 წელს დაიბეჭდა თ. მანის უკანასკნელი ნაწარმოები, დაუმთავრებელი რომანი (უკეთ, რომანის პირველი ნაწილი): „ყალთაბანდ ფელიქს კრულის აღსარებანი“ („Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“).

თუ თ. მანის ადრეულ ნაწარმოებთა მთავარი გმირები უმოქმედო, არაპრაქტიკული „ხელოვანები“ იყვნენ, „ფელიქს კრულში“ მწერალმა ცენტრალურ პერსონაჟად გამოიყვანა ერთგვარად სინთეტური, ჰარმონიული ადამიანი, ოღონდ მასში დომინანტა მაინც „ბიურგერს“ ეკუთვნის. ფელიქს კრული მოქმედია, პრაქტიკოსი, ცხოვრებისა და სინამდვილის კაცი, ობიექტურ ვითარებაზე ორიენტირებული, მაგრამ ამავე დროს იგი უზნეოა („ნაივურმა“, ცხოვრების ადამიანმა არ იცის დანაშაულის შეცნობა, ის ბოროტისა და კეთილის მიღმა დგას, მას სინდისი არა აქვს და ა. შ.), ეგოისტი და უტილიტარისტი. კრულს არა აქვს ეთიკური მისია, მისი ცხოვრებაც ერთობ „ბიოლოგიურია“*. მაგრამ, მეორე მხრივ, მასში ძალიან ბევრია ხელოვანისეული: ფელიქს კრულს ყოველთვის სხვისი ცხოვრებით უხ-

* ვერ დავეთანხმები ევა შიფერს, რომელსაც ჰგონია, რომ ფელიქს კრული მატერიალურად დაინტერესებელია, რომ მას მატერიალური შედეგი არ აინტერესებს. ევა შიფერის მიხედვით, კრულისათვის ავანტიურა თვითმიზანია, ავანტიურა ავანტიურისათვის და არა შედეგისათვის (იხ. Eva Schiffer, Illusion und Wirklichkeit in Thomas Manns „Felix Krull“ und „Josef“, in: Monatshefte, A Journal devoted to the study of German language and literature, Thomas Mann number, vol. LV, February, 1963, № 2, published at the University of Wisconsin, Madison, p. 71).

დება ცხოვრება, ის მუდამ სხვა ადამიანების სამყაროშია გადასული, ფელიქსი ხან ეპილეპტიკოსია. ხან—სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი, ზოგჯერ—ლიფტიორი, ზოგჯერ - კელნერი. ბოლოს—მარკიზი ვენოსტა. საექიმო კომისიის წინაშე იგი ზუსტად ახდენს ბნედიანის შოკის იმიტაციას, ხატავს ისე, რომ არასოდეს ხატვა არ უცდია, თამაშობს ტენისს ისე. რომ აქამდე არასოდეს უთამაშია (ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს ძველად, ბავშვობაში ნათამაშები გადავიწყნია). ფელიქსი მუდამ ტოვებს საკუთარ თავს და სხვებში სახლდება. მას აქვს მიმიკრიისა და ადაპტაციის ფენომენალური ნიჭი, კრული ყოველთვის ნილაბაფარებულია. სხვა პიროვნების სამყაროში შესვლა მისი შინაგანი მეტამორფოზის შედეგი კი არ არის, არამედ შეგნებული გარეგნული ფერისცვალება და ნიღბის გამოცვლა. კრული ყოველთვის სხვების ცხოვრებას თამაშობს, მას აქვს გასაოცარი უნარი საკუთარი თავიდან გასვლისა და სხვათა ცხოვრებაში ჩასახლებისა. გარდასახვისა და სხვის ცხოვრებაში ჩაწვდომის ამ ნიჭით კრული ხელოვანს (მწერალს. მსახიობს, მხატვარს) მოგვაგონებს. მაგრამ კრულს ეს უაღრესად პრაქტიკული მიზნებისათვის სჭირდება, რითაც ის „ბიურგერს" უახლოვდება. მართალია, თ. მანის ეს რომანი თანადროული ევროპული საზოგადოების ზნეთა სურათსაც იძლევა. მაშასადამე. მასში არის სოციალ-კრიტიკული მომენტიც და ყალთაბანდიც თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოებისათვის ერთობ ტიპიურია (გაიძვერა და ავანტიურისტი პარადიგმატული და ეგზემპლარული მნიშვნელობის მქონეა საყოველთაო მოტყუებისა და სიყალბის, არაგულწრფელობისა და თვალთმაქცობის პირობებში). მაგრამ. ისევე როგორც თომას მანის ყველა დანარჩენ ნაწარმოებს, ამ რომანსაც ორი პლანი, ორი ასპექტი, ორი სიბრტყე აქვს: ემპირიულ-რეალური პლანი და ფილოსოფიურ-სიმბოლური ასპექტი. ესეც ისეთივე „სიმბოლური" რომანია, როგორც თ. მანის დანარჩენი რომანები. თუ „მეფურ უდიდებულესობაში" მთავარის, მეფის არსებობაში ხელოვანის ყოფიერება იგულისხმება, ასევე „ფელიქს კრულში" ავანტიურისტის უკან. ნაწილობრივ, ხელოვანი დგას და ყალთაბანდით. ნაწილობრივ. ხელოვანი სიმბოლიზდება. ამიტომ რომანში ყველაფრის პირდაპირი აზრითა და მნიშვნელობით გაგება არ შეიძლება. ფელიქს კრული უბრალო, ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ყალთაბანდი და გაიძვერა კი არ არის, როგორსაც არაიშვიათად ვხვდებით ადამიანთა საზოგადოებაში, და თ. მანის მიზანიც ის კი არ იყო, რომ ასეთი აფერისტის ცხოვრება აეწერა, არამედ „ფელიქს კრულიც" თ. მანის პრობლემატიკის სიბრტყეზე ძევს და ხელოვან—ბიურგერის ანდა ხელოვნება—ცხოვრე-

ბის ანტითეზის თავისებურ ვარიაციას წარმოადგენს*. ფელიქსში თითქოს წაშლილია ზღვარი ბიურგერსა და ხელოვანს შორის—ფელიქსი ბიურგერიცაა და ხელოვანიც ერთდროულად, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, თითქოს კრული იოსებივით ანდა გრეგორივით თავის თავში ბიურგერისა და ხელოვანის ყველა პოზიტიურ თვისებას აერთიანებს, ხოლო ნეგატიურს გამორიცხავს. ხელოვანს ასიმბოლოებს კრული იმითაც, რომ იგი არ ქმნის მატერიალურ დოვლათს, ეწევა პარაზიტულ ცხოვრებას, თამაშობს „გლასპერლენშპილს“ (ჰერმან ჰესეს ცნება რომ გამოვიყენოთ ოდნავ თვითნებურად), ატყუებს საზოგადოებას, მას ფაქტიურად არაფერს აძლევს და ძალავს კი ბევრს. ახლა გავიხსენოთ, თუ როგორ ახასიათებდა თ. მანი ხელოვანს, მწერალს თავის „Im Spiegel“-ში (1907): „Ein Dichter ist, kurz gesagt, ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, dem Staate nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpan, der nicht einmal sonderliche Verstandesgaben zu besitzen braucht, sondern so langsamen und unscharfen Geistes sein mag, wie ich es immer gewesen bin,—übrigens ein innerlich kindischer, zur Ausschweifung geneigter und in jedem Betrachte anrüchiger Scharlatan, der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben—und im Grunde auch nichts anderes gewärtigt—als stille Verachtung“**.

რასაკვირველია, თ. მანი აქ ნახევრად ხუმრობს, ეს ჰუმორისტული გადაჭარბება და გაზვიადებაა ჭეშმარიტების უმცირესი მარცვლისა. მეორე მხრივ, ყოველივე ეს სრულ ჭეშმარიტებას წარმოადგენს ესთეტი, „ავტონომიური“ ხელოვანის მიმართ, რომელიც მთლიანად საზოგადოების ხარჯზე ცხოვრობს და მას არაფერს „უბრუნებს“ უკან. თ. მანი თავის თავში ბოლომდე ებრძოდა ესთეტსა და დეკადენტს და ამდენად გასაგები ხდება ხელოვანის იდენტიფიცირება შარლატანსა და ყალთაბანდთან. თ. მანის მიერ ხელოვანის, მწერლის შარლატანის, ავანტიურისტის სახით გასიმბოლოებაში იმალება მწერლის ეჭვი საკუთარი შემოქმედებისა და, საერთოდ, თანადროული ხელოვნებისადმი, რწმენა, რომ ყოველ მწერალს ჩეხოვისდარად შეუძლია თქვას: „Führe ich nicht den Leser hinters

---

* ამ შემთხვევაში მართალია ევა შიფერი, რომელიც წერს: „Dass dies nicht die Geschichte eines blossen Diebes, eines Schwindlers im materiellen Sinne ist, war schon im Fragment 1937 klar...“ (Eva Schiffer, p. 71).

** Th. Mann. Bd. XII, S. 347.

Licht, da ich ja doch die wichtigsten Fragen nicht beantworten weiss?"*.

თანადროულმა ხელოვანებმა არ იციან „მხსნელი ჰეშმარიტება", სიმართლე. ისინი ატყუებენ მკითხველებს და ამდენად არიან შარლატანები (თუნდაც თავისდაუნებურად). მათ აღარ იციან ადამიანის არსებობის აზრი, მიზანი, არ უწყიან გამოსავალი კრიზისიდან, არ იციან, რა უნდა ქნას, რა უნდა მოიმოქმედოს ადამიანმა. თანამედროვე ბურჟუაზიული ხელოვნება ვერ უპასუხებს ყოფიერების უმთავრეს კითხვებზე[36].

კრულს ხელოვანისეული ისიცა აქვს, რომ იგი მარტოხელაა, განმარტოებული, მეგობარი არა ჰყავს. თვითონვე ამბობს: **„Eine innere Stimme hatte mir früh verkündigt, dass Anschluss, Freundschaft und wärmende Gemeinschaft mein Teil nicht seien, sondern ich allein, auf mich selbst gestellt und streng verschlossen meinen besonderen Weg zu machen unnachsichtig gehalten sei".**

ბოლოს, გაკვრით შევეხოთ პაროდიის საკითხს თ. მანის შემოქმედებაში. ჩვეულებრივ, „ჯადოსნური მთა" გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის", „დოქტორი ფაუსტუსი"—„ფაუსტის", ხოლო „ფელიქს კრული"—„პოეზიისა და სინამდვილის" პაროდიებადაა მიჩნეული. მეოცე საუკუნის ლიტერატურასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში და, განსაკუთრებით, თ. მანის შემოქმედებაში ახალი შინაარსით შეივსო „პაროდიის" ცნება. ტრადიციული გაგებით, პაროდია რომელიმე ნაწარმოების (მეტწილად ძველის) გარეგანი ფორმის შენარჩუნებაა, ხოლო შინაარსის, არსის პრინციპული შეცვლა-დამახინჯება ამ ნაწარმოების გამასხრება-გაშარჟების მიზნით (ტრავესტია კი შინაარსს უცვლელს ტოვებს, ხოლო ფორმას ცვლის, რათა ეს შინაარსი გაამასხროს და გააბიაბრუოს). ფართო აზრით, ჩვეულებრივ სიტყვახმარებაში პაროდია ნიშნავს რომელიმე ნაწარმოების კომიკურ მიბაძვას მისი დაკნინება-განკიცების განზრახვით. თ. მანის გააზრებით კი, პაროდირება XX საუკუნეში, ბურჟუაზიული ეპოქის დაისზე, იღებს ადრინდელი სულიერი, იდეური თუ ესთეტიკური ღირებულების გაუფასურების, მისდამი რწმენის დაკარგვის ჩვენების სახეს. ძველი პაროდიის ავტორი დაცინვის ღირსად, უარსაყოფად, დრომოჭმულად მიიჩნევდა იმას, რის პაროდირებასაც ახდენდა. ახლებური პაროდიის ავტორი კი, პირიქით, ტრაგიკულად განიცდის რენესანსისა და განმანათლებლობის ეპოქათა მაღალ ჰუმანისტურ ფასეულობათა გაბათილება-გაუფასურებას, სუბიექტურად მომხრეა

* Th. Mann, Versuch über Tschechow, Bd. XI.

ამ ღირებულებათა აღორძინება-აღდგენისა, მაგრამ იძულებულია დაეხატოს თანადროულობაში მათი „გააბსურდების“ ობიექტური სურათი. თ. მანი თავის რომანებში გვიჩვენებს გოეთეს ჰუმანისტური იდეალების გაუფასურებას ბურჟუაზიულ თანადროულობაში და, ამავე დროს, ცდილობს ამ იდეალების გადარჩენა-შენარჩუნებასაც. მაში მდგომარეობს თ. მანის პაროდიის აზრი. ძველი ბურჟუაზიული იდეები, იდეური კომპლექსები, თემები, სიუჟეტები, მოტივები დაცარიელდა ეთიკური შინაარსისაგან, აზრი დაკარგა, დრო მოჭამა—ამიტომ მათი სერიოზული დამუშავება შეუძლებელი შეიქნა, დარჩა ერთადერთი გზა, გზა—პაროდიისა. გოეთემ „აქილესადმი“ წერისას იმიტომ განიცადა მარცხი, რომ მან ძველი შინაარსის სერიოზული დამუშავება მოინდომა, ეს შინაარსი კი (და ფორმაც) დრომოჭმული, მკვდარი იყო თანადროულობისათვის. გოეთეს საჭირველი შედეგის მისაღწევად პაროდიის გზა უნდა აერჩია. თ. მანი პაროდიას იყენებს ბურჟუაზიის მიერ გათელილი საკუთარი წარსულის, საკუთარი ლიტერატურისა და კულტურული ტრადიციების გამოსასახავად. ეს არის ორმაგი, ორმხრივი ირონიული დამოკიდებულება ამ ღირებულებათადმი: თბილი, სიყვარულისა და სინანულის შემცველი და, ამავე დროს, ოდნავ დამცინავი (აღსანიშნავია, რომ თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში პაროდიას არ ეხვდებით). რაშასადამე, პაროდირება გამოწვეულია მწერლის დიდი სიყვარულით ამისადმი, რის პაროდირებასაც ახდენს, რაც თანადროულობაში გადაიქცა, შეილახა და ფასდაკარგულია[27].

თომას მანის ადრეული შემოქმედება

თ. მანის დაბადებისას (1875 წ.) უკვე დაწყებული იყო იმპერიალიზმის — კაპიტალიზმის უმაღლესი და უკანასკნელი სტადიის დადგინების პროცესი. მონოპოლიური კაპიტალიზმი, ანუ კაპიტალიზმის უკანასკნელი ფაზა დაახასიათა ვ. ი. ლენინმა თავის შრომაში — „იმპერიალიზმი, როგორც კაპიტალიზმის უმაღლესი სტადია“: კაპიტალიზმის თავისუფალი კონკურენცია იმპერიალისტურმა მონოპოლიებმა შეცვალა; ამ დროს ხდება წარმოებისა და კაპიტალის კონცენტრაცია, ბატონდება ფინანსური კაპიტალი, იწყება ფართო მასშტაბით კაპიტალის ექსპორტი; იქმნება რანტიების მრავალრიცხოვანი ფენა, ფეხს იკიდებს პარაზიტიზმი, „კუპონების კრეჭა“... იმპერიალიზმის პერიოდში ახალგაზრდა კაპიტალისტური ქვეყნები — გერმანია და ამერიკის შეერთებული შტატები ეკონომიკასა და მრე-

წველობაში უკან იტოვებს აქამდე ყველაზე ძლიერად განვითარებულ სამრეწველო ქვეყნებს — ინგლისსა და საფრანგეთს. გერმანია ინდუსტრიალიზაციის პროცესის ტემპებით აჭარბებს მანამდე არსებულ ყოველგვარ ნორმებს. იმპერიალისტური გერმანია გიგანტური ნაბიჯებით გაემართა მრეწველობის, ტექნიკის, მაშინიზმის გზაზე. ტექნიკამ, ბუნებისმეტყველებამ და ზუსტმა მეცნიერებამ გერმანიაში სწრაფად მიაღწია მსოფლიოში არსებულ დონეს. ურბანიზაცია, მაშინერია, სინდიკატები და ტრესტები დამახასიათებელი შეიქნა მცირე ხნის წინ „სოფლური“ და „შუასაუკუნეობრივი“ გერმანიისათვის. განსაკუთრებით სწრაფი ტემპით განვითარდა მძიმე მრეწველობა. ჭელოსნობა მარცხდება კაპიტალისტურ მრეწველობასთან უთანასწორო ბრძოლაში. გერმანელი ბიურგერობა თანდათანობით ყალიბდება თანამედროვე ბურჟუაზიად. გლეხთა ფართო მასები წყდებიან მიწას და მასობრივად პროლეტარდებიან. ქალაქების მოსახლეობა იზრდება სოფლების ხარჯზე. კლასად ფორმდება და მტკიცდება პროლეტარიატი. დიდი გარდატეხები ხდება წვრილბურჟუაზიაშიც: მისი დიდი ნაწილი ჩანაგდება, დეკლასირდება და პროლეტარდება. წარმოება თავს იყრის სულ უფრო და უფრო მსხვილ საწარმოებში. მსხვილი საწარმოები კი ანადგურებენ და იმორჩილებენ საშუალო და წვრილ საწარმოთ. წარმოების სხვადასხვა დარგებში რჩება მხოლოდ მცირე რაოდენობის მსხვილი საწარმოები. იმპერიალიზმის დროს ხდება მრეწველობის განსაზოგადება. წარმოება ხდება საზოგადოებრივი, მაგრამ მითვისება კერძო რჩება. მეორე მხრივ, მონოპოლია წარმოშობს მისწრაფებას შეჩერება-მდგრადობისაკენ: დგინდება რა, თუნდაც მცირე ხნით, მონოპოლიური ფასები, ერთხანს ქრება ტექნიკური და, საერთოდ, ყოველგვარი პროგრესის იმპულსი, უფრო მეტიც, ჩნდება ტექნიკური პროგრესის ხელოვნური შეფერხების ეკონომიური შესაძლებლობა. საბანკო კაპიტალი ერწყმის სამრეწველო კაპიტალს. და ამ „ფინანსური კაპიტალის“ ბაზაზე იქმნება ფინანსური ოლიგარქია. წარმოიქმნება სააქციო საზოგადოებანი, არტელები, მსხვილი ბანკები; 1870 წელს დაარსდა გერმანული ბანკი, 1872 წელს კი — დრეზდენის ბანკი. უნდა გავითვალისწინოთ აგრეთვე ის გარემოებაც, რომ თ. მანის დაბადებისას უკვე ოთხ წელს ითვლიდა გერმანიის იმპერია: 1871 წელს გერმანია გაერთიანდა პრუსიის ჰეგემონიით და რაიხსკანცლერ ოტო ფონ ბისმარკის თაოსნობით. გერმანია-საფრანგეთის ომის გერმანიის გამარჯვებით დამთავრებამ ხელი შეუწყო და დააჩქარა გერმანიის იმპერიის შექმნა და გერმანიის გაერთიანება. 1871 წლის 18 იანვარს პრუსიის მეფე ვილჰელმ I ვერსალის სასახლის სარკეებიან დარბაზში გამოცხადებულ

იქნა სრულიად გერმანიის იმპერატორად. გერმანიის იმპერია წარმოადგენდა ფედერაციულ სახელმწიფოს (Bundesstaat), რომელშიაც შედიოდა 26 სხვადასხვა უფლების მქონე სახელმწიფო. იმპერიის ხელისუფლებას შეადგენდა: იმპერატორი, ანუ კაიზერი (რომელიც მხოლოდ პრუსიის მეფე შეიძლებოდა ყოფილიყო), რაიხსკანცლერი, რომელსაც კაიზერი ნიშნავდა, ფედერაციული საბჭო (Bundesrat), რომელშიც იმპერიაში შემავალი სახელმწიფოების წარმომადგენლები შედიოდნენ და რაიხსტაგი. გერმანიის პარლამენტს — რაიხსტაგს ძალიან მცირე პოლიტიკური ძალაუფლება ჰქონდა. იმპერიის მთავრობა პასუხისმგებელი იყო არა რაიხსტაგის, არამედ კაიზერის წინაშე. ფაქტიურად მთელი ძალაუფლება იმპერატორისა და კანცლერის ხელში იყო თავმოყრილი. ბუნდესრატი უბრალო იარაღს წარმოადგენდა კაიზერისა და კანცლერისათვის. კანცლერი ერთადერთი საიმპერიო მინისტრი იყო. გერმანულ სახელმწიფოთა შორის გაბატონებული მდგომარეობა პრუსიას ეჭირა. მარქსის თქმით, გერმანიის იმპერია იყო „ein mit parlamentarischen Formen verbrämter, mit feudalem Beisatz vermischter, schon von der Bourgeoisie beeinflusster, bürokratisch gezimmerter, polizeilich gehüteter Militärdespotismus“.

თუ, ერთი მხრივ, გერმანიის გაერთიანება, მაშასადამე იმპერიის შექმნა გარკვეულ პროგრესულ აქტს წარმოადგენდა (ამან ხელი შეუწყო ქვეყნის მეურნეობის აღმავლობას, ტექნიკის, მეცნიერების და მძიმე მრეწველობის სწრაფ განვითარებას და ა. შ.; ლენინი აღნიშნავდა, რომ ბისმარკმა გერმანიის იმპერიის შექმნით ისტორიულად პროგრესული როლი შეასრულაო), მეორე მხრივ, რაიხის აღმოცენებას თავისი უარყოფითი შედეგები ჰქონდა: გაძლიერდა ეროვნულ უმცირესობათა ჩაგვრა; ასე მაგალითად, პოლონეთში დაჩქარდა გერმანიზაციის პროცესი. ბისმარკის საგარეო პოლიტიკა უმთავრესად მიმართული იყო საფრანგეთის წინააღმდეგ. ბისმარკი აყალიბებდა ანტიფრანგულ კოალიციებს: მაგ., 1873 წლის „სამთა შეხვედრა“ 1881 წელს გადაიქცა „სამთა კავშირად“ (გერმანია, ავსტრო-უნგრეთი და რუსეთი შეკავშირდა სხვა სახელმწიფოების წინააღმდეგ). გერმანიის იმპერიაში იუნკრები რჩებოდნენ მმართველ კასტად. გერმანიაში იმპერიალიზმის ფეხის მოკიდებისას მსოფლიო ტერიტორიულად თითქმის უკვე მთლიანად იყო განაწილებული მსხვილ კაპიტალისტურ ქვეყნებს შორის. გერმანიას, განსხვავებით სხვა იმპერიალისტურ სახელმწიფოთაგან, თითქმის სრულებით არ ჰქონდა კოლონიები. გერმანული იმპერიალიზმი სწრაფი ტემპებით

ცდილობდა ამ ხარვეზის შევსებას. იწყება კოლონიების მოპოვება: 1883—85 წლებში გერმანიამ დაიპყრო სამხრეთ-დასავლეთი აფრიკა, ტოგო, კამერუნი, აღმოსავლეთი აფრიკა, ახალი გვინეა, მარშალის კუნძულები, ბისმარკის არქიპელაგი. კოლონიური ექსპანსიის ზრდამ გერმანია ინგლისს დაუპირისპირა. 1871 წლიდან 1890 წლამდე ოტო ფონ ბისმარკი გერმანიის რაიხსკანცლერი იყო. ის იცავდა იუნკრულ მემამულეთა და მსხვილი ბურჟუაზიის ინტერესებს. მის დროს განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა იმპერიის ჯარს, მის სიძლიერესა და სიმტკიცეს. სამხედრო წესები და რეჟიმი იჭრებოდა ყველა დაწესებულებაში. მილიტარისტულ-ყაზარმული სული, პრუსიულ-სოლდაფონური ატმოსფერო იყო გაბატონებული ქვეყნის ყველა სფეროში. საშინაო პოლიტიკა მიმართული იყო დემოკრატიული ძალების, განსაკუთრებით, მუშათა კლასის და მუშათა მოძრაობის წინააღმდეგ. ბისმარკი ებრძოდა აგრეთვე ცენტრის პარტიის პარტიკულარისტულ ტენდენციებს (ეს პარტია კათოლიკური სამღვდელოების ინტერესებს იცავდა), სამხრეთ გერმანიის მემამულეებსა და ბურჟუაზიის გარკვეულ ნაწილს. გერმანიის იმპერიაში გამწვავდა კლასობრივი ბრძოლა ბურჟუაზიასა და პროლეტარიატს შორის. ამ დროს გერმანიის პროლეტარიატი თვალსაჩინო ძალას წარმოადგენდა. გერმანიის პროლეტარიატის რევოლუციურმა მოძრაობამ წარმოშვა მუშათა კლასის ისეთი ბელადები, როგორიც იყვნენ მარქსი და ენგელსი, შემდეგ ვილჰელმ ლიბკნეხტი და ავგუსტ ბებელი (1869 წელს ავგუსტ ბებელმა და ვილჰელმ ლიბკნეხტმა დააარსეს გერმანიის სოციალ-დემოკრატიული მუშათა პარტია. ეს იყო გერმანიის პროლეტარიატის პირველი რევოლუციური პარტია). 1875 წ. გოთაში გაერთიანდნენ „აიზენახელები“ და ლასალიანელები გერმანიის სოციალისტურ მუშათა პარტიად. 1878 წელს ბისმარკმა გამოსცა სპეციალური „სოციალისტების კანონი“, რომელიც ძალაში იყო 1890 წლამდე. ამ კანონით პოლიციას უფლება ეძლეოდა აეკრძალა სოციალ-დემოკრატიული პარტიული ორგანიზაციები და მუშათა გაერთიანებანი, ხოლო სოციალ-დემოკრატიულ აგიტაციასა და პროპაგანდაში შემჩნეულნი მკაცრად დაესაჯა. მეორე მხრივ, ბისმარკი გარკვეული სოციალური რეფორმებით ცდილობდა მუშათა კლასის გულის მოგებას (1883 წელს შემოღებულ იქნა ავადმყოფების დაზღვევა, 1884 წელს გამოვიდა დაშავებულთა დაზღვევის კანონიც, 1889 წ. კი — დასახიჩრებულთა და მოხუცებულთა დაზღვევაც გატარდა).

გერმანიის იმპერიალიზმი ხასიათდებოდა ზოგიერთი თავისებურე-

ბით, რითაც იგი სხვა ქვეყნების მონოპოლიური კაპიტალიზმისაგან საგრძნობლად განსხვავდებოდა. ამ ქვეყნის კაპიტალისტური განვითარების თავისებურებას ლენინმა კაპიტალისტური განვითარების პრუსიული გზა უწოდა. გერმანიის ეკონომიკასა და პოლიტიკაში იმპერიალისტურ პერიოდშიც კი კელავინდებურად დიდ როლს ასრულებს პრუსიის იუნკრობა. გერმანიის ბურჟუაზია უთანხმდება და უკავშირდება გაბურჟუებულ იუნკრობას. ლენინი ასე ახასიათებდა გერმანულ ბურჟუაზიას: „**В Пруссии и в Германии вообще помещик не выпускал из своих рук гегемонии во все время буржуазных революций и он ‚воспитал' буржуазию по образу и подобию своему**" *.

იმპერიალიზმის დროს განსაკუთრებით შემჭიდროვდა და განმტკიცდა იუნკრებისა და მონოპოლისტური კაპიტალის მაგნატების კავშირი. ამ გარემოებამ თავისი დაღი დაასვა გერმანულ იმპერიალიზმს, რომელსაც ლენინმა იუნკრულ-ბურჟუაზიული იმპერიალიზმი უწოდა. განსხვავებით სხვა კაპიტალისტური ქვეყნებისაგან, სადაც იმპერიალიზმი ფეოდალური ნაშთებისაგან გაწმენდილ ნიადაგზე აღმოცენდა, გერმანიაში ახალი კაპიტალიზმი ვერ აცდა ფეოდალურ „მინარევებს". ამიტომ მან უაღრესად რეაქციული და აგრესიული ხასიათი შეიძინა. მაშასადამე, გერმანიის იმპერია წარმოადგენდა ბურჟუაზიულ-მემამულურ სახელმწიფოს, რომელშიც იუნკრობას, პრუსიის არისტოკრატიას, მემამულეებს, მსხვილ მიწათმფლობელებს გაბატონებული მდგომარეობა ეჭირათ. თვითონ ოტო ფონ ბისმარკიც თავადი იყო, პრუსიელი იუნკერი, მსხვილი მიწათმფლობელი, რომელსაც მჭიდრო კავშირ-ურთიერთობა ჰქონდა მაღალ ფინანსურ წრეებთან. გერმანიაში, რომელშიაც, მაშასადამე, გაბატონებული, ხელმძღვანელი მდგომარეობა პრუსიელობას ეპყრა, დამკვიდრდა ყაზარმული, სოლდაფონური, მილიტარისტული სული, რომელმაც ცხოვრების ყველა სფეროში შეაღწია. იმპერიის სამხედრო ორგანიზაციის საფუძვლად დადებულ იქნა პრუსიული სამხედრო სისტემა. ავგუსტ ბებელმა გერმანიას დიდი ყაზარმა უწოდა. მარქსი შენიშნავდა გერმანიაზე: „**Dass es zunächst seine Einheit in der preussischen Kaserne findet, ist eine Strafe, die es reichlich verdient hat**". გერმანიაში დაისადგურა შოვინიზმმა, ანტისემიტიზმმა და ბიუროკრატიზმმა. მიწებითა და ფასიანი ქაღალდებით ბირჟის სპეკულაციები აქამდე არნახულ მასშტაბებს აღწევს, მდიდრ-

* В. И. Ленин, т. XI. стр. 388.

დებიან ნამუსზე ხელაღებული ჯობერები და სპეკულანტები, კარიერას იკეთებენ დაქირავებული, ფინანსური მაგნატების მიერ მოსყიდული ჟურნალისტები და გაზეთის რედაქტორები.

1890 წელს თავადი ბისმარკი შეცვალა გრაფმა ლეო ფონ კაპრივიმ (1890—1894), რომელმაც ბურჟუაზიას რამდენადმე იუნკრების საზარალოდ დაუჭირა მხარი (ამიტომ 1894 წელს კაპრივი იუნკრებმა ჩამოაგდეს)*, 1890 წელს გაუქმდა „სოციალისტების კანონი“ და ამიერიდან სოციალ-დემოკრატია და პროფესიული კავშირები იქცნენ ძლიერ მასობრივ ორგანიზაციებად. 1888 წლიდან (1918 წლამდე) გერმანიის იმპერატორი იყო ვილჰელმ მეორე, რომელმაც დაიწყო პროვოკაციული საგარეო პოლიტიკის წარმოება. ბურჟუაზია ამ დროს საბოლოოდ ეთხოვება და ივიწყებს თავის კულტურულ-ჰუმანისტურ წარსულს. დაახლოებით ასეთი ეკონომიური, ისტორიული და პოლიტიკური სიტუაცია იყო გერმანიაში, როდესაც დაიბადა მწერალი თ. მანი.

თომას მანი (მისი სრული სახელია პაულ თომასი) დაიბადა 1875 წლის 6 ივნისს ქალაქ ლიუბეკში მდიდარ პატრიციულ ოჯახში. თომასის მამა—თომას იოჰან ჰაინრიხ მანი დიდვაჭარი (Grosskaufmann), რესპექტაბელური სოვდაგარი, ხორბლის სოლიდური ფირმის მეპატრონე, გემთმფლობელი და სახელგანთქმული სენატორი იყო. ის პატივცემული, დარბაისელი პატრიციუსი, სახელმწიფო და საზოგადო მოღვაწე და კარგი ორატორი ყოფილა**, ხოლო მანების წინაპრები კი, როგორც თვითონ თ. მანი მოგვითხრობს, „რატსჰერებად ისხდნენ მეკლენბურგში, იქედან ლიუბეკს ჩამოვიდნენ; იყვნენ რომის იმპერიის ვაჭრები...“ *** თ. მანის პატრიციული მოდგმა 100 წლის განმავლობაში დაკავშირებული ყოფილა ლიუბეკის ისტორიასთან [1].

ნიურნბერგსა და ანსბახს შორის თურმე ახლაც ცხოვრობენ გლეხები, გვარად მანები. სავარაუდებელია, რომ ამ გლეხების ერთ-ერთ-

---

* მარქსი და ენგელსი არ უარყოფდნენ ბისმარკის ძალასა და პოლიტიკურ მოხერხებას. ენგელსი, მაგალითად, აღნიშნავდა, რომ ბისმარკი იყო „Ein Mensch von grossem praktischen Verstand“, მაგრამ ის იყო უაღრესად შემჭიდროვებული და რეაქციონერი პოლიტიკოსი.

** მამის ორატორული ნიჭი არც ერთ ვაჟიშვილს არ მიუღია მემკვიდრეობად: არც ჰ. მანი და არც თ. მანი რიტორული უნარით არ იყვნენ დაჯილდოებულნი.

*** Th. Mann. Bd. XI, S. 380; ამ სიტყვებს თავდაპირველად „შეხედულებებში“ ეხედებით. ამასვე იმეორებს თ. მანი სტატიაში — „Lübeck als geistige Lebensform“.

მა წინაპარმა ხელობა ისწავლა და ჰანს ზაქსისა და ალბრეჰტ დიურერის ქალაქში — ნიურნბერგში თერძობა დაიწყო. ერთ-ერთი მანი ჩრდილოეთ გერმანიაში გადმოსულა ბავარიიდან, მისი ვაჟი ქ. როსტოკში თერძად მუშაობდა. ამ თერძის შთამომავლობას ვაჭრობისათვის მიუყვია ხელი. მანები ვაჭრები და მეზღვაურები ყოფილან. თ. მანის დიდი პაპა ლიუბეკში დასახლებულა, ის ხორბლით ვაჭრობდა, საკუთარი ფირმაც დაუარსებია. მწერლის ბაბუასა და მამას კიდევ უფრო გაუფართოვებიათ დიდი პაპის მიერ წამოწყებული საქმე*. თომასის დედა, იულია და სილვა-ბრუნსი (Julia da Silva-Bruhns)** პორტუგალიური წარმოშობის ბრაზილიელი კრეოლი იყო. უფრო ზუსტად, იულიას მამა ლიუბეკელი გერმანელი იყო, რომელსაც ყავისა და შაქრის პლანტაციები ჰქონდა ბრაზილიაში. აქ გაიცნო და ცოლად შეირთო პორტუგალიური წარმოშობის ბრაზილიელი მემამულის და პლანტატორის და სილვას ქალიშვილი, რომელთანაც ანგრა დოს რეისში შეეძინა ჰაინრიჰ და თომას მანების დედა — იულია, შინაურობაში დოდოს რომ ეძახდნენ (ასევე სხვებისაგან განსხვავებით, ელოესერი თ. მანის დედას პორტუგალიურ-ინდიანურ წარმოშობას მიაწერს)***. დოდოს დედა ადრე გარდაეცვალა (მუცელს გადაჰყვა) და მამამ 7 წლის ბავშვი დანარჩენ ოთხ და-ძმასთან ერთად ბრაზილიიდან გერმანიას, ლიუბეკს ჩაიყვანა, რათა შვილებისათვის გერმანული აღზრდა მიეცა. თავდაპირველად დოდომ გერმანული ენა არც კი იცოდა, ლაპარაკობდა მხოლოდ პორტუგალიურად.

თუ თომასის მამა ფხიზელი, რეალისტი, საქმიანი სოვდაგარი (იგი საკუთარ გემებს აგზავნიდა სხვადასხვა ქალაქებსა და ქვეყნებში ხორბლის გასაყიდად) და მოქმედი, პრაქტიკული, ფხიანი ჩრდილო-გერმანელი იყო, თომასის დედა — ლამაზი, მეოცნებე, ხელოვნებისმოყვარული, რომანული ტიპის, სამხრეთული ტემპერამენტის ქალი გახლდათ. მანების დინჯ, რესპექტაბელურ, ცოტა პურიტანულ ოჯახში მას ექსცენტრიულობის იერი დაჰკრავდა და ერთგვარი დი-

---

* იხ. Victor Mann, Wir waren fünf, 1949.

** რატომღაც ართურ ელოესერი მწერლის ბაბუას (დედის მხრიდან) გვარს შეცდომით წერს: „Bruhn" (Arthur Eloesser, Thomas Mann, Sein Leben und sein Werk, S. Fischer Verlag, Berlin, 1925, S. 21). შეცდომით წერია თ. მანის დედის გვარი ზორგელ-ჰოჯოფის წიგნშიც: de Silva-Bruhns (Albert Soergel-Curt Hohoff, Dichtung und Dichter der Zeit, Bd. I, August Bagel Verlag, Düsseldorf, 1931, S. 856.

*** Eloesser, S. 21.

სონანსიც კი შეჰქონდა. იულია გვარიანად უკრავდა პიანინოზე, ჰქონდა პატარა, მაგრამ სასიამოვნო ხმა, ცოტა ხატვაც ეხერხებოდა; ცოტ-ცოტას წერდა კიდეც, თხზავდა ზღაპრებს, რომელთაც ვიწრო წრეში კითხულობდა (გარდა მოგონებებისა, რომელიც 1958 წელს ქ. კონსტანცში როზგარტენის გამომცემლობამ გამოაქვეყნა: **Julia Mann, Aus Dodos Kindheit, Erinnerungen, Rosgarten Verlag, Konstanz, 1958**, ვიქტორ მანის არქივში აღმოჩნდა აგრეთვე იულია მანის რამდენიმე ესკიზი და ნოველა)*. პატარა თომას მანზე გავლენა მოახდინა მამამისის ოჯახში გამეფებულმა პატრიარქალურ-ბიურგერულმა, ტრადიციებსა და ჩრდილოგერმანული წესრიგისა და პუნქტუალობის სიყვარულზე დაფუძნებულმა ატმოსფერომ, ოდნავ პედანტურმა და რესპექტაბელობისა და სოლიდურობის გრძნობაზე დამყარებულმა გარემომ. მეორე მხრივ, „მოქმედება“ ექსცენტრიული, სამხრეთელი და რომანელი დედის ხელოვნებისეული სამყარო, რაც ძალაუნებურად და ფარულად (შესაძლოა, ოჯახის წევრებისათვის გაუცნობიერებლად) ჩრდილოგერმანულ საქმიან, ფხიზელ, პრაქტიკულ წეს-ჩვეულებებს უპირისპირდებოდა. თ. მანში ბავშვობიდანვე წარმოებდა ბრძოლა მამისა და დედის საწყისებს შორის. და თ. მანის შემოქმედების პრობლემატიკას (განსაკუთრებით პირველ პერიოდში), ნაწილობრივ, საფუძვლად დაედო სწორედ ამ საწყისებს შორის წინააღმდეგობა. ერთი მხრით, თომას მანის — რესპექტაბელური, სოლიდური ფირმის წარმომადგენლის წიაშე იდგა ოჯახისა და წინაპრების ტრადიციებისა და საქმის განგრძობისა და მემკვიდრეობის საკითხი; მეორე მხრივ, ბავშვობაშივე თანდათანობით ძლიერდებოდა „არასოლიდური“, მისი ოჯახისათვის შეუფერებელი ხელოვნებისადმი მიდრეკილება, რასაც დედის სამყარო ასაზრდოებდა, და რაც თ. მანს (ისევე როგორც ჰ. მანსაც) ადრიდანვე, სკოლის ასაკშივე, საკუთარ წრესა და გარემოში ერთგვარ რენეგატად, მოღალატედ, გაუცხოებულად გამოაჩენდა. ამ წრეში ხელოვნებით, ლიტერატურით, საერთოდ, არაპრაქტიკული საქმიანობით გატაცება ცუდ ტონად, სამარცხვინოდ ითვლებოდა (თ. მანის დარბაისელი მამა — სენატორი მანი თურმე ფარუ-

---

* ელოესერის ცნობით, იულია გატაცებით უკრავდა შოპენს, მღეროდა შუბერტისა და შუმანის სიმღერებს (**Eloesser, S. 24**). იულიას ბავშვობა მხატერულად აქვს აღწერილი ჰ. მანს თავის რომანში — „რასებს შორის“. აქ იულია ლოლად გვევლინება. მაში სრული იდენტიფიცირება შეუძლებელია, მხოლოდ იულიას ბავშვობა, ბავშვობის ეპიზოდებია გამოყენებული რომანის მთავარი გმირი-ქალის ცხოვრების ერთი მონაკვეთის მასალად.

ლად კითხულობდა ემილ ზოლას „ნანას“)*. ხელოვანი, მწერალი, არტისტი დეკლასირებულ, სოციალური ფუნქციის არმქონე ელემენტად იყო მიჩნეული (ეს კონფლიქტი მკვეთრად აისახა მის ადრეულ ნოველებსა და მოთხრობებში. ესაა კონფლიქტი „ხელოვანსა“ და „ბიურგერს“, „უანგარო“, „უსარგებლო“, „ფუჭ“ ხელოვნებასა და ბიურგერულ, სარგებლობის მომტან, საქმიან ცხოვრებას შორის, რაც სხვადასხვა ვარიაციით და სხვადასხვა ასპექტში თ. მანის ადრეული შემოქმედების ძირითად თემას შეადგენს)[2]. ბიურგერები ხელოვნებას მიიჩნევენ ისეთ ფუჭ, ფიქტიურ, უსარგებლო საქმიანობად, რომელიც უშუალოდ არ ქმნის მატერიალურ დოვლათს, რასაც მატერიალური, ნივთიერი, ხელშესახები შედეგი არ მოყვება. ეს დაახლოებით ის შეხედულებაა, რაც ჯერ კიდევ ჩვენშიც აქა-იქ მეშჩანურ-ფილისტერულ წრეებში ბოგინობს: კონსერვატორიაში ან თეატრალურ ინსტიტუტში ის სწავლობს, ვინაც სხვაგან ვერ ივარგა. პოეტი ისაა, ვისაც სხვა არავითარი უნარი არ აღმოაჩნდა და ა. შ. ასეთ ადამიანებში პატივისცემას იმსახურებს მხოლოდ „რეალური“, „ხელშესახები“ საქმიანობა: საინჟინრო საქმე, ეკონომისტობა, ექიმობა და ა. შ. ეს უტილიტარული თვალსაზრისი სავაჭრო-ბიურგერულ წრეებში უნდა იყოს შემუშავებული. ფეოდალურ წრეებში არ შეიმჩნეოდა „სასარგებლო საქმიანობით“ ასეთი აღტაცება.

ბავშვობა თ. მანმა ქალაქ ლიუბეკში გაატარა. ლიუბეკი ჩრდილოეთ გერმანიაში, შლეზვიგ-ჰოლშტაინში, უფრო ზუსტად, ჰოლშტაინში მდებარეობს. ჰანზის ერთ დროს სახელგანთქმული ქალაქი ლიუბეკი, ოდესღაც მსხვილ სავაჭრო და სამეურნეო ცენტრს რომ წარმოადგენდა, ამ დროს უკვე ქცეულიყო პროვინციულ, პერიფერიულ ქალაქად, რომელიც საგრძნობლად ჩამორჩენოდა ქვეყნის საერთო ეკონომიურ და პოლიტიკურ განვითარებას. ლიუბეკს შუასაუკუნეობრივი იერიც კი შერჩენოდა, ვიწრო ქუჩაბანდებში კვლავ ძველებური ორმხრივდაქანებულსახურავებიანი სახლები და გოტიკური კოშკები იდგა, მოედნებზე ჰები იყო ამოღებული. ლიუბეკში თავმოყრილი იყო სავაჭრო არისტოკრატია, ძველი ჰანზეატური პატრიციატი. მონოპოლისტური კაპიტალიზმის გაბატონების შედეგად ამ ქალაქმა თანდათანობით დაკარგა თავისი ადრინდელი მნიშვნელობა. თომასმა ბავშვობა და სიყმაწვილე ვილჰელმ პირველისა

---

* Th. Mann, Lebensabriss, Bd. XII; Thomas Mann, Ansprache in Lübeck am 21. Mai 1955; in: Vollendung und Grösse Thomas Manns, Beiträge zu Werk und Persönlichkeit des Dichters, hrsg. v. Georg Wenzel, Halle (Saale), 1962, S. 22; Eloesser, S. 21.

და ვილჰელმ მეორის მკაცრი, სულშემხუთველი რეჟიმის პირობებში გაატარა. სკოლაშიც შეჭრილიყო ყაზარმის წესები, პრუსიული კანონები და ჩვეულებები. სახელმწიფოში უდიდესი ყურადღება ექცეოდა არმიის სამხედრო ვარჯიშობასა და მარშებს. თომასი თავდაპირველად ლიუბეკის სახალხო სკოლაში (Volksschule—დაწყებითი სასწავლებელი) სწავლობდა *, შემდეგ—რეალურ გიმნაზიაში, ლიუბეკის საკმაოდ ცნობილ „კატარინეუმში" **. სკოლიდან მიღებული მძიმე შთაბეჭდილებანი მწერალმა „ბუდენბროკებში" ჰანოს მაგალითით გამოხატა (ეს XIX საუკუნის მიწურულის ის პრუსიულ-გერმანული, სამხედრო ყაზარმის შინაგანაწესის მიხედვით ორგანიზებული სკოლაა, რომელიც თავის დროზე აღწერეს გერჰარტ ჰაუპტმანმა—„ჩემი სიყრმის თავგადასავალი", ჰ. მანმა—„პროფესორი უნრატი", ჰერმან ჰესემ—„ბორბლის ქვეშ", ლეონჰარდ ფრანკმა—„მარცხნივ, საცა გულია", ფრანკ ვედეკინდმა—„გაზაფხულის გამოღვიძება" და სხვებმა). თომასი კარგი მოწაფე არასოდეს არ ყოფილა. დიდი ხნის შემდეგაც უსიამოვნოდ იგონებდა გასამხედროებულ სკოლაში გატარებულ წლებს. მომავალი მწერალი ზარმაც, უხეირო მოწაფედ იყო მიჩნეული, სწავლას გულს ვერ უდებდა, არ აინტერესებდა სკოლის ოფიციალური პროგრამა და ჩუმ-ჩუმად ლექსებს წერდა, რაც მასწავლებელთა და თანაკლასელთა შორის სახელს უტეხდა. მასწავლებელთა თვალში ის იყო ერთი უქნარა, ცუღლუტი ყმაწვილი, რომელიც სერიოზულ პროფესიას ვერასოდეს ვერ მოკიდებდა ხელს. თომასის მასწავლებლები ვერაფრით ვერ წარმოიდგენდნენ, რომ მათი ცუღლუტი მოწაფე ოდესმე მათ გიმნაზიასა და მთელ ქალაქსაც კი გაუთქვამდა სახელს. თომასის ვაჟი—მწერალი კლაუს მანი წერს ყრმა ჰაინრიჰ და თომას მანებზე: „Mit den beiden Jungen war nicht viel Staat zu machen; in der Schule fielen sie durch Aufsässigkeit und Faulheit auf, was verzeihlich gewesen wäre, wenn sie sich wenigstens sportlich hervorgetan hätten. Gerade auf diesem Gebiet aber waren sie komplette Versager. Es ging das Gerücht, dass sie sich mit Literatur beschäftigten" ***.

თ. მანს უკვე გიმნაზიაშივე ჰქონდა ლიტერატურული ინტერე-

---

* Eberhard Hilscher-ის მიხედვით, პატარა თომასი Dr. Bussenius-ის კერძო სასწავლებელში დადიოდა, რაც მისთვის ჰანს ბიურგინს შეუტყობინებია (S. 5).

** ვლადიმირ კაფკა შეცდომას უშვებს: „კატარინეუმის" ნაცვლად წერს „Gaterinäum", რაც უაზრობაა (Vladimir Kafka. Thomas Mann. Sein Leben und Work. Prag, 1955).

*** Klaus Mann. Der Wendepunkt. S. 9.

სები. თომასი მეგობრობდა ერთი გაკოტრებული და გარდაცვლილი წიგნის ვაჭრის ვაჟთან, რომელიც მასავით უპირისპირდებოდა მასწავლებლებსა და დანარჩენ მოწაფეებს*. აქვე დაუახლოვდა მომავალი მწერალი ერთი მეკლენბურგელი გრაფის შვილს, კარგად იყო თომასი აგრეთვე ერთი ებრაელი თერძის ვაჟიშვილთან, რომელიც უნგრეთიდან გადმოსულიყო ლიუბეკს**. პირველად თურმე გრაფის ვაჟმა ახსენა ნიცშეს სახელი გიმნაზიელთა შორის*** (ალბათ, გრაფის ეს პატარა ვაჟია ჰანო ბუდენბროკის მეგობრის გრაფ კაის „მოდელი“). ოტო გრაუტოფთან—გიმნაზიის ამხანაგთან ერთად მსჯელობდა თ. მანი ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის საკითხებზე****. თავდაპირველად თომასს დაუწყია დრამების წერა, რომელთაც თავის უმცროს ძმასა და დებთან ერთად შინ დგამდა ხოლმე; მაყურებლები მშობლები და ახლო ნათესავები იყვნენ*****. ადრეულ დრამებს თომასმა მიაყოლა ლირიკული ლექსები, რომელთა ნაწილი ძვირფას მეგობარს ეძღვნებოდა; ეს იყო „ტონიო კროგერის“ ჰანს ჰანზენის „მოდელი“, რომელმაც შემდეგ სიმბოლური მნიშვნელობა შეიძინა. რეალური ჰანს ჰანზენი გალოთდა და აფრიკაში საცოდავად დაიღუპა******. ცეკვის გაკვეთილებზე თომასმა გაიცნო ერთი წაბლისფერნაწნავებიანი გოგონა, რომელსაც სასიყვარულო ლექსები დაუწერა******* (ეს იყო რეალური ინგე, რომელიც „ტონიო კროგერში“ ქერათმიანად გვეელინება, რასაც სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს). ბავშვობაში თ. მანი წერდა პატარა-პატარა მუსიკალურ ნაწარმოებებს—იმპროვიზაციებს, რომელთაც ოჯახურ წრეში ასრულებდა********. გიმნაზიაში სწავლისას რამდენიმე გიმნაზიელთან ერთად თ. მანმა გამოსცა მოწაფეთა ჟურნალი „გაზაფხულის ქარიშხალი“ („Der Frühlingssturm“), რომლის მხოლოდ ორი ნომერი გამოვიდა (დაწვრილებით ჟურნალზე ცოტა ქვემოთ). როგორც თვითონ თ. მანი მოგვითხრობს, ყველა სათამაშოზე უფრო მეტად უყვარდა მას თოჯინების თეატრი (Puppentheater), რომელიც უფროსი ძმისაგან მიეღო „მემკვიდრეობად“. თ. მანს ეს „თე-

---

* Th. Mann, Lebensabriss, Bd. XII, S. 384.

** Eloesser, S. 32.

*** იქვე.

**** იქვე.

***** Th. Mann, Bd. XII, S. 385.

****** იქვე.

******* იქვე.

******** Th. Mann, an Bruno Walter, 1946, 15. Sept., Briefe 1937—1947, S. 504.

ატრი“ დაწერილებით აქვს აღწერილი ერთ-ერთ ადრეულ ნაწარმოებში—„ჯამბაზი“. გვხვდება იგი „ბუდენბროკებშიც“ (ჰანოსადმი მიძღვნილ მონაკვეთში)*. (ელოესერის მოწმობით, თომასს დრამატულ თეატრზე უფრო ოპერა უყვარდა)** [3]. ზაფხულობით თომასი სხვა და-ძმებთან ერთად ზღვისპირა ტრავემიუნდეში მიჰყავდათ საზაფხულოდ***. ტრავემიუნდე იყო თომას მანის ბავშვობის ყველაზე ნათელი მოგონება. თომასის მამამ ახალი სახლი ააგო და ამ სახლში გაიარა მომავალი მწერლის ბავშვობამ****. ხშირად იყო პატარა თომასი თავის და-ძმებთან ერთად სტუმრად ბებიის (მამის დედის) სახლში, რომელიც ლიუბეკში მარიენკირჰეს მახლობლად იდგა (შემდეგ ამ სახლს დაერქვა ბუდენბროკების სახლი). თავდაპირველად თომასს სავაჭრო კარიერისათვის ამზადებდნენ, მამის საქმის განმგრძობად, მაგრამ მომავალ მწერალს არასოდეს არ გამოუჩენია სოვდაგრობის სურვილი. თვითონ თ. მანი და ბიოგრაფებიც გადმოგვცემენ, რომ მას სიყრმეში ძალიან ყვარებია ძილი—თომასს შექმნილი ჰქონდა ძილის თაყვანებური კულტი. 1909 წელს მწერალმა ძილს უძღვნა სპეციალური ესეი „ტკბილი ძილი“ („Süsser Schlaf“), რომელშიც გააანალიზა თავისი სიყვარული ძილისადმი და ხოტბა შეასხა საწოლს, რომელშიაც თამაშდება დაბადებისა და სიკვდილის მისტერიები*****. ძილი თ. მანისათვის იყო თავშესაფარი, რომელშიაც გაურბოდა ტანჯვას, მწუხარებასა და მოწყენილობას. თ. მანი მოგვითხრობს, რომ განსაკუთრებით ტკბილად ეძინა კვირა ღამით, თუმც მეორე დღეს ორშაბათი უნდა გათენებულიყო და უნდა დაწყებულიყო საზარელი სასწავლო კვირეული******. ელოესერი საგანგებოდ შენიშნავს, თ. მანს ჰქონდა სიზმრის (დასიზმრების), სიზმრის გამოწვევის ნიჭი, რომლითაც მოუსვენრობასა და მოწყენილობას ებრძოდაო (...er hatte die Gabe des Traumes)******* [4]. ძილს თ. მანის შემოქმედებაში მინიჭებული აქვს მეტაფიზიკური, სიმბოლური, ფილოსოფიური მნიშვნელობა. აქვე უნდა აღვნიშნო თ. მანის განსა-

---

* Th. Mann, Kinderspiele, Bd. XII, S. 364.

** Eloesser, S. 28.

*** Th. Mann, Bd. XII, S. 383. ტრავემიუნდე ლიუბეკის მახლობლად მდებარე ბალტიის ზღვისპირა ადგილია, რომელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს „ბუდენბროკებში“ (ე. წ. ტრავემიუნდეს ეპიზოდი).

**** მეორე მსოფლიო ომის დროს ეს სახლი ანგლო-ამერიკულმა ყუმბარმშენებმა დაანგრია.

***** Th. Mann, Bd. XII, S. 354.

****** Th. Mann, Bd. XII, S. 353.

******* Eloesser, S. 28.

კუთრებული სიყვარული ზღვისადმი, საპირისპიროდ მთებისა. ზღვას მომავალი მწერალი პირველად ტრავემიუნდეში შეხვდა. თავის ამ სიყვარულზე ლაპარაკობს მწერალი ძილზე დაწერილ ესეში: აქ ძილისა და ზღვის სიყვარული ერთმანეთთანაა დაკავშირებული და მოძებნილია საერთო ფესვი **. თომასის აზრით, ეს არის ნირვანასადმი, არყოფნისადმი, სივრცისა და დროისაგან, სასრულობისაგან განთავისუფლებისადმი მიდრეკილება, მარადიულობისა და უსასრულობისაკენ სწრაფვის გამოხატულება ***.

1891 წელს თომასის მამა მოულოდნელად სისხლის მოწამლვით გარდაიცვალა ****. თომასი ამ დროს 15 წლისა იყო. ქმრის სიკვდილის შემდეგ იულია მანნმა გაყიდა ძველი სახლი და ქალაქის კარიბჭის მახლობლად შეიძინა შედარებით უბრალო სახლი. მალე მრხდა მანების სავაჭრო ფირმის ლიკვიდაცია (განსვენებული სენატორის არც ერთ ვაჟს არ სურდა წინაპრების სავაჭრო საქმიანობის განგრძობა) და მანების ოჯახი ლიუბეკიდან მიუნჰენს გადასახლდა, ხოლო თომასი დროებით დარჩა მშობლიურ ქალაქში. ის აქაურ გიმნაზიაში სწავლობდა და ამ გიმნაზიის ერთ-ერთი მასწავლებლის პაასიონში ცხოვრობდა. თ. მანი 1946 წელს სწერდა ბრუნო ვალტერს: „Mit fünfzehn Jahren war ich nichts, als ein schlechter Schüler... Um diese Zeit musste mein Vater sterben, und in seinem Testament hatte er von mir gesagt, ich hätte ein weiches Herz und werde ihn beweinen. Das war alles, was er beim besten Willen von mir erwarten konnte“ *****.

1893 წლის შემოდგომაზე თ. მანს გიმნაზია არ დაუსრულებია, ისე შეუერთდა თავისიანებს მიუნჰენში. თომასმა საშუალო სიმწიფის მოწმობა მიიღო (Zeugnis der mittleren Reife), „პრიმამდე“— გერმანული გიმნაზიების ბოლო კლასამდე არ მიუღწევია, მხოლოდ „ზეკუნდა“ (ბოლოსწინა კლასი) დაამთავრა ******.

მიუნჰენი გერმანიის სამხრეთში მდებარეობს, ბავარიის მთავარი ქალაქია. იგი დიდად განსხვავდებოდა პირჭუში და ჭუფრი ლიუბეკისაგან. მიუნჰენი იყო გაცილებით რბილი, მხიარული, ღაღი, გულგამხსნელი და გულგახსნილი, გაცილებით ტოლერანტული და შეუ-

** Th. Mann, Bd XII, S. 354.

*** Th. Mann. Briefe 1937—1947, S. 505.

**** თ. მანი თავის „verkommener Gymnasiast“-ს ეძახის. იხ. მისი „Im Spiegel“ (1907), Bd. XII, S. 344. აქვე წერს თ. მანი: „... Sondern ich bin überhaupt nicht bis Prima gelangt, ich war schon in Sekunda so alt wie der Westerwald“ (S. 344).

ზღუდველი. ერთმანეთისაგან განასხვავებდნენ ორ მიუნჰენს: ერთი იყო ბიურგერული მიუნჰენი, ჯანსაღი, ფხიზელი, საქმიანი მიუნჰენი; მეორე იყო შვაბინგი (ერთ დროს სოფელი—მიუნჰენის მახლობლად, მერე—ქალაქის გარეუბანი, ბოლოს—ქალაქის ნაწილი)—ხელოვანთა ბოჰემის, მწერლების, მხატვრების, მსახიობების მიუნჰენი, ინტერნაციონალური მიუნჰენი. აქ ერთმანეთში ირეოდნენ სამბრეთ ამერიკელები, ანგლო-საქსები, რუსები, ებრაელები და სხვა („ტონიო კროგერის“ ლიზავეტა ივანოვნა სწორედ ამ წრიდანაა). ბიურგერულ მიუნჰენში დიდ ყურადღებას აქცევდნენ ტრადიციებს, ჩვეულებს, ეტიკეტს; ხელოვანთა მიუნჰენში იქცეოდნენ ლაღად, დაუძაბავად, „შსუბუქად“, თავისუფლად, არასოლიდურად*. თ. მანმა ცალკე დაიქირავა ბინა შვაბინგში, აქ ედგა ნაქირავები პიანინო, ლიუბეკიდან თავისი ვიოლინოც ჩამოეტანა და ხშირად უკრავდა მათზე. მიუნჰენში გადმოსვლისთანავე თ. მანმა ხანძრისაგან დამზღვევ ბიუროში (Feuerversicherungsgesellschaft) დაიწყო სამსახური შტატგარეშე პრაქტიკანტად—„ვოლონტერად“. ამ საზოგადოების დირექტორი თურმე მამამისთან მეგობრობდა, როცა უწინ ლიუბეკში აშგვარივე ბიურო ჰქონია გახსნილი. თ. მანი გულს ვერ უდებდა საკანცელარიო სამუშაოს. დიდის ვაი-ვაგლახით ავსებდა ფორმულარეებს, მაგრამ მთელი გულისყური თავისი პირველი ნოველის ჭერისაკენ ჰქონდა მიპყრობილი, სატრიალებელ სავარძელზე იჯდა, ჩინ დაჭანებული პულტი ედგა და ფარულად წერდა „დაცემულ ქალს“ („Gefallen“)**. „წავედი ბიუროდან, სანამ გამაგდებდნენ“,— წერს თ. მანი თავის მოკლე ავტობიოგრაფიაში***. ერთხანს ჟურნალისტობა უნდოდა, მაგრამ თავი ვერ მოაბა ამ საქმეს, შემდეგ მიუნჰენის უნივერსიტეტსა და ტექნიკურ უმაღლეს სასწავლებელში ლექციებს ისმენდა ისტორიაში, ლიტერატურაში, ესთეტიკასა და პოლიტეკონომიაში[7]. განსაკუთრებით დამახსოვრებია თომასს პოეტისა და შუაზემოგერმანულიდან მთარგმნელის—ვილჰელმ ჰერცის ლექციები საკარო ეპიკურ პოეზიაზე პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში****. ამ დროსვე თომასი „აკადემიური დრამატული კავშირის“ წევრი

---

* ამდროინდელი მიუნჰენი მოკლედ, მაგრამ არსებითად აქვს დახატული თ. მანს თავის ნაწარმოებში „Gladius Dei“ (1902); მიუნჰენის ატმოსფეროს შესაგრძნობად იხ. თ. მანის ქალიშვილის მონიკა მანის წიგნი: Monika Mann, Vergangenes und Gegenwärtiges, München, 1956, S. 72—73.

** Th. Mann. Bd. XII, S. 345.

*** იქვე.

**** Th. Mann, Bd. XII. S. 387; Eloesser, S. 54.

გამხდარა, ეს იყო ერთგვარი თეატრალური და პოეტური გაერთიანება. ამ წრემ პირველად დადგა გერმანულად იბსენის „გარეული იხვი“, რომელშიაც თ. მანმა ბითუმად მოვაჭრე ვერლეს როლი შეასრულა. ამ დროს მომავალი მწერალი რამდენადმე ბოჰემურ ცხოვრებას ეწეოდა, შვაბინგის კაფეების ხშირი სტუმარი იყო. 1894 წელს ნატურალისტური მიმართულების ჟურნალმა „Die Gesellschaft“, რომელსაც მწერალი მიჰაელ გეორგ კონრადი სცემდა, დაბეჭდა თ. მანის პირველი ნოველა „დაცემული ქალი“ (ამ ჟურნალმა ერთი წლის წინ თომასს ლექსიც დაუბეჭდა. ორივე ნაწარმოებზე დაწვრილებით იხ. ქვემოთ). „დაცემულ ქალს“ წარმატება ხვდა წილად: იმ დროს სახელგანთქმულმა მწერალმა რიჰარდ დემელმა უცნობ თ. მანს აღტაცებული წერილი მისწერა ამ ნოველის თაობაზე და შემდეგ პირადად მოინახულა კიდეც*. თომასის უფროსმა ძმამ—ჰაინრიჰმა, რომელიც იმ ხანებში იტალიაში იმყოფებოდა. 1896 წელს ძმას შემოუთვალა: შენც ჩამოდიო. „უცებ ნამდვილი ვაგაბუნდივით ყველაფერს თავი მივანებე და საზღვარგარეთ წავედი, რომში...“,—იგონებს თომასი**. რომში მწერალი ძმასთან ერთად Via Tore Argentina-ზე ცხოვრობდა პანთეონის მახლობლად. ზაფხულის სიცხეს ძმები საბინელთა მთებში მდებარე დაბა პალესტრინაში გაექცნენ*** (ეს პატარა იტალიური ქალაქი ძმებმა მანებმა უკვდავყვეს: ჰაინრიჰმა იგი თავის რომანში—„პატარა ქალაქი“ აღწერა, ხოლო თომასმა პალესტრინა „ფაუსტუსში“ ასახა). პალესტრინაშივე დაიწყო თომასმა „ბუდენბროკების“ წერა. 1897 წ. პალესტრინაშივე შეადგინეს ჰაინრიჰმა და თომასმა უმცროსი დის—კარლას საკონფირმაციო საჩუქრად სურათების წიგნი (Bilderbuch). ამ წიგნში მოთავსებული იყო ძმების ნახატები, კარიკატურები და ფანტასტიკური სურათები წარწერებითურთ (დაწვრილებით ამ წიგნზე ქვემოთ ვილაპარაკებ) ****[8].

---

* ვლადიმირ კაფკა კვლავ ცდება: „Er (რიჰარდ დემელმა, ნ. კ.) lud den jungen Schrifsteller zur Mitarbeit im „Pan“, der Zeitschrift der deutschen Moderne. ein, für welche dann Mann von Zeit zu Zeit schrieb“ (Vladimir Kafka, S. 5). თ. მანს არც ერთი სტრიქონი არ დაუბეჭდავს „პანში“.

** Th. Mann, Bd. XII, S. 345.

*** Th. Mann, Bd. XII, S. 383; Eloesser, S. 55; ერიკა მანის ცნობით, თომასმა იტალიაში დაყო 1896 წლის ოქტომბრიდან 1898 წლის აპრილის ბოლომდე (იხ. ერიკა მანის გამოუქვეყნებელი წერილი წინამდებარე შრომის ავტორისადმი, 1966, 23/II, კილპბერგი).

**** იხ. Viktor Mann, Wir waren fünf, თავი Bilderbuch für artige Kinder.

თ. მანი, მართალია ავტობიოგრაფიულ „სარკეში“ შენიშნავს, იტალიაში უსაქმოდ და უმისამართოდ დავყიალობდი, საღამოებს პუნშის სმასა და დომინოს თამაშში ვატარებდიო*, მაგრამ ეს ჰუმორისტული გადაჭარბება უნდა იყოს. თ. მანი ბევრს კითხულობდა და ლიტერატურის დიდ ასპარეზზე გამოსასვლელად ემზადებოდა. იტალიაში თომასი სკანდინავიურმა და რუსულმა ლიტერატურამ გაიტაცა. სწორედ აქ დაეწაფა იგი ტოლსტოის, ტურგენევს, გონჩაროვს, ალექსანდერ კილანდს, იუნას ლის და სხვებს. იტალიაში ყოფნისას ვამოქვეყნდა თომასის ნოველების პირველი კრებული „Der kleine Herr Friedemann“ (1898).

თვითონ მწერალიც აღნიშნავს და ბიოგრაფებიც ხაზგასმით წერენ, რომ იტალიას, სამხრეთს თ. მანზე არ მოუხდენია საგანგებო ზეგავლენა. არ აღტაცებულა მწერალი არც აქაური ლანდშაფტით და არც იტალიური ხელოვნებით. ეს იგრძნობა იმ დროს დაწერილ ნაწარმოებებშიც. ახალგაზრდა თომას მანისათვის, როგორც ჩანს, იტალია არ ყოფილა არც „სტიმულანსი“ და არც „ელემენტი“. თ. მანი სპეციალურად შენიშნავს „ცხოვრების ესკიზში“: იტალიაში სამხრეთის გულისთვის არ ჩავსულვარ, ამ ქვეყანას მივაშურე იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ შინ, გერმანიაში არ ვიცოდი რა მეკნა, ჩემთვის ადგილი ვერ მომეძებნაო (მწერალი ამ დროს შემოქმედებითი ძიების, ლიტერატურული გზის არჩევის ტკივილებს განიცდიდა)**. ვატიკანის ანტიკური პლასტიკა თომასს მეტს ეუბნებოდა, ვიდრე რენესანსის ფერწერა. იტალიის მუზეუმებმა და ხელოვნების ძეგლებმა მის შემოქმედებას შთაგონება ვერ მიანიჭეს. „საშინელმა სამსჯავრომ“ შემაძრწუნა და ჩემი პესიმისტურ-მორალისტური და ანტიჰედონისტური განწყობილების აპოთეოზად მომეელინაო. თომასი ხშირად დადიოდა სანპიეტროს ეკლესიაში, სადაც კარდინალი რამპოლა მესას კითხულობდა***. ძმებს დედა ყოველთვიურად თვითეულს 160—180 მარკას უგზავნიდა. თომასი შენიშნავს, ეს უდრიდა ჩვენთვის სოციალურ თავისუფლებას, ჯერ კიდევ ცდის, ლოდინის შესაძლებლობასო (ე. ი. გარკვეულ საქმიანობაზე ხელის მოკიდებამდე ყოყმანის, აწონ-დაწონის შესაძლებლობასო)****. იტალიაში ყოფნისას თ. მანი სულიერ კრიზისს განიცდიდა. იტანჯებოდა საკუთარი მოწოდების გაურკვევლობის გამო, საბოლოოდ ჯერ კიდევ ვერ

---

* Th. Mann, Bd. XII, S. 345.
** Th. Mann, Bd. XII, S. 388.
*** Th. Mann, Bd. XII, S. 389.
**** იქვე.

გადაწყვიტა თავისი საბოლოო პროფესიის, ცხოვრების გზის საკითხი. ეს არის სულიერი ტანჯვის, ყოყმანის, საკუთარი თავისადმი უნდობლობის, შემოქმედებითი უნარისადმი ურწმუნობის პერიოდი. სოციალური წრე და გარემო, ოჯახი და მისი ტრადიციები აიძულებდნენ პრაქტიკული. „რეალური“ პროფესიისათვის მოეკიდა ხელი (ბიურგერულ-პატრიციულ ოჯახებში შვილები, ჩვეულებრივ, აგრძელებდნენ ხოლმე მამა-პაპის სოვდაგრულ საქმიანობას), ხოლო პირადი, სუბიექტური მიდრეკილებანი და ინტერესები ხელოვნების სფეროსაკენ უბიძგებდნენ. ერთგან თვითონ თ. მანი წერს, და ბიოგრაფებიც აღნიშნავენ, რომ ამ სულიერი კრიზისის დროს ის თავის მოკვლასაც კი ფიქრობდა. სულიერად აფორიაქებული ჰაბუკი იტალიამაც ვერ დაამშვიდა[*]. იტალიაში მან საკმაო ხანს დაჰყო. მისი ცხოვრების ეს პერიოდი მხოლოდ ფორმალურად, გარეგნულადაა იტალიური. მისი შემოქმედებისათვის იტალიაში ყოფნას ამჯერად არ მოუცია იმპულსი (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ ზოგიერთ ნაწარმოებში მწერალი მოქმედების ადგილად ზოგჯერ იტალიასაც იყენებს).

1899 წელს კორფიც ჰოლმის* მიწვევით თ. მანი იწყებს მუშაობას ცნობილი სატირული ჟურნალის „Simplicissimus“-ის რედაქციაში. ამ ჟურნალში, რომელსაც მიუნჰენში ალბერტ ლანგენი სცემდა, დაიბეჭდა თომასის ზოგიერთი ადრეული ნაწარმოები და ერთი საშობაო ლექსიც**. თ. მანი ამ ჟურნალში დაახლოებით ერთ წელს თანამშრომლობდა, თომასის მოვალეობას შეადგენდა რედაქციაში შემოსული ნოველებისა და მოთხრობების გაცნობა-შერჩევა, ე. ი. იგი დაახლოებით ჩვენი ჟურნალების პროზის განყოფილების გამგის მოვალეობას ასრულებდა. ისე კი ოფიციალურად ეწოდებოდა ლექტორი და კორექტორი და იღებდა 100 მარკას***.

1900 წლის პირველ ოქტომბერს თომასი ბავარიის სამეფო ინფანტერისტთა ლაიბრეგიმენტში გაიწვიეს, რათა სავალდებულო

---

* კორფიც ჰოლმს თ. მანი ლიუბეკის გიმნაზიიდან იცნობდა, ისინი ერთად თანამშრომლობდნენ მოწაფეთა ჟურნალში.

** დაწვრილებით ამ ჟურნალის აღმოცენების, მისი თანამშრომლების, ჟურნალის გარშემო გამართული ბრძოლის, რედაქციაში არსებული ატმოსფეროს და ა. შ. შესახებ იხ. Arthur Holitscher, Lebensgeschichte eines Rebellen (თავი „Ein Sommer in München“). S. Fischer Verlag, Berlin 1924, S. 125—146.

*** Th. Mann. Bd. XII, S. 390; ფრანც შილერი არაზუსტია, როცა წერს: „...в течение года редактирует известный сатирический журнал Симплициссимус“ (Ф. Шиллер, Ист. западноевроп. лит. нового времени, т. III, изд.

ერთწლიანი სამხედრო სამსახური მოესტუმრებინა. მაგრამ მწერალს ძალიან უჭირდა რეკრუტობა, ვერ ეგუებოდა ჯარისკაცული ცხოვრების წესებს: ფეხაწყობით სიარულს, გაჯგიმვას, სამხედრო მისალმებას და ა. შ. მისდა საბედნიეროდ, რამდენიმე კვირის შემდეგ ფეხის ძარღვების ანთება დაემართა და ჰოსპიტალში გადააგზავნეს. აქ ორი კვირა დაჰყო და ბოლოს ნაცნობი ექიმის დახმარებით მთლად გაათავისუფლეს *. ამის შემდეგ თომასმა კვლავ იქირავა ბინა შვაბინგში, მარკტშტრასეზე, თავისი გემოვნებით მოაწყო და მთლიანად შემოქმედებით სამყაროში გადავიდა. მწერალი ართურ ჰოლიჩერი თავის წიგნში აღწერს ახალგაზრდა თომას მანის ბინას შვაბინგში. სამუშაო ოთახში თომასს პიანინო ედგა (მეგობრები ერთად ასრულებდნენ ხოლმე მუსიკალურ ნაწარმოებებს, თომასი ვიოლინოზე უკრავდა, ხოლო ჰოლიჩერი—პიანინოზე). თ. მანის საწერ მაგიდაზე იდგა ტოლსტოის პორტრეტი, რომელსაც ჩარჩოზე პატარა გვირგვინი ჰქონდა შემოხვეული **. დაახლოებით ამასვე მოგვითხრობს თომასის უმცროსი ძმა—ვიქტორ მანიც: თომასის ვეებერთელა, მაგრამ უბრალო საწერ მაგიდაზე ვიქტორმა შეამჩნია ტოლსტოის ყვავილებითა და ხის პატარა რტოებით მორთული სურათი ***.

„ჩემი ცხოვრების ესკიზში“ თ. მანი ბავშვობისა და სიყრმის ლიტერატურულ სიმპათიებს გვაცნობს: წარუშლელი შთაბეჭდილება მოუხდენია მასზე ანდერსენის ზღაპრებს, დედა უკითხავდა ხოლმე ფრიც როიტერს („Stromtid“), ყრმა თომასი აღმერთებდა ჰაინეს, გატაცებით კითხულობდა შილერს ****. ნაწარმოებით „ბავშვობის თამაშობანი“ ვიგებთ, რომ მწერალს ბავშვობაშივე გაუცვნია ჰომეროსი და ვერგილიუსი, ამათ შეუცვლია მისთვის ინდიელების ამბები, რომლებიც თ. მანს არასოდეს არ აინტერესებდა. ძველდროების ამ კლასიკოსებს მომავალი მწერალი ეზიარა ერთი, ერთ დროს დედა-

---

II, 1938, стр. 218. ასევე ცდება ნ. ვილმონტიც, რომლის მიხედვით, „Манн был даже непадолго редактором этого журнала во время беспокойных скитаний по Европе его шефа Альберта Лангена...“ (Н. Вильмонт, Художник как критик; Т. Манн, Собр. соч., т. 10, Москва, 1961, стр. 632).

* Th. Mann, Bd. XII, S. 397—398; იხ. აგრეთვე თ. მანის წერილი ჯ. მანისადმი (1912, 27/IV, H. und Th. Mann, S. 97—99).

** Arthur Holitscher, S. 218.

*** Viktor Mann, S. 103; ჰაინც-დიტერ ჩიორტნერს უმნიშვნელო უზუსტობა გაპპარვია: „Über seinem Schreibtisch hing ein Bild des grossen Epikers Leo Tolstoi“ (Heinz-Dieter Tschörtner, Gerhart Hauptmann und Th. Mann; in: Vollendung und Grösse Th. Manns, S. 91).

**** Th. Mann, Bd. XII, S. 394.

მისის ნაჭონი მითების წიგნით, რომელშიც მოთავსებული ყოფილა ნაწყვეტები ჰომეროსისა და ვერგილიუსის თხზულებებიდან. მათი დიდი ნაწილი თომასმა ზეპირად იცოდა*. სიყრმეშივე მოიხიბლა თ. მანი თეოდორ შტორმის „Immensee"-თი და მისი ლირიკული ლექსებით**. „Storm ist eine Jugendliebe. Auch mir ist er zu sehr norddeutscher Mann, aber höchst inniger Lyriker",—სწერდა თ. მანი კარლ ფოსლერს 1935 წელს***. XIX საუკუნის 90-იან წლებში, ე. ი. თავისი შემოქმედების დასაწყისშივე გაიცნო თ. მანმა ნიცშე**** (შოპენჰაუერით გატაცება ოდნავ უფრო გვიანდელია). დაახლოებით ამავე დროს გაეცნო თ. მანი რუსულ (ტოლსტოი, დოსტოევსკი, ტურგენევი, გონჩაროვი, გოგოლი) და სკანდინავიურ (იუნას ლი, იენს პეტერ იაკობსენი, ალექსანდერ კილანდი) პროზასაც[10]. ზემოთ შეეცადე მოკლედ მოეხაზა თ. მანის იმ პერიოდის (1893—1900) ლიტერატურული ინტერესები და სიმპათიები, როცა იქმნებოდა მისი ადრეული ნაწარმოებები.

პაულ თომასი იწყებს ლექსების წერას. ანუ ახალგაზრდა თომას მანის ლირიკის კომენტარები

1893 წლის გაზაფხულზე ლიუბეკელები პირზე ღიმმორეული ფურცლავდნენ გიმნაზიელების გამოშვებულ ჟურნალს, რომელსაც საკმაოდ პრეტენზიული სახელწოდება—„გაზაფხულის ქარიშხალი" („Der Frühlingssturm") ჰქონდა. ლიტერატურული ინტერესების მქონე ლიუბეკელი გიმნაზიელები ახალგაზრდული გაბედულებით ლამობდნენ გერმანულ ლიტერატურაში ქარიშხლის დატრიალებას. ჟურნალი ლევის გამომცემლობას დაებეჭდა. ჟურნალს რედაქტორობდნენ ვინმე პაულ თომასი და ოტო გრაუტოფი*****. ჟურნალის პირველ ნომერს მალე მეორეც მოჰყვა. ამჯერად მას მხოლოდ პაულ თომასი რედაქტორობდა და ჟურნალიც სხვა გამომცემლობას გამოეშვა******. ამის შემდეგ ჟურნალმა არსებობა შეწყვიტა. პაულ

---

* Th. Mann, Bd. XII, S. 365.

** Th. Mann, Bd. X, S. 454.

*** Th. Mann, an K. Vossler, 1935, 9/X, Briefe 1889—1936.

**** Th. Mann, Bd. XII, S. 394.

***** „Der Frühlingssturm", Monatsschrift für Kunst, Literatur und Philosophie, H. I (Mai), 1893, Herausgeber Paul Thomas und Otto Grautoff, Druck bei Levy, Lübeck, Mühlenstrasse.

****** „Der Frühlingssturm", H. 2, Doppelausgabe für Juni und Juli, 1893, Herausgeber Paul Thomas, Druck von Max Schmidt, Lübeck.

თომასი იყო ყრმა თომას მანის ლიტერატურული ფსევდონიმი, რომელიც მას ამ ჟურნალის გარდა სხვაგან არსად არ გამოუყენებია (ეს იყო თ. მანის პირველი და უკანასკნელი ფსევდონიმი).

გერმანულ ლიტერატურაში ამ დროს ძირითადად ორი მიმდინარეობა ბატონობდა: ნატურალიზმი, რომლის წიაღიდანაც გამოვიდა გერჰარტ ჰაუპტმანი და სიმბოლისტურ-ნეორომანტიკული ნაკადი, რომლის პროტაგონისტები იყვნენ შტეფან გეორგე და ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი. ზუსტად ამ წელს დაიბეჭდა ჰოფმანსტალის „შლეგი და ხიკვდილი“, ხოლო ერთი წლით ადრე გამოქვეყნდა გეორგეს „ალგაბალი“ და იმავე ჰოფმანსტალის „სიკვდილი ტიციანისა“, კიდევ ეთი წლით ადრე დააარსა გეორგემ ჟურნალი „Blätter für die Kunst“. ამავე წელს დაიბეჭდა გერჰარტ ჰაუპტმანის „ფეიერები“, ორი წლით ადრე გამოიცა ფრანკ ვედეკინდის „გაზაფხულის გამოღვიძება“, არც თუ ისე დიდი ხნით ადრე დაწერეს არნო ჰოლცმა და იოჰანეს შლაფმა „მამა ჰამლეტი“ (1889), ერთი წლის შემდეგ გამოქვეყნდება ლუ ზალომეს წიგნი ნიცშეზე, ერთ-ერთი პირველ მონოგრაფიათაგანი ამ ფილოსოფოსზე (დაახლოებით ეს ის დროა, როცა უკვე ფსიქიკურად დაავადებული ნიცშე დედასთან და დასთან ერთად გარეთ გამოუსვლელად ცხოვრობს ნაუმბურგში); ორი წლის მერე დაწერს თავის ყველაზე პოპულარულ რომანს — „ეფი ბრიისტს“ თეოდორ ფონტანე, XIX საუკუნის გერმანული კრიტიკული რეალიზმის ერთ-ერთი უკანასკნელი მოჰიკანი. ასეთი იყო ლიტერატურული ატმოსფერო, რომელშიაც აღმოცენდა გიმნაზიელთა დღემოკლე ჟურნალი „გაზაფხულის ქარიშხალი“. ჟურნალის ორსავე ნომერში დაბეჭდილ მასალათა დიდი უმეტესობა თ. მანს (ჟურნალში მწერალი მხოლოდ პაულ თომასად გვევლინება) ეკუთვნოდა. მასში მოთავსებული იყო მწერლის სამი ლექსი, ორი თეატრალური რეცენზია (ლიუბეკის თეატრში წარმოდგენილ იბსენის „მშენებელ სოლნესზე“ და კომპოზიტორ კარლ მილოკერის „Das Sonntagskind“-ზე), ერთი პოლემიკური სტატია, რომელშიაც Dr. Scipio-ს ეკამათებოდა ჰაინეს გამო. შესავლის სახით წამძღვარებული პროზაული ესკიზი (Einleitung), მიმართვა მკითხველებისადმი—„ჩვენს მკითხველებს“ და მეორე პროზაული ესკიზი—„ვიზიონი“. თ. მანი ამ დროს ლიუბეკის რეალური გიმნაზიის „უნტერზეკუნდანერი“

პაულ თომასისა და ოტო გრაუტოფის გარდა ჟურნალში თანამშრომლობდნენ ვილჰელმ ლუდვიგი (ფსევდონიმი გრაფ ეტცტაჰემ ცუ აიშტედტის), თეოდორ ნაგელი და კორფიც ჰოლმი (ფსევდონიმი—Anthropos). ეს ის კორფიც ჰოლმია, რომელიც რამდენიმე წლის მერე პაულ თომასს ჟურნალ „ზიმპლიცისიმუსში“ სათანამშრომლოდ მიიწვევს.

იყო (გერმანულ გიმნაზიებში—„ქვემო მეორე კლასი“, ე. ი. „უნტერზეკუნდა“, ჩვენი გიმნაზიების კლასებს თუ შევუფარდებთ, მეექვსე კლასის დაბალი ჯგუფი იყო).

თ. მანს, როგორც ცნობილია, ეკუთვნის ერთადერთი პიესა „ფიორენცა“ *, ასევე ერთადერთი, ჰეგზამეტრებით შესრულებული პოემა-იდილია „სიმღერა ბავშვზე“ და მრავალი რომანი და მოთხრობა. თ. მანის ლირიკა კი, რომელიც სულ 7 ლექსს მოიცავს, სპეციალისტებისათვისაც კი თითქმის უცნობია. იმ მონოგრაფიების უმეტესობაში, რომლებიც მწერლის შემოქმედების მთლიან განხილვას ეძღვნება, ლექსები (რომელთაგან სამი მოწაფეთა ჟურნალში, ხოლო დანარჩენი სამი სხვადასხვა ჟურნალსა და ერთი გაზეთში დაიბეჭდა) უბრალოდ ნახსენებიც კი არ არის. ეს ლექსები მწერლის სიცოცხლეში არ შესულა თხზულებათა არც ერთ კრებულში. მხოლოდ ორიოდ მათგანი (ზოგი მთლიანად და ზოგი ნაწყვეტების სახით) ჟურნალ-გაზეთებიდან გადაბეჭდა რამდენიმე მკვლევარმა თავის წიგნში. 1960 წელს ქ. მაინის ფრანკფურტში ფიშერის გამომცემლობამ განახორციელა თ. მანის თხზულებათა აქამდე არსებულ გამოცემათა შორის ყველაზე სრული გამოცემა, რომლის მერვე ტომში სხვა ადრეულ, თითქმის სრულებით უცნობ ნაწარმოებთა გვერდით შევიდა თ. მანის ლირიკაც.

1919 წელს თავის „Gesang vom Kindchen“-ში თ. მანი ცოტა აჯდებით ლაპარაკობს თავის ლირიკაზე, თუმც მას პირდაპირ არც კი ახსენებს:

> **„Mein Teil war immer Prosa, schon seit dem Knaben**
> **Erste Liebesschmerzen verblüht und frühe der Jungling**
> **Sich zum Werke nüchtern bereitet...“ ** .**

თ. მანის ლირიკა მისი შემოქმედების ყველაზე ადრეული ეტაპია. ყველა ეს ლექსი უკლებლივ XIX საუკუნის მიწურულშია დაწერილი. ეს არის მწერლის პირველი შემოქმედებითი ფეხადგმა, პირველი ლიტერატურული ცდა, ახალბედა მწერლის ხელის ცეცებით სვლა ლიტერატურის მისთვის ჯერ კიდევ ბნელით მოცულ ლაბირინთებში. უნდა ითქვას, რომ თ. მანის ლირიკა უმთავრესად ეპიგონურ-მიმბაძველობითი ხასიათისაა, სავსეა ლიტერატურული რემინისცენციებით, ნასესხები „კლიშეებით“, ტონებითა და ინტონაციებით. მაგრამ, რადგან თ. მანის სახით საქმე გვაქვს უკვე კლასიკოსად ქცეულ

---

* ცდება რ. სამარინი, რომელიც ლაპარაკობს თ. მანის გამოქვეყნებულ პიესებზე (იხ. **Курс лекций по истории зарубежных литератур XX века, т. I, 1956, стр. 246**).

** **Th. Mann, Bd. IX, S. 633.**

მწერალთან, საინტერესო და შესწავლის ღირსია მისი შემოქმედებითი ევოლუციის ყოველი საფეხური, საჭირო და აუცილებელია ამ მწერლის შემოქმედების სრული გაცნობა, მისი სამწერლობო საწყისების გათვალისწინება*. პირველი ლექსი 1893 წელსაა დაწერილი, ხოლო უკანასკნელი—1899 წელს; მაშასადამე, თ. მანის 7 ლექსი შეიქმნა 7 წლის განმავლობაში (თ. მანი პარალელურად მცირე ფორმის პროზასაც წერდა). თ. მანის პირველი დაბეჭდილი ნაწარმოები გახლავთ ლექსი—„გამოთხოვება ორჯერ" („Zweimaliger Abschied")**. „გამოთხოვება ორჯერ" თ. მანის მოცულობით ყველაზე ვრცელი ლექსია (47 სტრიქონი). ეს ლექსი თეოდორ შტორმის ლირიკის უტყუარი გავლენითაა შექმნილი (ლექსს „გამოთხოვება ორჯერ" იმიტომ ჰქვია, რომ შეყვარებული ქალ-ვაჟი ორჯერ ემშვიდობება ერთმანეთს: ჯერ ღამით—ზღვის პირას, ხოლო შემდეგ მეორე დილით—სადგურზე). საერთოდ თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში დასტურდება თეოდორ შტორმის—ნოველისტისა და ლირიკოსის კვალი. მართალია, თვითონ თ. მანი თავის მასწავლებელთა და საყვარელ ავტორთა შორის თეოდორ შტორმს სპეციალურად არ ასსენებს, მაგრამ ამ შლეზვიგ-ჰოლშტაინელი მწერლისადმი თავის აღტაცებასა და სიყვარულს გამოხატავს სპეციალურ ესეში „თეოდორ შტორმი"***. ყრმა თ. მანსა და შტორმს შორის საერთოა (ამ შემთხვევაში მხოლოდ ორიეულ ლირიკა მაქვს მხედველობაში) უსაზღვრო სიყვარული ჩრდილოეთის (შტორმის ლირიკაში) და ბალტიის (თ. მანის ლექსში) ზღვებისა და მათი სანაპიროებისადმი,

---

* ხელთ მქონდა 1960 წლის 12-ტომიანი ფიშერისეული გამოცემა: **Thomas Mann, Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. VIII, S. Fischer Verlag, 1960.**

** „Frühlingssturm", H. 1, 1893; ეს ლექსი ამავე წელს გადაბეჭდა ნატურალისტური მიმართულების პროგრესულმა ანტიმონარქისტულმა და ანტიკლერიკალურმა ჟურნალმა „Die Gesellschaft" (9 Jg. Okt., 1893). ლექსი აქ ნამდვილი სახელისა და გვარის ხელმოწერით გამოქვეყნდა. პანს მაიერი ცდება, როცა აღნიშნავს, რომ თითქოს ლექსი აქაც ფსევდონიმით დაიბეჭდა (**Hans Mayer, Th. Mann, Berlin, 1950, S. 14**). ამავე შეცდომას უშვებს ვიქტორ მანიც (**Viktor Mann, Wir waren fünf, S. 25**). ეს ლექსი მთლიანად აქვს გადაბეჭდილი ელოესერს, **Eloesser, S. 45—46.**

*** **Th. Mann, Bd. X, S. 451—472**; თ. მანისა და შტორმის ურთიერთმიმართება შეისწავლა ვილი შუმანმა: **Willi Schumann, Theodor Storm und Thomas Mann: Gemeinsames und Unterschiedliches; in: Monatshefte. A Journal devoted to the stydy of German language and literature, Th. Mann number, vol. LV, February 1963, No. 2, Madison, Wisconsin.** სამწუხაროდ, შუმანი თ. მანის ლირიკას საერთოდ არც ახსენებს.

საერთოდ, ჩრდილოგერმანული ლანდშაფტისადმი *. თ. მანის „გამოთხოვებას ორჯერ“ დასაწყისიდანვე შტორმისეულ სამყაროში შევყავართ **:

> **Der letzte Abend war's. Wir wanderten**
> **Am Strand des Meers, das still und schwarz und schweigend**
> **im Unbegrenzten sich verlor. Kein Stern erglänzte**
> **vom trüben, unbestimmten Grau des Himmels,**
> **kein Stern der Hoffnung auf ein Wiedersehn...**
> **Nur durch den feuchten Nebel sickerte**
> **vom fernen Leuchtturm müdes rotes Licht...**

შტორმისეულია რუხი ზეცა. ნისლი, სინათლის მკრთალი ციმციმი ბურუსში, ზღვის უკიდეგანობა, სანაპიროს მდუმარება და ა. შ. შტორმის მრავალი ლექსი ეხება ზღვის სანაპიროს (ერთ-ერთ ლექსს პირდაპირ ჰქვია „Meeresstrand“, ერთ-ერთი ლექსი ასე იწყება: „Am grauen Strand, am grauen Meer...“). შტორმისეული თემაა გამოთხოვების სიმძიმილი, გაყრის, დაშორების კაეშანი. ეს მოტივი გეხვდება შტორმის ბევრ ლექსში. შტორმს აქვს ლექსი „Abschied“. აქაც ზღვის პირას ეთხოვებიან ერთმანეთს შეყვარებულები, მაგრამ განსხვავება ისაა, რომ შტორმის ლექსში ვაჟია იძულებული გადაიხვეწოს სამშობლოდან, თ. მანის ლექსში კი ქალიშვილი უნდა გაემგზავროს. თ. მანის ამ პირველი ლექსისათვის დამახასიათებელია შტორმის პოეზიისათვის ნიშანდობლივი ემპირიული კონკრეტულობა, ბუნებისა და სინამდვილის უპირატესად ვიზუალურ-ოპტიკური აღქმა-შეგრძნება. შტორმის ერთი ოთხსტრიქონიანი სატრფიალო ლექსის ტონის, ინტონაციის, განწყობილების გამოძახილი იგრძნობა თ. მანის ამ ლექსში, თუმც შტორმის ეს ლექსი შეყვარებულთა არა გამომშვიდობებას, პირიქით, მათ მოულოდნელ შეხვედრას ეხება. ლექსის სათაურია „Begegnung“ ***.

---

* ვილი შუმანი მართებულად აღნიშნავს, რომ შტორმის ნოველებში ზღვა ბოროტი, მრისხანე, ადამიანებისათვის მტრული ძალაა, მაგრამ მისსავე ლირიკაში ზღვა თითქმის მთლიანად მოკლებულია ასეთ ატრიბუტებს. აქვე უნდა ითქვას: თე თ. მანის შემდეგდროინდელ შემოქმედებაში ზღვას ფილოსოფიურ-სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება, ლირიკაში ზღვა მხოლოდ ლანდშაფტია, ლირიკული გმირის გარემო.

** ამ ლექსის სათაური ზოგს რატომღაც შეუცვლია: არნოლდ ბაუერი მას „Zwiefacher Abschied“-ს უწოდებს (A. Bauer, Thomas Mann, 1960, S. 16). ელოსერიც კი ლექსს ზოგან „Zweifacher Abschied“-ს არქმევს (Eloesser, S. 72). ვლადიმირ კაფკას მიხედვით, ამ ლექსს ჰქვია „Doppelte Trennung“ (Vladimir Kafka, S. 4).

*** შტორმის ლირიკის ნიმუშები მომაქვს შემდეგი გამოცემიდან: Theodor Storm, Sämtliche Werke, Bd. I, Gedichte, Aufbau Verlag, Berlin, 1956.

შტორმი:

Das süsse Lächeln starb dir im Gesicht.
Und meine Lippen zuckten wie im Fieber:
Doch schwiegen sie—auch grüssten wir uns nicht.
Wir sahn uns an und gingen uns vorüber.

თ. მანი:

Wir standen still und sahn uns an—so an
Zum letzten, letzten Mal... Kein Laut ringsum.
Ein tiefes, dunkles Schweigen um uns her.

სიტუაცია სულ სხვადასხვაა, მაგრამ გამომსახველი საშუალებებია ერთნაირი, საერთო ტონი და საერთო ძირითადი განწყობილება იგრძნობა. შტორმის შემდეგი სტრიქონის გამოძახილი ჩანს თ. მანის ლექსში:

შტორმი:

Auf Wiedersehen! Das ist ein trüglich Wort *.

თ. მანი:

Wir logen beide.—
Jedoch die schlimmste Lüge war, „Auf Wiedersehn".

მეორე მხრივ, თომას მანის ეს ურითმო და „უმელოდიო" ლექსი რამდენადმე XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ნატურალისტურ და იმპრესიონისტულ ლირიკასაც უახლოვდება **. ლექსის თითქოსდა სასაუბრო ტონი, შედარებით პროზაული „დადაბლებულობა", საგნობრივი დეტალების სიუხვე, აღწერილობითი ხასიათი და ა. შ. ნატურალისტურ-იმპრესიონისტულ პოეზიასაც მოგვაგონებს ***. თ. მანის ამ ლექსში რეფრენივით მეორდება „Nie-niemals wieder...", რაც შეყვარებულთა საბოლოო დაშორებას მიანიშნებს და ედგარ პოს „ყორანის" ცნობილ „Nevermore!"-ს ეხმაურება შორეულად (საყურადღებოა, რომ გაურკვეველია ამ საბედისწერო სიტყვებს ვინ ამბობს. ვიღაც დაჩხავის შეყვარებულებს: ეელარასოდეს შეხვდებით ერთმანეთსო. ეს სიტყვები, როგორც სხვისი ნათქვამი, ბრჭყალებშია ჩასმული)[11].

---

* ლექსი „Auf Wiedersehen" შეყვარებულთა გამომშვიდობებას ეხება.

** შტორმის პოეზიაში ურითმო ლექსები იშვიათია.

*** ჰაინრიხ ჰარტის ერთი ლექსი „Meereisleuchten" ასე იწყება:

„Und nun schliefen und träumten die Wasser, und weich
gingen die Wellen, unhörbar weich.
Eine Braut in der Vornacht—ruhte das Meer;
im Traume lächelnd, wenn über die Wellen her
ein Mondstrahl glitt, und leis atmend regte
die schimmernde Brust sich, die windbewegte...".

იმავე 1893 წელს გიმნაზიელთა ჟურნალის მეორე ნომერში თ. მანმა მოათავსა მეორე ლექსი—„ღამე“ („Nacht“). ამ ლექსის დასაწყისი, უკეთ, რამდენიმე სტრიქონი, აშკარად ჰაინეს ლირიკას, მის ინტონაციასა და „მუსიკას“ მოგვაგონებს:

Nun hast du genug geweinet,
nun hast du genug geklagt
und übergenug hast du
in starrem Schmerz geschwiegen...

გავიხსენოთ ჰაინეს „სიმღერათა წიგნიდან“:

Ich hab' im
Traum geweinet... *

ანდა მეორე ლექსიდან:

Sie haben dir viel erzählet
Und haben viel geklagt... **.

მაგრამ ამის შემდეგ უცებ ჰაინეს „მუსიკა“ წყდება და ლექსში თანადროული პოეზიის (ურითმო, „პროზაული“ ლირიკის) ინტონაცია იჭრება:

Nun sei einmal ganz still.
So-so. Ganz still.
Siehst du, du warst lichtverwöhnt,
und nun graust dir's im Dunkeln...
Aber nun mach einmal die Augen zu.
Ganz fest zu.
Dann wundert's dich nicht
und graust dir's nicht,
Dass es finster ist... და ა. შ.

თ. მანის ლირიკაზე, როგორც კიდევ ქვემოთაც დავინახავთ, გავლენა მოუხდენია უმთავრესად ჰაინეს ადრინდელ, უპირატესად „სიმღერათა წიგნის“ ლექსებს. ჰაინეს გვიანდელი პოეზიის ქვალი თითქოს არ დასტურდება თ. მანის ლექსებში. დამახასიათებელია, რომ თ. მანმა მოწაფეთა ჟურნალში (№ 2, S. 3—4) მოათავსა პოლემიკური წერილი „Heinrich Heine, der „Gute“. აქ თ. მანი ეკამათება ვინმე Dr. Scipio-ს, რომელსაც „Berliner Tageblatt“-ში გამოუქვეყნებია სტატია ჰაინეზე.

როგორც ჩანს, თავდაპირველად თ. მანისათვის მეტ-ნაკლებად

---

* H. Heine, Buch der Lieder, vervollständigt herausgegeben von Otto Lachmann, Phillipp Reclam, S. 137.

** Heine, S. 122.

აქტუალური ყოფილა ჰაინეს პრობლემა. გეიანდელ შემოქმედებაში კი თ. მანი ჰაინესადმი აღარ იჩენდა საგანგებო ინტერესს (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ 1908 წელს დაწერილ „Notiz über Heine"-ს, რომელიც სულ 18 სტრიქონისაგან შედგება)*. არც მასწავლებელთა და არც საყვარელ მწერალთა შორის არსად არ გვხვდება ჰაინეს სახელი (დამახასიათებელია, რომ 1948 წელს ერთ-ერთი ანკეტის პასუხში—„ჩემი საყვარელი ლექსი", რომელშიაც თ. მანი ჩამოთვლის თავის საყვარელ ლირიკოსებს, კრინტს არ ძრავს ჰაინეზე)**. ჩანს, ყრმა თ. მანისათვის მცირე ხანს ყოფილა ნათესაური და მიმზიდველი ჰაინეს ადრეული ლირიკული, ელეგიურ-მელანქოლიური განწყობილება, მისი ინტონაცია და მუსიკა, რასაც დაახლოებით შტორმის ლირიკითა და ნოველისტიკით გატაცების პარალელურად ჰქონია ადგილი (შტორმით გატაცება უფრო ხანგრძლივი აღმოჩნდა. თუმც ისიც უნდა ითქვას, რომ თეითონ შტორმის ლექსები აიჰენდორფისა და მორიკეს პოეზიასთან ერთად ჰაინეს ლირიკის გავლენასაც განიცდიდა).

ჟურნალის მეორეე ნომერში თ. მანმა დაბეჭდა მესამე ლექსი — „პოეტის სიკვდილი" („Dichters Tod")***. ამ ლექსის დასაწყისიც უეჭველად ჰაინეს გაგეახსენებს:

Nun will ich noch einmal singen
von Lust und Liebe und Mai,
und wenn die Saiten zerspringen,
dann ist das Ganze vorbei.

ამ სტრიქონების „მუსიკა" მთლიანად „სიმღერათა წიგნის" „პარტიტურიდანაა" ნასესხები: ჰაინესეულია რიტმი, დიქცია, ინტონაცია და ლექსიკაც კი. მაგრამ უცებ ჰაინეს „მუსიკაში" თავისებური „დისონანსი" იპრება:

Noch einmal lass wild dich umschlingen,
O Leben, du blühende Fey!
Noch einmal lasst schäumend erklingen
die Becher in jauchzender Reih'!

აქ კი უკვე იგრძნობა ახალგაზრდა პოეტი, რომელსაც ჰაინეს გარდა, ნიცშეც წაუკითხავს: ვიტალისტურ-დითირამბული პათოსი

---

* Th. Mann, Bd. XI, S. 659.

** Th. Mann, Das Lieblingsgedicht, Bd. XI. S. 722—724.

*** ამ ლექსის ფრაგმენტი გადაბეჭდილია ქს ელოსერის (Elousser. S. 44). ლექსი 17 სტრიქონისაგან შედგება. ელოსერის წიგნში აქედან მოტანილია პირველი ექვსი სტრიქონი.

აშკარად ნიცშესეულია. „შმაგად ჩაგეხვევი, ცხოვრებავ, გაფურჩქვნილო ფერიაო!"—ეს დიონისურ-ექსტატიური ჟესტი ნიცშესეულია! ამ დებულებას ადასტურებს შემდეგი სტრიქონებიც:

Schwülduftiger Hauch von Syringen!
O süsse Genusszauberei!

მეოთხე ლექსი „ხედავ, ბალღო, მიყვარხარ" („Siehst du, Kind, ich liebe dich") დაიბეჭდა 1895 წ. ჟურნალ „Die Gesellschaft"-ში *. ეს არის მთლიანად რომანტიკულ-ტრადიციული შტრიხებით შესრულებული სატრფიალო ლექსი. რიტმი, ინტონაცია, „მელოდია"—ყველაფერი ტრადიციულია. ამ ლექსში იგრძნობა ჰაინეს, მორიკეს, შამისოს გამოძახილი.

Siehst du, Kird, ich liebe dich
Da ist nichts zu machen,
Wollen halt ein Weilchen noch
Beide drüber lachen.

და ა. შ.

მეხუთე ლექსი მიძღვნილია მსახიობი ქალის აგნეს ზორმასადმი—„An Agnes Sorma" **.

ლექსი ურითმოა, თითქოს სასაუბრო ტონით დაწერილი, მაგრამ ყალბი პათოსი, „გრძნობამორეულობა" (მიმართვა: „ჯადოქარო", „შენ—სასწაულებრივო ქალო" და ა. შ.), ტრივიალური შედარებები, ძველი, ტრადიციული ლირიკის პოეტური ინვენტარი საოცარ კონტრასტს ქმნის მოწიფული თ. მანის პროზის გრძნობის სიძუნწესა და სიმკაცრესთან შედარებით ***. ჩემი აზრით, თ. მანის ლექსთა შორის ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი არის მეექვსე ლექსი—ტერცინები, „მონოლოგი" („Monolog") ****.

ამ ტერცინებში თ. მანი გულწრფელი და ბუნებრივია, გაცილებით გულწრფელი, ვიდრე რომელსამე სხვა ლექსში. აქ, ზოგიერთი,

---

* 11. Jg., I Quartal, S. 34.

** დაიბეჭდა 1899 წ. გაზეთში „Münchner Neueste Nachrichten", 6.4 აგნეს ზორმა (ნამდვილი გვარი ზარემბა, 1865—1927), ცნობილი გერმანელი მსახიობი ქალი, „გერმანელ დეზედ" წოდებული, თამაშობდა ბერლინის „გერმანულ თეატრში". მისი საუკეთესო როლებია: ოფელია („ჰამლეტი"), გრეტჰენი („ფაუსტი"), ნორა („ნორა"), დეზდემონა („ოტელო"), რაუტენდელაინი („ჩაძირული ზარი") და სხვ.

*** ეს არის საკმაოდ მოზრდილი ლექსი-ოდა (39 სტრიქონი), რომელსაც მოცულობით მხოლოდ პირველი ლექსი აღემატება.

**** დაიბეჭდა 1899 წ. „Die Gesellschaft"-ში, 15 Jg., 2. Bd. H. 3, S. 183.

გავლენის მიუხედავად, ყველაზე ნაკლებია ლიტერატურული ინერცია და ლიტერატურულ შთაბეჭდილებათა „ტვირთი". სხვა ლექსებში თ. მანს თითქმის არა აქვს დამოუკიდებელი ხმა და ხელწერა, საგნებისა და მოვლენების სუვერენული ხედვა და აღქმა. ვიმეორებ, იმის მიუხედავად, რომ არც ამ ლექსში არ შეიძლება გარკვეული გავლენების უარყოფა, მაინც თ. მანი აქ საკუთარი თვალით უყურებს ქვეყანას და საკუთარ განცდას გადმოსცემს *.

მხატვრული, ტექნიკურ-ფორმალური თვალსაზრისით ტერცინები საგანგებო მნიშვნელობის მქონე არ არის; ეს ლექსი უაღრესად საყურადღებოა თავისი შინაარსით. „მონოლოგი" რელიეფურად გამოხატავს ყრმა თ. მანის სულიერ სიტუაციას. მწერალს ამ დროს და ცოტა მოგვიანებითაც („ბუდენბროკების" გამოქვეყნებამდე), როგორც უკვე აღვნიშნე, ტანჯავდა შემოქმედებითი უნაყოფობის შიში, თანაც გრძნობდა, რომ მისი ერთადერთი მოწოდება მწერლობა იყო; სწორედ ეს შინაგანი ბრძოლა, მერყეობა და ამავე დროს ფართო ლიტერატურულ სარბიელზე გამოსვლის იმედი მკაფიოდ აისახა ტერცინებში. აქვე იგრძნობა ყრმა, ახალბედა მწერლის პატივმოყვარეობა, დიდებისა და სახელის მოხვეჭის სურვილი, საკუთარი ღირსების გრძნობა **. მართალია, თ. მანს ამ დროს უკვე გამოქვეყნებული ჰქონდა თავისი პირველი ნოველა და მიღებული ჰქონდა რიჰარდ დემელის აღფრთოვანებული წერილიც ამ ნაწარმოების გამო; აგრეთვე უკვე დაებეჭდა ნოველების პირველი კრებულიც (1898) ***, მაგრამ

---

* ეს ლექსი მთლიანად აქვს მოყვანილი **Franz Leppmann**-ს: **Thomas Mann, Berlin/Charlottenburg, 1916, S. 81**; ცდება ლეპმანი, რომელსაც „მონოლოგი" თ. მანის ერთადერთი დაბეჭდილი ლექსი ჰგონია (S. 80); სრულად მოჰყავს ეს ლექსი **Hermann Weigand**-საც: **Thoughts on the passing of Th. Mann; in: The Germanic Review, June 6, vol. XXXI, number 3, Oct., 1956, p. 164.** რატომღაც ალბერტ ზორგელი ამ ტერცინებს სონეტად მიიჩნევს (**Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, 1911, S, 801**). იგივე შეცდომა მეორდება **Albert Soergel-Curt Hohoff**-ის **Dichtung u. Dichter der Zeit**-ში, **Bd. I, 1961, S. 856**; პირდაპირ საოცარია, რატომ არ გაასწორა კურტ ჰოჰოფმა ეს აშკარა შეცდომა?! მით უმეტეს, როგორც თვითონ ჰოჰოფი აღნიშნავს წინასიტყვაობაში (ტ. I, გვ. 6), მონაკვეთი თ. მანზე თითქმის ხელახლაა დაწერილი. თ. მანს საერთოდ არც ერთი სონეტი არა აქვს დაწერილი.

** ჩემი აზრით, აპარებს თვითონ პეტერი, რომელიც ლაპარაკობს ყრმა თ. მანის დიდების მოპოვების გადაჭარბებულ წყურვილზე: „...**übertrieb er in seiner Ruhmestrunkenheit**" (**Hans Armin Peter, Th. Mann und seine epische Charakterisierungskunst, 1929, S. 20.**) იქვე ლაპარაკობს პეტერი ახალგაზრდა მწერლის „**Minderwertigkeitsgefühl**"-ზე (S. 20).

*** გადაჭარბებული მგონია კოლექტიური შრომის „**Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert**" (**hrsg. v. Hermann Friedmann und Otto Mann, 2. Auf-**

შაინც ნამდვილი აღიარება და დაფასება ჯერ კიდევ არ ჩანდა. სწორედ დიდ შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსვლისწინა ეს განწყობილებაა უკუნენილი ამ ლექსში. მხედველობაშია მისაღები ისიც, რომ ამ დროს თ. მანი ამთავრებდა თავის პირველ რომანს — „ბუდენბროკებს", რომელზედაც დიდ იმედებს ამყარებდა. საინტერესოა, რომ 1901 წელსაც კი, როცა ჯერ კიდევ გამოქვეყნებული არ იყო რომანი, თ. მანი სწერდა ჰ. მანს: „Ich glaube, ich würde Bankbeamter. Ich habe manchmal solche Anwandlungen" *. ამაღე წერილში წუწუნებს მწერალი, ფიშერი (გამომცემელი) არაფერს მწერს, ალბათ, „ბუდენბროკების" ხელნაწერს უკან დამიბრუნებსო. შეიძლება ითქვას, რომ პირველი რომანის გამოქვეყნებამდე თ. მანს ვერ მოეშორებინა გაურკვევლობის, გადაუწყვეტლობის, უპერსპექტივობის მტანჯველი განცდა. სწორედ ამიტომ მის ტერცინებში მეტად უცნაურადაა ერთმანეთში გადახლართული ახალბედა ყრმა შემოქმედის უკიდურესი მორიდება, თავშეკავება, საკუთარი უმწეობის შეგნება:

Ich bin ein kindischer und schwacher Fant,
Und irrend schweift mein Geist in alle Runde.
Und schwankend fass' ich jede starke Hand.

და, მეორე მხრივ, საკუთარი თავის რწმენა, თავდაჯერება, გარკვეული სიამაყე და მომავლის იმედი:

Und dennoch regt die Hoffnung sich im Grunde,
Dass etwas, was ich dachte und empfand,
Mit Ruhm einst gehen wird von Mund zu Munde.

და ამ ლექსში გამოთქმულ იმედსა და მორცხვად გამოხატულ სიამაყეს, როგორც ორ წელიწადში დადასტურდა, საკმაო საფუძველი ჰქონდა. 1901 წელს თ. მანმა გამოაქვეყნა „ბუდენბროკები", რომელმაც თანდათანობით მსოფლიო აღიარება ჰპოვა და ბოლოს ნობელის პრემიაც კი დაისაკუთრა.

თ. მანის ეს ტერცინები საინტერესო პარალელია პინდარის, ჰორაციუსის, ფირდოუსის **, დერჟავინის, პუშკინის, პლატენის და სხვათა ანალოგიურ თემაზე დაწერილი ლექსებისა. იგულისხმება ძეგლის თემა ამ პოეტების შემოქმედებაში. ამათგან პინდარის, ფირ-

---

lage, Heidelberg, 1956, S. 361) მგკიცებს, რომ „1898 hatte er mit seiner Novellensammlung ‚Der kleine Herr Friedemann' ein ausserordentlich erfolgreiches Debüt".

* Th. Mann, Briefe 1889—1936, S. 24.

** მხედველობაში მაქვს რამდენიმე ადგილი ფირდოუსის „შაჰ-ნამედან" (იხ. Ю. Н. Марр. Статьи и сообщения, т. II, 1939. სადაც მოყვანილია ეს ადგილები, стр. 99—104).

დოუსის, დერჟავინისა და პუშკინის პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გავლენა გამორიცხულია (ამ დროს თ. მანი ამ პოეტებს საერთოდ არ იცნობდა)*[12]. სავარაუდებელია, რომ ჰორაციუსის ოდამ მელპომენესადმი (რომელსაც მსოფლიოს ყველა გიმნაზიაში სწავლობდნენ) და პლატენის ზოგიერთმა ლექსმა გარკვეული გავლენა მოახდინა თ. მანის ტერცინებზე (საერთოდ პინდარის და, შესაძლოა, ფირდოუსის გამოკლებით, ყველა ამ პოეტზე აშკარაა ჰორაციუსის ოდის ზეგავლენა). მაგრამ არის თითქმის პრინციპული განსხვავებაც: თუ პინდარი, ჰორაციუსი, ფირდოუსი, დერჟავინი და პუშკინი უკვე დიდებამოპოვებულ, სახელოვან, მორჭმულ შემოქმედთა განწყობილებასა და ემოციებს გამოხატავენ, თ. მანის „მონოლოგი“ მხოლოდ პოტენციური, პერსპექტიული ხელოვანის ჭიმერებსა და ოცნებებს ასახავს დიდებასა და სახელზე, მის ეჭვებსა და შიშს. დამახასიათებელია, რომ თ. მანს თავისი დიდება მომავალში გადააქვს: **Mit Ruhm einst gehen wird von Mund zu Munde**, როცა პინდარი, ჰორაციუსი, ფირდოუსი და სხვები (პლატენს გარდა) აწმყოში იგულვებენ თავიანთ დიდებას, რომელიც მომავალში კიდევ უფრო გაიზრდება. მათ უკვე აიგეს ძეგლი, თ. მანი ძეგლის აგებას მომავალში იმედოვნებს. თ. მანს არ შორდება ეჭვი და სიფრთხილე, თავმდაბლობა და თავშეკავება:

> **Schon klingt mein Name leise in das Land,**
> **Schon nennt ihn mancher in des Beifalls Tone:**
> **Und Leute sind's von Urteil und Verstand.**

ჰორაციუსი (დერჟავინიც) მუზისაგან „უცერემონიოდ“ მოითხოვს დაფნის გვირგვინს:

> **Sume superbiam**
> **Quaesitam meritis, et mihi Delphica**
> **Lauro cinge vollens, Melpomene, comam**[**].

თ. მანს კი მხოლოდ ესიზმრება ხოლმე დაფნის პატარა გვირგვინი, რაც ძილს უფრთხობს და აფორიაქებს ყრმა შემოქმედს:

---

* ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ამ პოეტების შესაბამი ლექსების გავლენა არ დასტურდება თ. მანის „მონოლოგზე“.

** ხელთ მქონდა: **Des Q. Horatius Flaccus Oden u. Epoden, erklärt v. Dr. C. W. Nauck, 1. Auflage; Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. I, Стихотворения, часть I, Санкт-Петербург, 1868; А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в одном томе, Москва, 1949.**

Ein Traum von einer schmalen Lorbeerkrone
Scheucht oft den Schlaf mir unruhvoll zur Nacht,
Die meine Stirn einst zieren wird zum Lohne
Für dies und jenes, was ich hübsch gemacht.

რაც შეეხება პლატენს, ძეგლის თემა მის მრავალ ლექსშია გაელვებული და სხვადასხვაგვარად გადაწყვეტილი. ასე მაგალითად, „Zeit und Charakter"-ის ციკლის ერთ-ერთ ლექსში პლატენი ქვეყნის სამდურავს გამოთქვამს, ჩივის, რომ შესაფერისად არ არის დაფასებული, რომ დაფნის გვირგვინებით ამკობენ უღირსებს, მაგრამ მაინც არ კარგავს იმედს:

Doch getrost! Vielleicht nach Jahren, wenn den Körper
Erde deckt,
Wird mein Schatten glänzend wandeln dieses deutsche
Volk entlang *.

სონეტში „Grabschrift" დაახლოებით იგივეა ნათქვამი, რაც ჰორაციუსისა და სხვ. ლექსებში, მაგრამ პლატენი მაინც უფრო ზომიერი და თავშეკავებულია:

Die Kunst zu lernen, war ich nie zu träge,
Drum hab ich neue Rahmen aufgeschlossen,
In Reim und Rythmus meinen Geist ergossen,
Die dauernd sind, wofern ich recht erwäge **.

მაგრამ თ. მანისაგან განსხვავებით, პლატენი მაინც უკვე გაბაგანვლილია, უკან მოსახედი აქვს და უკვე დამსახურებული ხელოვანის (თუნდაც ზოგჯერ სათანადოდ დაუფასებლის) განცდებს გადმოგვცემს, იმ დროს როცა თ. მანი პირველ ნაბიჯებს დგამს ***. თვალში საცემ კონტრასტს ქმნის თ. მანის ამ ტერცინების შედარებისას რაინერ მარია რილკეს „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერების" შემდეგი ადგილი: „Wenn die Zeit geht und du merkst, wie dein Name herum kommt unter den Leuten, nimm ihn nicht ernster als alles, was du in ihrem Munde findest. Denk: er ist schlecht

---

* August v. Platen, Dichtungen, hrsg. v. Günther Voigt, Rütten u. Loening, Berlin, 1957, S. 3.

** Platen, S. 17.

*** უაღრესად საინტერესოა ბრეჰტის თავისებური პაროდია-პერსიფლაჟი ჰორაციუსის ამ ოდაზე, რომელიც, რასაკვირველია, მთლიანად სცილდება ჩვენი კვლევის ფარგლებს (მხედველობაში მაქვს ბრეჰტის 1953 წ. დაწერილი ლექსი, „ჰორაციუსის კითხვისას"). ინტერესს მოკლებული არ არის ამ მხრივ აგრეთვე ბრეჰტის ადრეული ლექსი „ქალაქები" (1927), რომელშიაც ყოველივეს სწრაფწარმავლობაზეა ლაპარაკი.

geworden, und tu ihn ab. Nimm einen andern an, irgendeinen, damit Gott dich rufen kann in der Nacht. Und verbirg ihn vor allen...".

თ. მანი ამ ტერცინებით ერთგვარად კლასიკურ-ტრადიციულ ხაზს აგრძელებს, გულწრფელად სურს სახელი მოიხვეჭოს ხალხში, რილკე კი—ესთეტურ-სნობისტურ თვალსაზრისს, ნიცშესეულ ზიზღს ამჟღავნებს „ბრბოსადმი"—Viel-zu-Viele-სადმი, რომელიც მხოლოდ თავისი შეხებითაც კი ბილწავს და სვრის ყველაფერს, მათ შორის შემოქმედის სახელსაც[13].

ბოლო, მეშვიდე ლექსი „შობა" („Weihnacht") დაიბეჭდა 1899 წელს ჟურნალ „ზიმპლიციისიმუსში"*. ეს არის ელეგიური, მელანქოლიური ლექსი, შესრულებული რომანტიკულ-პათეტიკური ტონით. შორისდებული „ო", ორჯერ განმეორებული, ქმნის სანტიმენტალურ-ტრივიალურ განწყობილებას (პირველ სტროფში: O festlich Sternenzelt! მესამე, ბოლო სტროფში: O weisse Weihnacht), რასაც ეფარდება ტრადიციული, რომანტიკულ-სანტიმენტალური პოეზიის პოეტური ინვენტარი და აქსესუარები (Sternenzelt, Einsamkeit, sanft glitzerndes Gefild; Dein Friedenszauber füllt mein ganzes Herz; in mildem Leuchten და ა. შ.).

მთლიანად ტრადიციულია პატარა იესოს სახეც:

> In mildem Leuchten
> liegt ein heilig Kind,
> Des Lächeln alles Leid zur Glorie macht!

... თ. მანი ბოლოს დარწმუნდა, რომ ლირიკოსობა არ იყო მისი საქმე და ამის შემდეგ აღარასოდეს დაუწერია ლექსი. თ. მანი თავისი ბუნებით საერთოდ არ იყო ლირიკოსი (ამ შემთხვევაში პოეტობას კი არ ვგულისხმობ, არამედ ლირიკას, ლირიკულობას ფართო აზრით), ე. ი. თ. მანისთვის ნიშანდობლივი არ იყო ლირიკული პროზა (რასაკვირველია, ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა, და ამ გამონაკლისს ვხვდებით მხოლოდ პირველ და მეორე პერიოდებში). თვითონ თ. მანი სწერდა 1934 წ. ჰედვიგ ფიშერს: „Ich bin eben kein Lyriker, sondern auf Objektivierung und Distanzierung angewiesen"**. მეორე მხრივ, საინტერესოა თ. მანის უფრო ადრეული და საწინააღმდეგო აღიარებაც: 1906 წ. თ. მანი სწერდა კურტ მარტენსს. „Jeder Lyriker der nichts kann, als direkt seine eigene

---

* 4. Jg., Nr. 39.

** Th. Mann, Briefe 1889—1936, S. 378.

Seele aussprechen, beweist, dass ich Recht habe. Und ich bin ja ein Lyriker (wesentlich)...“* მხედველობაშია მისაღები ის ფაქტიც, რომ ახალგაზრდა თომას მანს მთლად არ ეუცხოებოდა ლირიკა, ლირიკულობა (როგორც ამ სიტყვის ვიწრო, ასევე ფართო აზრითაც), ხოლო მოწიფულობაში მან ომი გამოუცხადა ყოველგვარ გრძნობით-ლირიკულ ელემენტს და ამას ირონიულობა და პაროდიულობა დაუპირისპირა. მაშასადამე, ანგარიშგასაწევია ის გარემოება, რომ პირველი ციტატი 1934 წელს, ხოლო მეორე— 1906 წელს მიეკუთვნება. მეორე ციტატი თ. მანის ლირიკული ნიმუშებიდან ქრონოლოგიურად არც თუ ძალიან დიდი დროითაა დაშორებული. მეორე მხრივ, ამ ორ ციტატში სხვადასხვა რამეზეა ლაპარაკი: ერთ შემთხვევაში, მწერალი ხაზს უსვამს თავის ეპიკოსობას, თავისი პროზის ემოციებისაგან და ლირიზმისაგან დაცლილობას (რაც უშენიშვნოდ მხოლოდ გვიანდელ პროზაზე ითქმის), თავის „ობიექტივისტურ“ და „დისტანცირების“ ტენდენციას; ხოლო მეორე ციტატში თ. მანის „სანტიმენტალური“ ხელოვნებაა დადასტურებული, ის, რომ მწერალი, ფართო აზრით, თავის „ფსიქოლოგიურ“ ბიოგრაფიას მოგვითხრობს. მაგრამ ყველაზე უცნაური ის არის, რომ თავისი უკანასკნელი ლექსის დაწერიდან ერთი წლის შემდეგ, 1900 წელს თ. მანი სწერდა ჰაინრიჰ მანს: „...aber ich lese Verse überhaupt sehr schlecht, und mein Tolstoismus lässt mich beinahe schon Reim und Rhythmus als ruchlos empfinden“**. ლექსების ასეთი სწრაფი ათვალწუნება, ალბათ, იმას ადასტურებს, რომ თ. მანისათვის ლირიკა (ვიწრო აზრით) არ იყო ორგანული და არსებითი.

ეს, რასაკვირველია, გამონაკლისი შემთხვევა არ არის. ლიტერატურის ისტორიაში არც თუ იშვიათია ისეთი შემთხვევები, როცა მწერალი ლირიკით იწყებს თავის სამწერლობო მოღვაწეობას და სულ სხვა ჟანრში პოულობს თავის ნამდვილ მოწოდებას (თუმც ისიცაა მხედველობაში მისაღები, რომ ლექსების პარალელურად თ. მანი პროზაულ ნაწარმოებებსაც წერდა).

თ. მანის ლირიკა, როგორც დავინახეთ, ერთგვარი ეკლექტურობით ხასიათდება, რაც ძველი, ტრადიციული, რომანტიკულ-ტრივიალური და ახალი, თანამედროვე პოეზიისათვის დამახასიათებელი ელემენტების თანაარსებობაში მდგომარეობს. თ. მანის ლირიკის თემატურ-პრობლემატური კავშირი მისსავე პროზასთან არ დას-

* Th. Mann, Briefe 1889—1936, S. 62.

** Th. Mann, Briefe 1889—1936, 1900, 25/XI.

ტურდება. ადრეულ ლექსებში არ შეინიშნება თ. მანის არც ადრეული და არც გვიანდელი პროზის რომელიმე თემა ან მოტივი. მხოლოდ თ. მანის ტერცინებში ასახულ ხელოვანის სულიერ კონფლიქტსა და ადრეული ნაწარმოებების გმირის ფუჭ ესთეტიკურ ილუზიებს შორის აშკარაა გარკვეული კავშირი და ნათესაობა. ამის გარდა, ერთი რამ უეჭველად დასტურდება: ლირიკული ლექსების პარალელურად და მცირე ხნის შემდეგ შექმნილ პროზაულ ნაწარმოებებს აქვთ ლირიკული, ელეგიურ-ემოციური, გრძნობისმიერი შეფერილობა და განწყობილებითი ტონი („ვიზიონი"—1893; „დაცემული ქალი"—1894; „სიკვდილი"—1897; „გაცრუებული იმედები"—დაიბეჭდა 1898 წელს, დაიწერა უფრო ადრე, და სხვ.). ჰარბი ლირიკულობით ხასიათდება ქრონოლოგიურად ოდნავ დაშორებული „ტონიო კროგერიც" (1903)...

მოწაფეთა ჟურნალის პირველ ნომერს შესავლის სახით წამძღვარებული ჰქონდა პროზაული ესკიზი „შესავალი" (Einleitung)*. ეს არის ლირიკული პროზის ნიმუში, რომელშიაც ნატურალისტურ-იმპრესიონისტული საშუალებებით და სტილით გადმოცემულია ყრმა თ. მანის ელეგიური განწყობილება. ესკიზში ჭარბადაა ლექსითი, განწყობილებითი, გრძნობითი ელემენტი. ყრმა თ. მანი ერთ დღეს, ასე, პირველსა და ორ საათს შორის სკოლის შემდეგ, გაურკვეველი მიზნით ხეტიალობდა ეზოებში, იღლიაში იულიუს კეისრის თხზულება ამოეჩარა, ხოლო პირში პატარა სიგარა ჰქონდა გაჩრილი. შემდეგ ქალაქგარეთ გავიდა. გაზაფხულის არაჩვეულებრივად ცხელი დღე იყო. ყველაფერს მწყურვალისა და დაღლილის შესახედაობა ჰქონდა. თ. მანი ერთ მერხზე იჯდა, გარშემო უძრაობა და დუმილი გამეფებულიყო. იქვე მახლობლად ჩამწკრივებული წაბლის ხეები არ ირხეოდა. ბალახზე სქელი მტვერი იდო. სიო არ ქროდა. ჰაერი არ მოძრაობდა. ირგვლივ არ იგრძნობოდა სიცოცხლის ნიშანწყალი. გარშემო მოთენთილი სიმშრალე სუფევდა... და ა. შ. ამ ესკიზის

---

* ამ „შესავლის" ფრაგმენტი გადაბეჭდა ელოესერმა (Eloesser, S. 40—41). ჰანს ბიურგინის საერთოდ ავტორიტეტულ და სარწმუნო ბიბლიოგრაფიაში გაპარულია მცირე ლაფსუსი: თითქოს თ. მანის ამ ადრეული ესკიზის ნაწყვეტი ელოესერის წიგნის 40—44-ე გვერდებზე იყოს მოთავსებული, ნამდვილად კი ელოესერის მონოგრაფიის 42—43—44-ე გვერდებზე სულ სხვა მასალაა მოწოდებული (Hans Bürgin, Eine Bibliographie unter Mitarbeit v. Walter A. Reichart u. Erich Neumann, Akademie-Verlag, Berlin, 1956, S. 123). ეს ესკიზი გადაბეჭდა ალფონს ჰერმანმაც: Alfons Hermann, Aus Thomas Manns Schülerzeit. Niedersachsen, Hannover, 30. Jg., Juni 1925, S. 355—356.

ელეგიურ-მელანქოლიური ატმოსფერო ნათესაურია თ. მანის ლექსების ძირითადი განწყობილებისა. აქ თ. მანი ჯერჯერობით ახალს ვერაფერს იძლევა. ჯერ კიდევ არ ჩანს ამ მწერლის სპეციფიკა, თუნდაც რომელიმე სპეციფიკური დეტალი ჩანასახოვანი ფორმითაც კი. ესკიზი პირველი პირითაა დაწერილი.

მოწაფეთა ჟურნალის მეორე ნომერში დაიბეჭდა თ. მანის მეორე პროზაული ესკიზი—„ვიზიონი“ („Vision“)*. ესეც ნატურალისტურ-იმპრესიონისტული, ლირიკული, განწყობილებითი პროზის ნიმუშია. იმპრესიონისტული შტრიხებით და ეგრეთწოდებული „სეკუნდური სტილით“ დეტალურად აღწერილია ყრმა, უმწიფარი გიმნაზიელის განცდა—ის მაგიდას უზის, სიგარეტს აბოლებს, კვამლის ფანტასტიკურ ხლართებსა და რგოლებს თვალს აყოლებს და ოცნებობს. მის წინ ყვავილებიანი ამოქარგული სუფრაა. ზედ გამოსახულია ბროლის თასი, თასის წინ მეოცნებედ გაწოლილი ხელი... თითები თასის ფეხს შემოწყობია გარშემო დუნედ, ერთ-ერთ თითზე წამოცმულია ვერცხლის მჭრქალი ბეჭედი, ბეჭედზე სისხლისფრად ღვივის ბადახში. ყმაწვილი მოგონებებსა, ასოციაციებსა და ოცნებებშია ჩაფლული. ხელი ბოლომდე არ არის დახატული: იქ, საცა ხელის მტევანი მკლავს უერთდება, ხელი ფორმას კარგავს და მთლიან მასაში ითქვიფება. მეოცნებედ და უძრავად გარინდულა გოგონას ხელი, მხოლოდ პულსი ფეთქავს. ყმაწვილი დაჟინებით აშტერდება ამ ადგილს, ქალის ხელი გრძნობს ვაჟის ვნებიან მზერას და მაჯისცემა ჩქარდება, შმაგდება, ბოლოს მაველდრებელ ძაგძაგს იწყებს: დამეხსენი! მაგრამ ყრმის მძიმე და დაუნდობელი ავხორცობით გამსჭვალული მზერა არ სცილდება ქალის ხელს, როგორც მაშინ... ქალის ხელს, რომელშიც წარმოებს ბრძოლა სიყვარულთან, რომელშიც სიყვარულის გამარჯვების პულსი ცემს... როგორც მაშინ...როგორც მაშინ... ყმაწვილი დაჭანცული ეყრდნობა სკამის ზურგს. მასში ტკივილი, ყრუ სიმძიმილი იღვიძებს. „მაგრამ მე ახლაც დანამდვილებით ვიცი, როგორც მაშინ: შენ ხომ გიყვარდი... და ესაა მიზეზი იმისა, რომ ახლა ტირილი შემიძლია“,—ასე მთავრდება ეს იმპრესიონისტულ-ლირიკული პროზაული ესკიზი, რომელსაც ბევრი აქვს

* ნაწყვეტი გადაბეჭდა ელოესერმა (Eloesser, S. 42); მთლიანად დაიბეჭდა თ. მანის მოთხრობათა 1958 წლის სტოკჰოლმისეულ გამოცემაში: Stockholmer Gesamtausgabe der Werke v. Thomas Mann, Erzählungen, Bd. 15. S. Fischer, Verlag, 1958. ეს გამოცემა ზუსტად, სტერეოტიპულად გამეორდა 1959 წ.; ესკიზი შევიდა აგრეთვე 1960 წლის ფიშერისეული სრული გამოცემის VIII ტომში: Thomas Mann, Gesammelte Werke in 12 Bänden, Erzählungen, Fiorenza, Dichtungen, Bd. VIII. S. Fischer Verlag, 1960. ესკიზი ეძღვნება „გენიალურ ხელოვანს—ჰერმან ბარს“.

საერთო თ. მანის ლირიკულ ლექსებთან. „ვიზიონიც“, როგორც დავინახეთ, პირველი პირითაა დაწერილი, მაგრამ, პირველი პროზაული ესკიზისაგან განსხვავებით, ძალიან ბუნდოვნად „ვიზიონში“ უკვე იგრძნობა „ტონიო კროგერის“ ავტორი. განსაკუთრებით ერთი წინადადება მოგვაგონებს „ტონიო კროგერის“ ცნობილ ლაიტმოტივს: „Licht zittert darin und tiefe Stimmung“ *. გავიხსენოთ „ტონიო კროგერის“ ცნობილი „მელოდია“ (რომელიც რამდენჯერმე მეორდება ლაიტმოტივივით): „Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid“ **.

ნოველები თუ მოთხრობები?

თ. მანის პროზაულ ნაწარმოებებს, რომლებიც აშკარად რომანებს არ წარმოადგენენ, სხვადასხვა გამოცემის მიხედვით ჰქვია ნოველები, ზოგჯერ კი—მოთხრობები. ფაქტია, რომ ნოველასა და მოთხრობას შორის პრინციპული განსხვავებაა, ამიტომ მათ შორის ჟანრული ზღვარის ასეთი წაშლა გამართლებული არ არის. მართალია, აქამდე თ. მანის მცირე ზომის პროზაული ნაწარმოებები ამ შრომაშიც მეტწილად ნოველებად იწოდებოდა, მაგრამ ეს პირობითად და ერთგვარად საქმის გამარტივებისა და გაადვილების მიზნით ხდებოდა. აქამდე წინამდებარე შრომაში არ გამოინახა ადგილი ამ საკითხის გასარკვევად. აქ შევეცდები მოკლედ, ძირითადად სხვათა ნაკვლევისა და ნააზრევის საფუძველზე დავადგინო მოთხრობასა და ნოველას შორის განსხვავება, ხოლო შემდეგ ცალკეული ნაწარმოების გარჩევისას დავასაბუთო მისი ამა თუ იმ ჟანრისადმი მიკუთვნება ***.

მცირე ეპიკური ფორმების სპეციფიკის გარკვევა, მათ შორის საზღვრების დადგენა და ა. შ. სპეციალურ, გამოცალკევებულ კვლევას მოითხოვდა, რაც სახიფათოდ დაგვაშორებდა წინამდებარე ნაშრომის საგანსა და თემას. მე აქ მთლიანად ვეყრდნობი ნოველის,

---

* Th. Mann, Gesammelte Werke, Bd. VIII, S. Fischer Verlag 1960, S. 10.

** Th. Mann, Bd. IX, S. 271.

*** თ. მანზე არსებულ კრიტიკულ ლიტერატურაშიც თითქმის არ ასხვავებენ მწერლის მცირე ზომის პროზაულ ნაწარმოებებს ერთმანეთისაგან, აქაც ზოგი მათ ნოველებს, ხოლო ზოგი მოთხრობებს უწოდებს. ამ მხრივ საგანგებო სიმკაცრეს არ იჩენდა თვითონ თ. მანიც. ფაქტიურად კი თ. მანის იმ ნაწარმოებთა შორის, რომელთაც ტრადიციულად ნოველებს ანდა მოთხრობებს ვეძახით, ზოგი ნოველაა, ზოგი—მოთხრობა, ზოგიც—ეტიუდი, ზოგიერთი—ე. წ. „შორტ სტორიი“, ზოგიერთი კი—ესკიზი და ა. შ.

მოთხრობის და ა. შ. დარგში არსებულ მნიშვნელოვან გამოკვლევებს და ვცდილობ მათ მიერ გამომუშავებული კრიტერიუმები მივუყენო თ. მანის მცირე ზომის პროზაულ ნაწარმოებთ. უმთავრესად ვიყენებ ორ წიგნს, რომლებშიაც საკითხის ისტორიაცაა მოწოდებული*[14].

თ. მანის მცირე ეპიკური ფორმების ჟანრის დადგენა ძალიან გაძნელებულია. არა მარტო თ. მანის რომანი, არამედ მისი მცირე ზომის ეპიკური ნაწარმოებებიც ვერ თავსდება ტრადიციული, კლასიკური ნოველისა თუ მოთხრობის პრინციპებისა და კანონების ფარგლებში (თუმც უნდა ითქვას, რომ თ. მანის მცირე ზომის ეპიკური ნაწარმოები ფორმალური თვალსაზრისით გაცილებით ნაკლებ ნოვატორულია, ვიდრე მისივე რომანი; მაგრამ შემთხვევითი მაინც არ არის, რომ კლაინი თ. მანის ნოველებს ერთგან „ე. წ. ნოველებს“ ეძახის)**. ამის მიუხედავად, მიახლოებით მაინც შეიძლება თ. მანის ადრეული მცირე ეპიკური ფორმები ერთმანეთისაგან ჟანრობრივად განვასხვავოთ.

ნოველის ცნების დეფინიცია მეტისმეტად რთული, თითქმის შეუძლებელი ჩანს. ამ საკითხზე უამრავი ერთმანეთისაგან განსხვავებული შეხედულება და აზრი არსებობს, მათ შორის—ერთობ ნიჰილისტურიც. ჯერ კიდევ გოეთე სწერდა ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლტს 1826 წ. 22 ოქტომბერს, რომ ნოველა არისო „eine Rubrik, unter welcher gar vieles wunderliche Zeug kursiert“***. ბერნჰარდ ფონ არქსი ნოველის ცნების განსაზღვრების ყველა აქამდე არსებულ ცდას უნაყოფოდ მიიჩნევს და ნოველას უწოდებს უბრალოდ „საშუალო სიგრძის მოთხრობას“****. ვალტერ პაბსტი ასე სკეპტიკურად და ნიჰილისტურად აჯამებს თავის კვლევის შედეგებს: „Denn

---

* Johannes Klein, Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart, 3. Auflage, Wiesbaden, 1956 და Benno von Wiese, Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, Düsseldorf, 1956.

იმის გამო, რომ ხშირი ციტირება უსიამოვნოდ ააკრეჭებდა წინამდებარე ნაშრომის ტექსტს და უზომოდ გაზრდიდა სქოლიოებს, ამიტომ მიზანშეწონილად ვცანი მოთხრობისა და ნოველის სპეციალისტების აზრები და დებულებანი ზოგან ჩემი სტყუებით გადმომეცა, ზოგან შემეკსო და განმევრცო კიდეც. ზემოთ დასახელებულ ორ წიგნს გარდა ნოველისა და სხვა მცირე ეპიკური ფორმების შესახებ მსჯელობისას გამოყენებულია მასალა შემდეგი შრომებიდან: Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, 7. Auflage, 1961; Robert Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle (Saale), 1934.

** Klein, S. 422.

*** ციტირებულია Wiese-ს მიხედვით, გვ. 17.

**** ეს ცნობაც ვიზედანაა ამოღებული, გვ. 13.

es gibt weder die „romanische Urform" der Novelle noch die „Novelle" überhaupt. Es gibt nur Novellen" *. ზოგი პაბსტივით საერთოდ უარს ამბობს ნოველის ცნების დეფინიციაზე, რადგან ვერ ხერხდება ერთი რომელიმე განსაზღვრებით ნოველათა მთელი სიმდიდრისა და სიჯრელის მოცვა. არ არსებობს ისეთი განსაზღვრა, რომლის ფარგლებში მოთავსდება ყველა ნოველა; ვერ ხერხდება საზღვრების მკაცრი დადგენა, ისეთი საზღვრებისა, რომელთა შორის ჩაეტევა ყველა ნოველა, ხოლო ამ საზღვრებს იქეთ შეუძლებელი იქნება ამავე ჟანრის არსებობა. ცნების დეფინიციას ისიც აძნელებს, რომ არც ერთი ჟანრი არ გვხვდება წმინდა სახით, ხშირია ჟანრების ერთმანეთში შეჭრა და ა. შ.

მაგრამ მაინც შეიძლება ნოველის ზოგიერთი არსებითი ნიშნის ჩამოთვლა: ყველაზე მთავარი ნოველაში, როგორც ჩანს, უნდა იყოს, ვიზეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „Beschränkung auf eine Begebenheit" ** ანდა, როგორც არნოლდ ჰირში წერს, „Beschränkung auf eine Situation" ***. ამ პირობას ყველა ნოველა აკმაყოფილებს: ნოველა იფარგლება ერთი, ერთადერთი შემთხვევით; ნოველისათვის დამახასიათებელია არა ამბავი, არამედ შემთხვევა (Begebenheit, Ereignis), განსაკუთრებული. მოულოდნელი, საგანგებო, უცნაური, უეცარი, ერთჯერადი, განუმეორებელი, გაუთვალისწინებელი, არაჩვეულებრივი და ა. შ. შემთხვევა. და ეს შემთხვევა უნდა ხდებოდეს მცირე, შემოფარგლულ დროსა და სივრცეში. გოეთემ ერთხელ უთხრა ეკერმანს: „...denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit" ****.

ნოველისათვის ნიშანდობლივია ეკონომიურობა, შეკრულობა, შეკუმშულობა, კონცენტრირება, ერთი მიზნისაკენ მიმართულობა, დეტალების უგულებელყოფა; ნოველის ფორმა უნდა იყოს შეკრული, მტკიცე და „ჩაკეტილი", ნოველას არა აქვს უხარვეზო სისრულე, არა აქვს თანაბარი, თანდათანობითი განვითარება. ნოველას „ღრინში ჩაყოლა" არ უყვარს, არც განზე გადახვევა, არც ზედმეტობა. ნოველა ვერ იგუებს ფართო აღწერებსა და ფართოდ გაშლილ ეპი-

---

* Walter Pabst, Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen, Hamburg, 1953, S. 245.

** Wiese, S. 14.

*** Arnold Hirsch, Der Gattungsbegriff „Novelle", in: Germanische Studien, H. 64, Berlin, 1928, S. 147.

**** Goethes Gespräche mit Eckermann, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, S. 275 (25. Januar 1827).

ზოდებს. იგი კონცენტრირებულია ერთ შემთხვევაში და ეს შემთხვევა „დაწურული“ უნდა იყოს. მოქმედება ვითარდება პირდაპირ, სწორხაზოვნად, ყოველგვარი განშტოების გარეშე. ნოველა უნდა მთავრდებოდეს კულმინაციით, თავისებური „პოინტით“, ზოგჯერ კატასტროფით, ერთგვარი „განმუხტვით“. ნოველაში სიტუაცია იძაბება სწრაფად, შეუნელებლად და შეუმზადებლად. ნოველა გამოსახავს სინამდვილის მხოლოდ ერთ მცირე მონაკვეთს და პერსონაჟის ცხოვრების მხოლოდ ერთ, მაგრამ მნიშვნელოვან, ცენტრალურ (ზოგჯერ საბედისწერო, ტრაგიკულ) ეპიზოდს, მომენტს, რაც ცხოვრების დასასრული ანდა შემობრუნება-გარდატეხის წერტილი უნდა იყოს. ნოველას ახასიათებს დრამატულობა, დაძაბულობა, სწრაფი ტემპი და სცენიურობა (ნოველა ყველაზე ახლოს დრამასთან დგას; მათ შორის საერთოა: მოქმედების მნიშვნელოვანება, მოქმედების კონცენტრირება და მისი კულმინაციამდე მიყვანა, დრამატული დაძაბულობა და ა. შ.). რომანში ხასიათების განვითარებაა ნაჩვენები, ნოველაში მოცემულია მზა, სტატიკური ხასიათები, რომლებიც არ ვითარდება. მოთხრობა მშვიდად მიიწევს წინ, ამბები თითქმის დასაწყისიდან ბოლომდე მთლიანად იშლება, ნოველა კი მხოლოდ მნიშვნელოვან და საკვანძო სიტუაციაზე ჩერდება, სრულდება, როცა არსებითი უკვე მომხდარია*. ნოველა გადმოგვცემს გმირის ცხოვრების ერთადერთ შემოფარგლულ მონაკვეთს, რომანი გმირის ცხოვრების მთელს მსვლელობას გამოსახავს. ნოველაში მთავარია ის, რაც პერსონაჟს შეემთხვა, რაც მას თავს გადახდა, და არა თვით პერსონაჟი. ნოველა სულიერ განვითარებას არ გვიჩვენებს. ნოველაში ხაზი არ ესმება პერსონაჟის ხასიათს, მის არსებასა და რაობას. ყურადღების ცენტრშია შემთხვევა. ნოველაში გამოისახება ხოლმე უცნაური, გაუგებარი, მიზეზ-შედეგობრივად წინააღმდეგობრივი (თითქოს ამ ვითარებიდან ასეთ შედეგს არ უნდა მოველოდეთ). ნოველაში ძირითადი ხაზი მკრთალადაა განათებული, ხოლო კულმინაცია-„პოინტზე“ მინათებულია მძაფრი შუქი. ჟანრობრივი ნიშნის მიხედვით ერთმანეთისაგან არჩევენ ეპიკურად დამორჩილებულ, დრამატულად დაძაბულ და ლირიკულ ნოველებს (ე. ი. არსებობს ეპიკური, დრამატული და ლირიკული ნოველა)**. ლირიკულ ნოველაში ცენტრალური შემთხვევა გადატანილია ადამიანის შინაგან

---

* იხ. Heinrich Keiter und Tony Kellen, Der Roman, 3. Auflage, Essen-Ruhr, 1908, S. 145.

** იოჰანეს კლაინის ცნობით, ტერმინი „ლირიკული ნოველა“ პაულ ჰაიზეს ეკუთვნის და პირველად მის მიერ იქნა გამოყენებული შტორმის ნოველების მიმართ (კ ლ ა ი ნ ი, გვ. 30).

სულიერ სამყაროში (კლაინს ლირიკული ნოველის წარმომადგენლად თ. მანი მიაჩნია). ლირიკული ნოველის მოქმედება ხდება სულში, ფსიქიკაში, წარმოსახვაში და ა. შ. ცხოვრებისეული ნიშნის ანდა ცხოვრებისადმი მიდგომის თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან განასხვავებენ ტრაგიკულ და ჰუმორისტულ ნოველებს. მოტივირების მიხედვით გამოჰყოფენ ორ ჯგუფს: ხასიათის ნოველა და ბედისწერის ნოველა[18]. არის ნოველების კლასიფიკაციის სხვა ცდებიც: „დახურული“ ფორმის ნოველა და „ღია“ ფორმის ნოველა; ფსიქოლოგიური ნოველა და სათავგადასაველო ნოველა (რობერტ პენი), „საზოგადოების ნოველა“ და „ბედისწერის ნოველა“ (პონგსი) და ა. შ.*. მოთხრობა დგას რომანსა და ნოველას შორის. რომანთან მას საერთო აქვს მოქმედების სიმდიდრე, თუმც მოთხრობაში არ უნდა იყოს მოქმედების რთული განშტოება. ნოველასთან საერთო აქვს მოთხრობას სცენების, ეპიზოდების სიმოკლე. მაგრამ მოთხრობაში სცენები, ეპიზოდები და ა. შ. არ არის კონცენტრირებული ერთ ცენტრში, ერთ წერტილში. მოთხრობაში შეიძლება იყოს რამდენიმე თანაბარმნიშვნელოვანი ამბავი, შემთხვევა, ნოველაში კი შესაძლებელია მხოლოდ ერთი ცენტრალური შემთხვევა. მოთხრობა ნაკლებ შეკრულია, ნაკლებ მიზანმსწრაფლია; მოთხრობაში მოქმედების გაცილებით მეტი სიმდიდრე და სიუხვეა, მეტი ეპიკური სიფართოვე და მეტი „მოშვებულობა“, ნაწილებს შორს ნაკლები კავშირი და ნაკლები შეკრულობა. ნოველა მშვილდის ლარივითაა მოჭიმული ისრის მიზანში მოსახვედრებლად. არის, რასაკვირველია, შუალედური ნაწარმოებებიც, რომელთაც ნოველისა და მოთხრობის ელემენტები დაახლოებით თანაბრად აქვს, რაც აძნელებს მათი ჟანრის დადგენას. „შორტ-სტორი“ ანდა „კურცგეშიჰტე“ ნოველისაგან იმით განსხვავდება, რომ შორტ-სტორიში კატასტროფა, კვანძის გახსნა თავიდანვე, წინასწარეა ცნობილი. ნოველაში კი „ამოხსნა“ თავიდანვე არ ჩანს, შორტ-სტორიში ბატონობს გარდუვალობა, აუცილებლობა, ულმობელობა, ამდენად, შორტ-სტორის მოულოდნელობა, უეცრობა არა აქვს, რადგან მკითხველი წინასწარვე შემზადებულია კატასტროფისათვის**. შორტ-სტორის, როგორც წესი, უყვარს ძრწოლის, საშინელების, კატასტროფის განცდის აღძრა, ჩვეულებრივ, მისი

---

* მასალა ამოღებულია ვ ი ზ ე დ ა ნ, გვ. 14.

** მასალა აღებულია კ ლ ა ი ნ ი დ ა ნ, იხ. შესავალი; მარტინ როკენბახი შორტ-სტორის „ხუთწუთიან რომანს“ ეძახის; ნოველის მამამთავრები არიან ბოკაჩო და სერვანტესი; შორტ-სტორის ფუძემდებელია ედგარ პო; ო'ჰენრის ნაწარმოებები ტიპიური შორტ-სტორებია. შორტ-სტორი შედარებით ახალი ეპიკური ფორმაა, ის აღმოცენდა და უფრო გავრცელებულიცაა ანგლო-საქსურ ქვეყნებში.

ბოლო ტრაგიკულია; რომანთან და მოთხრობასთანაც შედარებით ნოველაში განვითარება ძალზე მცირეა, შორტ-სტორიში განვითარება საერთოდ არ არის. ესკიზიც მცირე ეპიკური ფორმაა, რომელიც ზოგჯერ ჩანასახოვანი ნოველის ანდა ნოველის ჩანასახის ფორმითაა მოწოდებული *. ესკიზში ჩანს დაგეგმილი, ნაკარაუდევი სურათის ძირითადი მოხაზულობა, კონტურები: არსებითი თითქოს ნაჩვენებია, მაგრამ გვერდავლილია სისრულე, მთლიანობა და დეტალური დახვეწა. ესკიზში ზოგი რამ დასრულებულია, ზოგი—მხოლოდ მინიშნებული, ზოგიც—მთლად გვერდავლილი. ესკიზს აქვს დაუმთავრებლობის. ფრაგმენტულობის, სწორედ ესკიზურობის, უსრულობის ნიშანი. ძალიან ახლოსაა ესკიზთან ეტიუდი (გერმანულად **Studie**), რომელსაც ცდის, ვარჯიშის და მოსინჯვის ნიუანსიც აქვს.

„დაცემული ქალი" („Gefallen")

1894 წ. მიჰაელ გეორგ კონრადის ჟურნალმა „Die Gesellschaft" თ. მანს დაუბეჭდა პირველი ნოველა (ასე უწოდებდა ნაწარმოებს თვითონ ავტორი: **Novelle von Thomas Mann**) „დაცემული ქალი"**. საინტერესოა, რომ ნაწარმოების ამბის მთხრობელი მსმენელებს პირდება: **„Ja, ich will Euch die Geschichte gern einmal erzählen, weil wir doch so darauf gekommen sind", sagte der Doktor, „gleich fix und fertig in Novellenform"** ***. და მართლაც, ნაწარმოები ნოველას წარმოადგენს; იგი აკმაყოფილებს ნოველის ჟანრის თითქმის ყველა კანონს. „დაცემული ქალი" იფარგლება ერთი ამბით, ერთი შემთხვევით და თანაც ეს შემთხვევა მეტ-ნაკლებად უცნაური, მოულოდნელი და გაუთვალისწინებელია. ამბავი

---

* ტერმინი „ესკიზი" სახვითი ხელოვნებიდანაა აღებული. ესკიზი ფართოდ იყო გავრცელებული ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის პერიოდში. ესკიზური თხრობა ლიტერატურაში მაშინ ჩნდება, როცა ფეხს იკიდებს შთაბეჭდილების ხელოვნება, ესკიზის ფორმისადმი მიდრეკილება ძლიერდება კრიზისულ პერიოდებში, როცა კლებულობს ცხოვრებისა და ადამიანის რწმენა.

** **Die Gesellschaft, 1894, 10. Jg., 4. Quartal, Okt., S. 1433—1458;** პირველად ეს ნოველა ჟურნალიდან გადაიბეჭდა 1958 წელს თ. მანის თხზულებათა სტოკჰოლმისეული გამოცემის XV ტომში; ეს გამოცემა ზუსტად გამეორდა 1959 წელსაც. ნოველა შესულია აგრეთვე 1960 წლის ფიშერისეული სრული გამოცემის VIII ტომში, მაგრამ ამ ტომის შენიშვნებში დაშვებულია ლაფსუსი: თითქოს ეს ნოველა მოთავსებული იყო თ. მანის ნოველათა პირველ კრებულში; ნამდვილად ამ კრებულში ეს ნოველა არ შესულა.

*** **Gesellschaft, S. 1435.**

ხდება მცირე დროსა და შემოსაზღვრულ, „ვიწრო“ ადგილას. თ. მანის ეს ნაწარმოები შეკრულია, შეკუმშულია, კონცენტრირებულია ერთ შემთხვევაში. ყველაფერი ერთი მიზნისაკენ მიიმართება, დეტალები უგულებელყოფილია. არ არის გადახვევები და წიაღსვლანი. მოქმედება სწორხაზოვნად ვითარდება განშტოებისა და „შენაკადების“ გარეშე. ნაწარმოებს აქვს კულმინაცია, თავისებური „პოინტიც“: სრულიად შემთხვევით, ნაწარმოების გმირისა და მკითხველისათვის მოულოდნელად, აღმოჩნდება, რომ კარგი რეპუტაციის მქონე, ქალაქში პატიოსან და პორიდებულ ქალად მიჩნეული ირმა ველტაერი თურმე სხეულით ვაჭრობს. ბედნიერების მწვერვალიდან ნაწარმოების გმირის ჩამოვარდნა შეუმზადებლად, სწრაფად და მოულოდნელად ხდება: ამას არც გმირი ელის და არც მკითხველი. მანამდე ოდნავადაც არ არის ქალის უკეთურება მინიშნებული. შემობრუნება-შემოტრიალება გმირის ბედში უეცარია და მეყსეული. „დაცემულ ქალში“ არ არის ნაჩვენები გმირის ხასიათის განვითარება, საერთოდაც ნაწარმოების ცენტრში ის ამბავია, რომელიც ამ გმირს გადახდება და არა თვითონ გმირი. ნოველის მოკლე შინაარსი ასეთია: ტანმორჩილი მბატერის მაიზენბერგის ატელიეში შეკრებილიყვნენ მეგობრები. მასპინძლიანად ოთხნი იყვნენ. საუბარი ჩამოვარდება ქალთა ემანსიპაციაზე, ქალის უფლებებსა და მდგომარეობაზე. ერთ-ერთი სტუმარი, სახელდობრ, ექიმი ზელტენი მეგობრებს ერთ ამბავს მოუთხრობს. საკუთრივ ნოველის შინაარსსაც ეს მონათხრობი შეადგენს. ერთ ვაჟს, რომელიც სამხრეთ გერმანიის ერთ-ერთ უნივერსიტეტში სწავლობდა მედიცინას, თავდავიწყებით შეუყვარდა აქაური მსახიობი ქალი ირმა ველტნერი; როგორც იქნა, ვაჟმა ქალი გაიცნო, მათ ერთმანეთი შეუყვარდათ და დაახლოებით ორ თვეს გაგრძელდა მათი რომანი. ვაჟი თავს მეშვიდე ცაზე გრძნობდა, ვერაფრით ვერ წარმოედგინა, რომ მისი ბედნიერება ერთ მშვენიერ დღეს გაცამტვერდებოდა. ერთხელ, როცა შეყვარებულები შეთანხმებული არ ყოფილან, ვაჟი მოულოდნელად ეწვევა ქალს და მას მოხუც კაცთან წაასწრებს. ვაჟი ღამის პატარა მაგიდაზე ნახავს ფულს, რომელიც მიხრწნილ ბებერს ქალისათვის გასამრჯელოდ მიუცია. ხელის ერთი მოსმით განჭარდება შეყვარებული ვაჟის ნეტარება. სასოწარკვეთილი და განადგურებული ტოვებს იგი ქალს. ეს ვაჟი, რომლის ვინაობაზე არაფერს ამბობს ზელტენი, თვითონ ამბის მთხრობელი აღმოჩნდება. მაშასადამე, ექიმმა ზელტენმა მეგობრებს უამბო თავისი ახალგაზრდობის ერთი სამწუხარო შემთხვევა, რომელმაც ღრმა კვალი დააჩნია მის ცხოვრებასა და ხასიათს. როგორც ნოველიდან ჩანს, ამის შემდეგ ზელტენი გაცინიკოსდა და

გაბოროტდა. არაერთხელაა ნათქვამი, რომ ის იყო ირონისტი, ქვეყნის მოძულე, დამცინავი გამომეტყველება ჰქონდა; მას ერთ-ერთი მეგობარი „ცინიკოსსაც“ უწოდებს და ა. შ. როგორც დავინახეთ, „დაცემული ქალი“ ე. წ. Rahmennovelle-ს წარმოადგენს, ე. ი. მთავარი ამბის დაწუებამდე ვხვდებით თავისებურ ექსპოზიციას: მხატვრის სტუმრების ბაასს სხვადასხვა საკითხებზე (ე. ი. ნოველა ჩარჩოშია ჩასმული). ნოველის ფაბულა ერთობ ბანალური და გაცვეთილია. არც თემაა ახალი. ნოველაში მკრთალად გაიელვებს მცირე ავტობიოგრაფიული დეტალი: ნოველის გმირიც ავტორივით ჩრდილოეთ გერმანიის ერთ-ერთი ქალაქის გიმნაზიაში სწავლობს, ხოლო შემდეგ სამხრეთ გერმანიის ერთ-ერთ უნივერსიტეტში ისმენს ლექციებს. ფულს ესეც დედისაგან იღებს (თუმცა ამას მამაც ცოცხალი ჰყავს). ნოველის შეყვარებული გმირიც თავდაპირველად ლექსების წერას იწყებს თომას მანივით*. ნოველაში მოყვანილია ზელტენის სტუდენტობის დროინდელი ერთი ლექსი. მეორე ადგილას მეორდება ამ ლექსიდან ერთი სტროფი, ხოლო ერთ ადგილას ორი სტრიქონია მოყვანილი რომელიღაც ლექსიდან (ალბათ, მისივე ლექსიდან)**. ნოველაში ჩართული ხუთსტროფიანი ლექსი ისევ თეოდორ შტორმის ლირიკის გავლენას ადასტურებს. შტორმისეულია ამ ლირიკული ლექსის „დიქცია“ და ინტონაცია, მსუბუქი სევდა და ელეგიური განწყობილება. თ. მანის ამ ლექსის ბოლო ორი სტროფი შემდეგია:

Nein, lehn Dein Haupt, Dein süsses Haupt
So angstvoll nicht an meins,

---

* სამწუხაროდ, ადმონისა და სილმანის მონოგრაფიაში (В. Адмони и Т. Сильман, Томас Манн, Очерк творчества, Ленинград, 1961) „დაცემული ქალის“ შინაარსი მცდარადაა მოთხრობილი: „В Падшей“ повествуется о судьбе девушки, отдавшейся раз по любви, а затем, когда ей не удается выйти замуж за любимого, снова поддающейся искушению—теперь уже по расчету“ (стр. 24). ნოველის მიხედვით, ირმა ველტერს არ ჰქონია სტუდენტზე გათხოვების განზრახვა (ყოველ შემთხვევაში, ეს ნაწარმოებში არ ჩანს) და მოხუცთან მისი კავშირი არამც და არამც არ არის გათხოვების იმედის გაცამტვერების შედეგი.

** თ. მანი „სარკეში“ „დაცემულ ქალს“ ცოტა აგდებით შემდეგნაირად მოიხსენიებს: „...eine mit Versen untermischte Liebesgeschichte“ (Th. Mann, Bd. XII, S. 345). ჯერ ერთი, თვითონ თომას მანიც აჭარბებს: ერთი ლექსი და ორი ნაწყვეტი არ ნიშნავს „ლექსებით გაზავებულ სასიყვარულო ამბავს“, ხოლო ზორგელ-ჰოფის წიგნში უკვე შეცდომას ვხვდებით: „Die Geschichte war teilweise gereimt“ (Soergel-Hohoff, Bd. I, S. 856). ნოველაში ჩართული ერთი ლექსი „ნაწილობრივ გარითმული ამბის“ შესახებ ლაპარაკის საფუძველს არ იძლევა.

Noch lacht der Frühling unentlaubt
Voll lichten Sonnenscheins!
Nein, weine nicht! Fern schläft das Lied,—
O komm, o komm an mein Herz!
Noch blickt mit jubelnder Dankbarkeit
Die Liebe himmelwärts!

შტორმი:

Wohl fühl ich wie das Leben rinnt
Und dass ich endlich scheiden muss,
Dass endlich doch das letzte Lied
Und endlich kommt der Letzte Kuss.
Noch häng ich fest an deinem Mund
In schmerzlich bangender Begier;
Du gibst der Jugend letzten Kuss,
Die letzte Rose gibst du mir...
...O schaudre nicht! Ob auch unmerklich
Der schönste Sonnenschein verrann..*
Es ist der Sommer nur, der scheidet;
Was geht denn uns der Sommer an!..**
...Noch blüht dein Mund, noch glühen deine Wangen,
Noch ist mein Herz wie deines stark und jung***.
...Bald schon liegt die Jugend weit,
Komm zurück, o noch ist's Zeit!
Seitab wartend steht das Glück—
Noch ist's Zeit, o komm zurück!****.

თ. მანის ამ ლექსსა და შტორმის მოყვანილ სტრიქონებს შორის საერთოა განცდა იმისა, რომ ჯერ კიდევ გვიან არ არის, საკმაო დროა დარჩენილი სიცოცხლით ტკბობისათვის, არ არის საჭირო სულით დაცემა, გულის გატეხა იმის გამო, რომ ოდესმე აღსასრული დადგება და ა. შ. ეს, ჯერ კიდევ დარჩენილი დროის, წინასწარ და ნაადრევად გულგაუტეხლობის მოტივი შტორმისეულია თ. მანის ამ ლექსში[18].

საინტერესოა, რომ თ. მანი „დაცემულ ქალში“ ოდნავ შეცვლილი ფორმით იყენებს თავის პროზაულ ესკიზს, რომელიც მოწაფეთა ჟურნალს შესავლის სახით წაუმძღვარა.

„Einleitung*: „...Ich ...bummelte... durch die Strassen und vors Tor hinaus... und ich weiss nur, dass ich mich nach ger-

---

* Storm, S 70.
** იქვე, S. 85.
*** იქვე, S. 204.
**** იქვე, S. 242.

aumer Zeit auf einer Bank befand, vor der sich eine umfangreiche Grasfläche ausbreitete. Es war ein merkwürdig warmer Frühlingstag. So warm, dass alles Knospen und Blühen um mich her ersichtlich darunter litt. Alles sah durstig und müde aus. Regungslos ragte eine Gruppe Kastanienbäume neben mir in die Höhe. Über der begrasten Höhe lag zolldick Staub.

Und kein Luftzug. Nicht das allergeringste merkbare Leben in all dieser schlaffen Trockenheit...“

„Geffalen“: „Schon gegen Ende dieses Mai reihte sich eine Anzahl heisser Tage, in denen kein Tropfen Regen fiel. Mit einem fahlen, dunstigen Blau starrte der Himmel auf die dürstende Erde hernieder, und die starre, grausame Hitze des Tages machte gegen Abend einer dumpfen, lastenden Schwüle Platz, die ein matter Luftzug nur desto fühlbarer machte.

An einem dieser Spätnachmittage strich unser braver Junge einsam in den hügeligen Anlagen vor der Stadt umher...An einer Biegung des Weges, gelehnt an einen wallartigen Abhang, auf dem verstreute Bäume standen, war eine Bank. Da setzte er sich und sah geradeaus.

An der anderen Seite des Weges senkte sich bald der dürre Grasboden zum Fluss hinab, der träge vorüberglitt. Jenseits die Chausse, schnurrgerade, zwischen zwei Reihen Pappeln... Er sass und starrte und wagte keine Bewegung, weil sonst auch nichts sich regte... Und auf der ganzen Welt diese dumpfe Last, diese lauwarme, brütende Stille, so durstig und lechzend“ *.

როგორც დავინახეთ, სურათი, სიტუაცია, ატმოსფერო ერთი და იგივეა, ესკიზის სახეები, შედარებები, განწყობილება თითქმის უცვლელადაა გადატანილი „დაცემულ ქალში“. მაშასადამე, ეს ესკიზი გამოდგა ერთგვარი სავარჯიშო, თავისებური ცდა, რომელიც შემდეგ თ. მანმა მასალად გამოიყენა თავის პირველ ნოველაში. თ. მანი ამ ნოველაში ერთგვარ ლაიტმოტივად იყენებს იასამანს, რომელსაც, უნდა ითქვას, მეტისმეტად „გარეგანი“ ფუნქცია ეკისრება. იასამანი ნოველაში გმირის ბედნიერების თანმხლები და „შემომყვანია“, მისი ნეტარებისა და კარგად ყოფნის ერთგვარი სიმბოლო. ნაწარმოებში ყოველთვის ჩნდება იასამანი, როცა ნოველის გმირი თავს ბედნიერად გრძნობს (ქალის სახლის წინ ხარობს იასამნის სურნელოვანი ბუჩქი. მოქმედება ხდება მაის-იელისში). და ბო-

* Gesellschaft, S. 1445—1446

ლოს: თავისი ბედნიერების გაცამტვერების ნიშნად იგი სასოწარკვეთილი გლეჯს იასამნის ტოტებსა და ყვავილს; ასევე მაიზენბერგის სახელოსნოშიც ექიმი ზელტენი, ნოველის გმირი, ამბის მოთხრობის შემდეგ გაღიზიანებული წიწკნის ლარნაკში ჩადებულ იასამანს.

ჩემი აზრით, დაუსაბუთებელია ზოგიერთი მკვლევრის მიერ უკვე ამ ნოველაშივე თ. მანის ძირითადი სპეციფიკის, თემატიკისა და პრობლემატიკის დანახვა. მაგალითად, ჰანს მ. ვოლფი ზელტენისა და ლაუბეს დაპირისპირებაში „რუდიმენტული ფორმით“ ნაფტა—სეტემბრინის წინააღმდეგობას ხედავს *[17]. ვოლფი ამ ნოველაში პოულობს აგრეთვე ისეთ სტილურ თავისებურებებს, რაც თ. მანის გვიანდელი შემოქმედებისთვისაა დამახასიათებელი, ავტორისეულ ირონიულ კომენტარს და ა. შ. ერიხ ებერმაიერის მიხედვით, უკვე ამ ნაწარმოებშივე იჩენს თავს თ. მანისათვის ეგზომ ნიშანდობლივი „ობიექტივირება“ და „დისტანცირება“. ჩემი აზრით, ცდება ებერმაიერი, რომელიც უკვე „დაცემულ ქალში“ პოულობს ხელოვან—ბიურგერის ანტითეზის ჩანასახსა და ფესვს **. ჰანს კასდორფის თანახმადაც, „დაცემული ქალი“ არ არის გამოცალკევებული თ. მანის ადრეული ნოველებისაგან. აქაც ბედნიერება გაგებულია როგორც სურვილის, წადილის დაკმაყოფილებაო. ძალიან ხელოვნური და ნაძალადევი ჩანს კასდორფის დებულება, რომ თითქოს ზელტენი თ. მანის პირველი ხელოვანი იყოს. ის რომ ოდესღაც ნოველებს წერდა, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მის ხელოვანობას თ. მანისეული გაგებით ***. დაახლოებით იგივე ითქმის ჰანს მაიერზეც, რომელიც ამტკიცებს, რომ უკვე ამ ნოველაშივე თავს იჩენს ხელოვანის თემაო ****. მართალია, ექიმი ზელტენი, რომელიც ოდესღაც, სიყრმეში ნოველებსა და ლექსებს წერდა, ცხოვრებისაგან განზე გამდგარა (თუმცა ეს დეკლარაციულადაა განცხადებული, ფაქტობრივად არ ჩანს), მას ყველაფერზე გული აუყრია და ა. შ., მაგრამ მაინც ის მხოლოდ ამით ვერ იქნება თ. მანის გმირი, ხელოვანი, „გონის“ ადამიანი. თ. მანის ადრეული გმირები დაბადებიდანვე

---

* Hans M. Wolff, Thomas Mann, Werk und Bekenntnis, Bern, 1957, S. 11.

** Erich Ebermayer, Thomas Manns Jugendnovelle „Gefallen“; in: Die Literatur, 1925, April.

*** Hans Kasdorff, Der Todesgedanke im Werke Thomas Manns, Leipzig, 1932.

**** Hans Mayer, Thomas Mann, Werk und Entwicklung, Berlin, 1950, S. 15.

არიან უბედურებითა და უიღბლობით დადაღულნი, მათში იმთავითვეა დასადგურებული სიკვდილი და დაღუპვა. მათი უბედობა შემთხვევითი და გარეგანი მიზეზით კი არ არის გამოწვეული, არამედ მათი ორგანული, შინაგანი „თვისებაა“. ამ ნოველაში კი ზელტენი ცინიკოსი და პესიმისტი ხდება იმის გამო, რომ მას ქალმა უღალატა და მთელი მისი პათოსი ქალის ვერაგობის გაკიცხვით ამოიწურება. ეს არ არის თ. მანისეული კონფლიქტი. „დაცემულ ქალში“ უურადღება გამახვილებულია ქალის ღალატზე, იმაზე, რომ ქალი სანდო, საიმედო არ არის—ეს არ არის თომას მანის თემა და პრობლემა. ამიტომ არის, რომ მთელი ნოველა საერთო ტონით, განწყობილებით, ატმოსფეროთი საოცრად არამანისებურია. ამის გარდა, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რასაც სავსებით სამართლიანად აღნიშნავენ ადმონი და სილმანი, რომ ამ ნოველაში არ არის მეორე პლანი და სიუჟეტს არა აქვს სიმბოლური მნიშვნელობა, რაც ასე დამახასიათებელია თ. მანის ნაწარმოებებისათვის *. ნოველას მხოლოდ ემპირიული პლანი აქვს, ე. ი. იმაზე მეტი არ იგულისხმება, რაც პირდაპირ და უშუალოდაა ნათქვამი. ეს არ არის თ. მანისეული ძუნწი, არასანტიმენტალური, ირონიული და ჰუმორული პროზის ნიმუში. „დაცემული ქალი“ ჯერ კიდევ მოსამზადებელ, სავარჯიშო, საცდელ ეტაპს განეკუთვნება. იგი მხატვრული თვალსაზრისით უფრო ახლოსაა მწერლის ადრეულ ლექსებსა და პროზაულ ესკიზებთან, ვიდრე თუნდაც „ბუდენბროკებამდელ“ მოთხრობებსა და ნოველებთან. „დაცემული ქალი“ ჯერ კიდევ უმწიფარი ავტორის პროდუქტია. ნოველაში გვხვდება პირველი მეფისტოფელი თ. მანის შემოქმედებაში: ზელტენს ჰყავს სკოლის ამხანაგი—როლინგი, რომელიც ჰაბუკს ასწავლის, არიგებს, მოძღვრავს, როგორ იმოქმედოს ქალის დასაპყრობად. ეს როლინგი გამოცდილი, ცინიკოსი და ნიჰილისტია. ნოველაშივეა იგი წოდებული მეფისტოდ: „Von Rölling: kam es, diesem Mephisto...“ ** [18].

„ბედნიერების ნება“ („Der Wille zum Glück“)

1896 წელს ჟურნალ „ზიმპლიცისიმუსში“ *** დაიბეჭდა თ. მანის ახალი პროზაული ნაწარმოები — „ბედნიერების ნება“ ****.

---

* Адмóни—Сильман, стр. 24.

** Gesellschaft, S. 1445.

*** „Simplicissimus“, I. Jg., Nr. 21—23.

**** ეს ნაწარმოები შევიდა თ. მანის ნოველათა პირველ კრებულში (1898 წ.). მაგრამ იგი ავტორს აღარ შეუტანია თავისი თხზულებების სრულ გამოცემებში.

არსებითად და რეალურად ამ ნაწარმოებით იწყება თ. მანის შემოქმედება.

ჩრდილოგერმანელმა ჰოფმანმა, რომელიც სამხრეთ ამერიკაში პლანტაციების მფლობელი იყო, დიდძალი სიმდიდრე დააგროვა და იქაური მკვიდრის ქალიშვილი შეირთო. მალე მასთან ერთად ჩრდილოეთ გერმანიას, თავის სამშობლოს მიაშურა (როგორც ხედავთ, თ. მანი აქ მთლიანად ავტობიოგრაფიულ მასალას იყენებს: თ. მანის ბაბუა დედის მხრიდან—გერმანელი ბრუნსი ბრაზილიაში პლანტაციებს ფლობდა; აქ ცოლად ბრაზილიელი მკვიდრის და სილვას ქალიშვილი შეირთო და ა. შ.)[19]. ჰოფმანებს ვაჟი შეეძინათ, რომელსაც პაოლო დაარქვეს. ნაწარმოები პირველი პირითაა მოთხრობილი, მაგრამ მთხრობელი მთავარი გმირი—პაოლო ჰოფმანი კი არ არის, არამედ მისი სკოლის ამხანაგი, რომელიც პაოლოსთან შეგობრობდა და ახლა მისი ცხოვრების ამბავს გვიყვება[20]. პაოლოს მამა ჩრდილოგერმანელია, საქმის კაცი, მოქმედი, მატერიალურ ღირებულებათა შემქმნელი. დედა კი სამხრეთამერიკელია, ოდნავ ეკზოტიკური, ექსცენტრიული, ხელოვნებისა და სულიერ ღირებულებათა მოტრფიალე. პაოლომ ორივე მშობლისაგან მიიღო შემკვიდრეობად მათი თვისებები. ის გაორებულია, მერყეობს „საქმესა“ და „გონს“, „ცხოვრებასა“ და „ხელოვნებას“ შორის. მაგრამ პაოლოში უფრო მძლავრი დედისეული ელემენტი აღმოჩნდება. გარეგნულადაც ბავშვი დედას ჰგავს *. ყმაწვილს იმთავითვე არ იზიდავდა ბიურგერული სასარგებლო საქმიანობა, მატერიალური დოვლათის შექმნა ანდა მატერიალური დოვლათის შექმნასთან დაკავშირებული პროფესია. მას თავიდანვე უყვარდა ხელოვნება. პაოლო ბავშვობაშივე ავადმყოფური შესახედაობის, გამხდარი, შავყვითელა იყო. ნაწარმოების გმირის შავ თმას სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს: თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში შავგვრემანობა „გონის“, „ხელოვნების“ წარმომადგენლობაზე მიუთითებს, ხოლო ქერა შეფერილობა ცხოვრებისეულობასა და ბიურგერულს ასიმბოლოებს (საერთოდ, ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა, თ. მანი თავის ადრეულ ნაწარმოებებში ბედნიერების, უზრუნველობის, ცხოვრებისეულობის ატრიბუტად ქერა ფერს მიიჩნევს, ხოლო განმარტოებულობის, „სულიერობის“, ცხოვ-

---

1955 წ. ეს ნაწარმოები გადაბეჭდა „Aufbau“-ში: Berlin, 11. Jg., H. 9 (Sept.), 1955, S. 782—796; იგი დაიბეჭდა თხზულებათა 1958 წლის სტოკპოლმისეულ და 1960 წლის ფიშერისეულ გამოცემებში.

* „Jedenfalls war Paolo das Ebenbild seiner Mutter“ (Th. Mann, Der kleine Herr Friedemann, Novellen, S. Fischer Verlag, Berlin, 1909, S. 69).

რების უუნარობის და ა. შ. გარეგნულ ნიშნად შავ, მუქ ფერს იყენებს*. თ. მანმა ეს თავისებური სიმბოლიკა, როგორც ჩანს, ნიცშედან აიღო, უფრო ზუსტად, მან ისესხა ქერა ფერის სიმბოლიკა. ნიცშეს ფილოსოფიაშიც ქერა შეფერილობა სიცოცხლის უნარიანობის დამადასტურებელია. მაგრამ არსებითი განსხვავებაა თ. მანისა და ნიცშეს „ცხოვრების“ ადამიანებს შორის და არსებითად სხვადასხვაა მათი შეფასებაც, რაზეც უკვე ვილაპარაკე პირველ თავში). ამბის მთხრობელი პაოლოს ჯერ კიდევ სკოლაში დამეგობრებია. პაოლო ხშირად ავადმყოფობდა და ხშირადვე აცდენდა გაკვეთილებს. მთხრობელი აღნიშნავს: „ჩვენი ამხანაგობა გრძელდებოდა სკოლის წლებში დაახლოებით იმავე მიზეზით, რა მიზეზითაც ეს მეგობრობა აღმოცენდა. ეს იყო „დისტანციის პათოსი“ ჩვენი თანაკლასელი ამხანაგების უდიდესი ნაწილის მიმართ. ამ გრძნობას ყველა იცნობს, ვინც 15 წლისა ფარულად ჰაინეს კითხულობს და ტერციაში** უკვე მსჯავრი გამოაქვს ქვეყანასა და ადამიანებზე“ [21]. 16 წლისა იყო პაოლო, გოგონა რომ შეუყვარდა, „ქერა, მხიარული არსება“ (ein blondes, fröhliches Geschöpf) *** [22]. მეგობრები ცეკვის გაკვეთილებზე დადიოდნენ და პაოლო აქ შეხვდა ამ ლამაზ გოგოს (ესეც ავტობიოგრაფიული დეტალია). თ. მანსაც ცეკვის გაკვეთილებზე გაცნობილი გოგონა შეუყვარდა. მაგრამ ის ქერა არ ყოფილა. ერთხელ ცეკვის დროს ამ გოგომ უყურადღებობა გამოიჩინა პაოლოს მიმართ და ბიჭს გული შეუღონდა. პირველად მაშინ გამოირკვა, რომ პაოლოს ძალიან სუსტი გული ჰქონდა. გიმნაზიაშივე გამოამჟღავნა პაოლომ ხატვის ნიჭი. ამბის მთხრობელს იმ დროიდან შემოუნახავს პაოლოს ნახატი: სურათზე ის ქერა გოგონაა გამოსახული და ქვემოთ მიწერილი აქვს ჰაინეს სიტყვები: **„Du bist wie eine Blume!“**

ამ ნაწარმოებში აშკარაა ავტორის სიძულვილი იმდროინდელი გერმანული სკოლისადმი. პაოლოს ტანჯვა სკოლაში ავტობიოგრაფიული დეტალია. პაოლოს მშობლები მშობლიური ქალაქიდან კარლსრუეში გადავიდნენ. პაოლო კი, იმისათვის, რათა სკოლა არ გამოეცვალა, გიმნაზიის ერთ მასწავლებელთან პანსიონის პირობებით დააყენეს (ესეც ავტობიოგრაფიულია: მამის გარდაცვალების შემდეგ მანების ოჯახი ლიუბეკიდან მიუნჰენს გადასახლდა, თომასი კი გიმ-

---

* რაც შეეხება „ცისფერთვალებას“ სიმბოლოს, იგი პირველად „დამშეულებში“ (1902) გვხვდება. „Blauäugige“ „ქერას“ თავისებური სინონიმია.

** გიმნაზიის ერთ-ერთი კლასია.

*** S. 71.

ნაზიაში სწავლის გასაგრძელებლად ერთი მასწავლებლის პანსიონში დატოვეს). მაგრამ პაოლოს გიმნაზიაში ერთი ამბავი შეემთხვა, რამაც, ალბათ, დააჩქარა მისი გადასვლა კარლსრუეში. საღმრთო სჯულის გაკვეთილზე მასწავლებელმა პაოლოს „ძველი აღთქმის“ ქვეშ ამოდებული მის მიერვე დახატული შიშველი ქალის სურათი უპოვა. ამან დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. პაოლო მშობლებს შეუერთდა კარლსრუეში. მეგობრებს შორის (ამბის მთხრობელსა და პაოლოს შორის) მიმოწერა მალე შეწყდა. ხუთი წლის მერე ისინი მოულოდნელად შეხვდნენ ერთმანეთს მიუნჰენში. ამასობაში პაოლოს ავადმყოფობა კიდევ უფრო გაძლიერებულიყო. მას სამხატვრო აკადემია დაემთავრებინა, ბევრი ემოგზაურა, ბოლოს მიუნჰენში დაბინადრებულიყო. გამოფენაზე გამოეტანა თავისი ნამუშევარი. მიუნჰენშივე დაახლოებია ბარონ შტაინის ოჯახს. ბარონი ფინანსურ არისტოკრატიას ეკუთვნოდა. ერთხანს ბირჟის საქმეებში იყო ჩარეული. ვენაში გავლენა მოუპოვებია. ბოლოს თავი დაუნებებია ფინანსური საქმიანობისათვის და ოჯახთან ერთად მიუნჰენში დასახლებულა. ბარონს ებრაელი ქალი ჰყავდა ცოლად. მასთან შეეძინა ქალიშვილი ადა. ადა ახლა 19 წლისა იყო. პაოლოს თავდავიწყებით შეყვარებოდა ბარონის ღამაზი ქალიშვილი. ეთხოვა კიდეც მისი ხელი, მაგრამ მამისგან უარი მიეღო, პაოლო სნეული იყო. ადას შავი თმა ჰქონდა და შავი თვალები (მაშასადამე, ის არ იყო მთლად „ცხოვრების“ ადამიანი, რაღაც ამ ქალში უეჭველად იყო „ხელოვნების სეული“). ადასაც უყვარდა სნეული მხატვარი. პაოლო მიუნჰენიდან გადაიკარგება. სხვადასხვა ქვეყნებში ხეტიალობს. „სნეულის ეგოისტურ ინსტინქტს პაოლოში აყვავებულ ჯანმრთელობასთან გაერთების ხარბი ნდომა გაეღვივებინა“ *. კვლავ ხუთმა წელმა გაიარა და მეგობრები კვლავ მოულოდნელად შეხვდნენ ერთმანეთს, ამჯერად—რომში. პაოლოს ისევ ბევრი უხეტიალნია. ყოფილა ტიროლში, იტალიაში, ალჟირში, ტუნისსა და ეგვიპტეში. პაოლო გამოუტყდა მეგობარს: „სამხრეთში თავს შინაურულად ვგრძნობ, რომი ყველა ქალაქზე მეტად მომწონსო“ ** (ეს უკვე აღარ არის ავტობიოგრაფიული დეტალი. როგორც უკვე აღვნიშნე, თ. მანი სიყრმეში იტალიას არ მოუხიბლავს). რომში პაოლო ადას მამისაგან წერილს მიიღებს. ადამ ყველა სახარბიელო სასიძო გააწბილა. მას კვლავ შენ

---

* „Der egoistische Instinkt des Kranken hatte die Begier nach Vereinigung mit blühender Gesundheit in ihm entfacht...“ (S. 86).

** „Ich fühle mich im Süden zu Hause, weisst Du. Rom gefällt mir über alle Massen!...“ (S. 88).

უყვარხარ. რახან ასეა, რა გაეწყობა, ჩამოდი და იქორწინეთო,— სწერდა პაოლოს ბარონი შტაინი. პაოლომ და ადამ იქორწინეს, მაგრამ ვაჟი ქორწინების მეორე დილით გარდაიცვალა. „ეს ასეც უნდა მომხდარიყო. განა ეს არ იყო ნება, ბედნიერების ნება, რითაც პაოლო დიდხანს თრგუნავდა სიკვდილს?! ის მოკვდა უბრძოლველად და წინააღმდეგობის გაუწევლად, რადგან ბედნიერების ნება უკვე დაეკმაყოფილებინა. პაოლოს სიცოცხლის საბაბი აღარ ჰქონდა“ *. ამ ნაწარმოებშიც დასტურდება ავტობიოგრაფიული დეტალი—ზღვის სიყვარული. პაოლო ეუბნება ამბის მთხრობელ მეგობარს: „Ich war bis vor einer Woche am Meer. Du weisst, ich habe es den Bergen immer vorgezogen...“ (S. 88).

პაოლო ჰოფმანი თ. მანის პირველი ხელოვანია, ის მხატვარია. პაოლო დილეტანტობის ფარგლებს სცდება, მას პროფესიული განათლება აქვს მიღებული და თავისი ნამუშევრები გამოფენაზეც გამოაქვს. მაგრამ ნაწარმოებში არსად არ არის გაანალიზებული პაოლოს ფერწერა, არ არის ავტორის მიერ არც შემოქმედებითი პროცესი თანაგანცდილი [23]. პაოლო „გონის“, „სულის“ წარმომადგენელია: მას ნატიფი, დახვეწილი ინტელექტი და გრძნობები აქვს, მაგრამ საოცრად უმწეო და უსუსურია ყოველდღიურ ცხოვრებაში. პაოლო შეუპყრია თანდაყოლილ სნეულებას, რომელმაც მოკლე ხანში ბოლო უნდა მოუღოს. მაგრამ ნაწარმოების გმირს საოცარი მისწრაფება აქვს „ცხოვრებისადმი“, აყვავებული, გაფურჩქვნილი, ჯანსაღი სიცოცხლისადმი, რომელსაც პირმშვენიერი ადა განასახიერებს. თუმც უნდა ითქვას, ადა არ არის მთლად განუსჯელიერებელი და გაუცნობიერებელი „ცხოვრების“ სიმბოლო, რომელიც მაოლოდ ინსტინქტებით მოქმედებს. ადას ავტორმა შავი თმა და შავი თვალები მიაწერა—ის არც ისე მხიარული და უღრუბლოა, როგორც თ. მანის „ქერები“ და „ცისფერთვალებიანები“ არიან. ამის გარდა, თ. მანმა ადას პაოლოც შეაყვარა. ჩვეულებრივ კი „ცხოვრების“ ტიპიური წარმომადგენლები „გონის“ ადამიანებისადმი ზიზღს თუ არა, უცხოობას მაინც გრძნობენ. მაშასადამე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ადა არ არის ტიპიური „ცხოვრება“—გაუცნობიერებელი, თავდაჯერებული და ბედნიერი. მაგრამ მაინც პაოლოს ადაში იზიდავს ხორციელი სილამაზე, ჯანმრთელობა, სწორედ ის,

* „Es musste so sein. War es nicht der Wille, der Wille zum Glück allein, mit dem er so lange den Tod bezwungen hatte? Er musste sterben, ohne Kampf und Widerstand sterben, als seinen Willen zum Glück Genüge geschehen war; er hatte keinen Vorwand zu Leben“ (S. 100).

რაც პაოლოს პოლარულ თვისებებს წარმოადგენს. ნებისყოფის არაადამიანური დაძაბვით, ბედნიერებისადმი ინტენსიური სწრაფვით პაოლო ერთხანს ინარჩუნებს სიცოცხლეს. მაგრამ როგორც კი გონი შეეხება ცხოვრებას, გონი ნადგურდება (პაოლო კვდება ადასთან დაქორწინებისთანავე). მაშასადამე, გონისა და ცხოვრების სინთეზი შეუძლებელი ჩანს. ადამიანი განწირულია ცალმხრიობისათვის. ნაწარმოები უკვე სათაურითვე—„ბედნიერების ნება“ ნიცშეს გაგვახსენებს. მოვიგონოთ ნიცშეს თხზულება—„ძალაუფლების ნება“. ნიცშეს მიაჩნდა, რომ ყოველ ადამიანში, თვით მონაშიც კი არის ძალაუფლებისადმი მისწრაფება, ძალაუფლების სურვილი. ნიცშეს „ძალაუფლება“ და თ. მანის „ბედნიერება“ პარალელური, იდენტური ცნებებია, რაც საბოლოოდ „ცხოვრებას“ უდრის: „ძალაუფლებაცა“ და „ბედნიერებაც“ არსებითი თვისებებია „ცხოვრებისა“, ე. ი. „ბედნიერება“ ნიცშეს კონტექსტში და თ. მანის ამ ნაწარმოებშიც უდრის „ცხოვრებას“, „ძალაუფლებას“. თ. მანის ნაწარმოების სათაური—„ბედნიერების ნება“ შეიძლება ჩაითვალოს ნიცშეს „ძალაუფლების ნების“ ვარიანტად და თამამად შეიძლება ითარგმნოს „ცხოვრების ნებად“. აქ ნიცშეს გავლენის უარყოფა ფაქტის უგუნური უგულებელყოფა იქნებოდა. მაგრამ გასარკვევია, როგორია ეს გავლენა, რანაირია გავლენის ხარისხი და ა. შ. ჩემი აზრით, მართალია, თ. მანი იყენებს ნიცშეს გამოთქმებს, „ოპერირებს“ ნიცშეს ტერმინებით, მაგრამ მათში ძალაუნებურად განსხვავებულ შინაარსს იგულვებს. და რაც მთავარია, განსხვავებულია მათ მიერ ერთისა და იმავე ფაქტის შეფასება. ნიცშესავით ხედავს თ. მანი, რომ ბიურგერულ საზოგადოებაში „გონი“ და „ცხოვრება“ პოლარული საწყისებია, რომ „გონი“ აჩიაებს „ცხოვრებას“, ხოლო „ცხოვრება“ ფარღალალას ხდის სულს, ე. ი. რაც უფრო განატიფებულია „გონი“, მით უფრო უნიათო, უსუსური და უძალოა „ცხოვრება“, ხოლო რაც უფრო ენერგიული, ინტენსიური და ძლიერია „ცხოვრება“, მით უფრო დათრგუნვილი, „გალახული“ და დაბეჩავებულია „გონი“. მაგრამ რადიკალურად სხვადასხვაა ამ ფაქტის შეფასება ანდა მისდამი დამოკიდებულება-მიმართება. ნიცშე მოითხოვს „ცხოვრების“ გაბატონებას „გონზე“, ე. ი. ბრმა ინსტინქტების, ბიოლოგიური სიჯანსაღისა და ცხოველური ცხოველმყოფელობის პრიმატს „გონის“, ინტელექტისა და გრძნობის წინაშე, რასაც საბოლოოდ „ქერა ბესტიის“ კულტამდე მივყავართ და რაც პრაქტიკულად შემდეგ ნაცისტებმა განახორციელეს (დამახასიათებელი იყო ნაცისტების ორგანული სიძულვილი ინტელიგენციის, „გონის“ ადამიანების მიმართ). თ. მანიც ამჩნევს, რომ მის თანამედროვე

ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში გრძნობებისა და გემოვნების, ინტელექტისა და ემოციურობის განსაკუთრებული დაბეჭწა-განატიფება ხორციელ-ბიოლოგიურ დეგენერაცია-დაჩიავებას იწვევს. პაოლო ჰოფმანი ვერ ეგუება რეალურ სინამდვილეს, მისი გონებისა და გრძნობების გასალუქება ხდება სასიცოცხლო უნარის, ვიტალური ძალის დაქვეითების ხარჯზე (ეს მოტივი გასდევს თ. მანის მთელს ადრეულ შემოქმედებას). თ. მანი ამ ფაქტს მწუხარებით, ფარული სევდით აღნიშნავს. მას გონისა და ცხოვრების სინთეზი სურს— გონისა და ცხოვრების უპირატესობათა, პოზიტიურ თვისებათა შერწყმა-შეზავება მათი ნეგატიური თვისებების უკუგდებით. მაგრამ ასეთი სინთეზი ქიმერული აღმოჩნდება, უკეთ, ასეთი „შეჯვარება“ ამდროინდელ თ. მანს შეუძლებლად, არარეალურად, განუხორციელებლად მიაჩნია. ნაწარმოებში გონისა და ცხოვრების „ქორწინება“ (პაოლოსა და ადას ერთად ყოფნა) ისევე ხანმოკლე აღმოჩნდება, თუკი შეიძლება ასეთ შორეულ ანალოგიას მივმართოთ, როგორც ფაუსტისა და მშვენიერი ელენეს კავშირი (ასეთი სინთეზი შესაძლებელი ხდება თ. მანის გვიანდელ შემოქმედებაში). ანგარიშგასაწევია ნიცშეს შემდეგი პარადოქსიც: „Lieben und Untergehen: das reimt sich seit Ewigkeiten. Wille zur Liebe: das ist willig auch sein zum Tode“ *.

რ. ა. ნიჩოლსმა ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ თ. მანი ამ ნაწარმოებში პირდაპირ სესხულობს ნიცშეს ერთ ცნობილ ცნებასა და გამოთქმას **. „Unsere Kameradschaft dauerte während all der Schuljahre ungefähr aus demselben Grunde fort, aus welchem sie entstanden. Es war das „Pathos der Distanz“ dem grössten Teile unserer Mitschüler gegenüber, das jeder kennt, der mit fünfzehn Jahren heimlich Heine liest und in Tertia das Urteil über Welt und Menschen fällt“ (S. 71),— ამბობს პაოლოს ამბისმთხრობელი მეგობარი. „დისტანციის პათოსი“ თ. მანს ბრჭყალებში ჩაუსვამს, რაც აშკარად მიუთითებს, რომ გამოთქმა მისი არ არის, ნასესხებია, ციტატია. „დისტანციის პათოსს“ ნიცშეს თხზულებებში არაერთხელ ვხვდებით. თხზულებაში „კეთილისა და ბოროტის მიღმა“ (თავი „რა არის კეთილშობილური?“), ვკითხულობთ: „Ohne das Pathos der Distanz, wie es aus dem beständigen Ausblick und Herabblick der herrschenden Kaste auf

---

* Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Bd. VII, S. 180.

** R. A. Nicholls, Nietzsche in the early work of Thomas Mann, 1955, p. 8.

Untertänige und Werkzeuge und aus ihrer ebenso beständigen Übung im Gehorchen und Befehlen, Nieder- und Fernhalten erwächst, könnte auch jenes andre geheimnisvollere Pathos gar nicht erwachsen, jenes Verlangen nach immer neuer Distanz-Erweiterung innerhalb der Seele selbst, die Herausbildung immer höherer, seltnerer, fernerer, weitgespannterer, umfänglicherer Zustände, kurz eben die Erhöhung des Typus „Mensch", die fortgesetzte „Selbst—Überwindung des Menschen", um eine moralische Formel in einem übermoralischen Sinne zu nehmen" *.

ეს ადგილი რომ გავიგოთ, ამისათვის იგი მთელი თხზულების იდეურ და ემოციურ კონტექსტში უნდა ჩავსვათ. ზუსტად ამ ციტატის ზემოთ ნიცშე წერს: „Jede Erhöhung des Typus „Mensch" war bisher das Werk einer aristokratischen Gesellschaft-und so wird es immer wieder sein: als einer Gesellschaft, welche an eine lange Leiter der Rangordnung und Wertverschiedenheit von Mensch und Mensch glaubt und Sklaverei in irgend einem Sinne nötig hat**.

ნიცშე და თ. მანი ერთსა და იმავე გამოთქმაში სულ სხვადასხვაგვარ შინაარსსა და აზრს დებენ. აქ ორი სხვადასხვა მსოფლმხედველობაა გამჟღავნებული. ნიცშე თავის მსჯელობაში „დისტანციის პათოსის" გამო უაღრესად რეაქციულ, ანტიჰუმანისტურ აზრებს გამოთქვამს. „დისტანციის პათოსი" მას ადამიანთა უთანასწორობიდან, კლასთა, წოდებათა შორის წინააღმდეგობიდან, ბატონებისა და მონების არაერთგვაროვნებიდან გამოჰყავს. „დისტანციის პათოსი" ბატონებსა აქვთ მონების მიმართ. იქვე შენიშნავს ნიცშე: ადამიანები განსხვავებულნი, არაერთგვარნი, არათანაბარნი არიანო და ამიტომ ყოველ კულტურულ საზოგადოებაში მონობა რაღაცნაირი აზრით მაინც აუცილებელიაო. ნიცშეს მიხედვით, არისტოკრატიისა და დაბალი ფენების წარმომადგენელთა შორის ყოველთვის არის უცხოობის, დისტანციის გრძნობა და ეს ასეც უნდა იყოსო. საინტერესოა, როგორ აანალიზებს ნიცშეს „დისტანციის პათოსს" გეორგ ზიმელი: „Die Voraussetzung der ganzen Idealbildung Nietzsche's ist das, was er die „Distanz" unter den Persönlichkeiten nennt. Im Gegensatz zu allen demokratischen und socialistischen Überzeugungen glaubt Nietzsche fest an die naturgegebenen Unterschiede zwischen Hohen und Niederen, Vorschreitenden und Verküm-

---

* Nietzsche, Bd. VIII, S. 235.

** იქვე.

merten, Herren und Sklaven—Unterschiede, die nicht nur unzerstörbar sind, sondern es auch sein sollen, weil alle Cultur und alle Entwicklung auf ihnen beruht" *.

აქ ჩვენთვის საინტერესოა არა ზიმელის პოზიცია, არამედ მის მიერ ნიცშეს ამ ცნებისა და იდეური კომპლექსის ინტერპრეტაცია. „დისტანციის პათოსზე" მსჯელობს ნიცშე აგრეთვე თხზულებაში— „მორალის გენეალოგიისათვის". აქაც ეს გამოთქმა იმავე აზრითა და მნიშვნელობით იხმარება. აქაც „დისტანციის პათოსი" აქვთ ბატონებს მონების მიმართ **. ამავე ნაწარმოებში მეორდება იგივე გამოთქმა. აქ ლაპარაკია ჯანმრთელების „დისტანციის პათოსზე" ავადმყოფებისადმი ***. მაშასადამე, მიმართება აქ შებრუნებულია თ. მანის კონსტელაციის მიმართ. თ. მანისათვის „დისტანციის პათოსი" ის გრძნობაა, რომელიც გონის ადამიანებს აქვთ ცხოვრების წარმომადგენლებისადმი. ეს ინტელექტუალურად და ემოციურად დახვეწილ „ხელოვანთა" მიერ გარკვეული უპირატესობის და, ამავე დროს, უცხოობის შეგრძნებაა სქელკანიან, ცხოველური მოთხოვნილებების მქონე „ცხოვრების" ადამიანთა წინაშე. ეს ის გრძნობაა, რომელიც აზროვნებასა და ფილოსოფიურ თავის მტვრევას შეჩვეულ ადამიანს უჩნდება ინსტინქტებით მოქმედი, ჰამასა და სმას გადაყოლილი, გულუბრყვილო, „განუსულიერებელი", ცხოველურ დონეზე მდგარი კაცის შემყურეს. ეს ის განცდაა, რაც შემეცნების ტკივილებსა და სიტკბოებას ნაზიარებ ადამიანს გამოჰყოფს, გამოაცალკევებს „სასარგებლო", მატერიალურად „მომგებიან" საქმიანობაში ჩაფლული ბიურგერებისაგან, „ცხოვრების" ადამიანებისაგან, რომელთაც მხოლოდ იმდენი ჰკუა სჭირდებათ, რომ მატერიალური კეთილდღეობა მოიგვარონ [24]. ამის გარდა, ნიცშეს თანახმად, „დისტანციის პათოსი" აქვთ ბატონებს, მებრძანებელთ, ცხოვრებით გალაღებულთ, ხოლო თ. მანის ამ ნაწარმოებში ეს გრძნობა, პირიქით, სუსტებს, უნიათოებს, ცხოვრებაში დაჩაგრულებს ეუფლება ცხოვრებაში გაბატონებულთა მიმართ. მაშასადამე, კონსტელაცია ურთიერთშებრუნებულია. ნიცშეს მიხედვით, „დისტანციის პათოსი" უვითარდებათ „კეთილშობილთ", ხოლო მათვე აქვთ აგრეთვე საკუთარი თავის რწმენა, თავდაჯერება, საკუთარი თავის პატივისცემა და მოწიწება (Ehrfurcht vor sich). და სწორედ ეს აკლიათ თ. მანის გმირებს,

---

* Nietzsche, Bd. V, S. XXIII.

** Nietzsche, Bd. VIII, S. 304.

*** S. 436; იხ. აგრეთვე ნიცშეს Götzen-Dämmerung: Nietzsche, Bd. X, S. 324; მისივე, Der Antichrist, Bd. X, S. 415, 444.

რომელთაც „დისტანციის პათოსს“ მიაწერს მწერალი *. და, საერთოდ, არ შეიძლება ნიცშეს ამ ცნების აღება ფილოსოფოსის საერთო, მთელი ფილოსოფიისაგან მოწყვეტით. აქ უნდა გავითვალისწინოთ ნიცშეს მსჯელობა მონების მორალზე, იმაზე, რომ დადგა ბრბოს ბატონობის ხანა, დემოკრატიის პერიოდი, რაც ნიცშესათვის საძულველია და ა. შ. თ. მანის ამ ნაწარმოებში კი ეს ცნება სულ სხვა იდეურ და ემოციურ კონტექსტშია ჩასმული. მაშასადამე, მართალია, თ. მანმა ეს ცნება ნიცშესაგან აიღო, მაგრამ მას სულ სხვა გააზრება მიანიჭა და სულ სხვა შეფასება მისცა. ასე რომ, აქ ნიცშეს არსებით გავლენაზე ლაპარაკი, ჩემი აზრით, უსაფუძვლო ჩანს **.

ადამიანებისაგან გამოთიშვის, გამოცალკევების, დისტანციის დაჭერის ეს მოტივი თ. მანის შემოქმედებაში თავის კულმინაციას „ფაუსტუსში“ აღწევს. ზერენუს ცაიტბლომი წერს თავის მეგობარზე: „Immer hatte in seinem Wesen etwas vom ‚Noli me tangere' gelegen,—ich kannte das: seine Abneigung gegen die allzu grosse physische Nähe von Menschen, das einander in den Dunstkreis geraten, die körperliche Berührung, war mir wohlvertraut. Er war im eigentlichen Sinne des Wortes ein Mensch der „Abneigung“, des Ausweichens, der Zurückhaltung, der Distanzierung“.

უაღრესად საინტერესოა მწერალ ფრანც კაფკასა და პაოლო ჰოფმანის, კერძოდ, და თ. მანის ადრეული შემოქმედების გმირის, საერთოდ, შედარება. ფიზიკურად სუსტ, სასიცოცხლო ენერგიას მოკლებულ კაფკასაც ყოველთვის აწვალებდა ხელოვნება—ცხოვრების ალტერნატივის საკითხი. კაფკას ცხოვრება ანტაგონისტურ მიმართებაში იყო მის ხელოვნებასთან და—პირიქით. კაფკამ ვერასგზით ვერ მოახერხა ხელოვნებისა და ცხოვრების მორიგება-შეთანხმება. ამასთანაა დაკავშირებული კაფკას განუწყვეტელი, დაჟინებული შინაგანი ბრძოლა და ყოყმანი დაჭორწინება-დაუქორწინებლობის გამო (კაფკამ რამდენჯერმე დაარღვია ნიშნობა), მიუხედავად იმისა, რომ „მეტამორფოზის“ ავტორი მუდამ ოჯახის შექმნას ნატრობდა. მწერალს პანიკურ შიშს გვრიდა ცხოვრების გამარჯვება ხელოვნებაზე (რასაც, მისი აზრით, ცოლის თხოვა განაპირობებდა). და კაფკა

---

* Nietzsche, Bd. VIII, S. 266—267.

** ნიჩოლსს მცირე ლაფსუსი გაპარვია: თ. მანის ამ ნაწარმოებში „დისტანციის პათოსი“ პაოლოს ჰქონდა არა თანასტუდენტებისადმი (თანაკურსელებისადმი—fellow-students, p. 8), არამედ თანასკოლელებისადმი, თანაკლასელებისადმი (Mitschüler, Th. Mann, S. 71).

მთელი თავისი ხანმოკლე სიჭაბუკის მანძილზე იტანჯებოდა დაქორწინების ძლიერ სურვილსა და დაცოლშვილების წინაშე შიშს შორის არსებული წინააღმდეგობის გამო. კაფკაც პაოლო ჰოფმანივით ცალმხრივი, „მონისტური“ ადამიანი იყო, დეკადენტი, ავადმყოფი, სუსტი, „გონის“ წარმომადგენელი, განმარტოებული, საკუთარი არასრულფასოვნების გრძნობით შეპყრობილი და ა. შ. მაგრამ მათი ცხოვრება და ბედი სხვადასხვაგვარად წარიმართა. პაოლომ ბოლოს და ბოლოს შეისრულა თავისი უმთავრესი სურვილი: „ხელოვნება“ დაუმორჩილა „ცხოვრებას“ (დაქორწინდა ადაზე) და დაიღუპა. კაფკამ ბოლომდე შეძლო დაეთრგუნა ოჯახის შექმნის ძლიერი ნდომა და, შესაძლოა, ნაადრევად ამიტომაც დაიღუპა. პაოლო მიესწრაფვის ცხოვრებისეულ ბედნიერებას და ამ სწრაფვაში ავლენს თავის ნებას. კაფკა კი ცდილობდა ხელოვნების დაუზიანებლად, შეუბღალავად შენარჩუნებას და აქ გამოავლინა თავისი ნება, უარი თქვა რა „ცხოვრებაზე“, პირად ბედნიერებაზე. ორიენ დაიღუპა ისე, რომ ბოლომდე არ გადაუხვევია თავისი გზისათვის. აღსანიშნავია, რომ პაოლო თ. მანის ადრეულ გმირებს შორის ამ მხრით გამონაკლისია: ჩვეულებრივ თ. მანის „ხელოვანი“ მარტოხელაა (დაუცოლშვილებელი ან ქვრივი). ფრანც კაფკა შეიძლება ჩავაყენოთ თ. მანის ადრეული შემოქმედების „ხელოვანთა“ რიგში. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა კაფკას ერთი ჩანაწერი: „მე ჩემში სხვას ვერაფერს ვპოულობ, გარდა სულმოკლეობისა, გადაუწყვეტლობისა, შურისა და სიძულვილისა მებრძოლთა მიმართ, რომელთაც ყოველგვარ ბოროტებას ვუსურვებ“ *. კაფკას „მებრძოლები“ უდრის თ. მანის „ბედნიერებს“, „ქერებს“, „ბიურგერებს“, „ცხოვრების“ ადამიანებს. ფრანც კაფკას სულიერი სიტუაცია ძალიან ჰგავს თ. მანის „გონის“ ადამიანის განწყობილებას. კაფკა წერს: „Das Gefühl der vollständigen Hilflosigkeit. Was verbindet dich mit diesen festabgegrenzten, sprechenden, augenblinzelnden Körpern enger als mit irgendeiner Sache, etwa dem Federhalter in deiner Hand? Etwa dass du von ihrer Art bist? Aber du bist nicht von ihrer Art, darum hast du ja diese Frage aufgeworfen...“ **.

კაფკა იმითაც ენათესავება თ. მანის ადრეული შემოქმედების გმირს, რომ კაფკაშიც იბრძოდა მამისა და დედის საწყისები. კაფკას შემთხვევაშიც მამის ხაზი ეს იყო ცხოვრების ფხა, სასიცოცხლო

---

* Franz Kafka, Tagebücher 1910—1923, S. Fischer Verlag. S. 420.

** იქვე, გვ. 548.

უნარი, ფიზიკური ძალა, პრაქტიკულობა და ა. შ. კაფკას მამაც საკმიანი ვაჭარი იყო. დედის ნათესავები და წინაპრები კი იყვნენ სწავლულები, მეცნიერნი, მსახიობები, ცოტა ექსცენტრიულნი, უცნაურნი და ახირებულნი. კაფკას ბავშვობა მოგვაგონებს თ. მანის ადრეული გმირების პატარაობას. პატარა ფრანცი ბევრს კითხულობდა, არ უყვარდა სპორტი (საშინლად ეზარებოდა ტანვარჯიში), ფიზიკურად სუსტი იყო, ბავშვობიდანვე ავადმყოფობდა (აწუხებდა უმადობა, უძილობა, თავის ტკივილი). პატარა ფრანციც თბზავდა პიესებს, ცალკეულ სცენებს, რეჟისორობდა კიდევაც. კაფკას მამაც განიცდიდა შვილის უმწეობას, სავაჭრო საქმით დაუინტერესებლობას და უქნარობას. ცხოვრების უუნარობა, სიმფრთხალე, მეოცნებეობა, გაქცევა ხელოვნებაში, კონფლიქტი მამასთან, სიახლოვე დედასთან, ხელმოცარულობა, მუდმივი ფიქრი სიკვდილზე, ცეკვის სიძულვილი და ა. შ. კაფკას ძალიან აახლოებს თ. მანის ადრეული შემოქმედების გმირთან [26].

მეორე მხრივ, ჰოფმანი თომას ბუდენბროკის, გუსტავ აშენბახისა და სხვათა „წინაპარია“, რომლებიც ნებისყოფის არაადამიანური დაძაბვით, თავზე ძალდატანებით, სისუსტის მცირე ხნით სიძლიერედ გარდაქმნით, **Haltung**-ით დროებით ახერხებენ ხოლმე, შოპენჰაუერისა და ნიცშეს ენით რომ ვთქვათ, ცხოვრების ნების გამოვლენას, მაგრამ საბოლოოდ მაინც იღუპებიან (პაოლო კარზე მომდგარ სიკვდილს დაჟინებით უკან აბრუნებს ხოლმე, მაგრამ ბოლოს ის მაინც სიკვდილის მსხვერპლი ხდება).

ნაწარმოებში ვხვდებით „სტერეოტიპულ“ სიტუაციებს, რომლებიც შედარებით გვიანდელ ნოველებსა და მოთხრობებშიც მეორდება. ასეთი მომენტებია: ნაწარმოების გმირი ცეკვის გაკვეთილებზე ხვდება ქერა, მხიარულ გოგონას და მას შეიყვარებს. გოგო ყურადღებას არ აქცევს. ვაჟს უსაზღვრო მწუხარება ეუფლება (ზოგჯერ გული უღონდება)*. ნაწარმოების გმირის მამა ჩრდილოგერმანელია, დედა კი—რომანელი, სამხრეთელი, სამხრეთამერიკელი. ვაჟიშვილი დედის ხაზს მიჰყვება. ის სნეულია, სასიკვდილოდ განწირული, „შავგერემანი“, განმარტოებული და ა. შ. მას ზღვა უყვარს, მთებს ურჩევნია, ბევრს მოგზაურობს და ა. შ.

ჩემი აზრით, „ბედნიერების ნება“, ვიწრო აზრით, არც ნოველაა და არც მოთხრობა. მას ორივე ამ ჟანრის ნიშნები აქვს. მაგრამ მაინც ეს მცირე პროზაული ნაწარმოები უფრო მეტად მოთხრო-

* ამ სცენას გაცილებით ვრცლად და გაშლილად ეხვდებით „ტონიო კრეგერში“.

ბისაკენ იხრება, ვიდრე ნოველისაკენ. იგი არ არის მკაცრად ერთი შემთხვევით ან ერთი სიტუაციით შემოფარგლული და მასში გათამაშებული ამბავიც არ არის განსაკუთრებული, უეცარი, გაუთვალისწინებელი და ა. შ. ამის გარდა, ეს ამბავი არ ხდება მცირე, შემოფარგლულ დროსა და სივრცეში და სიტუაციაც არ იძაბება სწრაფად, შეუნელებლად და შეუმზადებლად. „ბედნიერების ნებაში“ პაოლო ჰოფმანის თითქმის მთელი ცხოვრებაა აღწერილი (მართალია, შეკუმშულად და ძალიან მოკლედ), იმ დროს როცა ნოველაში გმირის ცხოვრების მხოლოდ ერთი მონაკვეთი, ერთი მომენტი აისახება. და ბოლოს, თ. მანის ამ ნაწარმოებში ყურადღების ცენტრშია მოქცეული არა ამბავი, მომხდარი, ის, რაც პაოლოს გადახდა თავს, არამედ თვით გმირი, მისი ხასიათი, მისი ფსიქიკური „ჰაბიტუსი“.

„სიკვდილი“ („Der Tod“)

1897 წ. „ბედნიერების ნების“ გამოქვეყნებიდან ნახევარი წლის შემდეგ კვლავ „ზიმპლიცისიმუსში“ * დაიბეჭდა თ. მანის ახალი ნაწარმოები, მცირე პროზა—„სიკვდილი“ **. ნაწარმოები დღიურების სახითაა დაწერილი, დღიურს 40 წლის გრაფი აწარმოებს (გრაფის სახელი და გვარი არ ვიცით). გრაფი, როგორც მისივე სიტყვებით ვიგებთ, სასიკვდილოდაა განწირული (ის განუკურნებელი სენითაა ნეპყრობილი)***. ნაწარმოების გმირი იდუმალებითაა მოსილი. გრაფი მარტოხელაა, გაურბის ადამიანებს, უპირს მცირეოდენი ჰმაურის ატანაც კი. ამიტომ ცხოვრობს უკაცურ და განმარტოებულ ადგილას. ზღვის პირას, უკაცრიელ გორაკზე უდგას სახლი და იქ ბინადრობს მსახურსა და თავის პატარა გოგონა ასუნსიონთან (Asuncion) ერთად (ასუნსიონს შავი თმა და შავი თვალები აქვს, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ არც გოგონას უწერია დღეგრძელობა: მართლაც, ასუნსიონი კვდება გულის შეტევით 11 ოქტომბერს, გრაფის სიკვდილამდე ერთი დღით ადრე). გრაფი უკიდურესი ინდივიდუალისტი და ეგოცენტრიკოსია, უფრო მეტი,—მიზანთროპიც კი. მას ყოველი უცხო ადამიანის დანახვა აძრწუნებს. მცირეოდენი ადამიანური ურთიერთობა აქვს მხოლოდ სიტყვაძუნწ მსახურ ფრანცთან,

---

* Simplicissimus, I. Jg., Nr. 42 (16. I), S. 2 u. 6.

** „სიკვდილი“ მოთავსებულია თ. მანის ნოველათა პირველ კრებულში. 1955 წელს იგი ჟურნალმა „Aufbau“-მ (11. Jg., H. 9, September, 1955) გადაბეჭდა „ბედნიერების ნებასთან“ ერთად. „სიკვდილი“ შევიდა თ. მანის თხზულებათა 1958 (1959) და 1960 წლების სრულ გამოცემებში.

*** ასევე განუკურნებელი ავადმყოფობა ჰქონდა პაოლოსაც.

ექიმ გუდეჰუსსა და საკუთარ შვილ ასუნსიონთან./გრაფი „ფაუსტუსის“ გმირის ადრიან ლევერკიუნის ერთგვარ, ყველაზე ადრეულ პროტოტიპად გვევლინება. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ, თუ იგი თავის განმარტოებით, გულჩახვეულობით, მიზანთროპიით და ა. შ. უახლოვდება ადრიანს, სამაგიეროდ, გრაფს ლევერკიუნისათვის ორგანულად უცხო თავისებური სანტიმენტალობა ახასიათებს. თუმც ესეცაა, გრაფი თვითონ წერს დღიურს (რაც გარკვეულ გულითადობას განაპირობებს), ხოლო ადრიანზე მისი მეგობარი, ციტბლომი მოგვითხრობს. მაგრამ დამახასიათებელი ისიცაა, რომ ადრიანი დღიურს არ ან ვერ დაწერდა. ამ ნაწარმოებშიც ვხვდებით ზღვის (ჩრდილოეთის ზღვის) მოტივს. პაოლო ჰოფმანივით გრაფსაც ყველაფერზე მეტად ზღვა და ზღვის ლანდშაფტი უყვარს. აქაც იჭრება თეოდორ შტორმის რუხი ზღვა (სხვათა შორის, გრაფის სახლიც რუხია და ზეცაც რუხი). შტორმის ატმოსფეროში შევყავართ შემდეგ სტრიქონებს: „Das Meer ist grau und still, und ein feiner, trauriger Regen geht hernieder“ *.

„Während wir zurückschritten, freute ich mich über den Anblick meines Hauses. Wie gut ich es mir gewählt habe! Schlicht und grau blickt es von dem Hügel, dessen Gras nun welk und feucht und dessen Weg aufgeweicht ist, über das graue Meer hinaus“ **.

„Dieses einsame Haus auf dem Hügel am Meer unter dem grauen Himmel ist wie ein düsteres, geheimnisvolles Märchen ...“ ***.

„Wir haben auf das graue und weite Meer hinausgeblickt...“ ****.

„...und das Meer und der Regen rauscht“ *****.

„...Draussen rauschten Regen und Meer...“ ******

თითქმის ყოველ დღიურში გვხვდება ზღვა, რაც თეოდორ შტორმის გარკვეულ გავლენას უნდა მიეწეროს. გრაფს აქვს სამუშაო კაბინეტი, მუშაობს ხოლმე, კითხულობს, მაგრამ კონკრეტულად რას აკეთებს, რა პროფესიისაა, არ ვიცით. მისივე სიტყვებით, გრაფს

---

* Th. Mann, Der kleine Herr Friedemann, Novellen, 1898, S. 55.

** S. 56.

*** იქვე.

**** S. 57.

***** S. 60.

****** S. 65

ადრე ბევრი უმოგზაურნია. 12 წლის წინათ ლისაბონში შავთვალა ქალს შეხვედრია, მასთან გოგონა შეძენია, ასუნსიონი, მაგრამ ქალი მალე მომკვდარა *. გრაფი ლისაბონის ხავერდოვან ზეცას იგონებს და ლისაბონში გატარებული მცირე ხანი, იმ ქალთან შეხვედრის ჟამი მიაჩნია თავისი ცხოვრების ერთადერთ ნათელ წერტილად **. გრაფი დიდის ამბით მოელის 12 ოქტომბერს, როდესაც, მისი ღრმა რწმენით, ის უნდა მოკვდეს. გრაფს ეშინია, სიკვდილიც არ იყოს ბურჟუაზიული, მოსაწყენი და ყოველდღიური. მას სურს სიკვდილი რომანტიკული, ზებუნებრივი და არაჩვეულებრივი აღმოჩნდეს. გრაფის ღრმა რწმენა, რომ 40 წლის შესრულებისთანავე, 12 ოქტომბერს გარდაიცვლება, და ის ფაქტი, რომ გრაფი ამ გარდუვალობაში ნუგეშსა და გამოსავალს ჰპოვებს, მოგვაგონებს ჰერმან ჰესეს ჰარი ჰალერის („სტეპების მგელი“) გადაწყვეტილებას—50 წლის გახდომისთანავე, დაბადების დღეს მოიკლას თავი. ჰარი ჰალერიც ამ გადაწყვეტილებაში ნუგეშსა და შეღავათს ჰპოვებდა, დარწმუნებული იყო, რომ მის ტანჯვასა და შეპირვებას ამ დღეს მოეღებოდა ბოლო ***. მეორე მხრივ, ეს სიტუაცია შორეულად ეხმაურება ფაუსტის ეშმაკთან საბოლოო შეხვედრის მოლოდინს. განსხვავება ისაა, რომ ხალხური ფაუსტი შიშით აღსავსე ელოდება ამ ჟამის დადგომას. დღიური იწყება 10 სექტემბერს, ე. ი. დაახლოებით ერთი თვის შემდეგ გრაფი უნდა გამოესალმოს წუთისოფელს. 19—20 წლისა ვიყავი, როცა უკვე ვიცოდი, რომ 40 წლისა აუცილებლად მოვკვდებოდიო,—წერს გრაფი. მერე ისიც ვიგრძენი, რომ ეს 12 ოქტომბერს მოხდებოდაო. გრაფი სიკვდილს ხალისით ელის, სიკვდილი მხსნელად ესახება. ის სულ 12 ოქტომბრის მოლოდინშია. ექიმი გუდეჰუსი ურჩევს ისეირნოს, ჰაერზე იყოს, იმოძრაოს, არ იკითხოს, არ იაზროვნოს, არ იფილოსოფოსოს (ე. ი. არ იყოს „გონის“ ადამიანი, იყოს „ცხოვრების“ კაცი, თუკი დღეგრძელობა და ბედნიერება სურს). გრაფი და ექიმი სუფრას უსხედან და საუზმობენ. გრაფი ირონიულად შენიშნავს: ექიმმა ნახევარი ქათამი შეჭამაო (ექიმი „ცხოვრების“ კაცი ჩანს, ჯანმრთელი და მადიანი). 3 ოქტომბრის დღიურში ვკითხულობთ სტრიქონებს, რომელთაც

---

* ადმონისა და სილმანის მონოგრაფიაში შეცდომაა: ასუნსიონი გრაფის შვილია და არა მისი „воспитанница“, როგორც ისინი წერენ (стр. 31).

** ლისაბონი კვლავ გამოჩნდება თ. მანის სიცოცხლის მიწურულში, მის უკანასკნელ რომანში—„ფელიქს კრული“, მაგრამ სულ სხვა ემოციურ და აზრობრივ კონტექსტში.

*** Hermann Hesse. Der Steppenwolf, Tractat vom Steppenwolf, S. Fischer Verlag, Berlin, 1931, S. 12—13.

არსებითი მნიშვნელობა აქვს ამ ნაწარმოების გასაგებად: „რა არის თავის მოკვლა? ნებაყოფლობითი სიკვდილი? მაგრამ არავინ კვდება თავისდაუნებურად. სიცოცხლის დათმობასა და სიკვდილისათვის მინებებას ყოველთვის სისუსტე იწვევს, ეს სისუსტე კი მუდამ შედეგია სხეულის ან სულის სნეულებისა, ანდა—ორივესი ერთად. არავინ არ კვდება მანამ, სანამ თანახმა არ ხდება სიკვდილისა" *. როლფ შნაიდერი ** ამ სტრიქონებში სტოიციზმს, გმირობასა და პროტესტს ხედავს, უფრო მეტიც, ჰუმანიზმსა და ცხოვრების აღიარებასაც კი ადასტურებს. მაგრამ ეს თ. მანის ყალბი აქტუალიზაციაა და მეტი არაფერი. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ეს არაკანონზომიერი, ალოგიკური იქნებოდა ამდროინდელი თ. მანისათვის, ეს იქნებოდა მწერლის ადრეულ ნაწარმოებთა შორის გაუგებარი, აუხსნელი, კურიოზული გამონაკლისი.

ნაწარმოებში უეჭველად იგრძნობა ნიცშეს კვალი. გრაფი წერს მეორეგან: „Du kannst mit deinem Willen und deiner Überzeugung an seiner Sphäre saugen, du kannst ihn herbeiziehen, dass er zu dir tritt, zu der Stunde, an die du glaubst..." (ლაპარაკია სიკვდილზე, ნ. კ., გვ. 61). ე. ი. ადამიანის ნებას ძალუძს სიკვდილი მოიახლოვოს, ადამიანის ნებასთანაა დაკავშირებული გარდაცვალება და ა. შ. *** მოვიგონოთ ნიცშეს „თავისუფალი სიკვდილი". ცარატუსტრა ერთგან ამბობს: „Meinen Tod lobe ich euch, den freien Tod, der mir kommt, weil ich will" ****.

ჰანს კასდორფი მართებულად ადგენს თ. მანისა და ნიცშეს მიმართებას: გრაფიც ყოველგვარ სიკვდილს „ნებაყოფლობითს" (freiwillig) უწოდებს. 3 ოქტომბრის დღიურში გამოთქმული აზრი ადამიანის ნების უშუალო კავშირზე სიკვდილთან, უეჭველად, ნიცშესკენ მიგვახედებს. ნიცშე წერს: „Mann sollte, aus Liebe zum Leben,— den Tod anders wollen, frei, bewusst, ohne Zufall, ohne Überfall... Wir haben es nicht in der Hand zu verhindern,

---

* „Was ist Selbstmord? Der freiwillige Tod? Aber niemand stirbt unfreiwillig. Das Aufgeben des Lebens und die Hingabe an den Tod geschieht ohne Unterschied aus Schwäche, und diese Schwäche ist stets die Folge einer Krankheit des Körpers oder der Seele,—oder beider. Man stirbt nicht, bevor man einverstanden damit ist..." (S. 61).

** Rolf Schneider, Zu den beiden frühen Erzählungen Thomas Manns, „Aufbau", 1955, H. 9.

*** Hans Kasdorff, Der Todesgedanke im Werke Thomas Manns, Leipzig, 1932.

**** Nietzsche, Bd. VII, S. 106.

geboren zu werden: aber wir können diesen Fehler-denn bisweilen ist es ein Fehler—wieder gut machen. Wenn man sich abschafft, tut man die achtungswürdigste Sache, die es gibt" *.

კასდორფი შენიშნავს, რომ თ. მანის „სიკვდილში" გამოსახული სიტუაცია არ არის ნების ოპტიმიზმი. ადამიანის ნებას ძალუძს მხოლოდ მოიახლოვოს, დააჩაროს სიკვდილი, და ეს კი ხომ ადამიანის სისუსტის, ავადმყოფობის გამოხატულებაა.

მეორე მხრივ, გრაფის ეს მსჯელობა თვითმკვლელობაზე გოეთეს ვერთერის ამავე საგანზე განსჯას გაგვახსენებს ალბერტთან საუბრისას (იხ. გოეთეს „ვერთერი", პირველი წიგნი, 12 აგვისტოს ბარათი)**. რომანის დასაწყისში (22 მაისის ბარათი, ბოლო წინადადება) ვერთერი შემდეგ აზრს გამოთქვამს თვითმკვლელობაზე: „Und dann, so eingeschränkt er ist, hält er doch immer im Herzen das süsse Gefühl der Freiheit und dass er diesen Kerker verlassen kann, wann er will" [26].

10 ოქტომბერს, ე. ი. ორი დღით ადრე გარდაცვალებამდე, სიკვდილი წინასწარ მიაკითხავს გრაფს, რომელიც აღწერს ამ შეხვედრას. სიკვდილის ეს სტუმრობა ადრიან ლევერკიუნისა და ეშმაკის შეხვედრის ერთგვარ „პირველსახეს", თავისებურ „ჩანასახს" წარმოადგენს, როგორც ეს სამართლიანადაა შენიშნული თ. მანის მკვლევართა მიერ. ამდენად 10 ოქტომბრის დღიური უაღრესად საინტერესოა და მას სრულად მოვიყვანთ: „ის ჩემთან იყო, ამ ღამით იყო ჩემთან! არც დამინახავს და არც მისი ხმა გამიგონია და მასთან მაინც ვისაუბრე. სასაცილოა, მაგრამ კბილის ექიმივით კი იქცეოდა. —უკეთესი იქნება, რომ ახლავე მოვრჩეთო,—მითხრა მან. მე ეს არ მსურდა და წინააღმდეგობა გავუწიე. ბევრი არ მილაპარაკია, უკან გავისტუმრე. —უკეთესი იქნება, რომ ახლავე მოვრჩეთო! ო, როგორ ეღერდა ეს სიტყვები! ძვალსა და რბილში დამიარა. ასეთი ფხიზელი, ასეთი მოსაწყენი, ასეთი ბიურგერული! არასოდეს განმიცდია იმედგაცრუების ასეთი ცივი და დამცინავი გრძნობა! * [27].

...11 ოქტომბერს, ე. ი. ერთი დღით ადრე, სანამ გრაფს სიკვდილი წაიყვანდეს, ასუნსიონი, გრაფის პატარა გოგონა, კვდება. ექი-

---

* Nietzsche. Götzen-Dämmerung, Bd. X, S. 320.

** ამ მხრივ საინტერესო და საგულისხმოა ჰანს მ. ეოლფის მიერ „სიკვდილის" ასეთი განსაზღვრა „ein werthersches Schwelgen in Todesahnungen" (Hans M. Wolff, Thomas Mann, Werk u. Bekenntnis, 1957). ტონით. ინტონაციით, განწყობილებით გოეთეს „ვერთერი" და თ. მანის „სიკვდილი" თითქოს, შორეულად მაინც, ენათესაება ერთმანეთს.

*** S. 64—65.

მის დასკვნით ასუნსიონს გული გაუსკდა. გრაფს არ შეეძლო სიკვდილს დათანხმებოდა, სანამ უსაყვარლესი არსება, პატარა ასუნსიონი ცოცხალი იყო, მას ვერ მიატოვებდა. ახლა კი გრაფი მზადაა სასიკვდილოდ.

დღიურები სრულდება 11 ოქტომბერს ღამის 11 საათზე. ერთ საათში სიკვდილი გამოეცხადება გრაფს. გრაფი ასუნსიონის გაცივებულ სხეულს ადგას თავზე და სიკვდილს ელის.

ეს ნაწარმოები უმთავრესად იმითაა საინტერესო, რომ „დოქტორ ფაუსტუსის“ ერთგვარ ესკიზად, ამ რომანის ერთ-ერთი „ხაზის“ „ჩანასახად“ გვევლინება. „სიკვდილის“ გმირისა და პატარა ასუნსიონის ურთიერთობა, შემდეგ გოგონას მოულოდნელი სიკვდილი და ა. შ. აშკარად გვაგონებს „ფაუსტუსში“ ადრიანისა და პატარა ეჰოს ურთიერთდამოკიდებულებას *. „ფაუსტუსში“ ნეპომუკი (ეჰო) ადრიანის დისწულია, ამ ქვეყნად ერთადერთი არსება, რომელიც ადრიანს უყვარს და რომელთანაც ყოფნა არ უმძიმს. ასუნსიონი „სიკვდილის“ გმირის ქალიშვილია, ასევე ერთადერთი ადამიანი, რომელიც გრაფს უყვარს და რომელთანაც ყოფნა სიამოვნებს. ორივე შემთხვევაში ბავშვის სიკვდილი თვით გმირის სიკვდილის ერთგვარი შემზადებაა, თავისებური წინაპირობა. გუსტავ აშენბახსაც გარდაცვლილი ცოლისაგან ერთადერთი ქალიშვილი დარჩენია, მაგრამ ეს უკანასკნელი საბედისწეროდ არ არის დაკავშირებული მამის ბედთან—ის უკვე გათხოვილია და საკუთარი ცხოვრება აქვს.

იმავე როლს შნაიდერის მართებული შენიშვნით, „სიკვდილის“ ლაიტმოტივი—„Es ist am besten, wenn wir es gleich abmachen“, ძალიან ჰგავს „ფაუსტუსის“ „Weistu was so schweig“-ს.

„სიკვდილი“, ჩემი აზრით, ეხმაურება აგრეთვე ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალის ერთმოქმედებიან პიესას „შლეგი და სიკვდილი“ („Der Tor und der Tod“) **.

ჰოფმანსტალის ნაწარმოებში კლაუდიოს, პიესის გმირს, სიკვდილი გამოეცხადება წასაყვანად, და სანამ წაიყვანდეს, ისინი საუბრობენ. სულ სხვადასხვაგვარადაა დანახული ამ ორი ავტორის მიერ სიკვდილი. თ. მანის სიკვდილი კბილის ექიმივით იქცევა, ის პროზაული, ბიურგერული და ბანალურია, როგორც თვითონ გრაფი ამბობს. ჰოფმანსტალის სიკვდილი მშვენიერი ბერძნული ღმერთის სახით ცხადდება, მას ხელში ვიოლინო უჭირავს და სმენის დამატკბობლად უკრავს [38]. ამის გარდა, თუ თ. მანის გმირი შემზადე-

* შდრ. Rolf Schneider, Zu den beiden frühen Erzählungen Thomas Manns.

** რასაკვირველია, ურთიერთგაელენაზე ლაპარაკი ზედმეტია.

ბულია სიკვდილისათვის, უფრო მეტიც, ნატრობს არყოფნას, მიისწრაფვის არყოფნისაკენ, კლაუდიო შეძრწუნებულია სიკვდილთან შეხვედრით, მას ჯერ არ სურს სიცოცხლის დათმობა. კლაუდიო ედავება სიკვდილს, ჯერ ჩემთვის ადრეა, მე ჯერ არ მიცხოვრია, არაფერი მინახავს, ცხოვრების გზაზე ღმერთს არ შევხვედრივარო... კლაუდიო ეხვეწება სიკვდილს, ცოტა მაინც დამაცადეო.

უნდა აღინიშნოს, რომ თუმცა თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში გვხვდება ემოციურ-ლირიკულად გაჯერებული პროზაული ნაწარმოებები, მაგრამ „სიკვდილი“ ყველა სხვა თხზულებისაგან განსხვავებით, მკვეთრად სანტიმენტალურია. ეს ტონი თ. მანისათვის საერთოდ უჩვეულოა და თითქმის აღარსად მეორდება. ნაწარმოების საერთო სტილისა და „ინტონაციაზე“ წარმოდგენის შესაქმნელად ერთ ადგილს მოვიყვან „სიკვდილიდან“: „Meine kleine Asuncion! Wenn du wüsstest, dass ich dich werde verlassen müssen. Weintest du, weil ich „krank“ sei? Ach, was hat das damit zu tun! Was hat das mit dem zwölften Oktober zu tun!...“ (S. 58—59).

ნაწარმოების ლირიკული ინტონაცია ძალიან ჰგავს გოეთეს „ვერთერის“ მელანქოლიურ-ელეგიურ ტონს.

„სიკვდილი“ არც ნოველაა და არც მოთხრობა, ის ესკიზისა და ეტიუდის მსგავსი მცირე პროზაული ნაწარმოებია; მასში დაგეგმილი, ნავარაუდევი სურათის მხოლოდ კონტურები ჩანს, არ არის მიღწეული სისრულე, მთლიანობა, დეტალური დახვეწა. „სიკვდილს“ ფრაგმენტულობის, დაუმთავრებლობის და „სავარჯიშოს“ იერი დაჰკრავს.

„პატარა ბატონი ფრიდემანი“ („Der kleine Herr Friedemann“)

იმავე 1897 წელს ჟურნალ „Neue Deutsche Rundschau“-ში (Berlin, 8. Jg., H. 5, Mai, S. 510—527) დაიბეჭდა თ. მანის ახალი ნაწარმოები, მცირე პროზა—„პატარა ბატონი ფრიდემანი“. თავდაპირველი განზრახვით ამ ნაწარმოებს „პატარა პროფესორი“ („Kleiner Professor“) უნდა რქმეოდა*.

გადიას ბრალი იყო,—ასე იწყება ეს ნაწარმოები,—ერთი თვის იოჰანესი ჩვრებში გასახევად მაგიდიდან გადმოვარდნილიყო, იატაკზე ეგდო და საცოდავად ჩხაოდა; ალკოჰოლით გაბრუებული გადია კი იქვე გამოლენჩებული იდგა. ამის გამო იოჰანესს ბავშვობიდანვე

* Th. Mann, Briefe 1889—1936. S. 5, 6, 493.

კუზი დაჰყვა *. და ისედაც არ იყო ლამაზი ბავშვი: მკერდი წვრილი და ამოზნექილი, ხელები გრძელი და გაჩხიკინებული ჰქონდა. იოჰანესის მამა, ნიდერლანდიელი კონსული ადრე გარდაცვლილიყო. ფრიდემანები ქალაქის წარჩინებულთა წრეს ეკუთვნოდნენ, თუმც ქონება მცირე ჰქონდათ. იოჰანესს სამი და ჰყავდა, სამივე უშნო და ულაზათო, თანაც უმზითვო და ამიტომ—გაუთხოვარი. პატარა იოჰანესი ტოლ-ამხანაგებთან არ თამაშობდა, ამიტომ ამხანაგებიც არ ჰყავდა. როცა გოგონებზე ჩამოვარდებოდა ლაპარაკი, იოჰანესს თვალები უფართოვდებოდა, მაგრამ იცოდა, როგორც ბურთის თამაში და ტანვარჯიში, ესეც აკრძალული და მიუღწეველი იყო მისთვის. 16 წლის იყო, თავისი ტოლი გოგოსადმი უცნაური ლტოლვა რომ იგრძნო; ეს იყო თანაკლასელი ამხანაგის და, ქერა, მხიარული არსება (ein blondes, ausgelassen fröhliches Geschöpf) **. მოვიგონოთ: პაოლო ჰოფმანსაც პირველად „ein blondes, fröhliches Geschöpf“ შეუყვარდა. დამახასიათებელია გოგონების აღწერათა თითქმის ზუსტი ლექსიკური დამთხვევა. იოჰანესსაც შეუყვარდა ეს გოგო. ერთხელ, ზაფხულის ერთ-ერთ ნაშუადღევს იოჰანესი მარტო სეირნობდა. ჟასმინის ბუჩქს უკან ჩურჩული და შარი-შური მოესმა. ყური მიუგდო. მერხზე ისხდნენ ის გოგონა და მაღალი წითურთავიანი ბიჭი, რომელსაც იოჰანესიც იცნობდა. ბიჭმა ხელი შემოხვია გოგოს და ტუჩებში აკოცა, გოგონამაც კისკისით უპასუხა. იოჰანესი შეტრიალდა და წყნარად გაეცალა იქაურობას. გული შეეკუმშა, მაგრამ ნებისყოფა დაძაბა და გადაწყვიტა, არასოდეს აღარ ავყვებოდა ასეთ ცდუნებასო. როგორც კი მსგავსი გრძნობა შეიპყრობდა, შინ მიბრუნდებოდა, ან წიგნს აიღებდა, ანდა ვიოლინოზე დაუკრავდა. 17 წლის იყო, სკოლას თავი დაანება, ბატონ შლიფოგტის ხე-ტყის ქარხანაში შეგირდად დადგა. 21 წლისა იყო, დედა მოუკვდა. იოჰანესი სევდამ მოიცვა, მაგრამ კაეშნის გადაყრას არც კი ცდილა, პირიქით, მწუხარებით ტკბებოდა, ნაღვლიანობაში სიამოვნებას ჰპოვებდა. სახიჩარი ტკბობას ხელოვნებაში ეძებდა, უყვარდა მუსიკა. ცოტას თვითონაც უკრავდა და ყველა კონცერტს ესწრებოდა. ბევრს კითხულობდა და ნატიფი გემოვნება შეიმუშავა. ავტორი წერს: „მან იცოდა ლექსის რიტმული გემოს ჩატკბანურება, იცოდა ნატი-

* დაბადებიდანვე დაზიანებული, მოკრუნჩხული აქვს მარცხენა ხელი „შეფუთრი უდიდებულესობის“ გმირს კლაუს ჰაინრიხსაც. ფიზიკური ნაკლი აძლიერებს თ. მ ნის გმირის „ნაკლებღირებულებიანობის“ გრძნობას. ასევე „von aller Teilnahme an jugendlichem Leben ausgeschlossen“ არის თ. მანის გვიანდელი ნაწარმოების „მოტყუებულის“ პერსონაჟი, ანა, რომელიც ფეხმრუდი დაიბადა (Th. Mann. Bd. IX, S. 95).

** Th. Mann, Bd. IX, S. 15.

ცად დაწერილი ნოველის ინტიმური განწყობილების შეგრძნება... დიახ, შეიძლებოდა თითქმის გვეთქვა, რომ ის ეპიკურელი იყო" *. ცოტა ქვემოთ თ. მანი კვლავ იმეორებს: „დიახ, იოჰანესი ეპიკურელი იყო, პატარა ბატონი ფრიდემანი!" ** თავდავიწყებით უყვარდა იოჰანესს თეატრი. დათაგან უფროსი ფრიდერიკე და შუათანა ჰენრიეტე თხელი და აწოწილები იყვნენ, ხოლო უმცროსი ფიფი—დაგვაჯული და მსუქანი. ამ ფიფის ჰქონდა უცნაური ჩვეულება: ყოველი სიტყვის წარმოთქმისას სასაცილოდ ქანაობდა მთელი ტანით და ტუჩების კუთხეში დუჟს იყენებდა (ეს ხშირად მეორდება ნაწარმოებში, რაც მის თავისებურ ლაიტმოტივს წარმოადგენს). იოჰანესმა ხელი მოჰკიდა დამოუკიდებელ სავაჭრო საქმეს, რაც დიდ გარჯას არ მოითხოვდა. ქალაქში, სადაც ფრიდემანი ცხოვრობდა, გამოცვალეს ოლქის სამხედრო კომენდანტი. ახალი კომენდანტი—ბატონი ფონ რინლინგენი ყურადღებას ცოლით იქცევდა. შვილი არ ჰყავდათ. გერდა, კომენდანტის მეუღლე, პროვინციულ ქალაქში მითქმა-მოთქმას იწვევდა: თავი თავისუფლად, ძალდაუტანებლად ეჭირა, სიგარეტს ეწეოდა და სანადირო ეტლს დააქროლებდა. გერდა 24 წლისა იყო, მოწითალო ოქროსფერი თმა ჰქონდა, სიცოცხლით სავსე იყო... და ჩვენს იოჰანესს შეუყვარდა გერდა. ქალი აღიზიანებდა 30 წლის ფრიდემანს, ცოტა ეკეკლუცებოდა კიდეც. და ბოლოს პატარა ბატონ ფრიდემანს თავშეკავებისა და მოთმინების ფიალა აევსო. ქალმა სახიჩარში ააფორიაქა და გამოაღვიძა ის, რასაც ფრიდემანი ბავშვობიდანვე აბშობდა, კლავდა, თრგუნავდა, რადგან გრძნობდა, რომ ამ ძალების ამოძრავება მის დაღუპვას მოასწავებდა. ნაწარმოების ბოლოს გერდა და იოჰანესი ღამით პარკში მდინარის პირას სხედან. უაღრესად საინტერესოა ფრიდემანისა და ქალის საუბარი. გერდა ეკითხება: რამდენი ხანია, რაც კუზი გაქვთ, კუზით ხომ არ დაბადებულხართო? —არა, მოწყალეო ქალბატონო, პატარა ვიყავი, იატაკზე დამაგდეს, ამიტომა მაქვს... ქალი სადისტურ „დაკითხვას" განაგრძობს: —რამდენი წლისა ხართ ახლა?

— ოცდაათისაა, მოწყალეო ქალბატონო.

— არასოდეს არ ყოფილხართ ბედნიერი ამ 30 წლის განმავლობაში?

— არა, ეს თავის მოტყუება იყო.

---

* „...er wusste den rhythmischen Reiz eines Gedichtes auszukosten, die intime Stimmung einer fein geschriebenen Novelle auf sich wirken zu lassen,—oh! man konnte beinahe sagen, dass er ein Epikuräer war" (S. 16).

** „Ja, er war ein Epikuräer, der kleine Herr Friedemann!" (S. 17)

— თქვენ გეგონათ, რომ ბედნიერი იყავით?

— მე ვცდილობდი ამას.

— ყოჩაღ! (დედანშია: „ეს სიმამაცეა“—„Das war tapfer“, S. 39).

ბოლოს იოჰანესი აქვითინდა, ქალის წინ დაემხო, თავი მის კალთაში ჩარგო. ქალი ერთხანს გაყუჩდა, მზერა სივრცეში გაუშტერდა. მერე უცებ ამაყად, დამცინავად გადაიხარხარა, კუზიანს ხელი ჰკრა, წამოდგა და ხეივანში გაუჩინარდა... მიწაზე გართხმული იოჰანესი მთელი ტანით ძაგძაგებდა... მერე წამოდგა, ორი ნაბიჯი გადადგა, ისევ ძირს დაემხო. მერე ზეზე აღარ წამომდგარა, მუცელზე ხოხვით მდინარეს მიუახლოვდა, ხელებზე წამოიწია, ზედატანით წყალში ჩაწვა და გაქვავდა. ერთხელაც აღარ განძრეულა, არც თავი ამოუღია მდინარიდან და არც ნაპირზე დარჩენილი ფეხები გაუნძრევია... წყლის დგაფუნზე კუტკალიები მხოლოდ ერთი წამით გაინაბნენ, მერე ისევ ახმაურდნენ... ხეივანში ყრუ სიცილი ისმოდა...

ფრიდემანი, რომელსაც არ შეუძლია იცხოვროს სრულფასოვანი, ნორმალური ცხოვრებით, დაიკმაყოფილოს ვიტალური მოთხოვნილებანი, არ ძალუძს განახორციელოს თავისი ნება, ხელოვნებაში გარბის, ლიტერატურასა და მუსიკას აფარებს თავს, რათა მუსიკითა და მხატვრულ ნაწარმოებთა კითხვით მოიპოვოს მცირედი კმაყოფილება, მიაღწიოს სულის სიმშვიდეს*. სასიცოცხლო ინსტინქტები, რომლებზედაც უარს ამბობს (ანდა იძულებულია უარი თქვას) ფრიდემანი, ფროიდის ენით რომ ვთქვათ, დროებით „განდევნილი კომპლექსია“ (der verdrängte Komplex)**. ფრიდემანი შოპენჰაუერის მოთხოვნას ასრულებს: ახშობს ცხოვრებას, სიცოცხლის ნებას, სურვილებს, მიზნებს, თითქოს ამით აღწევს კიდეც უტანჯველ მდგომარეობასა მაგრამ ამის შემდეგ ნიცშე იწყება: ყოველ ადამიანში ძლიერია ვიტალური. ცხოვრებისეული ინსტინქტები, ამქვეყნიური მოთხოვნილებანი და სურვილები, მათი მუდმივი ჩახშობა-მიძინება შეუძლებელია. ოდესმე ინსტინქტები ამბოხდებიან და თავდაყირა

---

* დამახასიათებელია, რომ იოჰანესის გვარი ფრიდემანია. Friede ხომ გერმანელად მშვიდობას, სიმშვიდეს, უშფოთველობას ნიშნავს. მწერალი ხაზს უსვამს იოჰანესის მისწრაფებას სიმშვიდისა და უშფოთველობისაკენ, რაც მხოლოდ სასიცოცხლო მოთხოვნილებების ჩაკვლით მიიღწევა.

** რასაკვირველია, შეიძლება ამ ნაწარმოების ფროიდისტული ინტერპრეტაციაც: რაც უფრო ცდილობს ადამიანი ინსტინქტების ჩაკვლას, მათ განდევნა-გაძევებას, მით უფრო შეუბრალებლად იძიებენ ისინი შურს. „განდევნილი ინსტინქტი“ იძიებს შურს აგრეთვე ადრიან ლეверკიუნზეც, როცა ლაიპციგში შეხვედრილ მეძავს პრესბურგში დაედევნება და მისგან ლუესს შეიძენს, რაც საბოლოოდ მას გაგიჟებასა და სულ ბოლოს დაღუპვას იწვევს. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი ასპექტია თ. მანის მრავალასპექტოვან ნაწარმოებებში.

დააყენებენ თითქოსდა მოწესრიგებულ ყოფიერებას. ნაწარმოებში ნიცშე იმარჯვებს შოპენჰაუერზე. ფრიდემანი სუსტია, უმწეო, ბიოლოგიურად გადაგვარებული, მაშასადამე, ნიცშეს მიხედვით,—დაღუპვის ღირსი და იღუპება კიდეც. მაგრამ თ. მანი არც ნიცშეს მხარეზეა: ნიცშეს სამართლიანად მიაჩნდა სუსტების, უღიმღამოების და ა. შ. გაბადგურება. თ. მანს კი ეს აწუხებს, მას ფრიდემანი ებრალება, თუმც მისდამი აშკარად ჰუმორისტულ, ირონიულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. ეს ირონია თვითკრიტიკულიცაა. ამ მხრივ უაღრესად საინტერესო და საგულისხმოა თ. მანის ერთ-ერთი კარიკატურული ნახატი, რომელსაც „იდილია" ჰქვია. კარიკატურა შემდეგს გამოხატავს: მზე ჩადის, წინა პლანზე დგას ქალაქურად ჩაცმული კაცუნა, ყვავილი ცხვირთან მიუტანია. კაცუნა ოდნავ კუზიანია*. ადვილი მისახვედრია, და ამას ვიქტორ მანიც ალნიშნავს**, რომ აქ პატარა ბატონი ფრიდემანია გამოსახული. კარიკატურის ფრიდემანს ცხვირი და საერთოდ პროფილი თომას მანისეული აქვს, ე. ი. კარიკატურა რამდენადმე ავტოპორტრეტულია***. მაშასადამე, თ. მანმა იოჰანეს ფრიდემანს თავისი სახე მიაწერა, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ავტორი საკუთარ თავს რამდენადმე თავის პერსონაჟთან აიგივებს და ამიტომ მისდამი აბსოლუტურად ნეგატიური დამოკიდებულება ვერ ექნება. ფრიდემანი თავისებური განდეგილია, რომელსაც ხორციელი ტკბობა ეკრძალება. მას უფლება აქვს იკითხოს წიგნები, მოისმინოს მუსიკა და თეატრალურ წარმოდგენებს უყუროს, მაგრამ ხელოვნების ფარგლებიდან გასვლა მისთვის საბედისწეროა. მას უფლება აქვს სულის გაწვრთნისა, მაგრამ ეკრძალება ხორცის განებივრება. რელიგიური ანაქორეტებისგან განსხვავებით, მას ელის არა სულის წაწყმენდა, არა სულიერი ტანჯვა, არამედ ფიზიკური განადგურება. იოჰანესისათვის, მართალია, გაცილებით ვიწრო მასშტაბებით და თითქოსდა კარიკატურული ფორმით, დამახასიათებელია ის „Heroismus der Schwäche", რაც გუსტავ აშენბახის მთავარ „სიქველეს" შეადგენს. ფრიდემანის მთავარი „სათნოებაც", ისევე როგორც გუსტავ აშენბახისა, არის Durchhalten—გაძლება, ატანა, „მიუხედავად ყველაფრისა" (Trotzdem) მიზნის მიღწევა, რაც ორივე შემთხვევაში საბოლოოდ მარცხს განიცდის.

ჰანს კასდორფმა კარგად შენიშნა****: პატარა ბატონ ფრიდემანს,

---

* თ. მანის კარიკატურებზე დაწერილებით ქვემოთ ვილაპარაკებ.

** Viktor Mann, Wir waren fünf, Buchverlag Der Morgen, Berlin. 1961, S. 41.

*** იქვე.

**** Hans Kasdorff.

რაც კი ბედნიერება ხვდომია წილად, თვითონვე შეუქმნია. ეს არ ყოფილა გარედან ბოძებული საჩუქარი. იოჰანესმა ისწავლა ხელოვნებით ტკბობა, მაგრამ სასიყვარულო ბედნიერებას მარტო ვერ შექმნი, თუ საპასუხო გრძნობა არ გაჩნდა და ქალი არ გწყალობს. იოჰანესს, რაც უშუალოდ არ ჰქონდა, იმას ხელოვნებაში განიცდიდა. მისთვის ხელოვნება იქცა ცხოვრების ერთგვარ სუროგატად და ფრიდემანს თავი ბედნიერი ეგონა. მაგრამ გამოჩნდება ქალი, ქალი ლამაზი და მაცდური. ავტორი წერს: „და მოვიდა ეს ქალი, ის უნდა მოსულიყო. ეს იოჰანესის ბედი იყო, თვით ეს ქალი იყო მისი ბედი, მხოლოდ ეს“ *. თუ ფრიდემანი აქამდე ნებისყოფის არაადამიანური დაძაბვითა და ადამიანური მოთხოვნილებების ჩაკვლით, ხელოვნებაში თავის შეფარებით ახერხებდა ფიზიკური არსებობის შენარჩუნებასა და სულიერი სიმშვიდის მოპოვებას, ახლა საბრალო სახიჩარს ნებისყოფამ უმტყუნა: „ცხოვრების“ ძალა ერთობ დიდი აღმოჩნდა. ფრიდემანის ძალებს აღემატებოდა გერდასაგან გამოსხივებული ცხოვრების ეშხის მაცდუნებლობა. ამრიგად, გერდა ლამაზი, მაცდური, ლაღი, მაგრამ შეუბრალებელი, ბოროტი „ცხოვრების“ სიმბოლოა, რომელიც არ ინდობს „მსხვერპლს“. ზოგიერთი მკვლევარი ნოველის ნაკლად მიიჩნევს იმ გარემოებას, რომ „ცხოვრების“ სიმბოლო გერდა ფონ რინლინგენი ამყღავნებს პერვერსიულ, სადისტურ ულმობლობას, რაც „ცხოვრებას“ არ უნდა ჰქონდესო, რადგან „ცხოვრება“ შეუბრალებელია როგორც ბავშვი ანდა ცხოველი და არა როგორც სადისტიო **. ჩემი აზრით, აქ არავითარი „შეცდომა“ არ არის. ავტორს შეგნებულად გამოჰყავს „დემონური“, „სისხლიანი“, „ჩეზარე ბორჯასებური“, ნიცშესეული „ცხოვრება“ და თავის უარყოფით დამოკიდებულებას ამყღავნებს მისდამი (თუმც არც თუ აშკარად). საინტერესოა, რომ თ. მანი ხაზს უსვამს გერდას მზერის ულმობლობას (Grausamkeit). ნიჩოლსმა ძალიან საინტერესო გარემოებას მიაქცია ყურადღება. ნოველაში ფრიდემანზე ნათქვამია, რომ ის ეპიკურელი იყოო. თ. მანი აქ „ეპიკურელს“ ნიცშეანური გაგებით ხმარობს. ნიცშეს მიხედვით, ეპიკურეიზმის იდეალია ტანჯვის არიდება ***. ნიცშე წერდა ეპიკურელობაზე: „ბედნიერების ძიება სისულელე იქნებოდა, ეს ნიშნავს რაღაც ნეგატიურის ძიებას!

---

* „Da war diese Frau gekommen, sie musste kommen, es war sein Schicksal, sie selbst war sein Schicksal, sie allein!“ (Th. Mann, Bd. IX, S. 34).

** Martin Havenstein, Thomas Mann, Der Dichter und Schriftsteller, Berlin, 1927.

*** იხ. R. A. Nicholls.

ტანჯვის არიდება, ეს არის მიზანი". მეორეგან: „Die Furcht vor Schmerz, selbst vor dem Unendlich-Kleinen im Schmerz..." *. ნიცშეს აზრით, ასეთი იდეალი არსებითად დეკადენტურია. იგი წერს: „ეპიკურე ტიპიური დეკადენტია; მე პირველმა შეეცანი იგი ასეთად" („Epikur ein typischer décadent: zuerst von mir als solcher erkannt") **.

ნიცშე ხშირად უსვამს ხაზს ქრისტიანობისა და ეპიკურეიზმის ნათესაობას. ქრისტიანობა ხომ მას სისუსტის რელიგიად მიაჩნია. ერთ ადგილას ნიცშე პირდაპირ ამბობს, რომ ეპიკურე ანტაგონისტია, ანტიპოდია დიონისური ბერძენისა, დიონისე ხომ ვიტალობით, სიცოცხლისეულობითაა აღსავსე: „Dergestalt lernte ich allmählich Epikur begreifen, den Gegensatz eines dionysischen Griechen, insgleichen den Christen, der in der Tat nur eine Art Epikureer ist und mit seinem „der Glaube macht selig" dem Prinzip des Hedonismus so weit wie möglich folgt..." *** ნიცშე ჰედონიზმსა და ეპიკურეიზმს ერთმანეთთან მეორეგანაც ანათესავებს და ორივეს უარყოფს ****.

Nicholls-ის მიხედვით, ეპიკურე ნიცშეს კონცეფციაში არსებითად იმავე როლს თამაშობს, რასაც შოპენჰაუერი თვითონ ნიცშეს გვიანდელ მსოფლმხედველობაში. ნიცშესაც სავსებით გარკვეით აქვს შეგნებული ეს კავშირი „მორალის გენეალოგიაში", სადაც ის ერთ ადგილას შოპენჰაუერის ციტირებას ახდენს: „Das ist der schmerzenslose Zustand, den Epikuros als den Zustand der Götter pries; wir sind, für jenen Augenblick, des schnöden Willensdrangs entledigt, wir feiern den Sabbat der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still" (ნიცშეს მოჰყავს ციტატი შოპენჰაუერის თხზულებიდან—„ქვეყანა, ვითარცა ნება და წარმოდგენა") *****. შოპენჰაუერი ადიდებს, ქებას ასხამს ხელოვნებას, რომელიც ადამიანს ნებიდან თავის დახსნის საშუალებას აძლევს, ე. ი. განადიდებს წარმოდგენას (Vorstellung). წარმოდგენა (ხელოვნება) აქ თავშესაფარია ნებას გამოქცეული ადამიანისათვის. ნიჩოლსს შესანიშნავი დაკვირვებები და მიგნებები აქვს. კარგად ამბობს იგი, რომ „The problem in Friedemann is in fact a varriant on the Nietzsche—Schopenhauer conflict".

---

* Nietzsche, Bd. X, S. 396.

** Neitzsche, Der Antichrist, Bd. X. S. 395.

*** Nietzsche, Nietzsche contra Wagner, Bd. XI, S. 240.

**** Nietzsche, Bd. X. S. 395.

***** Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, Bd. VII, S. 409.

ფრიდემანი ხომ ხელოვნებაში გაურბის ცხოვრებას, „ნებას“, სურვილებს და ა. შ. ლიტერატურა, მუსიკა მისთვის ნებისაგან თავდახსნის საშუალებაა. ფრიდემანი ეპიკურელია (ნიცშეს გაგებით), ამავე დროს—შოპენჰაუერელიცა და დეკადენტიც (ისევ ნიცშეს გაგებით). იოჰანესი ცდილობს შეიქმნას ცხოვრების ისეთი სუროგატი, რომელშიაც მისი სასიცოცხლო ინსტინქტები დათრგუნვილი იქნება. მაგრამ ბოლოს და ბოლოს ეს ცდა მარცხით მთავრდება. ქარიშხალივით ამოვარდნილი ვიტალური მოთხოვნილებანი პატარა ბატონ ფრიდემანს წყალკავს. მაგრამ ნიჩოლსი ბოლომდე არ მიდის და საბოლოო დასკვნები არ გამოაქვს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ, თუ ნიცშეს დამოკიდებულება ისეთი ხელოვნებისა და ისეთი ადამიანებისადმი, რომლებიც, „ცხოვრებისაგან“, „ნებისაგან“ გაქცეულნი, „წარმოდგენას“ აფარებენ თავს, მკვეთრად ნეგატიური და სატირულია*, სამაგიეროდ, „ცხოვრებისადმი“, „ნებისადმი“ მისი დამოკიდებულება აპოლოგეტურია, დითირამბული. მეორე მხრივ, თუ შოპენჰაუერი დიამეტრულად საწინააღმდეგო დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ნიცშესთან შედარებით, თ. მანს ერთგვარად შუა ადგილი უჭირავს ნიცშესა და შოპენჰაუერს შორის. თ. მანი აღნიშნავს როგორც ფაქტს, რომ „გონის“ ადამიანები „ხელოვნებას“ აფარებენ თავს, რადგან „ცხოვრების“ უნარი არა აქვთ, ხოლო თავისთავად „ცხოვრება“ დაუნდობელი და ულმობელია, უფრო მეტიც, ბოროტი და ვერაგიც. მწერლის დამოკიდებულება ფრიდემანისადმი დამცინავი და ჰუმორისტულია, მაგრამ არა სატირული და ნეგატიური. თ. მანს ზარავს „ცხოვრების“ სისასტიკე (ამ ნაწარმოებში „ცხოვრების“ შეზღუდულობასა და პრიმიტიულობას ნაკლებად ესმება ხაზი). მაგრამ შოპენჰაუერისაგან განსხვავებით, თ. მანი მწვავედ განიცდის ფრიდემანისეული არსებობის უკმარობასა და არასრულფასოვნებას, და, ამავე დროს, „ცხოვრების“ ღირსებებსაც ამჩნევს. თითქოსდა უკვე დგება საკითხი (ჯერჯერობით მხოლოდ ფარული, პოტენციური სახით) „გონის“ და „ცხოვრების“ სინთეზისა[30]. „ფრიდემანის“ მოტივი თითქოსდა ჩანასახოვანი ფორმითა და გაუღრმავებელი სახით გვხვდება კონრად ფერდინანდ მაიერის ნოველაში—„ერთი ბიჭის ტანჯვა“ („Das Leiden eines Kna-

* ნიცშე ყოველ ფეხის ნაბიჯზე დასცინის სულის სიმშვიდის, სულიერი კომფორტის მოტრფიალე ადამიანებს. მაგალითად, „Dass man das Glück der grossen Zahl überlässt: Glück als Frieden der Seele, Tugend, comfort, englisch-engelhaftes Krämertum a' la Spencer“ (Nietzsche, Bd. X, S. 161). მეორეგან: „Solchen Menschen, welche mich Etwas angehen, wünsche ich Leiden, Verlassenheit. Krankheit. Misshandlung. Entwürdigung...“ (Bd X, S. 139). იოჰანესი კი უკვე გვარითვე ნიცშესათვის ანტიპათიური იქნებოდა.

ben"). ამ ნოველის ერთ-ერთ პერსონაჟს, ლუი მეთოთხმეტის ლაიბ-ექიმს, დაბადებიდანვე სახიჩარს, დაღრეკილტანიანსა და წელში გაღუნულ ფაგონს, როგორც თვითონ ამბობს, იმთავითვე ჩაუკლავს თავის თავში გრძნობები და ინსტინქტები და მეცნიერებისათვის შეუფარებია თავი. ფაგონი ეუბნება ყმაწვილ ჟულიენს: „Habe ich, Fagon, nicht ebenfalls vergichtet, vielleicht bitterer als du, wenn auch auf meine eigene Weise? Verwaist, arm, mit einem elenden Körper, der sich gerade in deinen Jahren von Tag zu Tag verwuchs und verbog, habe ich nicht eine strenge Muse gewählt, die Wissenschaft? Glaubst du, ich hatte kein Herz, keine Sinne?... und entsagte ein für allemal dem grössten Reiz des Daseins, der Liebe..."*.

„ფრიდემანს" შორეულად ეხმაურება აგრეთვე ჰერმან ჰესეს რომანი „გერტრუდი" („Gertrud"). აქ გამოყვანილია მუსიკოსი კუუნი (Kuhn), რომელიც სიყმაწვილეში უბედური შემთხვევის გამო ხეიბრად იქცა და ამიტომ ცოცხალ სინამდვილეს, გრძნობად ცხოვრებას გამოეთიშა.

„ფრიდემანშიც" ეხვდებით „სტერეოტიპულ" სიტუაციებსა და ადგილებს: იოჰანესი თანატოლებთან თამაშს გაურბოდა, ტანვარჯიში და ბურთის თამაში არ უყვარდა. 16 წლის იყო, რომ შეუყვარდა „ein blondes, ausgelassen fröhliches Geschöpf", რომელმაც, რასაკვირველია, არ უპასუხა, უკეთ, უბრალოდ ვერ შეამჩნია იოჰანესის გრძნობა. იოჰანესს უყვარდა წიგნების კითხვა, უკრავდა ვიოლინოზე და ა. შ. ბუდენბროკების „ანტიპოდები"—ჰაგენშტრომები (Frau Rechtsanwalt Hagenström და Fräulein Hagenström) პირველად „ფრიდემანში" გამოჩნდებიან, მაგრამ მათ ჯერჯერობით არა აქვთ საგანგებო იდეური „დატვირთულობა".

ამ ნაწარმოებშიც ძლიერია ავტობიოგრაფიული ელემენტი: თ. მანივით ფრიდემანიც ე. წ. Giebelhaus-ში დაიბადა, იოჰანესის მამაც ბიდერლანდიელი კონსული და ვაჭარი იყო, იოჰანესსაც ვაჭრად ამზადებდნენ ბავშვობიდანვე; იოჰანესი დაიბადა სახლში, რომელიც ქალაქის კარიბჭესთან იდგა. თომასის მამის გარდაცვალების შემდეგ მანებმა იყიდეს სახლი ქალაქის კარიბჭესთან (ძველი, უფრო დიდი და ძნელად შესანახი სახლის გაყიდვის მერე). იოჰანესი დაიბადა „in der alten, kaum mittelgrossen Handelsstadt"-ში. სწორედ ასეთი ქალაქი იყო ლიუბეკიც. იოჰანესსაც თომასივით უამბობდა დედა ბავშვობაში „Geschichten"-ს და ა. შ.

* Conrad Ferdinand Meyer, Novellen, Verlag Philipp Reclam Jun., Hellios-Bücher, Bd. 3, Leipzig, S. 278.

„ფრიდემანშიც“, ოღონდ ტრანსფორმირებული და გადამუშავებული სახით, გამოყენებულია ადრეული ესკიზის მასალა (Einleitung)*. თანხვდენა ზუსტი არ არის, მაგრამ სიტუაცია ანალოგიურია:

„Einleitung“	„Friedemann“
„... Meinen Cäsar unterm Arm und eine Bostanjoglo zwischen den Lippen...“	„Mit... einer guten Zigarre im Munde und einem guten Buche in der Hand“.
„...vor der sich eine umfangreiche Grasfläche ausbreitete“.	„...und blickte...auf den Rasenplatz mit den bunten Beeten“.
„Es war ein merkwürdig warmer Frühlingstag...“	„An... einem hellen... und warmen Junitage“.

ორივე შემთხვევაში ნაწარმოების გმირი ბუნების წიაღში დაახლოებით ანალოგიურ სულიერ სიტუაციაშია ჩაყენებული. საინტერესოა, რომ „ფრიდემანში“ გამეორებულია „დაცემული ქალის“ ზოგიერთი ადგილი მცირეოდენი ცვლილებით. მაგალითად:

„Gefallen“	„Friedemann“
„An der anderen Seite des Weges senkte sich bald der dürre Grasboden zum Fluss hinab...“	„Als sie die Allee verliessen und auf den Grasplatz hinaustreten, der sich zum Flusse hinabsenkte...“
(S. 1445).	(S. 33).

„დაცემული ქალიდან“ გადმოდის „ფრიდემანში“ ჟასმინის ბუჩქიც, როგორც ქალაქგარეთის ბუნების აუცილებელი ატრიბუტი. ერთი სიტყვით, თ. მანის ადრეულ ნაწარმოებთა „გეოგრაფია“ და ზოგჯერ „ტოპოგრაფიაც“ იდენტურია (ზოგჯერ ფლორაც).

„პატარა ბატონ ფრიდემანში“ ეშმაკიც წამოყოფს თავს. ერთ ადგილას ეხვდებით ბუნდოვან მინიშნებას სატანაზე, რაც სქესის ცდუნების სახეს იღებს. ფრიდემანს ეკრძალება ამქვეყნიური ხორციელი ტკბობა, მაგრამ სქესობრივი ინსტინქტი უძლიერესი მოთხოვნილებაა და სწორედ ამ შინაგანი ბრძოლის დროს საცოდავ სახიჩარს ეშმაკი „გამოეცხადება“: „Friedemann hatte die Frage ganz überhört und aß mit einer stillen und ängstlichen Miene seine Suppe. Es war, als ob er irgendwohin horchte, auf irgendein unheimliches Geräusch“ (S. 22).

ნაწარმოების დასასრული შორეულად და, ალბათ, მეტისმეტად

* ამაზე მასალის გამოყენება ნაკლებად შეცვლილი სახით „დაცემულ ქალშიც“ დადასტურდა.

გარეგნულად ეხმაურება კაფკას „პროცესის“ დასასრულს. სანამ მდინარეში თავს დაიხრჩობდეს, ფრიდემანს ასეთი განცდა აქვს: ქალი ისე მომექცა, როგორც ძაღლს (...behandelt von ihr wie ein Hund...). მოვიგონოთ კაფკას „პროცესის“ ფინალი: იოზეფ კ.-ს ერთი ჯალათი ყელში მოუჭერს ხელს, მეორე კი გულში გაუყრის დანას და შიგ ორჯერ გადაუტრიალებს. მომაკვდავი იოზეფ კ. ბუნდოვნად ხედავს, რომ ჯალათებს ერთმანეთისათვის ლოყა ლოყაზე მიუდვიათ, სახეები ახლო მიუტანიათ და უყურებენ იოზეფ კ.-ს სულის ღაფვას. მაშინ იოზეფ კ-ს ასეთი განცდა უჩნდება: —როგორც ძაღლი [დამკლეს] („Wie ein Hund!“—sagte er)*.

საინტერესო თანხვდენაა აგრეთვე: „ფრიდემანი“: „...ein Ekel vielleicht vor sich selbst...“ (S. 40) „პროცესი“: „...es war, als sollte die Scham ihn überleben“ (S. 412).

საერთოდ კი, „ფრიდემანის“ ფინალი ცოტა ყალბი და ლიტერატურული ინერციით დაწერილი ჩანს. ქალის დემონურობა და ვამპირობა მეტისმეტად სწორხაზოვანი დასქემატურია, რაც ფსიქოლოგიური სიყალბის შთაბეჭდილებას ახდენს: ფრიდემანი თავს წყალში იხრჩობს, ამ დროს ხეივანში ქალის ყრუ სიცილი ისმოდაო. ერთობ ბანალური, საოცრად არა თომას მანისეული და იაფფასიანი „რეზიუმეა“, რაც, ალბათ, თ. მანის შემოქმედებითი უმწიფარობით აიხსნება.

დასასრულ, გავარკვიოთ „ფრიდემანის“ ჟანრის საკითხი. ესეც, „ბედნიერების ნების“ მსგავსად, მკაცრი და ვიწრო აზრით, არც მოთხრობაა და არც ნოველა. მაგრამ, თუ პაოლო ჰოფმანის ამბავი მოთხრობისაკენ იხრებოდა, „ფრიდემანი“, მე მგონია, ნოველასთან მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს. ამ ნაწარმოებში თითქმის ყველაფერი კატასტროფის მომზადებას ემსახურება და ერთი მიზნისაკენ მიემართება, დეტალები თითქმის მთლიანადაა უგულებელყოფილი, მეტნაკლებად არ ეხვდებით არც გადახვევებსა და განზე სვლებს. ნაწარმოების ბოლოც ასე თუ ისე მოულოდნელი და „კულმინაციურია“. მაგრამ ნაწარმოებს აქვს მოთხრობის თვისებებიც: ის არ არის მკაცრად ერთი ამბით, ერთი შემთხვევით შემოფარგლული და კონცენტრირებული, მოქმედება არ ხდება მცირე დროში (ადგილი კი მეტნაკლებად ვიწროდაა შემოსაზღვრული). იოჰანეს ფრიდემანის მთელი ცხოვრებაა აღწერილი (მართალია, ძალიან შეკუმშულად) და თვით ამბავზე მეტად ყურადღების ცენტრში გმირი, მისი ფსიქიკური სამყარო და ხასიათი დგას.

* Franz Kafka, Erzählungen, Der Prozess, Das Schloss, Rütten u. Loening, Berlin, 1965, S 412.

„ჯამბაზი“ („Der Bajazzo“)

1897 წელს თ. მანი მესამე პროზაულ ნაწარმოებსაც აქვეყნებს და-კვლავ „Neue Deutsche Rundschau“-ში *. ამ ნაწარმოების თავდა-პირველი სახელწოდება ყოფილა „Walter Weiler“ **. საბოლოოდ-კი ავტორს მისთვის „ჯამბაზი“ დაურჩევია. „ჯამბაზის“ თხრობა პირველი პირით წარმოებს. ნაწარმოების გმირს, ჯამბაზად წოდე-ბულს (მკითხველი ბოლომდე ვერ იგებს მის სახელსა და გვარს), სუფთა რეული გადაუშლია, რათა თავისი ცხოვრების ამბავი წერი-ლობით მოგვითხროს (ამბის თხრობისას ჯამბაზი 30 წლისაა) ***. ჯამ-ბაზს საკუთარი ცხოვრებისადმი, საკუთარი თავისა და საერთოდ-ყველაფრისადმი აქვს უკიდურესი ზიზღის გრძნობა, რაზედაც იგი და-წვრილებით ლაპარაკობს. ეს ის ზიზღია, რომელიც გულისრევას ემიჯ-ნება. ჯამბაზს გული ერევა ადამიანებზე, ქვეყანაზე საკუთარ თაესა და არსებობაზე ****. მას იმედი აქვს, რომ, იქნებ სწორედ ამ გულის-რევა-ზიზღმა შეაძლებინოს როგორმე თავის მოკვლა. ახლა თავისი ცხოვრების აღწერა გადაწყვიტა, რადგან ამით უქნაროობა უნდა და-ძლიოს და, ამის გარდა, მას ფსიქოლოგიური ანალიზი ეხალისება. ჯამბაზი იგონებს პატარა, ძველ ქალაქს, სადაც დაიბადა და გაი-ზარდა. ამ ქალაქში ქუჩები ვიწრო, ოღრო-ჩოღრო და მიხვეულ-მო-ხვეული იყო. აქ იყო გოტიკური ეკლესიები და ჰები *****. ამ ქა-ლაქის ცენტრში იდგა ერთი დიდი, ძველისძველი პატრიციული სახ-ლი, რომელშიც დაიბადა ნაწარმოების გმირი.

ამ სახლში დარბაისელი, სოლიდური სოვდაგრების ოთხ თაო-ბას უცხოვრია ******. ერთ-ერთ ოთახში იდგა როიალი, რომელსაც ჯამბაზის დედა უჯდა ხოლმე და უკრავდა. დედამისს განსაკუთრე-ბით შოპენი ჰყვარებია (ესეც ავტობიოგრაფიული დეტალია). პატარა ბიჭი იჯდა ვეებერთელა დივანზე და სულგანაბული უსმენდა მუსი-

---

* NDR, Berlin, 8. Jg., H.9 (Sept.), 1897, S. 930 — 950; ფერდინანდ-ლიონი შეცდომით „ჯამბაზის“ გამოქვეყნების თარიღად 1902 წელს მიიჩნევს (F e r-d i n a n d L i o n, Thomas Mann in seiner Zeit, Zürich u. Leipzig, 1935).

** Th. M a n n, Briefe 1889—1936, S. 6, 438.

*** 30 წლისა იყო ფრიდემანიც, როცა თავი დაიხრჩო.

**** საინტერესოა თ. მანის ამ ჯამბაზის ზიზღის ეგზისტენციალურ-გულისრევა-ზიზღთან შედარება. მოვიგონოთ ჟან-პოლ სარტრის „La Nauseo“, რო-მელიც გერმანულად ასე ითარგმნა: „Der Ekel“. და ჯამბაზი სწორედ „Ekel“-ზე, ლაპარაკობს მთელ გვერდზე.

***** ადვილი მისახვედრია, რომ ჯამბაზი აქ ლიუბეკს აღწერს.

****** ეს უკვე „ბუდენბროკების“ ჩანასახია. აქვე აღწერილია ეს სახლი, რომე-ლიც მანების და, მაშასადამე, ბუდენბროკების ძველი სახლის იდენტურია.

კას, თან დედას აკვირდებოდა. დედა შვილს ზღაპრებს მოუთხრობდა; არავის არ შეეძლო ისე საინტერესოდ ზღაპრების თხრობა, როგორც დედამისს (კვლავ ავტობიოგრაფიული დეტალი). ჯამბაზის დედა მომცრო ტანის, სუსტი აგებულების ქალი იყო, მამა კი— ახოვანი, მხარბეჭიანი,—ძლიერი მამაკაცი, გავლენიანი საქმის კაცი, ქალაქში პატივცემული და დაფასებული (დაახლოებით ასეთიეე კონსტელაციაა „ბედნიერების ნებაშიც“). მას უყვარდა თავისი ძალაუფლების გამოჩენა, ცოტა პატივმოყვარე და მედიდურიც იყო[31]. პატარა ბიჭი ოთახის კუთხეში იჯდა და თვალს ადევნებდა მამასა და დედას, თითქოს არჩევანში იყო, რომლის გზას გაჰყოლოდა: მეოცნებეობასა და მჭვრეტელობაში ჯობდა დღეთა გალევა თუ საქმისა და ძალაუფლების ატმოსფეროში. ყმაწვილის მზერა ბოლოს დედის წყნარ სახეზე შეჩერდა. ტოლ-ამხანაგებთან თამაშზე მეტად ბავშვს თოჯინების თეატრი იტაცებდა, ოთახს დააბნელებდა და შიგ ჩაიკეტებოდა ხოლმე. თვითონვე იყო კაპელმაისტერიც და ორკესტრიც, პირით მუსიკას ასრულებდა, თან მღეროდა, ერთი ხელით დირიჟორობდა, მეორეთი—მუყაოზე აბრახუნებდა. მუყაოსაგან გამოჭრილი ფიგურები მსახიობები იყვნენ. ოთახს ხელოვნურად ანათებდა (ლამპას იდგამდა იქვე), უვერტიურა ჩათავდებოდა და იწყებოდა ოპერა...* ასეთი თავშექცევა ართობდა 13—14 წლამდეც კი. სახლის ქვემო სართულზე მამა საქმეს აწარმოებდა (Geschäfte leitete), ზემო სართულზე კი დედა, სავარძელში მჯდარი, ოცნებობდა ანდა უკრავდა. აღსანიშნავია, რომ პაოლოსა და ფრიდემანისაგან განსხვავებით, ჯამბაზი სკოლაში მხიარული, სიცოცხლით სავსე ბავშვი იყო. თანაკლასელებში პატივისცემითა და სიყვარულით სარგებლობდა მხიარულების, ენაწყლიანობისა და ქილიკობის გამო. ჯამბაზი სკოლაშიც „სახიობდა“: ბაძავდა მასწავლებლებს, უყვარდა მათი გამოჯავრება, ჰქონდა ჰუმორისა და კომიზმის გრძნობა**. ჯამბაზი ცუდად სწავლობდა, რადგან თავი ოპერების ფაბულებით, ლექსებითა და ოცნებებით ჰქონდა გამოტენილი. მამა შვილით უკმაყოფილო იყო: ჯამბაზი არაფრის მაქნისი არ ჩანდა. დედასა და დებს საკუთარ ლექსებს უკითხავდა; მამა სიცილით კვდებოდა: „რა ტაკიმასხრობაა!“ (Was für Narrenspossen!).

---

* ეს, როგორც ზემოთაც დავინახეთ, ავტობიოგრაფიული დეტალია. იხ. Th. Mann, Kinderspiele, Bd. XII, S. 364. თოჯინების ეს თეატრი გვხვდება „ბუდენბროკებშიც“.

** ეს უკვე თ. მანის გმირთა სხვა ხაზია, უკეთ, განშტოება. ეს არის კრისტიანის ხაზი („ბუდენბროკები“). ჯამბაზს თანაკლასელების მიმართ არ ჰქონია „დისტანციის პათოსი“, მაგრამ შემდეგ თანდათანობით ის გამოეთიშა ადამიანებს.

დედა კი უყვავებდა: „ცუდი არ არის, შვილო, რამდენიმე გვარიანი ადგილი შეგამჩნიე...“ დამოუკიდებლად ისწავლა პიანინოს დაკვრა, გაიტაცა მუსიკამ. მაგრამ, როცა დედის მოთხოვნით კერძო გაკვეთილები დაენიშნა, მოთმინება და ხალისი მხოლოდ ნახევარ წელიწადს ეყო. პირქუში და გულჩათხრობილი, უკარება და უქმური არ ყოფილა, განსხვავებით პაოლო ჰოფმანისა და იოჰანეს ფრიდემანისაგან. ნაცნობებისა და ნათესავების წრეში უყვარდათ, მათში მხიარულება შეჰქონდა, თავაზიანი იყო, რადგან თავაზიანის თამაში ეხალისებოდა, თორემ, როგორც თვითონ შენიშნავს, მაინცდამაინც არაფრად ეპიტნავებოდა ეს მშრალი, ფანტაზიის არმქონე ადამიანები. მამას უნდოდა შვილი ვაჭარი გამოეყვანა, რომელიმე ფირმაში შეგირდად მიებარებინა. დედა შეწუხდა: ცოდვა არ არის ნიჭიერი ბავშვიო! მამა გაცხარდა: მისი ნიჭი, რაზედაც შენ ლაპარაკობ, ჯამბაზის ნიჭიაო! (eine Art von Bajazzobegabung). მას შეუძლია იყოს თავაზიანი, თუკი უნდა; იცის ადამიანებთან თავის დაჭერა, მათი შექცევა, აქვს მოთხოვნილება სხვებს თავი მოაწონოს და წარმატებასაც მიაღწიოს. ამგვარი უნარით ზოგიერთს შეუქმნია კიდეც თავისი ბედნიერება. დედა არ თმობდა პოზიციებს: მე მინდოდა მისგან ხელოვანი გამოსულიყო. მართალია, მისგან მუსიკოსი არ გამოვიდა, მაგრამ ახლა ცოტა ხატვაც დაიწყო... მე მგონია, ცუდად არ ხატავს... მამა მკაცრი იყო და ზუსტი: — ეს კლოუნობა და ფანფარონობაა, მეტი არაფერი! (Clownerie und Blague).

თვითონ უმაწვილმა გამოთქვა სურვილი, სკოლას თავს დავანებებ და სოვდაგარი გავხდებიო*. ამით მას მდგომარეობის შეცვლა უნდოდა. მაგრამ ჯამბაზი არავითარ ინტერესს არ იჩენდა სავაჭრო საქმისადმი. დიდი ვაი-ვაგლახით ართმევდა თავს დაკისრებულ მოვალეობას**, დანარჩენ დროს ფიქრობდა სპექტაკლზე ან კონცერტზე, რომელიც ენახა თუ მოესმინა, ანდა „პირს იტკბარუნებდა“ წიგნით, რომელიც ეს-ესაა წაეკითხა. ჯამბაზი ბევრს კითხულობდა, და კითხულობდა ყველაფერს, რაც ხელში ჩაუვარდებოდა. ფრიდემანი-

* ფრიდემანმაც სკოლას დაანება თავი და ისიც ბატონ შლიფოგტის ხე-ტყის სარეწაოში დადგა შეგირდად. არც თ. მანს დაუსრულებია სკოლა, ისე მოეწყო პრაქტიკანტად სადაზღვევო საზოგადოებაში.

** შეეადაროთ შემდეგი ადგილები: „...und ich sass auf meinem Drehsessel unter der Gasflamme in dem engen und dunklen Kontor so fremd und abwesend wie ehemals auf der Schulbank“ (Th. Mann, Der Bajazzo, Bd. IX, S. 49); „Statt aber bestrebt zu sein, mich in die Geschäfte einzuarbeiten, hielt ich es für gut, auf meinem Drehsessel verstohlenerweise an einer erdichteten Erzählung zu schreiben..“ (Th. Mann, Im Spiegel, Bd. XII, S. 345).

ვით დაიხვეწა გემოვნება. ხელოვნებისა და ლიტერატურის სამყაროში „გადასახლდა“, იქცა ლიტერატურის თავისებურ გურმანად. ჯამბაზის ბედნიერებას იოჰანესივით კარგი რომანების კითხვა, სპექტაკლებზე დასწრება და მუსიკის მოსმენა შეადგენდა. თავისი ცხოვრებით თითქოს კმაყოფილი იყო. ჯამბაზის დები დაქორწინდნენ (ეს გარკვეული „პროგრესია“: ფრიდემანის დები შინაბერებად დარჩნენ). ჯამბაზის თხოვნით დედა შოპენს უკრავდა ხოლმე, ჯამბაზი ნეტარებდა. ბოლო ხანებში დედა ავადმყოფობდა. მოულოდნელად გარდაიცვალა მამა. მისი ავადმყოფობა, ბოლოს სიკვდილი, ძირითადი შტრიხებით ჰგავს თომას მანის მამის აღსასრულს და ჩანასახოვანი ფორმით წარმოადგენს თომას ბუდენბროკის დაღუპვის ანტიციპაციას, თუმც აქ ბუდენბროკების მთელი მოდგმის თავგადასავლის შეკუმშული სურათი შეინიშნება. მოხდა ფირმის ლიკვიდაციაც, ისევე როგორც „ბუდენბროკებში“ (თომასის გარდაცვალების შემდეგ) და მანების შემთხვევაშიაც (ჰაინრიჰ და თომას მანების მამის სიკვდილისთანავე). ქმრის გარდაცვალებიდან ნახევარი წლის შემდეგ მოკვდა დედაც და მოკვდა წმინდად „ბუდენბროკულად“: „und sie starb, ohne einen Wehelaut, ohne einen Kampf um ihr Leben“ *. ჯამბაზს მემკვიდრეობად დარჩა დაახლოებით 100 000 მარკა და ეს საკმარისი იყო, რომ დამოუკიდებლად ეცხოვრა, არსად არ ემსახურა. სამხედრო სამსახურისათვის უვარგისად ცნეს. მშობლიური ქალაქი დაატოვა და სამოგზაუროდ წავიდა (საწყალი ფრიდემანი პროვინციული ქალაქიდან თავის სიცოცხლეში არსად არ გასულა. ამ მხრივ ჯამბაზი პაოლო ჰოფმანს ჰგავს). 6 წელი სხვადასხვა ქვეყანაში იხეტიალა (საფრანგეთი, იტალია, აფრიკა, ესპანეთი და სხვ.). ჯერ კიდევ შერჩენოდა ე. წ. „gesellschaftliche Begabung“, სხვა ადამიანებთან ძალდაუტანებელი, მხიარული ურთიერთობის უნარი. ერთხელ პალერმოს ერთ-ერთ სასტუმროში პიანინოს მიუჯდა ჯამბაზი და ტრაგიკული მიმიკით, სიმღერის თანხლებით შეასრულა იმპროვიზაცია — ვაგნერის მუსიკალური დრამა. სასტუმროს მობინადრეებში, რომელთა უმეტესობას ფრანგები შეადგენდნენ, უდიდესი მოწონება დაიმსახურა. გაიმართა ოვაცია. ერთი მოხუცი, მელოტი ფრანგი მივარდა ჯამბაზს, გულაჩუყებულმა და ცრემლმორეულმა ხელი ჩამოართვა და უთხრა: „ეს გასაოცარია! გასაოცარი, ბატონო ჩემო! გეფიცებით, 30 წელია, რაც ასე არ შემიქცევია თავი! ნება მიბოძეთ, გულითა და სულით გადაგიხადოთ მადლობა. თქვენ მსახიობი ან მუსიკოსი უნდა გამოხვიდეთ უცილობლად!“ **. ჯამბაზს

* S. 52; ავადმყოფობდა და სიბერემდე ვერ მიაღწია ფრიდემანის დედამაც.

** S. 53; მამა იოჰანესს ბევრად ადრე მოუკვდა.

ჰქონდა აქტიორული, მუსიკალური, სამხატვრო მიდრეკილება და ნიჭიც, მაგრამ ვერც ერთი ვერ განავითარა და ვერ აქცია ნამდვილ, პროფესიულ ხელოვნებად. ჯამბაზი მუდმივ დილეტანტად დარჩა ყველაფერში. მას ხშირად ჰქონია სურვილი განცდილის გადმოცემისა მუსიკით, ფერწერით ანდა პროზით, მაგრამ სურვილი სურვილად რჩებოდა — მას ოცნება-ნდომის განხორციელების, რეალობად ქცევის უნარი არ ჰქონდა*.1 ზემოთ აღწერილი სცენა, რომელიც პალერმოში გათამაშდა, ზუსტად მეორდება „ფელიქს კრულში“. საერთოდ ჯამბაზის მიერ ვირტუოზი პიანისტის როლის „შესრულება“ მთლად ფელიქს კრულისებური მოქმედებაა! ჯამბაზის მიბაძვისა და გამოჯავრებისადმი მიდრეკილება ავტობიოგრაფიულიცაა: პატარა თ. მანსაც უყვარდა მაიშუნის (საბავშვო თეატრში რომ ენახა), კლოუნის (ცირკში რომ გამოდიოდა) გამოჯავრება**. თ. მანისაგან მიიღეს მემკვიდრეობად ეს თვისება ჯამბაზმა, კრისტიან ბუდენბროკმა და ბოლოს ფელიქს კრულმა. ტრავემიუნდეში პატარა თომასს ჰყვარებია ვირტუოზი მევიოლინის გამოჯავრება ორი ჯოხის (ერთი—ვიოლინო, მეორე—ხემი) შეშვეობით, რითაც დიდად ართობდა თურმე ტრავემიუნდელ მოაგარაკეთ***. „ჯამბაზში“ ტრავემიუნდე პალერმოდაა ქცეული. ჯამბაზი ფელიქს კრულს ენათესავება რამდენადმე. მოვიგონოთ ჯამბაზის მამის სიტყვები, რომლებიც ქართულად ზემოთაა მოყვანილი: „Er kann liebenswürdig sein, wenn er Lust hat, er versteht es, mit den Leuten umzugehen, sie zu amüsieren, ihnen zu schmeicheln, er hat das Bedürfnis, ihnen zu gefallen und Erfolge zu erzielen; mit derartiger Veranlagung hat bereits mancher sein Glück gemacht...“ ****.

ჯამბაზმა ამ უნარით ვერ შეიქმნა ბედნიერება. ფელიქს კრულმა ამ უნარით შეიქმნა ბედნიერება. ჯამბაზი არ გაჰყვა ფელიქსის ხაზს, არ აირჩია მისი ცხოვრების გზა. ჯამბაზს ჰქონდა სიყრმეში „ბიურგერის“, „ბედნიერის“, „ქერას“ ზოგიერთი თვისება: სიხალისე, ოხუნჯობისა და ხუმრობისადმი მიდრეკილება, ადამიანებისათვის თავის შეჩვევისა და შეყვარების, მათი აღტაცებისა და გამბიარულე-

* დამახასიათებელია, რომ „ჯამბაზის“ ერთ-ერთ ინგლისურ თარგმანს ჰქვია „The dilettante“.

** იხ. Eloesser, S. 23.

*** „...oder wenn er vor dem Musiktempel in Travemünde mit zwei gekreuzten Stöcken das Schmachtesspiel des ersten Geigers und besonders das Tremolo zum Vergnügen der Badegäste nachfingerte“, იქვე.

**** S. 48.

ბის უნარი *. მაგრამ ჯამბაზმა არ განიცითარა „ბიურგერული“ თვისებები. არ დაისახა წმინდა პრაქტიკულ-უტილიტარული მიზნები, დარჩა, უკეთ, თავი შეაფარა „ხელოვანის“ სფეროს. ერთგან თვითონ ჯამბაზი შენიშნავს, რომ ერთ დროს ისიც იმ ბედნიერებსა და „სინათლის ადამიანებს“ ეკუთვნოდა, რომელთა მიმართ ახლა შური აქვს **. ჯამბაზი იოჰანეს ფრიდემანის ხაზს გაჰყვა. მაგრამ განსხვავება მაინც არის: იოჰანესი ხეიბარია, ჯამბაზს კი ფიზიკური ნაკლი არა აქვს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჯამბაზს არჩევანის საშუალება ჰქონდა. იოჰანესს არჩევანი საერთოდ არ ჰქონია, მას სხვა გზა არ ჰქონდა. ჯამბაზი თავისი ნებით, თავისი შინაგანი მიდრეკილებების კარნახით იქცა „ხელოვანად“, „გონის“ ადამიანად—ის საამისოდ ფიზიკურ თავისებურებებს არ გაუწირავს. იოჰანეს ფრიდემანი კი იძულებული იყო „ხელოვანი“ ყოფილიყო, „ბიურგერობა“ მას არაფრით არ შეეძლო. ჯამბაზი მოგზაურობის შემდეგ დასახლდა შუა გერმანიის ერთ-ერთ სარეზიდენციო ქალაქში. აქ ის, კმაყოფილი და უზრუნველი, ფრიდემანისებურად ცხოვრობდა (უკეთესადაც: ფული ბანკში ჰქონდა დაბანდებული და პროცენტებს იღებდა, არ მსახურობდა. საწყალ იოჰანესს კი სამსახური მაინც უხდებოდა): დგებოდა დილის 10 საათზე, ისაუზმებდა, შუადღემდე პიანინოს უჯდა ან წიგნს კითხულობდა; მერე გაისეირნებდა ხოლმე, რესტორანში შევიდოდა და ისადილებდა. ნასადილევს ხანგრძლივად სეირნობდა ქალაქში თუ ქალაქგარეთ. ბრუნდებოდა შინ და დილის საქმიანობას განაგრძობდა: კითხულობდა, უკრავდა ან ხატავდა. ნავახშმევს, თუ თეატრში არ იყო, იჯდა და გაზეთებს კითხულობდა. მერე შინ მიდიოდა და იძინებდა. თითქმის არავის ხვდებოდა. ჯამბაზის ბედნიერება (თუკი ეს ბედნიერება იყო) იყო ბედნიერება სხვა ადამიანების გარეშე. მაგრამ ზოგჯერ მოწყენილობა შემოაწვებოდა: „...შემოგეპარება მთელი ქვეყნისა და საკუთარი თავის მიმართ გულარძნილობის გრძნობა. შიში შეგიპყრობს კლავინდებურად, ბედითი შიში, წამოხტები მაშინ და გარეთ გავარდები, რათა ქუჩაში ბედნიერი კაცის მზერით ათვალიერო მოსამსახურე და მუშა ხალხი, რომელიც სულიერად და მატერიალურად მოკლებულია მოცალეობისა და ტკბობის უნარს“ ***.

---

* ფელიქს კრულს მოგვაგონებს ჯამბაზი აგრეთვე თავისი მიდრეკილებით მისტიფიკაციისადმი, სხვა ადამიანების ნიღბის აფარებისადმი, გარდასახვისადმი, იმიტაციისა და იმპროვიზაციის უნარით.

** S. 60—61.

*** „...und unwiderstehlich beschleicht dich ein Gefühl der Abneigung vor aller Welt und dir selbst; die Ängstlichkeit befällt dich wieder, die übelbekannte Ängstlichkeit und du springst auf und machst

ჯამბაზს არ ჰყავდა წრე, საზოგადოება, სადაც სხვა ადამიანებს შეხვდებოდა. თავდაპირველად ჯამბაზი თავს უბედურად არ გრძნობდა, მეტ-ნაკლებად თავისი იდეალის მიხედვით ცხოვრობდა—ეს იყო ჰედონიკოსის ანდა ეპიკურელის იდეალი: ჰქონდა პიროვნული თავისუფლება, იმდენი ფული, რომ უსამსახუროდ ერჩინა თავი, ეკითხა წიგნები, ესმინა მუსიკა და ა. შ./მაგრამ თანდათანობით ჯამბაზს უკმაყოფილების გრძნობა შეეპარება, გაუჩირდება მარტოობა, სხვა ადამიანებისაგან გამოთიშულობა, მობეზრდება მონოტონური, დუნე ცხოვრება; მიხვდება, რომ ადამიანის ბედნიერებისათვის აუცილებელია სხვა ადამიანებიც, სხვა ადამიანებთან ურთიერთობა—მარტო-მარტო ბედნიერებას ვერ შეიქმნი./ამ ნაწარმოებში მთელი ტიპიური სისრულითა და გამოკვეთილობით, ყველა თავისი არსებითი ნიშნით პირველად ჩნდება „ბედნიერის“, „ქერას“. „ბიურგერის“ ტიპი. ჯამბაზი ასე ახასიათებს მას: „არის ადამიანთა ერთი ჯიში, ღვთის საყვარელი ბალღები, რომელთა ბედნიერება მათი გენიალობაა და რომელთა გენიალობა—მათი ბედნიერება; ესენი არიან სინათლის ადამიანები, რომლებიც თვალებით ატარებენ მზის ათინათსა და ანარეკლს და საყვარლად ლაღობენ ცხოვრებაში. მთელი ქვეყანა კი მათ ახვევია გარს, მთელი ქვეყანა მათ შესციცინებს, აქებს, მოშურნეობს, იყვარებს, რადგან შურიც კი უძლურია აქ სიძულვილის გაღვივებაში. ესენი კი ბალღებივით იმზირებიან, ნებიერნი, ჭირვეულნი, გულზვიადნი, გარს მზიური სანდომიანობა არტყიათ, სწამთ თავიანთი ბედნიერება და გენიალობა, და ისეთი გრძნობა აქვთ, რომ სხვაგვარად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო“ *. აქვეა ჯამბაზის უაღრესად საინტერესო აღიარება: „მე ჩემდა თავად ვერ უარვყოფ ჩემს სისუსტეს, რომ მსურს ვეკუთვნოდე ადამიანთა ამ ჯგუფს, თუმც, სამართლიანად თუ უსამართლოდ, მგონია, რომ ოდესღაც მეც ერთ-ერთი

---

dich davon, um dir auf der Strasse mit dem heiteren Achselzucken des Glücklichen die Berufs- und Arbeitsleute zu betrachten, die geistig und materiell zu unbegabt sind für Musse und Genuss“ (S. 57).

* „Es gibt eine Art von Menschen, Lieblingskinder Gottes, wie es scheint; deren Glück das Genie und deren Genie das Glück ist, Lichtmenschen, die mit dem Widerspiel und Abglanz der Sonne in ihren Augen auf eine leichte, anmutige und liebenswürdige Weise durchs Leben tändeln, während alle Welt sie umringt, während alle Welt sie bewundert, belobt, beneidet und liebt, weil auch der Neid unfähig ist, sie zu hassen. Sie aber blicken darein wie die Kinder, spöttisch, verwöhnt, launisch, übermütig, mit einer sonnigen Freundlichkeit, sicher ihres Glückes und Genies, und als könne das alles durchaus nicht anders sein...“ (S. 60).

იმათგანი ვიყავი...“ * ოქტომბრის ერთ მშვენიერ დილას ჯამბაზი ადრიანად გამოვიდა სასეირნოდ და ლერჰენბერგისაკენ, ქალაქის მთავარ სასეირნო ადგილისაკენ გასწია. უცებ ორთვალა სანადირო ეტლი წამოეწია, აღვირი ახალგაზრდა ქალს ეჭირა, გვერდით მრხუცი კაცი ეჯდა (პირველად ფრიდემანმაც გერდა სანადირო ეტლში იხილა). მეორედ ეს ქალი ჯამბაზმა ოპერაში ნახა (გადიოდა გუნოს „მარგარიტა“; ფრიდემანიც მეორედ გერდას ოპერაში შეხვდა, ვაგნერის „ლოენგრინის“ წარმოდგენაზე; და ორივესათვის ეს მეორე შეხვედრა საბედისწერო გამოდგა). ქალიშვილი იუსტიციის მრჩევლის რაინერის ასული აღმოჩნდება, სახელად ანა. აქვე ჩნდება „ბიურგერის“, „ბედნიერის“, „ცხოვრების“ კაცის ტიპი — ასესორი ალფრედ ვიცნაგელი. ეს არის პირველი გამოკვეთილი, ჩამოყალიბებული „ბიურგერი“ და „ცხოვრების“ ადამიანი თ. მანის შემოქმედებაში. ვიცნაგელის მიმართ ავტორი არა თუ ნეიტრალური ანდა, რბილად რომ ვთქვათ, ჰუმორისტულია, არამედ მის დამოკიდებულებას ვიცნაგელისადმი სატირული ელფერიც კი აქვს და შორეულად ჰაინრიჰ მანის გროტესკულ მანერასაც კი გაგვახსენებს. ვიცნაგელი ქერაა, კარგი აღნაგობისა და თავდაჯერებული. მაგრამ ყველაზე მეტად ეს ასესორი ყურადღებას თავისი გაქათქათებული, ვირტუოზულად გახამებული პერანგით იპყრობდა. თ. მანი მოჩვენებითი სერიოზულობით მსჯელობს, აღტაცებას გამოთქვამს, „აანალიზებს“, ხოტბას ასხამს ამ თეთრ პერანგს თითქმის მთელ გვერდზე. ვიცნაგელის პორტრეტი თითქმის სატირულადაა დახატული, რაც ასე იშვიათია თ. მანის შემოქმედებაში. „Es versteht sich, dass dieses Hemd den grössten Teil der Aufmerksamkeit für sich verlangte; der Kopf aber, seinerseits, der vollkommen rund war...**.

ყურადღება მიაქციეთ გამანადგურებელ ირონიას: „რასაკვირველია აქ მთავარი პერანგი იყო, მაგრამ ცოტა რამ უნდა ვთქვათ ამ კაცის თავზეც, რომელიც...“ და ა. შ. შინაგანად და გარეგნულადაც ასესორი ვიცნაგელი ენათესაება ჰ. მანის ქვეშევრდომს დიდერიჰ ჰესლინგს. ვიცნაგელიც ჰესლინგივით უსულო, ხეპრე, შინაგანად უკულტუროა. მასაც ოდნავ აპრეხილი ულვაშები აქვს, ხოლო ლოყაზე სტუდენტური დუელების ნაშთი — პატარა-პატარა შრამები ატყვია; ულვაშითაც და ნაჭრილობევითაც ამაყობს ჰესლინგის „ნა-

* „Was mich betrifft, ich leugne die Schwäche nicht, dass ich zu diesen Menschen gehören möchte, und es will mich, gleichviel ob mit Recht oder Unrecht, immer aufs neue bedünken, als hätte ich einstmals zu ihnen gehört...“ (S 60—61).

** S. 67.

თესავი". ვიცნაგელის მთელს აზროვნებას, მის საქციელს, თავის დაჭერას, სიარულსაც კი მსჭვალავს თავდაჯერებულობა, თავმომწონეობა და თვითკმაყოფილება. ჯამბაზი (და, მაშასადამე, ავტორიც) თავს ვერ იკავებენ და ვიცნაგელს ერთგან der „Nichtswürdige"-საც კი უწოდებენ *. აქვე ვხვდებით იმ კუთხეშიმიგდებულობის, აუტსაიდერობის, „პარიობის", უკიდურესი გულდაწყვეტილობის გრძნობას, რაც კიდევ უფრო ღრმად და ფართოდ გაანალიზებულია „დამშეულებსა" და „ტონიო კროგერში" და რაც „ხელოვანთ" ეუფლებათ სიყვარულში ხელის მოცარვის დროს: „Ich aber, ich meinesteils? Ich sass hier unten und mochte aus der Entfernung, aus dem Dunkel heraus grämlich beobachten, wie jenes kostbare und unerreichliche Geschöpf mit diesem Nichtswürdigen plauderte und lachte! Ausgeschlossen, unbeachtet, unberechtigt, fremd, hors ligne, deklassiert, Paria, erbärmlich vor mir selbst" **. ცოტა ქვემოთ: „...niedergedrückt, gepeinigt von einem stechend schmerzlichen, höhnischen, elenden Gefühl..." ***.

ჯამბაზს შეუყვარდა ანა რაინერი. მან გაზეთებში ამოიკითხა, რომ ქალაქის რატსჰაუზში საქველმოქმედო მიზნით ბაზრობა ეწყობოდა. ჯამბაზი წავიდა ბაზრობაზე, რათა იქ ანას შეხვედროდა. პატარა-პატარა ჯიხურებში ქალები ყიდდნენ სხვადასხვა საქონელს. ანა რაინერიც ვაჭრობდა აქ ღვინითა და ლიმონათით. იტალიელი ქალის კოსტიუმი ეცვა. ჯამბაზს გადაწყვეტილი ჰქონდა, როგორც კი შესაძლებლობა მიეცემოდა, მისულიყო ქალთან და გასაუბრებოდა, ჰკუთმახვილობითა და მოსწრებული სიტყვა-პასუხით მიექცია მისი ყურადღება. მაგრამ ქალს ამჯერად ახალგაზრდები ეხვივნენ გარს. მათ შორის ასესორი ვიცნაგელიც. მცირე ხნის შემდეგ ჯამბაზი კვლავ მიუახლოვდა ჯიხურს. ახლა მხოლოდ ასესორი დარჩენილიყო დახლთან და ფამილიარულად ესაუბრებოდა ანას. ჯამბაზი გამოეყო ხალხს და დახლთან მივიდა. მაგრამ იმის მაგიერ, რომ თამამად, გულგრილად დაეჭირა თავი, ჯამბაზი მოიღრუკა, დაიბნა და ძლივს წაილუღლუღა: ერთი ჭიქა ღვინო დამალევინეთო. ცოტა მოსვა, ფული დახლზე დადო და საქციელწამხდარი გარეთ გავარდა. რამდენიმე დღის შემდეგ გაზეთებში ასეთი ცნობა ამოიკითხა: „პატივი მაქვს გაუწყოთ ჩემი ასულის ანას ნიშნობა ბატონ ასესორ დოქტორ ალფრედ ვიცნაგელთან. იუსტიციის მრჩეველი რაინერი" [32].

ამის მერე ჯამბაზი მთლად გაუბედურდა. სრულებით გაუქრა

* S. 68.
** S. 62
*** S. 69.

თავდაჯერებისა და კმაყოფილების ნატამალიც კი. ის კატეგორიულად აცხადებს: მე ამას ვერ გავუძლებ, ადრე იქნება თუ გვიან, თავს მოვიკლავო. ერთხანს ფიქრობდა მხატვრულად აესახა განცდილი, აეწერა უიღბლო სიყვარული, უყისმათო ტრფობა მიეჩნია თავისი კაეშნის მიზეზად, მაგრამ მალე მიხვდა, რომ მიზეზი სულ სხვა იყო: სახელდობრ, საკუთარი თავისადმი რწმენის დაკარგვა. ბოლოს ჯამბაზს შეხვდა ერთი ძველი ნაცნობი, გვარად შილინგი, რომელიც მასთან ერთად მსახურობდა ერთ დროს შლიფოგტის ხე-ტყის სარეწაოში. შილინგს ჯამბაზი მხიარული, თავდაჯერებული, ოხუნჯი, სასიამოვნო მოსაუბრე ახსოვდა და შენატრა: „ღმერთია მოწყალე, ცხოვრება მშვენივრად ააწყვეს; დამოუკიდებელი ხარ, თავისუფალი... სწორიცაა. ადამიანი ერთხელ ცხოვრობს... ჭკუით მაჯობე... საერთოდ, ყოველთვის გენიოსი იყავი!“ მაგრამ შილინგი მალე შეამჩნევს, რომ ჯამბაზი გაუბედურებულა, დაგლახაკებულა, თავდაჯერება დაუკარგავს. ძველი ნაცნობი წამსვე ყოველგვარ პატივისცემასა და მოწიწებას დაკარგავს მისდამი, უფრო მეტიც, ზიზღისა და ათვალწუნების გრძნობას ვერ დამალავს. ნაწარმოების ბოლოს ჯამბაზს სასოწარკვეთილება იპყრობს. მას მობეზრდა ასეთი სიცოცხლე, მაგრამ თავის მოკვლა მეტისმეტი გმირობა იქნებოდა „ჯამბაზისათვის“! — უკანასკნელად ოხუნჯობს იგი [33].

ჯამბაზი, ფრიდემანსა და ფელიქს კრულს გარდა, კრისტიან ბუდენბროკსაც ენათესავება: კრისტიანიც ხომ ნახევრად ხელოვანია, მიბაძვისა და გამოჯავრების ოსტატი, საბოლოოდ არაფრის მაქნისი და ნაცარქექია. ჰერმან ვაიგანდი წერს ჯამბაზზე: „...this early tentative projection of the Christian Bnddenbrook type...“ *.

„ჯამბაზიდან“ ნათესაური ხაზები მიიმართება „ტრისტანისა“ და „ტონიო კროგერისაკენაც“. პირველად ამ ნაწარმოებში ვხვდებით ხელოვან—ბიურგერის აშკარად გამოვლენილ ანტითეზას, რაც გაღრმავებული და განვითარებული სახით „ტრისტანსა“ და „ტონიო კროგერში“ დასტურდება. პირველად „ჯამბაზში“ აჯგუფებს თ. მანი ადამიანებს ორ კატეგორიად: „სინათლის ადამიანებად“, „ბედნიერებად“, „ღვთის საყვარელ ბავშვებად“ (რაც უდრის უფრო გვიანდელ „ქერებს“, „ცისფერთვალებას“, „ცხოვრების“ ადამიანებს და ა. შ.) და უბედურებად, „პარიებად“, „გამორიცხულებად“ (რაც იდენტურია გვიანდელი „ხელოვანისა“, „გონის“ ადამიანისა და ა. შ.). ის ამბივალენტური გრძნობა (სიძულვილი და სიყვარული, განრიდების

* Hermann Weigand, Thoughts on the passing of Thomas Mann, The Germanic Review, 1956, Number 3, p. 163.

სურვილი და ლტოლვა და ა. შ.), რომელიც „ხელოვანთ“ გააჩნიათ „ბიურგერებისადმი“, და რაც მთელი თავისი ნიუანსებით აღწერილი და გაანალიზებულია „ტონიო კროგერში“, ჩანასახოვანი ფორმით უკვე ჯამბაზსაც აქვს: „Müsste ich nicht als eine Art von Fledermaus oder Eule im Dunkeln hocken und neidisch zu den „Lichtmenschen“ hinüberblinzeln, den liebenswürdigen Glücklichen? Ich müsste sie hassen, mit jenem Hass, der nichts ist als eine vergiftete Liebe...“ *. მეორეგან: „Woher angesichts dieses Mädchens dies peinigende und elende Mischgefühl aus Neid, Liebe, Scham und gereizter Bitterkeit“ **.

ყველაფერი ეს იგივეა, რაც „ტონიო კროგერისეული“ ლაიტმოტივი: „Sehnsucht war darin und schwermütiger Neid, und ein klein wenig Verachtung, und eine ganz keusche Seligkeit“ ***.

„ჯამბაზში“ ნაჩვენებია ესთეტიზმის, ინდივიდუალიზმის, ეგოცენტრიზმის, განმარტოებული არსებობის კრიზისი. ნაწარმოების საბოლოო დასკვნა ის არის, რომ ადამიანს საზოგადოების, სხვა ადამიანების, ცხოვრების სამსახურის, გარკვეული მოვალეობის, მიზნისა და ა. შ. გარეშე არსებობა უპირს. ადამიანებისა და ცხოვრებისაგან განდგომა ადამიანს აუბედურებს, საზოგადოების გარეთ ინდივიდი უბედურია, სინამდვილისაგან „დამოუკიდებლობა“ სულიერი ტანჯვის წყაროა. უმიზნო, უშრომელი, უმოვალეობო ცხოვრება ბედნიერებას ვერ განაპირობებს. მართალია, ნაწარმოები გმირის საბოლოო დაძაბუნებითა და რეზინიაციით სრულდება, მაგრამ მან ის სიბრძნე შეიძინა, რომ მისი ცხოვრების წესი (ესთეტური ინდივიდუალიზმი, სრული პასიურობა და ა. შ.) ადამიანისათვის დამღუპველია. ამდენად, ამ ნაწარმოებიდან პირდაპირი ხაზი მიიმართება არა მარტო „ტონიო კროგერისაკენ“, არამედ „ტრისტანისაკენაც“. განა „ჯამბაზშიც“ აბსურდამდე არ არის დაყვანილი მხოლოდ ესთეტური არსებობა, მხოლოდ „სულიერი“ ყოფიერება?! „ტონიო კროგერი“ „ჯამბაზზე“ და „ტრისტანზეც“ უფრო მაღალი საფეხურია, რადგან მასში არა მარტო ასახულია ესთეტური ინდივიდუალიზმის კრიზისი, არამედ ნაცადიცაა მისი დაძლევა. ამდენად, მე ვფიქრობ მთლად ზუსტი არ არის ნიჩოლსის აზრი: „In The Dilettante it is all the more clear that Mann fears, in a truly Nietzschean fashion, that a life eluding the realities of the will is meaningless and without

---

* S. 61.

** S. 71.

*** Th. Mann, Bd. IX, S. 213.

values" *. მე მგონია, აუცილებელი არ არის თ. მანის ამ ნაწარმოების ნიცშეანური წაკითხვა, ეს არ არის აქცენტირებული. „ჯამბაზის" ძირითადი პათოსი ნიცშეანური არ უნდა იყოს: განმარტოების დაძლევისა და სხვა ადამიანებთან კონტაქტის დამყარების აუცილებლობის აღიარება არ ყოფილა ამ ფილოსოფოსის „იმპერატივი".

რასაკვირველია, ლილი ვენორის გამოკვლევის შემდეგ ** შეუძლებელი ჩანს „ჯამბაზზე" დოსტოევსკის **„Записки из подполья"**-ს გავლენის უარყოფა. გავლენა აშკარაა და ეჭვმიუტანელი. ვენორი აღნიშნავს მრავალ თანხვედნასა და დამთხვევას, რომელთაგან ზოგიერთი უეჭველი „სესხების" კატეგორიაში მოხვდება. მაგრამ მე მაინც მგონია, რომ ლილი ვენორი აჭარბებს, როდესაც თ. მანის მთელი ნაწარმოების ახსნა-ინტერპრეტირებას თითქმის მხოლოდ დოსტოევსკის მოთხრობის პოზიციიდან ცდილობს. ის, რომ თ. მანის გმირს საზოგადოებასთან, სხვა ადამიანებთან კონტაქტი არა აქვს, ამხანაგები არა ჰყავს, ადამიანებს გაურბის, სასოწარკვეთილი, გულგატეხილია, ბევრს კითხულობს, მცირე მემკვიდრეობის მიღების შემდეგ სამუშაოს თავს ანებებს და ა. შ. და ა. შ., განა ყოველივე ეს თ. მანს აუცილებლად დოსტოევსკისაგან უნდა აეღო?! განა ასეთი არ არის თ. მანის თითქმის ყველა გმირი? წინააღმდეგ შემთხვევაში უნდა ვილაპარაკოთ დოსტოევსკის ამ მოთხრობის გავლენის შესახებ არა მარტო „ჯამბაზზე", არამედ მთელ ადრეულ შემოქმედებაზე, რასაც ადასტურებს კიდეც ლილი ვენორი. კი მაგრამ, მაშინ სადღა წავიღოთ ავტობიოგრაფიული, ნიცშესეული, საკუთარი და ა. შ. პრობლემატიკა?! *** მე ვფიქრობ, მიუხედავად ცალკეული ადგილების აშკარა დამთხვევისა, „ჯამბაზი" და „ჩანაწერები" ორი პრინციპულად განსხვავებული, სულ სხვა მსოფლმხედველობრივი და იდეური შინაარსის, სხვადასხვა ეთიკური ატმოსფეროს ნაწარმოებებია. შესაძლოა, დოსტოევსკის ამ მოთხრობამ თ. მანს ერთგვარი ბიძგი მისცა, აღძრა ნაწარმოების დასაწერად, მაგრამ შემდეგ წერის პროცესში „ჯამბაზი" თავისი გზით, თავისი მიმართულებით წავიდა. თ. მანის

---

* Nicholls, p. 12; ნიჩოლსს ფაქტობრივი ლაფსუსიც გაჰპარვია: „...he (ჯამბაზი, ნ. კ.) settles down in Munich..." (p. 12). ალბათ, იმ ქალაქში, სადაც საბოლოოდ სახლდება ჯამბაზი, მიუნხენი იგულისხმება, მაგრამ არსად ნაწარმოებში მიუნხენი არ არის ნახსენები, ასე რომ, მისი ასეთი უშენიშნო დასახელება გამართლებული არ არის.

** Lilli Venohr, Thomas Manns Verhältnis zur russischen Literatur, Meisenheim-Glan, 1959.

*** „Записки из подполья" გერმანელად საგრძნობლად შემოკლებული რედაქციით გამოიცა 1891—1895 წლებში. როგორც ჩანს, თ. მანს „ჯამბაზის" წერისას რომელიმე მათგანი ჰქონდა ხელთ (იხ. ვენორი, S. 54).

„ჯამბაზში“ მთავარია ხელოვან—ბიურგერის ანტითეზა და ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი ესთეტური არსებობის უკმარობა. „ჩანაწერების“ ძირითადი პათოსი კი, ჩემი აზრით, პოზიტივიზმის, ბუნებისმეტყველურ-მათემატიკური მეთოდის ფეტიშიზაციის, ვულგარული მატერიალიზმის წინააღმდეგ გალაშქრებაში მდგომარეობს, თუმც მოთხრობის „პერიფერიაზე“ „ჯამბაზის“ პრობლემატიკაცაა მინიშნებული. „იატაკქვეშელი პარადოქსალისტი“, რომელიც განმარტოებული, ჩაკეტილი, ცხოვრებიდან გამოთიშული ადამიანია, სიძულვილსა და შურს გრძნობს ახმახი ოფიცრისადმი, რომელიც ცხოვრების კაცია და ა. შ., მაგრამ დოსტოევსკის მოთხრობაში ამ დაპირისპირებას არა აქვს ფილოსოფიური და მსოფლმხედველობრივი ხასიათი და სიმძიმის ცენტრიც ამაზე არ არის გადმოტანილი. მე მგონია, ეს მაინც ორი სხვადასხვა ხასიათია, სხვადასხვა ტემპერამენტისა და შინაგანი „ჰაბიტუსის“ ადამიანი. დოსტოევსკის „იატაკქვეშელი პარადოქსალისტი“ უქმური, მიზანთროპი, ცოტა სადისტი, ცოტა მაზოხისტიც, თავისებური „ფლაგელანტი“, გაბოროტებული, ავი, ჯიუტი და ზომაზე მეტად ახირებულია. მასში აბსოლუტურად არ არის ჯამბაზის ფელიქს კრულისეული სიხალისე, ოხუნჯობის, ქილიკობის, იმიტაციის, მიმბაძველობის, სწორედ ჯამბაზობისა და ა. შ. უნარი. პირობითად რომ ვუწოდოთ, კრულისეული მოტივი დოსტოევსკის მოთხრობაში არ დასტურდება. დოსტოევსკის გმირი უფრო თ. მანის სხვა პერსონაჟებს ჰგავს (რასაკვირველია, ეს უშუალო გავლენის შედეგი არ არის): ტობიას მინდერნიკელს („ტობიას მინდერნიკელი“), კრისტიან იაკობის („ლუიზჰენი“) და ლობგოტ პიპზამს („სასაფლაოს გზა“), რომელთაც ამ ნაწარმოებთა განხილვისას დაწვრილებით შევეხები. იატაკქვეშელი პარადოქსალისტი (რომლის არც სახელი ვიცით და არც გვარი, ისევე როგორც ჯამბაზისა) მათ ჰგავს ხასიათის ერთი გარკვეული მხრით: ბოღმის დაგროვებით, ღვარძლიანობით, მოშურნეობით, ჩუმჩუმა შურისმაძიებლობით, თავის დამცირების ჟინით, დაფარული, შენიღბული სიამაყით და ა. შ. მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი. დოსტოევსკის მოთხრობაში ვკითხულობთ: **„Я шмыгал, как вьюн, самым некрасивым образом, между прохожими, уступая беспрерывно дорогу то генералам, то кавалергардским и гусарским офицерам, то барыням; я чувствовал в эти минуты конвульсивные боли в сердце и жар в спине при одном представлении о мизере моего костюма, о мизере и пошлости моей шмыгающей фигурки“ *.**

* Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в 10 томах, т. 4, Москва, 1956, стр. 175—176.

თ. მანის „ლუიზჰენის“ პერსონაჟი, კრისტიან იაკობიც ანალოგიურ მდგომარეობაში იყო, როცა ცოლთან ერთად სასეირნოდ გამოდიოდა: „Wenn er mit seiner Gattin auf dem „Lerchenberge“ erschien, der Hauptpromenade der Stadt, so grüsste er, während er hie und da einen scheuen Blick auf die wundervoll elastisch daherschreitende Amra warf, so übereifrig, ängstlich und beflissen nach allen Seiten, als ob er das Bedürfnis empfände, sich demütig vor jedem Leutnant zu bücken und um Verzeihung zu bitten, dass er, gerade er in Besitz dieser schönen Frau sich befinde; und der kläglich freundliche Ausdruck seines Mundes schien zu flehen, dass man ihn nicht verspotten möge“ *.

ანდა: ქუჩაში მიმავალ იაკობის უცაბედად ურიკის თვალი ფესზე გადაატარეს, ბოდიშს იხდის... არა ურიკის პატრონი, არამედ თვითონ იაკობი **. დოსტოევსკის გმირის გადაწყვეტილება (და შემდეგ შესრულება), რომ ნევის პროსპექტზე სეირნობისას არ დაუთმოს გზა და ოდნავ მხარი წაჰკრას საძულველ ოფიცერს, ამით თავისი ნება გამოავლინოს და შური იძიოს მასზე, ჰგავს ყველასაგან დაჩაგრული ტობიას მინდერნიკელის მიერ ძაღლის ლეკვის შეძენას, რომ მასზე იბატონოს და ძაღლისადმი მოპყრობით დაიკმაყოფილოს თავისი ნება ძალაუფლებისადმი, და ლობგოტ პიპზამის „ამბოხს“ ველოსიპედისტის წინააღმდეგ (პიპზამიც სწორედ გზის დათმობა-დაუთმობლობის გამო წაეკიდება ყმაწვილს). დოსტოევსკის პარადოქსალისტს ლიზა ისე უნდოდა ჰყოლოდა, როგორც ტობიას ძაღლი ეზაუ—თავისი ნების ობიექტად, ძალაუფლების გამოჩენის საგნად ***. ისე „იატაკქვეშელი პარადოქსალისტი“ უფრო ღრმა და რთული ხასიათია, ის ორსახოვანია და მხოლოდ ერთი სახით ჰგავს ტობიასს, ლობგოტ პიპზამსა და იაკობის (თავისი გლახაკური, მაზოხისტური ბუნებით; რაც შეეხება მის აზროვნებას, მის ანალიზისა და დაკვირვების უნარს, ის გაცილებით აღემატება მათ) ****. „ჯამბაზისა“ და

* Th. Mann, Bd. IX, S. 90.

** „Als der Rechtsanwalt eines Tages spazierging, kam ein rüder Dienstmann mit einem Handwagen daher und fuhr ihm mit dem einen Rade heftig über den Fuss. Zu spät hielt der Mann den Wagen an und wandte sich um, — worauf der Rechtsanwalt, gänzlich fassungslos, blass und mit bebenden Wangen, ganz tief den Hut zog und stammelte: „Verzeihen Sie mir!“ (S. 89).

*** ლიზას მოტივი „ჩანაწერებში“ და ანა რაინერის მოტივი „ჯამბაზში“ სულ სხვადასხვა მოტივებია.

**** საინტერესოა, რომ დოსტოევსკის ამ მოთხრობაში ვხვდებით ნიცშეანურ თეზას, რაც „ჩანაწერებს“ „ტობიას მინდერნიკელს“ მიუახლოვებს: „Без власти и тиранства над кем-нибудь я ведь не могу прожить“ (стр. 259).

„ჩანაწერების“ არც კომპოზიცია ემთხვევა ერთმანეთს ზუსტად, რის დამტკიცებასაც ლილი ვენორი ცდილობს. „ჩანაწერები“ ორი ერთმანეთისაგან გამოყოფილი ნაწილისაგან შედგება. პირველი ნაწილი პარადოქსალისტის ვრცელ განსჯებსა და აზრებს წარმოადგენს, მეორე ნაწილში კი მისი ამბავია მოთხრობილი პირველი პირით. „ჯამბაზში“ ასე მკვეთრად არ არის ერთმანეთისაგან გამოყოფილი პერსონაჟის რეფლექსია და თვით მისი თავგადასავალი — ისინი ერთმანეთშია შერწყმული. მართალია, „ჯამბაზი“ იწყება ერთგვერდიანი შესავლით, სადაც გმირი მსჯელობს თავის მდგომარეობაზე, ზიზღზე და ა. შ., მაგრამ ეს განსჯა პროპორციებს არ არღვევს. ბოლოს ლილი ვენორი თავის შრომის რეზიუმეში წერს: „Die ersten Novellen Manns stehen offensichtlich unter dem Einfluss von Dostojewskijs „Memoiren aus dem Untergrund“. Der äussere Aufbau der Erzählungen, die Typisierung der Antihelden weisen weitgehende Parallelen auf, dagegen, bleibt der innere Gehalt der Novellen von Dostojewskij unbeeinflusst. Motivübernahmen finden sich in den Novellen Manns auch aus Dostojewskijs Roman „Schuld und Sühne“ *.

ცოტა მოულოდნელი ჩანს ვენორის რეზიუმე: თავში ამტკიცებდა „ჩანაწერების“ ყოველმხრივ გავლენას „ჯამბაზზე“, ყოველ შემთხვევაში, არ უარყოფდა არც შინაარსობრივი ზემოქმედების ფაქტს**, რეზიუმეში კი ზეგავლენას გარეგანი ფორმის სფეროთი ფარგლავს.

დასასრულ, გავარკვიოთ „ჯამბაზის“ ჟანრის საკითხიც. ეს ნაწარმოები მოთხრობასთან მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს, ვიდრე ნოველასთან. აქ არ ეხვდებით ერთჯერად, განუმეორებელ, გაუთვალისწინებელ შემთხვევას, ნაწარმოები არ იფარგლება ერთადერთი სიტუაციით, მოქმედება არ არის დრამატულად დაძაბული, ერთი მიზნისაკენ არ მიიმართება და ბოლოს კულმინაციით, „პოინტით“. „განმუხტვით“ არ მთავრდება; „ჯამბაზში“ გმირის თითქმის მთელი ცხოვრებაა აღწერილი მოგონებების დაწერამდე და მასში გამოყოფილი არ არის ცენტრალური (საბედისწერო, ტრაგიკული და ა. შ.) ეპიზოდი (თუმც ანა რაინერთან შეხვედრა ერთგვარი შემობრუნებაგარდატეხის მომენტია). „ჯამბაზს“ არა აქვს სწრაფი ტემპი, აქ ხასიათი მეტ-ნაკლებად ვითარდება, მნიშვნელოვანია არა ის, რაც გმირს გადახდა თავს (მას საგანგებო და უცნაური არაფერი შემთხვევია), არამედ თვით პერსონაჟი, მისი ხასიათი და ფსიქოლოგიური რაობა [34].

* S. 80.

** იხ. Venohr, S. 55—56.

„ტობიას მინდერნიკელი“ („Tobias Mindernickel“)

1898 წ. „Neue Deutsche Rundschau“-ში (IX Jg., 1. Heft, S. 91—96) დაიბეჭდა თ. მანის ახალი ნაწარმოები „ტობიას მინდერნიკელი“.

მარტოხელა კაცია ტობიას მინდერნიკელი და მეტისმეტად უცნაური, სასაცილო გარეგნობა აქვს: კაფანდარაა, ჯოხს ეყრდნობა, თავიდან ფეხებამდე შავები აცვია. გარეთ გამოსულს მეზობლის ბავშვები აედევნებიან ხოლმე, დასცინიან, უყვირიან, უმღერიან, ტანისამოსზე ეწევიან... მეზობლები კარს მოადგებიან და თავს იქცევენ. ტობიასი დათრგუნვილი, დამფრთხალი და დაჩაგრულია. ამ კაცში პროტესტის, აღშფოთების გრძნობას არაფერი იწვევს. და იმის მიუხედავად, რომ ადამიანები აბუჩად იგდებენ, ამასხრებენ, მინდერნიკელი მეზობლებს, რომლებიც სეირის საყურებლად გამოეფინებიან ხოლმე თავისი ბინებიდან, უაღრესი თავაზიანობით ესალმება. ტობიასი ადამიანებს თვალებში არ უყურებს, თავი მუდამ დახრილი აქვს, მზერა — მიწისაკენ მიპყრობილი. ავტორი შენიშნავს, მინდერნიკელს ისეთი სახე ჰქონდა, თითქოს ცხოვრებას მისთვის ზიზღნარევად და თანაც სიცილით მუშტი ჩაურტყამსო. ადვილი შესაძლებელია, იქნებ ტობიასს არც კი გადაუტანია ცხოვრებაში მძიმე განსაცდელი, უბრალოდ ჩვეულებრივი ცხოვრება თრგუნავდა ამ კაცს. თითქოს ბუნებას დაეკლოს მინდერნიკელისათვის ცოტაოდენი წონასწორობის უნარი, ცოტაოდენი ძალა და ხერხემალი, რაც საკმარისი იქნებოდა თავაწეული არსებობისათვის. ერთხელ, როცა ტობიასი გარეთ გამოვიდა (ტობიასი კი ქუჩაში ისე დადიოდა ხოლმე თავგაშვერილი და მხრებაწეული, თითქოს თავსხმა წვიმაში უჭოლგოდ მოხვედრილიყოს), ჩვეულებისამებრ ბავშვთა გუნდი დაედევნა ჟრიამულითა და ყიჟინით. უცებ ერთი ათიოდე წლის ბავშვი წაიქცა, ქვაფენილს სახე დაარტყა, სისხლი წამოუვიდა და ატირდა. ტობიასი მივიდა წაქცეულ ბავშვთან, დაიხარა და დაუყვავა: „საბრალო ბალღო, დაიშავე რამე? სისხლი გდის...“ ტობიასმა საკუთარი ცხვირსახოცით შეუხვია თავი, წამოაყენა და მხოლოდ ამის შემდეგ განაგრძო გზა. მინდერნიკელი ამ დროს განსხვავებულად მიაბიჯებდა: მტკიცედ, თავდაჯერებულად, ადამიანებსა და საგნებს თამამად უსწორებდა თვალს. ამ ამბის შემდეგ ბიჭებს ცოტა ხნით დაეკარგათ დაცინვის ხალისი, მაგრამ მალე მოძღვარი დაავიწყდათ და კვლავ ისმოდა ქუჩაში ომახიანი „ჰო, ჰო, ტობიას!“ ერთხელ მინდერნიკელი ჩვეულებრივ სეირნობდა (აქაც ქალაქის სასეირნო ადგილს, ისევე როგორც „ჯამბაზში“, ლერჰენბერგი წარ-

მოადგენს)*. ხეივანში ვიღაც კაცი მონადირე ძაღლის ლეკვს ყიდდა. ლეკვი ოთხი თვისა იქნებოდა, ყვითელი და ღონიერი იყო. ტობიასმა ლეკვი 10 მარკად იყიდა და შინ წაიყვანა. ლეკვს ეზაუ დაარქვა. შინ რომ მიიყვანა, იატაკზე დასვა და შემწყნარებლური ტონით უთხრა: „ნუ გეშინია ჩემი. ეს საჭირო არაა“. ტობიას მინდერნიკელი ამიერიდან შეიცვალა, ხმაში ბრძანების ტონი შეეპარა და გადიდგულდა. ძაღლს წამდაუწუმ ტუქსავდა, უწყრებოდა, ვითომ წვრთნიდა. მრისხანედ დაუძახებდა „ეზაუო“ და, თუ ლეკვი არ მიირბენდა მასთან, ტობიასი საშინლად ბრაზდებოდა. თ. მანი წერს: „ამ ვარჯიშს ტობიასი მბრძანებლობის დაუღლელი სიხარულით იმეორებდა...“ ** ბოლოს ეზაუს მობეზრდა პატრონთან ამდენი მირბენ-მორბენა და იატაკზე მიწვა. ტობიასი არ ეშვებოდა: „ეზაუ!“— დაუძახა მინდერნიკელმა ბატონკაცური ხმით,—შენ უნდა მოხვიდე, თუნდაც დაღლილი იყო“. ლეკვი არ იძვროდა ადგილიდან. „შეისმინე,— თქვა ტობიასმა მუქარით სავსე ხმით,—თორემ მალე გაიგებ, რომ ჩემთან ხუმრობა არ ღირს!“ ლეკვი მაინც არ დაემორჩილა. მაშინ მინდერნიკელმა ჯოხს წამოავლო ხელი და ძაღლს გამეტებით დაუწყო ცემა, თან იმეორებდა: „არ მემორჩილები?! ამას მიბედავ?!“ ბოლოს ჯოხი მიაგდო, ლეკვი იატაკზე დასვა და ოთახში ბოლთის ცემა დაიწყო, ხამუშ-ხამუშ ძაღლს ამაყ და მრისხანე მზერას ესროდა ხოლმე. ბოლთის ცემას რომ მორჩა, გულხელი დაიკრიფა, ლეკვს თავზე დაადგა და თქვა საშინლად ცივი და მკაცრი ხმით: „ნება მიბოძე, შეგეკითხო: გესმის, რა ჩაიდინე?!“ ეზაუ შეშინებული მიეკრა ტობიასს ფეხებზე და მავედრებელი, შეშინებული თვალებით დაუწყო პატრონს ყურება. კარგა ხანს მდუმარედ დასცქეროდა ტობიასი საცოდავ ლეკვს, მერე ხელში აიყვანა. „კარგი, შეგიბრალებ“,— თქვა ტობიასმა. როცა ძაღლმა პატრონს სახის ლოკვა დაუწყო, მინდერნიკელს გული აუჩუყდა, ლეკვი სიყვარულით ჩაიხუტა გულში. თვალები ცრემლით აევსო და გრძნობამორეული იმეორებდა: „შენ ხომ ჩემი ერთადერთი ხარ, ჩემი ერთადერთი...“ მერე ეზაუ დივანზე დააწვინა ფრთხილად, გვერდით მიუჯდა, ნიკაპი ხელს დააყრდნო და ნაზი, გრძნობით სავსე თვალებით დაუწყო ცქერა... ამიერიდან მინდერნიკელი მთლიანად ლეკვმა დაიპყრო. იშვიათად გადიოდა შინიდან, მუდამ ეზაუს უტრიალებდა, უვლიდა, ბანდა, წმენდდა, ესაუბრებოდა, ეალერსებოდა, უწყრებოდა,

* რეგულარული გასეირნება ქალაქგარეთ თ. მანის ადრეული შემოქმედების გმირის „სტერეოტიპული“ თვისებაა, რაც მწერლის გიმნაზიელობის დროინდელი ესკიზიდან შემდინარეობს.

** „Diese Übung wiederholte Tobias mit unermüdlicher Freude am Befehl“, Th. Mann, Bd. IX, S. 81.

აჯმევდა... ერთი სიტყვით, ადამიანებთან ურთიერთობის ნაცვლად ძაღლთან ჰქონდა „კომუნიკაცია“. მაგრამ ტობიასი ყოველთვის არ იყო ძაღლის საქციელით კმაყოფილი. როცა ეზაუ, თავისუფლებასა და სუფთა ჰაერს მოკლებული, მინდერნიკელის გვერდით დივანზე იწვა, თვლემდა და პატრონს სევდიანი თვალებით შესცქეროდა, ტობიასი ნეტარებდა, თანალმობით უსვამდა ლეკვს ხელს და ეუბნებოდა: „მწუხარე თვალებით მიყურებ, ჩემო საბრალო მეგობარო! დიახ, დიახ, ქვეყანა მწუხარებითაა სავსე, ამას შენც გრძნობ, თუმც ჯერ პატარა ხარ...“ მაგრამ როცა ძაღლი, თამაშისა და ხტუნვის ჟინით შეპყრობილი, ოთახში დარბოდა, სკამებზე ხტებოდა და კოტრიალობდა, ტობიასი, შეშფოთებული, უნდობლად უყურებდა ამას, თან გესლიანი, მწარე ღიმილი უმანჭავდა სახეს. ბოლოს უხეშად დაუყვირებდა: „მოეშვი მატრაბაზობას. არავითარი საფუძველი არა გაქვს ხტუნვა-ცეკვისათვის“.

ერთხელ ეზაუ ოთახიდან გარეთ გაიპარა (ტობიასი ძაღლს ქუჩაში არ უშვებდა), კატას გამოედევნა, მერე ცხენის ნეხვი შესანსლა, გახარებული ბავშვებში გაერია და ხტუნვა-თამაში დაიწყო. ქუჩის ხმაურსა და ყიჟინში გამოჩნდა ტობიასი, ძაღლი არ დაემორჩილა, პირიქით, მის დანახვაზე შორს გაიქცა. იმ დღეს მინდერნიკელმა დიდხანს და უწყალოდ სცემა ძაღლი. ერთხელ, როცა ტობიასი დიდი დანით პურს უჭრიდა ძაღლს, ეზაუ მოუთმენლად მიახტა პურს და დანით დაიჭრა. ტობიასი შეშინდა, ძაღლი ფრთხილად დააწვინა დივანზე და თავგადადებული უვლიდა, ერთ წუთს არ შორდებოდა, უხვევდა ჭრილობას, ეფერებოდა, ამხნევებდა, თანაუგრძნობდა... მინდერნიკელი ახლა ბედნიერი იყო (ასეთივე სიხარულს ანიჭებს ფიზიკურად სუსტ გუსტავ აშენბახს პატარა ტაძიოს სისუსტე და ფერმიხდილობა). მაგრამ ეზაუ თანდათან იკრებდა ძალებს, ღონიერდებოდა და, ამასთან ერთად, ტობიასის მოუსვენრობაც იზრდებოდა. ეზაუმ ისევ დაიწყო ოთახში სირბილი და მალაყებზე გადასვლა. ტობიასს სახე ეღუშებოდა, ალმაცერ, შემკრთალ, ამავე დროს, ბოროტ და მოშურნალ მზერას აყოლებდა ძაღლს. უცებ მინდერნიკელი მივიდა ეზაუსთან, ხელში აიყვანა და უთხრა: „ჩემო საბრალო ცხოველო...“ მაგრამ ძაღლმა არ დაამთავრებინა, ხელიდან გაუსხლტა, იატაკზე ჩამოხტა და სირბილი განაგრძო... და მოხდა მოულოდნელი რამ: გაცოფებული ტობიასი ეცა ძაღლს და დანა ჩაარტყა. ახლა ეზაუ სასიკვდილოდ დაჭრილი იწვა დივანზე და ხროტინებდა, ტობიასი კი დაჩოქილიყო მის წინაშე და ლუღლუღებდა: „ჩემო საცოდავო ცხოველო, ჩემო საცოდავო ცხოველო! მწუხარებაა ჩვენს ირგვლივ! მწუხარენი ვართ ჩვენც. იტანჯები?

დიახ, დიახ, ვიცი შენ იტანჯები..." ეზაუ სულს ღაფავდა... ძაღლი მოკვდა. ტობიასს სახე დაედო ძაღლის სხეულზე და ქვითინებდა...

ერთი შეხედვით ტობიას მინდერნიკელი იდეალური ქრისტიანია: სრულიად არ არის ამაყი და გულზვიადი, გრძნობს თავის ცოდვილებასა და არარაობას, უყვარს საკუთარი მტრები (დამცინავ მეზობლებს მდაბლად და მორჩილად უკრავს თავს; ბიჭს, რომელიც აპამპულებს, ტობიასი ეფერება. ცხვირსახოცით უხვევს თავს და ა. შ.), ერთ ლოყაზე რომ ურტყამენ, მეორეს უშვერს. თითქოს სანიმუშო ალტრუისტია და ა. შ. მაგრამ ეს შთაბეჭდილება მოჩვენებითია. მინდერნიკელი არ არის იდეალური ქრისტიანი, ის მონური ბუნებისაა (თუმც ნიცშე ქრისტიანობას სწორედ მონათა და სუსტთა რელიგიად მიიჩნევდა): ძლიერების წინაშე იკაკვება, ხოლო სუსტთა მიმართ (მასზე სუსტი კი მხოლოდ უმწეო პირუტყვი აღმოჩნდა) დაუნდობელი და ბოროტია. სურს თავისი ძალაუფლება გამოაველინოს, პატივმოყვარეობა დაიკმაყოფილოს, ვიღაცაზე იბატონოს (თუნდაც ძაღლზე). აქ უკვე იწყება ნიცშე, რომლის აზრითაც, ყოველ ადამიანში არის ძალაუფლების გამოჩენის, ვიღაცაზე ბატონობის სურვილი, რაც ადამიანის ყველაზე ძლიერ ინსტინქტს წარმოადგენს. ერთი ადგილი ნიცშეს „ცარატუსტრადან" პირდაპირ „ტობიას მინდერნიკელის" ეპიგრაფად გამოდგებოდა: „Wo ich Lebendiges fand, da fand ich Willen zur Macht; und noch im Willen des Dienenden fand ich den Willen Herr zu sein.

Dass dem Stärkeren diene das Schwächere, dazu überredet es sein Wille, der über noch Schwächeres Herr sein will: dieser Lust allein mag es nicht entraten" *. ანდა იქვე: „Und wo Opferung und Dienste und Liebesblicke sind: auch da ist Wille, Herr zu sein. Auf Schleichwegen schleicht sich da der Schwächere in die Burg und bis in's Herz dem Mächtigeren und stiehlt da Macht" **. კიდევ: „Das Helfen und Sorgen und Nützen erregt fortwährend das Gefühl der Macht"***.

თვით უსუსურ და გლახა ტობიასშიც კი მძლავრია ძალაუფლების ნების ინსტინქტი, სხვაზე ბატონობის სურვილი. თ. მანის ამ ნა-

---

* „საცა კი ცოცხალ არსებას ეხედავდი, ყველგან ეამჩნეოდი ძალაუფლების ნებასაც; და თვით მსახურის ნებაშიც კი ბატონად ყოფნის ნებას ეხედავდი. რომ უფრო ძლიერს ემსახუროს უფრო სუსტი, ამისკენ უბიძგებს ნება მისი, რომელსაც თავის მხრივ სურს იბატონოს კიდევ უფრო სუსტზე: ამ წადილს ვერასგზით ვერ აუვლის გვერდს", Nietzsche, Bd. VII, S. 167.

** S. 167.

*** Nietzsche, Der Wille zur Macht, Bd. IX, S. 139.

წარმოების ნიცშეანურად წაკითხვა ძნელი არ არის: წაქცეულ, თავგატეხილ ბიჭს რომ დაუყვავა, ქრისტიანული ყოვლისმიტევების, ქრისტიანული სიბრალულის, ბოროტების სიკეთით გადახდის გამოხატულება კი არ არის, არამედ ძალაუფლების ნების დემონსტრაცია, რაც სიბრალულსა და თანაგრძნობაში ვლინდება. ტობიასსაც შეუძლია ვიღაცისადმი თანალმობის გამომჟღავნება. განსაკუთრებით საჩინო ხდება ძალაუფლების ნება იმ ფაქტში, რომ ტობიას მინდერნიკელმა ძაღლი იყიდა. ტობიასს ძაღლი მარტოობის დასათრგუნავად ანდა თავშესაქცევად კი არ უნდოდა, არამედ თავისი ძალაუფლების გამომჟღავნების ობიექტად. შესაძლოა, ეს მინდერნიკელში მთლად გაცნობიერებული არც იყოს (ამას მნიშვნელობა არა აქვს). ეზაუ, როგორც სამართლიანადაა აღნიშნული, ტობიასს თანალმობის, სიბრალულის გამოვლენის შესაძლებლობას მისცემდა. ნიცშე თავის თხზულებაში „ადამიანური, ძალზე ადამიანური“ ერთგან წერს: „თანალმობა... ნუგეშია სუსტთა და ტანჯულთათვის, რამდენადაც ისინი ამით რწმუნდებიან, რომ რაღაც ძალაუფლება მაინც აქვთ, თავიანთი სისუსტის მიუხედავად: ძალაუფლება ტანჯვის მიყენებისა. უბედური თავისი უპირატესობის ამ გრძნობაში ერთგვარ სიამოვნებას პოულობს, — თანალმობის გამომჟღავნებისას მას ებადება ამის შეგნება; მისი წარმოსახვა მაღლდება, ის იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ შეუძლია ქვეყანას ტანჯვა მიაყენოს“ *. ნიცშეს მიხედვით, ამ ქვეყნად არსებობენ „physiologisch Verunglückte und Wurmstichige“ („ფიზიოლოგიურად დასახიჩრებულნი და ჭიანები“). ესენი შურით, შურისძიების გრძნობით არიან აღსილნი ბედნიერთა მიმართ, მათ სურთ „ihr eignes Elend, alles Elend überhaupt den Glücklichen ins Gewissen zu schieben“. მაგრამ ეს ნაწარმოები არ წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ ნიცშეს დებულების მხატვრულ ილუსტრაციას. ნაწარმოების ამავე ფილოსოფიურ-სიმბოლურ სიბრტყეზე არის აგრეთვე მეორე ქვესიბრტყე ანუ ქვეპლანი: ეზაუ ლაღი ცხოვრების სიმბოლოა, ტობიასი „ხელოვანია“, „ანაქორეტი“, მარტოხელა და ცხოვრებიდან გარიყული [35]. „ცხოვრება“ შეიჭრება „ხელოვანის“ სამყაროში, მაგრამ მათი თანაარსებობა შეუძლებელი აღმოჩნდება. „ხელოვანი“ შურის თვალით უცქერის ლაღ, უდარდელ,

*...das Mitleiden... ist insofern eine Tröstung für die Schwachen und Leidenden, als sie daran erkennen, doch wenigstens noch eine Macht zu haben, trotz aller ihrer Schwäche: die Macht, wehe zu tun. Der Unglückliche gewinnt eine Art von Lust in diesem Gefühl der Überlegenheit, welches das Bezeugen des Mitleids ihm zum Bewusstsein bringt: seine Einbildung erhebt sich, er ist immer noch wichtig genug, um der Welt Schmerzen zu machen“, Nietzsche, Bd. III, S. 72.

მხიარულ „ცხოვრებას“. ხელოვანს არა აქვს უნარი ამ ლაღი „ცხოვრების“ სულით თავისი სამყაროს გამსჭვალვისა, ამიტომ „ცხოვრებას“ აძევებს, დევნის თავისი სამყაროდან. მაგრამ ნაწარმოებს რეალისტურ-ყოფითი პლანიცა აქვს. ამ ასპექტში ნაჩვენებია, რომ გლახაკ ადამიანს სიმპათია აქვს გლახაკისადმი, სუსტს — სუსტისადმი, სნეულს — სნეულისადმი, მათ კასტური სოლიდარობის გრძნობა უვითარდებათ, მაგრამ საკმარისია რომელიმე მათგანი განუდგეს მათ „კასტას“, საკუთარი ღირსების გრძნობა შეიძინოს, გამოჯანმრთელდეს და ა. შ., მაშინვე „კასტური“ შური და ბოროტება იფეთქებს და სამკვდრო-სასიცოცხლოდ დაუპირისპირდება „რენეგატს“. სანამ ეზაუ სუსტი და უმწეო იყო, ტობიასს უყვარდა ძაღლი, მასში ნათესავს, ახლობელს გრძნობდა, მაგრამ როგორც კი ძაღლი წამოიზარდა, მოღონიერდა და სასიცოცხლო ენერგია მოაწვა, ტობიასმა მტერი, მოწინააღმდეგე იგრძნო მისი სახით. მინდერნიკელის სიძულვილი და შური კვლავ სიყვარულად და სიბრალულად იქცა, როცა ძაღლი შემთხვევით დაიჭრა, რადგან ეზაუ ისევ უმწეო, უძლური და სუსტი გახდა. მაგრამ ძაღლი გამორჩა, იარა მოიშუშა და ტობიასს კვლავ გაბოროტება დაეუფლა. ბოლოს მინდერნიკელმა მოკლა ეზაუ, რადგან ძაღლი მთლად გაუცხოვდა, მთლად დაშორდა პატრონის სამყაროს, სიცოცხლით სავსე თამაშობდა და ხტოდა ღონემოჭარბებული. თ. მანის ამ ნაწარმოების ემპირიულ-რეალური პლანის გაფართოება განუსაზღვრელად შეიძლება: ასეთივე მდგომარეობა იქმნება უნიჰოების, უსინდისოების, უპატიოსნების, ძალადინტელიგენტების (კვაზიინტელიგენტების) და ა. შ. „კასტებშიც“. უსინდისოები გაუცნობიერებელ სიახლოვესა და სოლიდარობას გრძნობენ თავისდაგვარი ადამიანებისადმი და საოცარი ღვარძლი და გესლი აქვთ მეტ-ნაკლებად სინდისიერთა მიმართ. ასევე კვაზიინტელიგენტებს შური აქვთ ნამდვილი ინტელიგენტებისადმი და, მეორე მხრივ, უსაზღვრო სიყვარული — თავისი „კასტის“ წარმომადგენლებისადმი.

ყურადღებას მიაქცევდით, რომ ნაწარმოების გმირისა და მისი ძაღლის სახელები ბიბლიიდანაა აღებული (ძველი აღთქმიდან)*. ტობია (ასე ჰქვია მას ქართულად) ბიბლიური პერსონაჟია. მას ჰყავდა ვაჟი, ისიც ტობია. ამ დროს ისრაელები ასურელების ტყვეობაში იყვნენ. უფროსი ტობია ღვთისმოშიში და სამართლიანი იყო. მაგრამ ერთ დღეს უბედურება შეემთხვა: დაღლილს ჩაეძინა, მძინარეს მერცხლის სკლინტი დაეცა თვალზე და დაბრმავდა. მაგ-

* აღსანიშნავია, რომ სახეით ხელოვნებაში ტობიასს თავის ძაღლთან ერთად ხშირად გამოხატავდნენ.

რამ შვილმა, უმცროსმა ტობიამ ანგელოზის შემწეობით თევზის ნაღვლით განკურნა მამა და აუხილა თვალები. უმცროსი ტობია ცოლის შესართავად რომ მიდიოდა, გზად ერთი ძაღლი აედევნა და აღარ მოშორებია. შინ მობრუნებულს წინ ძაღლი მოუძღოდა, მახარობელივით პირველი შევარდა ტობიას სახლში.

ესავიც (გერმანულად **Esau**) ბიბლიური პერსონაჟია, იაკობის ძმა. იაკობმა თავის მამას, ისაკს მოტყუებით აკურთხებინა თავი ესავის მაგიერ და ესავს პირმშოება წაართვა. მაშასადამე, ესავი (ეზაუ) დაჩაგრულის, დაზარალებულის, მოტყუებულის სახელია. ლეპმანის აზრით, ეზაუ ნაწარმოების მთავარ გმირს უნდა რქმეოდა და არა ძაღლს*. ჩემი აზრით, ამ ბიბლიურ პერსონაჟებსა და თ. მანის გმირებს შორის მხოლოდ გარეგნული, მეტისმეტად შორეული კავშირია. უმცროს ტობიას რომ ძაღლი აედევნება, ხოლო თ. მანის ტობიასი რომ ლეკვს იყიდის და გაზრდის, — ამ გარეგნულ, შორეულ სიუჟეტურ მსგავსებას არავითარი იდეურ-მსოფლმხედველობრივი დატვირთულობა არ უნდა ჰქონდეს. ბიბლიური ტობიები (მამა და შვილი) არსებითად განსხვავებული არიან თ. მანის ტობიასისაგან: თუ მინდერნიკელი დათრგუნვილი, დაჩიავებული, საკუთარი ღირსების გრძნობას მოკლებული ადამიანია, ბიბლიური პერსონაჟები (მამაცა და შვილიც) ბედთან მებრძოლნი, შეუდრეკელნი და მეტ-ნაკლებად ძლიერი პიროვნებანი არიან. ასევე მხოლოდ კომიკურ-პაროდიული ეფექტის მისაღწევად უნდა სჭირდებოდეს, ჩემი აზრით, თ. მანს ბიბლიური სახელი ეზაუ (ქართულად ესავი), რასაც მინდერნიკელი თავის ძაღლს არქმევს. აქაც შებრუნებული მიმართებაა: ბიბლიური ესავი დაჩაგრული, დაზარალებული და მოტყუებულია, ხოლო თ. მანის ეზაუ ლაღი, სიცოცხლით აღსავსე და შემტევი[36].

ლილი ვენორმა „ტობიას მინდერნიკელში“ დოსტოევსკის „**Преступление и наказание**“-ს გავლენა დაადასტურა**. მისი აზრით, ტობიასის სახლი და ბინა მოგვაგონებს დოსტოევსკის მევახშე ქალის საცხოვრებელს. ასე დაწვრილებით ორივე მწერალი იმიტომ აღწერს მათ ადგილსამყოფელს, რომ მთავარი მოქმედება აქ გათამაშდაო. ვენორი რაღაც მსგავსებას პოულობს აგრეთვე როდიონ რასკოლნიკოვის მიერ მევახშე ქალისა და მინდერნიკელის მიერ ძაღლის მოკვლაში***. ამ ორი ნაწარმოების სპეციალურმა შედარებამ დამარწმუნა, რომ, ჯერ ერთი, მინდერნიკელისა და ბებრუხუნას სახლებსა

* **Franz Leppmann**, Thomas Mann, Berlin-Charlottenburg, S. 33.

** ვენორი, გვ. 61.

*** „Der Tod des Hundes errinnert in seiner Grausamkeit an den Tod der Pfandleiherin...“ (S. 61).

და ბინებს შორის არც ისეთი მსგავსებაა, რომ აუცილებლად გაეღენაზე ვიფიქროთ (დოსტოევსკის მევახშე ქალის ბინა პეტერბურგის ერთ-ერთ უზარმაზარ სახლშია-მოთავსებული, მინდერნიკელისა კი — გერმანული პროვინციული ქალაქის პატარა სახლში; კიბე კი ორივეს ვიწრო აქვს*; არც მათი ოთახები და ოთახების მოწყობილობა-ავეჯი ჰგავს ერთმანეთს, თუმც ორივეს ორი ოთახი აქვს. მეზობელი საძინებელი ოთახი ორივე შემთხვევაში ერთი ბეწოა; მინდერნიკელსაც და ალიონა ივანოვნასაც აქვთ კომოდი, მაგრამ სხვადასხვა ოთახებში უდგათ. დაახლოებით ამით ამოიწურება მათი ბინების მსგავსება, და თუნდაც დასტურდებოდეს ეს გარეგნული მსგავსება, მას არ შეიძლება რაიმე არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდეს. რაც შეეხება მკვლელობის სცენას, მე პირადად ვერ ვპოულობ საერთოს ალიონა ივანოვნას, ერთი მხრივ, და ეზაუს, მეორე მხრივ, მოკვლაში. საერთო მხოლოდ ის არის, რომ მევახშე ქალსაც და ძაღლსაც კლავენ, მეტი არაფერი. ლილი ვენორი აქ მეტისმეტად საეჭვო ანალოგიებს ადგენს. განსხვავებულია მკვლელობის მოტივი, სიტუაცია; ერთი სიტყვით, არაფერია საერთო.

ბოლოს დავადგინოთ „მინდერნიკელის“ ჟანრი. იგი ნოველა უნდა იყოს: ნაწარმოებს საფუძვლად უდევს ერთი შემთხვევა, ერთი სიტუაცია, მოქმედება მეტ-ნაკლებად დრამატულად დაძაბულია და ერთი მიზნისაკენ მიიმართება; „მინდერნიკელი“ მთავრდება თავისებური კულმინაციით, თავისებური „პოინტით“; რამდენადმე მოულოდნელი, გაუთვალისწინებელია ფინალიც. ნაწარმოებში გმირის ცხოვრების მხოლოდ ერთი მონაკვეთია აღებული, ერთი მნიშვნელოვანი და პრეგნანტული ეპიზოდი. ყველა ეს ნიშანი „მინდერნიკელს“ ნოველას უახლოვებს**.

„გატრუებული იმედები“ („Enttäuschung“)

ამავე 1898 წ. თ. მანის ნოველათა პირველ კრებულში*** დაიბეჭდა მცირე პროზაული ნაწარმოები „გაცრუებული იმედები“. ეს

* „Лестница была темная и узкая...“ (Ф. М. Достоевский, т. 5, стр. 8); „...eine enge und ausgetretene Holztreppe...“ (Tobias Mindernikkel, S. 76).

** კლაინს „მინდერნიკელი“ „კურცგეშიხტედ“ მიაჩნია. მე მგონია, ამ ნაწარმოებს არა აქვს „კურცგეშიხტეს“ სწორედ არსებითი ნიშანი: აქ იმთავითვე არ იგრძნობა გარდუვალობა, თავიდანვე არ ჩანს კატასტროფის აუცილებლობა (მკითხველმა დასაწყისშივე არ იცის რომ ტობიასი უსათუოდ მოკლავს ძაღლს). „მინდერნიკელში“ არის გაუთვალისწინებლობის, მოულოდნელობის მომენტი, რაც ნოველას ახასიათებს (შდრ. კლაინი, გვ. 422).

*** როგორც დავინახეთ, ამ კრებულში შეტანილ ნაწარმოებთაგან ყველა ნოველა არ აღმოჩნდა. კრებულში შედიოდა: „პატარა ბატონი ფრიდემანი“, „სიკვდილი“.

ნაწარმოები მანამდე არც ერთ ჟურნალში არ დაბეჭდილა (თ. მანმა იგი უფრო ადრე დაწერა, დაახლოებით „ბედნიერების ნებასა“ და „სიკვდილს“ შორის). „გაცრუებულ იმედებში“ თითქმის სრულებით არ არის მოქმედება, აქ არავითარი ამბავი არ ხდება.

შემოდგომის ერთ დილას ვენეციაში, სან-მარკოს მოედანზე ჭთხრობელმა (ნაწარმოები პირველი პირითაა დაწერილი) პირველად შეამჩნია საშუალო ტანის, წელში მოხრილი, ასე ოცდაათიოდე წლის კაცი (აღსანიშნავია, რომ თ. მანის ადრეული შემოქმედების თითქმის ყველა გმირი თხრობის დროს 30 წლისაა ხოლმე). ეს კაცი ბოლთას სცემდა მოედანზე. არგანი ორივე ხელით ზურგთან ეჭირა (საერთოდ, არგანი თომას მანის ადრეული შემოქმედების მრავალი გმირის აუცილებელი „ატრიბუტია“), ეხურა შავი, გახევებული შლაპა, ეცვა ღია ფერის საზაფხულო ლაბადა და მუქჭოლიანი შარვალი (ეს ჩაცმულობაც თითქმის „სტერეოტიპულია“: დაახლოებით ასევე აცვიათ იოჰანეს ფრიდემანს, მინდერნიკელს და ლობგოტ პიპზამს და სხვ.); ტობიას მინდერნიკელივით მიწას ჩასჩერებოდა და მხოლოდ ხანდახან თუ მიმოიხედავდა თავის გარშემო. ნაწარმოების გარეგანი ატმოსფერო რამდენადმე ენათესავება ნიცშეს ერთ-ერთი ლექსის „გარემოს“ და, შესაძლოა, ეს მთლად შემთხვევითიც არ იყოს.

ნიცშე: „Die Tauben von San Marko seh' ich wieder.
Still ist der Platz, Vormittag ruht darauf“ *.

თომას მანი: „Der Herbstvormittag, an dem mir jener Unbekannte auf der Piazza San Marco zum ersten Male auffiel, liegt nun etwa zwei Monate zurück. Auf dem weiten Platze bewegten sich nur wenige Menschen umher...“ **.

„...ein ungeheures Rudel von Tauben versammelt...“ ***.

ეს უცნობი ყოველდღე, დარსა თუ ავდარში, დასეირნობდა მოედანზე. და ერთხელ ის გამოელაპარაკა მთხრობელს, როდესაც ისინი შემთხვევით ერთსა და იმავე მაგიდასთან აღმოჩნდნენ. შეკითხვა სრულიად მოულოდნელი იყო: — იცით, ჩემო ბატონო, რა არის იმედის გაცრუება? პასუხს არ დაუცადა და განაგრძო: — მე ვიცი. ამან ყმაწვილკაცობაშივე ეული, უპედური და ცოტა ახირებულიც გამბადა. უცნობმა მოუთხრო თავისი ცხოვრების ამბავი: პატარა

„ბედნიერების ნება“, „გაცრუებული იმედები“, „ჯამბაზი“ და „ტობიას მინდერნიკელი“ (თანმიმდევრობა დაცულია).

* Nietzsche, Bd. VI, S. 384.

** Th. Mann, Bd. IX, S. 5.

*** S. 5.

ქალაქში, პასტორის ოჯახში გაზრდილა. აქ გამეფებული ყოფილა საეკლესიო-საკათედრო რიტორიკის, სიკეთისა და ბოროტების, ლამაზისა და მახინჯის მაღალფარდოვანი სიტყვების ატმოსფერო, აგრეთვე პედანტური სისუფთავე და სწავლულთა წრის ძველმოდური პათეტიკური ოპტიმიზმი. უცნობს ჭირის დღესავით სძაგდა ეს ატმოსფერო, რადგან თავის ტანჯვასა და გაუბედურებას ყოველივე ამის შედეგად მიიჩნევდა. ჯერ კიდევ ბავშვი ყოფილა, სახლში ხანძარი გაჩენილა, ადამიანები გადარჩენილან, სახლი მთლიანად გადაბუგულა. ცხოვრებისაგან ბევრს ველოდიო. ამ მოლოდინს თურმე ასაზრდოებდა ათასნაირი წიგნები, რომელთაც უცნობი ხარბად კითხულობდა (ეს უკვე ავტობიოგრაფიული და ადრეულ ნაწარმოებთა „სტერეოტიპული" ადგილია). მას ბევრი უმოგზაურნია და ბევრი რამ უნახავს (ესეც „სტერეოტიპული" დეტალია). თ. მანის ადრეული გმირივით ჰყვარებია გოგონა, ნაზი და სათუთი არსება (ein zartes und holdes Geschöpf)*, მაგრამ გოგოს არ ჰყვარებია. ყველაფერზე გატეხია გული ჭაბუკს. ის გოეთეს ვერთერის სიტყვებს იმეორებს: „Was ist der Mensch, der gepriesene Halbgott? Ermangeln ihm nicht eben da die Kräfte, wo er sie am nötigsten braucht? Und wenn er in Freude sich aufschwingt oder in Leiden versinkt, wird er nicht in beiden eben da aufgehalten, eben da zu dem stumpfen, kalten Bewusstsein wieder zurückgebracht, da er sich in der Fülle des Unendlichen zu verlieren sehnte?" ** ყველგან უსაზღვროებას, უსასრულობას ეძებდი, განაგრძობს უცნობი, და ყველგან შემოსაზღვრულობას, შემოფარგლულობას ეპოულობდიო. არ მქონდა ფაქტობრიობის გრძნობაო (Sinn für Tatsächlichkeiten)***. ახლა სიკვდილს ველი, ამ უკანასკნელ იმედგაცრუებასო. ბოლოს უცნობი ჯიქურ მოჭრის: მაგრამ მოედანზე აცივდა, ბატონო ჩემო. ამის შეგრძნების უნარი მაქვს, ჰე, ჰე! მშვიდობით ბრძანდებოდეთ...

როგორც ნაწარმოების უსახელო გმირის ავტობიოგრაფიული მონათხრობიდან ჩანს, ისიც თ. მანის სხვა გმირებივით მარტოხელა, ცხოვრებისაგან გარიყული და მიუსაფარი ინდივიდუალისტია. ესეც პესიმიზმსა და ნიჰილიზმს შეუპყრია და უკანასკნელ იმედად სიკვდილი ესახება, თუმც წინასწარ იცის, რომ სიკვდილიც საბოლოო იმედგაცრუებას უმზადებს. „გაცრუებული იმედები" ამ მხრივ მო-

* Th. Mann, Bd. IX, S. 10.

** S. 10.

*** S. 9; ამით ამ ნაწარმოების გმირი უახლოვდება „ტრისტანის" გმირს— დეტლევ შპინელს.

გვაგონებს „სიკვდილს“, რომლის გმირი, უსახელო გრაფი კმაყოფილებას ვერაფერში პოულობს და უკანასკნელ იმედს სიკვდილზე ამყარებს. მაგრამ მწარედ ტყუვდება: სიკვდილიც მოსაწყენი, ფილისტერული, ბიურგერული აღმოჩნდება*. „გაცრუებულ იმედებში“ ნაწილობრივ გამოყენებულია ავტობიოგრაფიული და ადრეული შემოქმედების „სტერეოტიპული“ მასალა, მეორე მხრივ, აქ ვხვდებით ნიცშეს ცხოვრების ფაქტებსაც (გაცილებით უფრო ფართოდ და ვრცლად იყენებს თ. მანი ნიცშეს ცხოვრების მასალას თავის გვიანდელ რომანში „ფაუსტუსი“). მაშასადამე, „გაცრუებული იმედები“ პირველი ნაწარმოებია, რომელშიაც ავტორი თავის გმირს „ბიოგრაფიულად“ ნიცშესთან აახლოვებს. ორივე პასტორის შვილი იყო, ორთავეს ცხოვრება უხდებოდა საეკლესიო-საკათედრო რიტორიკის, კეთილისა და ბოროტის, მშვენიერისა და მახინჯის მაღალფარდოვანი სიტყვების ატმოსფეროში. მკვლევრებმა ყურადღება მიაქციეს იმ გარემოებასაც, რომ მოქმედება ხდება ვენეციაში, მიუხედავად იმისა, რომ ამის საჭიროება და აუცილებლობა თითქოს არ ჩანს. მაგრამ საქმე ის არის, რომ ნიცშეს განსაკუთრებით უყვარდა ეს ქალაქი (მისი განცხადებით, აქ შექმნიდა თავის საუკეთესო ნაწარმოებს; აქ ცხოვრობდა მისი უახლოესი მეგობარი პეტერ გასტი). მოქმედების ვენეციაში გადატანით თ. მანმა ხაზი გაუსვა თავისი გმირის კავშირს ნიცშესთან**. მაგრამ „გაცრუებული იმედების“ გმირის სულისკვეთება და ძირითადი აზრები ნიცშესეული არ ჩანს. ნიცშე გარეგნულად, მოჩვენებითად, „კეთილი ნებით“ ოპტიმისტი, სიცოცხლის, ცხოვრების მაღიარებელი და თითქოს ანტიდეკადენტი იყო. თ. მანის ნაწარმოების გმირი კი თავისი განწყობილებით უფრო შოპენჰაუერს ენათესავება***. ნაწარმოებში გვხვდება ნიცშეს აზრებიც. მაგალითად, ნაწარმოების გმირის მსჯელობა პოეტთა შესახებ აშკარად ნიცშეანურია: **„Ach, ich habe gelernt, sie zu hassen, diese Dichter, die ihre grossen Wörter an alle Wände schreiben und sie mit einer in den Vesuv getauchten Zeder am liebsen an die Himmeldecke malen möchten, — während doch ich nicht**

---

* საერთოდაც, მე მგონია, „გაცრუებული იმედები“ ძირითადი განწყობილებით, შოპენჰაუერული ატმოსფეროთი ყველაზე მეტად „სიკვდილს“ ენათესავება.

** იხ. Nicholls, Nietzsche in the early work of Thomas Mann, 1955.

*** შოპენჰაუერის ნაზრევთან მსგავსება აშკარაა: ადამიანი კმაყოფილებას ვერაფერში პოულობს, ყოველთვის რაღაც ახალს, საინტერესოს მოშავალში ელის, მაგრამ სურვილის შესრულებისთანავე იმედი უცრუვდება და მოწყენილობა ეუფლება. ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ადამიანს გული უტყდება, ხელი ეცარება და მოლოდინი არ უმართლდება.

umhin kaun, jedes grosse Wort als eine Lüge oder als einen Hohn zu empfinden" *. საყოველთაოდ ცნობილია ნიცშეს მრავალგზისი გალაშქრება პოეტებისა და ხელოვანების წინააღმდეგ, რომელთაც მატყუარებს, ტაკიმასხარებს, პოზიორებს, ყალთაბანდებს და ა. შ. უწოდებს. მაგრამ იქვე, ზუსტად ამ ნიცშეანური თეზის ქვემოთ, ისევ შოპენჰაუერი იწყება: „Verzückte Poeten haben mir vorgesungen, die Sprache sei arm, ach, sie sei arm, — o nein, mein Herr! Die Sprache, dünkt mich, ist reich, ist überschwenglich reich im Vergleich mit der Dürftigkeit und Begrenztheit des Lebens" **. წმინდა წყლის ანტინიცშეანური განცდაა: „...das Leben in seinem mittelmässigen, uninteressanten und matten Verlaufe, das mich hat enttäuscht, enttäuscht, enttäuscht" ***. (გავიხსენოთ ნიცშეს ნათქვამი: „Nein! Das Leben hat mich nicht enttäuscht!"). „ჯამბაზის" თემას მიანიშნებს უცნობის შემდეგი აღიარება: „....ich selbst es einst versucht habe, mit diesen Menschen zu lügen, um mich vor mir und den anderen als glücklich hinzustellen. Aber es ist manches Jahr her, dass diese Eitelkeit zusammenbrach..." ****

„გაცრუებული იმედები" არც ნოველაა და არც მოთხრობა. კროპფლე მას „Eine Erzählung in nuce"-ს უწოდებს *****; კლაინს ის „Stimmungsbild"-ად მიაჩნია ******; ოსკარ მარია გრაფი „გაცრუებულ იმედებს" „skizzenhafte Erzählung"-ად თვლის ******* და ა. შ. „გაცრუებული იმედები" ესკიზისებური ანდა ეტიუდისებური მცირე პროზაული ნაწარმოებია, რომელშიც ერთგვარად სქემატურადაა მოხაზული მთელი მოთხრობისა თუ ნოველის კონტურები, მასში ჩანასახის ფორმითაა მოწოდებული მომავალი, სავარაუდო ნაწარმოები. „გაცრუებულ იმედებს" აქვს დაუმთავრებლობის, ფრაგმენტულობის, სწორედ ესკიზურობის იერი.

---

* Enttäuschung, S. 9; შდრ. Gerhard Jacob, Th. Mann und Nietzsche, Leipzig, 1926.

** Enttäuschung, S. 9; გაელენაზე ლაპარაკი შეუძლებელი ჩანს, რადგან ამ დროს თ. მანი შოპენჰაუერს უშუალოდ არ იცნობდა.

*** S. 10.

**** S. 11.

***** Hans Herbert Kroepfle, Die Struktur des Erzählschlusses bei Thomas Mann, 1962, S. 31.

****** კლაინი, გვ. 422.

******* Oskar Maria Graf, An manchen Tagen, Reden, Gedanken und Zeitbetrachtungen, 1961, S. 302.

„ტანსაცმლის კარადა“ („Der Kleiderschrank“)

1899 წ. „Neue Deutsche Rundschau“-ში (10. Jg., H. 6 (Juni), S. 660—665) დაიბეჭდა თ. მანის ახალი მცირე პროზაული ნაწარმოები „Der Kleiderschrank. Eine Geschichte voller Rätsel“ *.

პირქუში ამინდი იდგა, ბინდი ჩამოწოლილიყო, ცოტა ციოდა. ჩქარი მატარებელი „ბერლინი — რომი“ ერთ-ერთ სადგურზე შეჩერდა. პირველი კლასის ვაგონის ერთ-ერთ კუპეში სავარძლიდან წამოიმართა მგზავრი — ალბრეჰტ ვან დერ კვალენი. ახლახან გაიღვიძა, გაიზმორა, ფანჯარას მიადგა, მინა ჩამოსწია. საღამო იყო, თუ დილა, ალბრეჰტმა არ იცოდა. დიდხანს ეძინა, მაგრამ რამდენ ხანს, არც ეს იცოდა. ძნელი სათქმელი იყო, რამდენი წლისა იქნებოდა: ალბათ, 25-სა და 40 წლებს შორის. ალბრეჰტს შავი თმა ჰქონდა, თვალებიც — ნახშირივით შავი **. ვან დერ კვალენი ავად იყო, ექიმები მხოლოდ რამდენიმე თვის სიცოცხლეს უწინასწარმეტყველებდნენ ***. ალბრეჰტი ცდილობდა ეცხოვრა დროისა და სივრცის გარეშე. მან არ იცოდა და არც ცდილობდა გაეგო, სად იმყოფებოდა ხოლმე. ვან დერ კვალენი საათსაც უგულებელყოფდა და კალენდარსაც. არასოდეს არ იცოდა, რა თვე, რა დღე, რა რიცხვი იყო. ცდილობდა დაევიწყებინა, რომელ წელს ითვლიდნენ. მატარებელი იდგა ერთ-ერთ სადგურზე. ალბრეჰტმა არ იცოდა, ეს რა სადგური იყო. ჯერ კიდევ გერმანიაში უნდა ყოფილიყვნენ, ალბათ, ჩრდილოეთ გერმანიაში. უცებ ვან დერ კვალენმა ფეტრის შლაპას დასტაცა ხელი, წითელი ტყავის ხელჩანთა აიღო და მატარებლიდან ჩამოვიდა. ბარგი სადგურზე მიაბარა და ქალაქში გავიდა (ბილეთი ფლორენციამდე ჰქონდა). არ იცოდა, რომელ ქალაქში იყო. არც არავისთვის უკითხავს. ხიდი გადაიარა. მდინარის წყალი მღვრიედ და მდორედ მიედინებოდა. მდინარეზე გრძელი, დამპალი ნავი მოცურავდა, მის ერთ ბოლოში ვიღაც კაცი იჯდა, ხელში ეჭირა გრძელი ჯოხი, რომელსაც ნიჩბად ხმარობდა. ალბრეჰტი შეჩერდა, მოაჯირს გადაეყუდა, თან ფიქრობდა: „რომელიღაც მდინარე. კი-

---

* ჰანს მ. ვოლფს ეშლება: „ტანსაცმლის კარადა“ „ბუდენბროკების“ შემდეგ დაიბეჭდაო (Hans M. Wolff, Th. Mann. Werk und Bekenntnis, Bern, 1957, S. 28). ნამდვილად, „ბუდენბროკები“ ორი წლის შემდეგ გამოქვეყნდა.

** თ. მანის „ხელოვანებს“ შავი შეფერილობა ახასიათებთ.

*** სასიკვდილოდ არიან განწირულნი პაოლო ჰოფმანიცა („ბედნიერების ნება“) და გრაფიც („სიკვდილი“). მათსაეთ ალბრეჰტიც, ჰანს ალბერტ მაიერის გამოთქმა რომ გამოვიყენოთ, „სიკვდილის კანდიდატია“ — Todeskandidat (იხ. Hans Albert Maier, Stefan George und Thomas Mann, zwei Formen des dritten Humanismus im kritischen Vergleich, 2. Auflage, Zürich, 1947, S. 121).

დევ კარგი, მისი უხამსი სახელი რომ არ ვიცი“. გზა განაგრძო. მიდიოდა და ფიქრობდა: ისე მარტოხელა და უცხო ვარ, როგორც არც ერთი ადამიანი არასოდეს არ ყოფილა. არავითარი საქმე არა მაქვს, არავითარი მიზანი; ჯოხიც კი არა მაქვს, რომ დავებჯინო [37]. ქალაქი მოთავდა. ალბრეჰტი ქალაქგარეთ იყო. ერთ-ერთ სახლზე განცხადება დაინახა: ოთახებს ვაქირავებთო. ერთხანს რეკა ზარი, მერე კარზე აკაკუნა. ბოლოს, როგორც იქნა, კარი გაუღეს. მაღალი, გამხდარი მოხუცი ქალი იდგა მის წინ, შავი კაბა ეცვა; ფრინველის სახე ჰქონდა, უსახური რამ იყო. ალბრეჰტმა, ოთახის დაქირავება მინდაო. ქალმა თავი დაუქნია და უცნაურად გაუღიმა. მერე გასაღები გამოიტანა და გასაქირავებელი ოთახის კარი გააღო. ალბრეჰტი ფიქრობდა: ამას დამიხედეთ! თქვენ, მოწყალეო ქალბატონო, მოჩვენებას, ჰოფმანის პერსონაჟსა ჰგავხართ... ქალმა ოთახში შეიყვანა ალბრეჰტი. ოთახი დაბალჭერიანი იყო, ჰქონდა ცარიელი, მოშიშვლებული თეთრი კედლები, რომელთაგან ღია წითელი ლაქით შეფერილი ჩალის სამი სკამი ისე იყო გამოყოფილი, როგორც მარწყვი ნაღებში. ოთახში იდგა ტანსაცმლის კარადა. სარკის წინ ჩანდა პირსაბანი. იქვე წითელი ხის ვეებერთელა საწოლი შეამჩნია. ვან დერ კვალენმა ხელ-პირი დაიბანა და მერე ტანსაცმლის კარადა გამოაღო. კარადა მთლად ცარიელი იყო. უკანა საზურგე კედელი არ ჰქონდა, კედლის მაგიერ ჩამოფარებული იყო რუხი ფერის ჯვალოს ქსოვილი. ალბრეჰტი გარეთ გამოვიდა და რესტორანში ივახშმა. მერე ცოტა ხანს იხეტიალა ქალაქში, ბოლოს შინ დაბრუნდა, საძინებელ ოთახში შევიდა და გახდა დაიწყო. პალტოსა და შლაპის კარადაში შეკიდება უნდოდა, კარადის კარი გამოაღო და უცებ ელდანაკრავივით უკან დაიხია... ოთახში სანთელი ენთო. კარადა ცარიელი 'არ იყო: იქ ლამაზი, ჭიშველი ქალი იდგა, ერთი ხელი კარადის კაუჭისათვის ჩაეკიდებინა, წაბლისფერი თმა მხრებზე ჩამოეშალა, შავი თვალები ჰქონდა. ფეხები ერთმანეთზე მიეტყუპებინა, ჯვალოს ნაქერი ჩამოეხსნათ. „ხომ არ გადმობრძანდებით... ერთ ჭიქა კონიაკს ხომ არ მიირთმევთ?“ — უთხრა ალბრეჰტმა ქალს, თუმცა პასუხს არ ელოდა და არც მიუღია. ქალის უძირო, შავი თვალები ალბრეჰტს მისჩერებოდნენ... „გიამბო?“ — ჰკითხა უცებ ქალმა. „მიამბე“,— უპასუხა ვან დერ კვალენმა. ალბრეჰტს პირი ოდნავ ღია დარჩენოდა, ხოლო თვალები ნახევრად დაეხუჭა. ქალი კარადაში ჩაჯდა, ერთ მუხლზე ხელები შემოიხვია, მეორე ფეხი გარეთ გამოყო. პატარა მკერდი ჰქონდა. ქალი მოუთხრობდა, მოუთხრობდა წყნარ ხმით... ხროკ, უდაბურ ველზე ორნი მიდიოდნენ; ქალს თავი მამაკაცის მხარზე დაეყრდნო. წვებოდა

მწუხრის ჟანღი... ასე იწყებოდა ამბავი. თხრობას ხშირ-ხშირად ერთვოდა ლექსებიც, მაგრამ ამბავი მწუხარედ წარიმართა. როცა ორივე ჩახვეული და ტუჩებჩაკონილი იდგა, ერთ-ერთმა მეორეს დიდი დანა გაუყარა, მართალია, კეთილი განზრახვით. ასე დასრულდა ამბავი. ქალი წუნარად წამოდგა და კარადიდან გაქრა. ამიერიდან ალბრეჰტი ყოველ საღამოს ნახულობდა ამ ქალს კარადაში. ქალი ახალ-ახალ ამბებს მოუთხრობდა. არავინ იცის, რამდენი საათი, რამდენი დღე, კვირა თუ თვე დარჩა ვან დერ კვალენი ამ ბინაში და ამ ქალაქში. რა ბედენაა, აქ რომ თარიღი ეწეროს?! ჩვენ ხომ ვიცით, რომ ალბრეჰტი მალე უნდა მომკვდარიყო. ქალი მოუთხრობდა. და ეს იყო სამწუხარო, სევდიანი ამბები, რომლებშიაც ამაოდ დაუწყებდით ძებნას ნუგეშს. ზოგჯერ ალბრეჰტს თავი ავიწყდებოდა და ხელს გაიწვდენდა ხოლმე ქალის შესახებად. ქალი არ უძალიანდებოდა, მაგრამ ამის შემდეგ რამდენიმე საღამოს აღარ ჩნდებოდა და როცა კვლავ მოვიდოდა, დიდხანს ხმას აღარ იღებდა. რამდენ ხანს გაგრძელდა ასე, არავინ იცის; ვინ იცის, ნამდვილად გაიღვიძა თუ არა ალბრეჰტმა იმ ნაშუადღევს და უცნობ ქალაქში ჩამოვიდა?! იქნებ, ის მძინარე დარჩა თავის კუპეში და მატარებელმა გააქროლა ცხრა მთას იქით. ჩვენს შორის ვერავინ გასცემს ამაზე პასუხს. ასე მთავრდება „ტანსაცმლის კარადა“.

ალბრეჰტ ვან დერ კვალენი თ. მანის გარიყულ და მარტოხელა ინდივიდუალისტების გალერეას მიეკუთვნება. ის იმდენადაა გამოთიშული რეალური სინამდვილიდან, დროისა და სივრციდან, რომ არ იცის, არც აინტერესებს წლის, თვის ანდა დღის რა დროა, არ იცის, რომელ ქალაქში ჩამოვიდა და ა. შ. იგი აბსოლუტურად გულგრილია რეალური რელაციებისადმი. ალბრეჰტი სასიკვდილოდაა განწირული, ეს მან წინასწარ იცის. სულ რაღაც რამდენიმე თვე დარჩენია ამ ქვეყნად (ეს სიტუაცია ადეკვატურია „სიკვდილისა“ და „ბედნიერების ნების“ სიტუაციისა).

მკვლევრებს აღნიშნული აქვთ, რომ „ტანსაცმლის კარადა“ ჰოფმანის ნაწარმოებებს გვაგონებს [38], უფრო მეტიც, ენათესავება. მართლაც, თ. მანის ეს ნაწარმოები საგრძნობლად განსხვავდება ამავე მწერლის სხვა თხზულებათაგან. უპირველეს ყოვლისა, განსხვავდება საერთოდ ამ შემოქმედისათვის უჩვეულო ფანტასტიკითა და ზღაპრულობით, თუმც ნაწარმოების დასასრულს ეს ფანტასტიკა იხსნება თ. მანისეული ირონიითა და ჰუმორით, ფანტასტიკა ერთგვარად დაყვანილია **ad absurdum**, რაც ორგანულად უცხოა ჰოფმანისათვის (და კაფკასთვისაც). ნაწარმოებში მოთხრობილი ამბის რეალურობა და ემპირიულობა, ის, რაც გადახდა თავს ალბრეჰტს,

ეჭვს ქვეშაა დაყენებული, იქნებ, ეს სიზმარი იყოო [39]. ნაწარმოები, ირონიულ-ჰუმორისტული დასასრულის გამოკლებით, აშკარად ჰოფმანისებური და, მე ვიტყოდი, კაფკასებურიცაა: აქაც ფანტასტიკა იქრება ყოველდღიურობაში, აქაც საქმე გვაქვს ფანტასტიკასთან, ზღაპრულობასთან საოცრად „ნატურალისტურ“ გარემოში, რაც არსებითად დამახასიათებელია ჰოფმანისა და კაფკასათვის. შემთხვევითი არ არის, რომ „ტანსაცმლის კარადაში“ ჰოფმანია ნახსენები: დიასახლისი შედარებულია ჰოფმანის პერსონაჟთან, რაც მიანიშნებს, რომ ჩვენ ჰოფმანის სამყაროში ვართ *. მაგრამ, ვიმეორებ, ნაწარმოების ბოლო არაჰოფმანისებური და არაკაფკასებურია: ამათ ფანტასტიკა ბოლომდე მიჰყავთ ხოლმე, არსად არ ახდენენ მის „დესილუზიონირებას“. დიასახლისის მიერ კარის გაღება, კართან ალბრეჰტის გაუგებარი ლოდინი, ბინის უცნაურობა და ა. შ. შორეულად კაფკას „პროცესის“ ზოგიერთ ადგილს ეხმაურება. განსაკუთრებით პირწმინდად კაფკასებურია ზღაპარი თუ პარაბოლა, რომელსაც უცნობი ქალი ნაწარმოების გმირს მოუთხრობს: შეყვარებულები ჩახვეულები მიდიოდნენ, მაგრამ ერთ-ერთმა (ქალმა თუ კაცმა, არ ვიცით) მეორეს დანა გაუყარა... კეთილი განზრახვით... (მოკეთე მოკეთეს, ახლობელი ახლობელს არ ინდობს და ამასთანავე თავს იმართლებს, თითქოს თვითონ დაზარალებულისათვისაც ასე სჯობდეს). ეს ადგილი კაფკას რომელიმე ფრაგმენტი თუ პარაბოლა ეგონება კაცს. თვალში საცემია კაფკასეული ალოგიზმი, აბსურდულობა და მოვლენათა სრული ურთიერთდაუკავშირებლობა.

როცა ვამბობ, რომ ეს ნაწარმოები ერთგვარი გამონაკლისია თ. მანის შემოქმედებაში-მეთქი, ეს ისე არ უნდა გაიგოთ, რომ თითქოს მის ნაწერებში ზღაპრული, მითიური და ლეგენდარული ელემენტი არ გეხვდებოდეს. ზღაპრულ-ლეგენდარული ფანტასტიკით სავსეა „რჩეული“ (გრეგორიუსის დაპატარავება და ზღარბის მსგავს ცხოველად გადაქცევა; ზარები თავისთავად რეკავენ და სხვ.), ასევე მითოლოგიურ-ბიბლიურ მასალას ეყრდნობა „იოსები“ და ბუნებრივია, ტეტრალოგიაში ჭარბადაა მითიურ-ფანტასტიკური მოტივები, მაგრამ ეს გაპირობებულია მასალითა და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჟანრული სპეციფიკით. ლეგენდა და მითოსი სხვაგვარად ვერ დამუშავდება (იგივე ითქმის „კანონსა“ და „შეცდილ თავებზე“: ბიბლიური და ლეგენდური მასალისათვის ფანტასტიკა და ზღაპრულობა იმანენტურია).

ავტორი ალბრეჰტს ზოგიერთ ავტობიოგრაფიულ გარეგან ნიშან-

* თუ ჰოფმანის გავლენაზე ლაპარაკი შეიძლება, კაფკას შემთხვევაში საკარაუდოა მხოლოდ უნებური დამთხვევა.

საც მიაწერს. თომასის უმცროსი ძმა — ვიქტორ მანი თავის მოგონებებში მოგვითხრობს: ის დედასთან ერთად სტუმრებია ძმას შვაბინგში, მარკტშტრასეზე. თომასი ოთახის დალაგება-მოწყობით ყოფილა გართული. მწერალი თურმე მარწყვისფერ ლაქს უსვამდა დედის მიერ ნაჩუქარ სკამებს, რომლებიც მკვეთრად გამოიყოფოდნენ თეთრი კედლებისაგანო *. თომასმა თურმე გამოაღო დიასახლისისაგან ნათხოვარი უბრალო კარადა და სტუმრებს სიცილით უჩვენა კარადაში ჩამოკიდებული ნაჭერი. კარადას უკანა, საზურგე კედელი აკლდა და ეს ნაჭერი კედლის მაგივრობას სწევდა **. საერთოდ, „ტანსაცმლის კარადაში“ ალბრეჰტის მიერ დაჭირავებულ ბინის სახით აღწერილია თ. მანის ნაკირავები ბინა შვაბინგში, მარკტშტრასეზე***. „ტანსაცმლის კარადაში“ არის კიდევ ერთი ადგილი, რომელიც შორეულად მაინც კაფკას ეხმაურება: ალბრეჰტი მატარებლის ვაგონიდან ერთი მსუქანი ქალის ჯახირს შეამჩნევს. ქალს მეტისმეტად მძიმე ბარგი აქვს და ვაგონში ასვლა უჭირს. ალბრეჰტს გაუელვებს: მოდი, მივეხმარებიო. მაგრამ მაშინვე გადაიფიქრებს: „Aber jeder für sich, so ist's eingerichtet“ ****. და ამას მოჰყვება საოცარი ფრაზა, რომელშიაც თითქოს კაფკას სახეებია ნასესხები: „...und ich, der ich in diesem Augenblicke ganz ohne Angst bin, stehe hier und sehe dir zu, wie einem Käfer, der auf den Rücken gefallen ist“ *****. განსხვავება ის არის, რომ ამ ურთიერთგულგრილობას, ადამიანთა შორის უცხოობის გრძნობასა და სოციალურ „ატომიზმს“ თ. მანი აღწერს, ემპირიულ-კონკრეტული მაგალითებით ცოცხლად ათვალსაჩინოებს, იმ დროს როცა კაფკა ანალოგიურ სიტუაციას „ამეტაფორულებს“.

Henry C. Hatfield-მა „ტანსაცმლის კარადაში“ ყურადღება მიაქცია ერთ საინტერესო მომენტს, რომელიც თ. მანის გვიანდელ შემოქმედებაში უფრო სრულად და გამოკვეთილად მეორდება. როგორც ცნობილია, თ. მანის ნაწარმოებში „სიკვდილი ვენეციაში“ გონდოლიერის სახით ქარონის ბედითი ფიგურა ჩნდება, რაც გუსტავ ფონ აშენბახის დაღუპვას მოასწავებს. ასევე გაიელვებს სიკვდილის მენავის სახე დრამაში — „ფიორენცა“. მომაკვდავი ლორენცო მედიჩი თავის სიზმარს მოუთხრობს მეგობრებს: „Mir träumte so schwer

---

* Viktor Mann, S. 103; ამასვე მოგვითხრობს თვითონ მწერალიც თავის „Lebensabriss“-ში: Th. Mann, Bd. XII, S. 390.

** იქვე, გვ. 104.

*** Th. Mann, Bd. XII, S. 390.

**** Th. Mann, Bd. IX, S. 107.

***** S. 107; სწორედ ასე ზურგზე დავარდნილი ხოჯა გრეგორ ზამზაც.

von einem glatzköpfigen Alten, der mich in seinen morschen Nachen ziehen wollte...“ პოლიციანო შეძრწუნებული წამოიძახებს: „Charon“. „ტანსაცმლის კარადაში“ ალბრეჰტი უცნობ ქალაქში რომელიღაც ხიდზე გადადის; ავტორი წერს: „Ein langer, morscher Kahn kam vorbei, an dessen Hinterteil ein Mann mit einer langen Stange ruderte“ *. Hatfield-ის მართებული შენიშვნით, თუ სიტუაციას გავითვალისწინებთ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს მენავე ქარონია **. იგი ალბრეჰტის მოახლოებულ სიკვდილს მოასწავებს. ქარონის გამოჩენა გვაუწყებს, რომ ალბრეჰტის დღეები დათვლილია. Hatfield-ი აღნიშნავს, რომ თ. მანი აქ პირველად იყენებს კლასიკურ მითოლოგიას. ამავე მკვლევრის დაკვირვებით, როცა თ. მანი ცდილობს აღძრას ირაციონალური ელემენტი, ის, რაც ცდება ორდინალურ გამოცდილებას, უშუალოდ განცდილის ფარგლებს, ყოველთვის ელინურ სამყაროს მიმართავს (მაგალითები: „ჯადოსნურ მთაში“ თავი „თოვლი“, „იოსებში“ ჰერმეს ფსიქოპომპოსის შებურვილი ილუზია და ა. შ.).

კარადაში მჯდარი ქალიშვილი „ცხოვრებას“ უნდა ასიმბოლოებდეს. ალბრეჰტს უნდა მისი შეხება, მისი დაუფლება, მაგრამ შეხებისთანავე ქალი ქრება ხოლმე. მაშასადამე, ხელოვნებისა და ცხოვრების, გონისა და ბუნების სინთეზი აქ შეუძლებელი ჩანს [40].

ლილი ვენორი „ტანსაცმლის კარადაზე“ დოსტოევსკის „Хозяйка“-ს გავლენას ადასტურებს: „Das Ineinandergreifen von Leben und Traum, die Loslösung aus der Zeit, jene Vorgänge, die häufig im Werk Dostojewskijs eine Rolle spielen, finden sich in Manns Erzählung „Der Kleiderschrank“ ***.

ვენორი განაგრძობს ანალოგიების ძებნას: ორდინოვიცა და ალბრეჰტიც ოთახს ეძებენ, ერთი — უცხო ქალაქში, მეორე — ქალაქის მისთვის უცნობ უბანში. ორივე ძლივს პოულობს ოთახს და ორივეს უცნაური ამბები გადახდება თავს: ალბრეჰტს ტანისამოსის კარადაში უცნობი და უცნაური ქალიშვილი მოევლინება, ორდინოვი კი შეხვდება ასევე უცნაურ დიასახლისს. დოსტოევსკიც და თ. მანიც ღიად ტოვებენ საკითხს, ნამდვილად მოხდა ეს, თუ მონათხრობი გმირის ფანტაზიის ნაყოფია. ორდინოვიც და ალბრეჰტიც სნეულები არიან. ორივეგან წაშლილია საზღვრები ფანტაზიასა და

---

* Th. Mann, Bd. IX, S. 109.

** Henry C. Hatfield, Charon and „Der Kleiderschrank“ (Modern language notes, 1950, February, volume LXV, number 2).

*** Lilli Venohr, 63.

რეალურს შორის *. მართალია, ამ ორ ნაწარმოებს შორის დაიძებნება ზოგიერთი სიუჟეტური ანალოგია, მაგრამ მათი ატმოსფერო, მათი ძირითადი სიტუაცია არსებითად ურთიერთგანსხვავებულია. თვითონ გმირებიც: ვასილი მიხაილოვიჩ ორდინოვი და ალბრეჰტ ვან დერ კვალენი არ არიან ნათესაური ხასიათები. სიუჟეტური ანალოგიების დადგენისას ლილი ვენორი მთლად ზუსტი არ არის: ორდინოვი ოთახს აღარ ეძებდა, როცა ეკლესიაში მოხუცსა და ქალიშვილს შეხვდა (მას უკვე დაქირავებული ჰქონდა ოთახი გერმანელი შპისის ბინაში; ორდინოვი თავის ძვირფასიანი ოთახიდან გადადის შპისის ბინაში და იქედან კი, სწორედ იმ უცნობი, ლამაზი, იდუმალებით მოსილი ქალის ეშხით, მოხუცისა და ამ ქალის მეზობელ ოთახში). ყოველივე ამის მიუხედავად, გამორიცხული არ არის დოსტოევსკის ამ ნაწარმოების ერთგვარი ბიძგი თ. მანის ნაწარმოების დაწერისას. „ტანსაცმლის კარადის“ ზოგიერთი ადგილი თითქოს იმეორებს დოსტოევსკის „დიასახლისის“ პასაჟებს. მაგალითად, შეადარეთ შემდეგი ადგილები: დოსტოევსკი: **„Долго не мог он узнать часа, когда очнулся. Были рассвет или сумерки... Он не мог означить именно сколько времени спал“** **.

თომას მანი: **„Er erwachte... Dämmerung herrschte in der bescheidenen Halle. War es Abend oder Morgen? Er wusste es nicht. Er hatte geschlafen, und es war ganz und gar unbestimmt, ob er zwei oder zwölf Stunden geschlafen hatte“** ***.

დასასრულ, შევეხოთ „ტანსაცმლის კარადის“ ჟანრის საკითხსაც. მე მგონია, აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ზღაპრულ ნოველასთან ანდა ნოველა-ზღაპართან. ნაწარმოებში გმირის ცხოვრების ერთი უმცირესი, მაგრამ მნიშვნელოვანი მონაკვეთია აღებული; დეტალები წეალსვლები, პარალელური, განშტოებიანი მოქმედება უგულებელყოფილია; ყველაფერი ერთი მიზნისაკენ მიიმართება. ნაწარმოები მოულოდნელობას, გაუთვალისწინებელ მომენტს, თავისებურ „პოინტს“ შეიცავს. ამას გარდა, მასში არის ფანტასტიკა, ზღაპრულობა, რეალობისა და სიზმრის, ემპირიული სინამდვილისა და ფანტაზიის ურთიერთშეჭრა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ „ტანსაცმლის კარადა“ ზღაპრულ ნოველას წარმოადგენს.

---

* S. 63.

** Ф. М. Достоевский, т. I, стр. 475.

*** S. 106—107.

„შერისძიება“ („Gerächt“)

იმავე 1899 წელს „ზიმპლიცისიმუსში“ დაიბეჭდა თ. მანის ახალი ნაწარმოები „შურისძიება“ *. სათაურს ქვემოთ მიწერილი აქვს „Novellistische Studie“ **.

ვინმე ანზელმი მოუთხრობს თანამოსაუბრეს თავის ამბავს (თანამოსაუბრე არც ერთხელ არ ჩნდება, სულ ანზელმი ლაპარაკობს, მაგრამ ნაწარმოების დასაწყისში არის საუბრის პარტნიორზე მინიშნება). როდესაც ანზელმმა დუნია შტეგემანი გაიცნო, ვაჟი 20 წლისა იყო, ქალი კი—ოცდაათისა. ისინი ერთმანეთს ერთ პატარა პანსიონში შეხვდნენ (ქალაქი სრულად არ არის დასახელებული, წერია: in B.). დუნია შტეგემანი მაღალი ქალი იყო, კაფანდარა, სწორი მკერდი ჰქონდა, შელეწილი თეძოები, ღია მომწვანო თვალები, ზევით აწეული ცხვირი. დუნია გერმანელ მშობლებს მოსკოვში შეძენიათ და გოგონა რუსეთშივე გაზრდილა. სამი ენა იცოდა: რუსული, ფრანგული და გერმანული; გუვერნანტობა დაუწყია გერმანიაში, მაგრამ არტისტული მიდრეკილებებით დაჯილდოებულს მალე დაუნებებია თავი ბავშვთა აღზრდისათვის და ერთ-ერთ მეორე თუ მესამეხარისხოვან გაზეთში თანამშრომლობით ირჩენდა თავს. დუნია გაზეთს ლიტერატურულ და მუსიკალურ ინფორმაციებს აწვდიდა. გაუთხოვარი იყო, მარტო ცხოვრობდა, არავიზე არ იყო დამოკიდებული. ანზელმი იმ დროს, როგორც თვითონ ამბობს, უბრიყვესი არსება იყო ამქვეყნად, თუმც ამას გრძნობდა და დაბრძენება ეწადა. ამქვეყნიურ სიამეთ ეწაფებოდა ახალგაზრდული გატაცებით, მაგრამ ამავე დროს უნდოდა „ცოდვილებასთან“ თავისებური იდეალიზმი შეეთავსებინა; მაგალითად, ოცნებობდა რომელიმე ქალთან წმინდა, სუფთა, აბსოლუტურად სულიერ კავშირზე. დუნია შტეგემანი უსახური ქალი იყო, თითქოს კეკლუცობა და ქალურობა აკლდა, უგემოვნოდაც ეცვა. სუფრასთან ვაგნერზე ჩამოვარდა საუბარი, კერძოდ, მის „ტრისტანზე“. ანზელმი გააოცა დუნიას თავისუფალმა აზროვნებამ. ქალის „ემანსიპირება“ ბუნებრივი იყო, ყოველგვარი აფექტაციისა და ნაძალადევობის გარეშე. ანზელმსა და

* „Simplicissimus“, München, 4. Jg., Nr. 21 (11, 8), 1899, S. 162—163. ეს ნაწარმოები პირველად ამ ჟურნალიდან გადაიბეჭდა მხოლოდ 1958 წელს სტოკჰოლმისეულ გამოცემაში (და ამის შემდეგ შეიდა თ. მანის თხზულებათა ყველა ფიშერისეულ გამოცემაში). თვითონ თ. მანს ეს ნაწარმოები ამ ჟურნალის გარდა არსად აღარ გადაუბეჭდავს.

** თავდაპირველად თ. მანს განზრახული ჰქონდა „შურისძიების“ შეტანა ნოველათა მეორე კრებულში, რომელსაც „ტრისტანი“ დაარქვა და 1903 წელს გამოაქვეყნა (იხ. Heinrich und Thomas Mann, S. 71; აგრეთვე Th. Mann, Briefe 1889—1936, S. 26). როგორც ჩანს, შემდეგ ამ განზრახვაზე ხელი აუღია.

დუნიას შორის ცხოველი, წრფელი, ხანგრძლივი საუბარი გაიბა. დუნიას მამაკაცური ტვინი ჰქონდა. მას საქმე და საგანი აინტერესებდა და თავის მოწონებაზე სულ არ ფიქრობდა. ანზელმმა მდედრობითი ამხანაგი იპოვა. მასთან ურთიერთობისას ვაჟის მხოლოდ ინტელექტი იქნებოდა ამოქმედებული, ხოლო ამ ინტელექტუალური ქალის ხორციელი მიმზიდველობა ცოცხის მომხიბვლელობას უტოლდებოდა. ვაჟს ამ მხრივ ცდუნება არ ელოდა. და მათი სულიერი კავშირის ზრდასთან ერთად მატულობდა ანზელმის ზიზღი ქალის სხეულისადმი. ანზელმი და დუნია პანსიონიდან წასვლის შემდეგაც ხვდებოდნენ ერთმანეთს. ხვდებოდნენ თავიანთ ბინებში. და ერთხელ ანზელმმა გულწრფელობის შემოტევისას გაუფრთხილებლობა გამოიჩინა და ქალს გამოუტყდა: რამდენადაც ჩემთვის აუცილებელ მოთხოვნილებად იქცა შენთან სულიერ-ინტელექტუალური კონტაქტი, ამდენადვე ძლიერად ანტიპათიას ვგრძნობ შენი სხეულისადმიო. ქალი ერთხანს დუმდა. „კეთილი, — ჩაილაპარაკა მან შემდეგ, — ეს საინტერესოა“. საუბარი სიყვარულს შეეხებოდა, არჩევდნენ ამ გრძნობას ყოველმხრივ, ნიუანსობრივად და დეტალურად. უცებ ქალმა განუცხადა ანზელმს, რომ მას ერთხელ სასიყვარულო ურთიერთობა ჰქონდა მამაკაცთან. ანზელმი ყურებს არ უჯერებდა: „შენ? თქვენ? პლატონური?“ „— არა, ნამდვილი“; „სად... როდის, ვისთან?“ „შაინის ფრანკფურტში, ერთი წლის წინათ, ბანკის მოხელესთან, ახალგაზრდა, ძალიან ლამაზ მამაკაცთან. მე მინდოდა ეს შენთვის როდესმე მეთქვა. ჩემი პატივისცემა ხომ არ დაგეკარგა?“ ამ დროიდან მდგომარეობა დაიძაბა და დაიმუხტა. ვაჟის ფანტაზია ამუშავდა: ეს ქალი უყვარდათ, ამ ქალის სხეულს მამაკაცი ეხვეოდა. წარმოსახვაში ქალს ტანთ გახადა და მის სხეულში რაღაც მახინჯი, საზიზღარი მიმზიდველობა აღმოაჩინა. ანზელმი კანკალებდა. ამუშავდა მამაკაცის ქვენა ინსტინქტები. ვაჟი ალუღლუღდა: „მე მაინტერესებს, კარგი იყო ბანკის მოხელესთან?“ „ძალიან“. „არაფერი გექნებოდა საწინააღმდეგო ამდაგვარი რამ კიდევ განგეცადა?“ „სრულებითაც არა“. გულაჩქარებულმა ჰკითხა ანზელმმა: „ჩვენ რომ გვეცადა?“ ქალი გაკვირვებით დააშტერდა ვაჟს: „არა, რას ამბობ, ჩვენი ურთიერთობა ხომ წმინდად სულიერი ბუნებისაა...“ „კი მაგრამ ეს რას უშლის ხელს...“ „არა, ხომ გესმით, არას რომ ვამბობ“. მამაკაცი გაშმაგდა: „რატომ, რატომ? რატომ იპრანჭები?“ და ანზელმი შეტევაზე გადასასვლელად მოემზადა. ქალი წამოდგა, „რა მოგივიდათ! უღირსად ნუ იქცევით. მე ხომ გითხარით, რომ ჩვენი ორმხრივი სიმპათია აბსოლუტურად სულიერია“. ქალმა ამხანაგურად ჩამოართვა ხელი ანზელმს. დუნიას ამავე დროს პირზე ირონიული ღიმილი აჩნდა.

ქალი წავიდა (ისინი ანზელმის ბინაში იყვნენ). ვაჟი გაოგნებული იდგა თავის ოთახში, მერე შუბლზე მიირტყა ხელი და დასაძინებლად გაემართა.

ეს ნაწარმოებიც თითქოს რამდენადმე ამოვარდნილია თ. მანის შემოქმედების კონტექსტიდან ისევე, როგორც „დაცემული ქალი“. მაგრამ თუ „დაცემული ქალი“ იწყებდა მწერლის პროზას საერთოდ, „შურისძიება“ ადრეული შემოქმედების შუაგულში შეიქმნა და მისი გამოცალკევებულობა თვალში საცემია. ნაწარმოების სიუჟეტი, ამბის წარმართულობა, სიმძიმის ცენტრის „პიკანტურ“ წერტილში გადატანა და ა. შ. არა თომას მანისეული ჩანს. ისევე როგორც „დაცემული ქალი“, „შურისძიებაც“ არა ჰგავს თ. მანის ტიპიურ ნაწარმოებებს: უპირველეს ყოვლისა, მისი განმასხვავებელი ნიშანი ის არის, რომ „დაცემული ქალივით“ არც მას აქვს გამოკვეთილი ორი პლანი, სიმბოლურობა, „ტრანსპარენტობა“. ნაწარმოებს მხოლოდ ემპირიული პლანი აქვს და ფსიქოლოგიური შინაარსით ამოიწურება. მაგრამ ნაწარმოებში მაინც გამოკრთის თ. მანისეული პრობლემა. ვაჟს სურდა ქალთან მეგობრობა მთლიანად სულიერ საფუძველზე აეშენებინა და მთლიანად გამოერიცხა „მატერია“, „ხორციელობა“, სხეული, რაც შეუძლებელი აღმოჩნდა. ცალმხრივი სულიერობა, აბსოლუტური „გონისმიერობა“ ყველა სფეროში უნაყოფო და უდღეურია. შესაძლოა, ამით ეხმაურება ეს ნაწარმოები თ. მანის შემოქმედებას საერთოდ. „შურისძიებაში“ მცირე ფროიდისტული ნაკადიც შეიმჩნევა. რასაკვირველია, აქ შეუძლებელია ფროიდის გავლენაზე ლაპარაკი; ჯერ ერთი, ამის საფუძველს თვით ნაწარმოები არ იძლევა; მეორეც, არა თუ ამ დროს, როცა ჯერ კიდევ არ არსებობდა ფროიდიზმი, არ იყო შექმნილი ფსიქო-ანალიტიკური თეორია, არამედ „ჯადოსნური მთის“ წერის პროცესშიც კი თ. მანს ფსიქო-ანალიზზე ბუნდოვანი წარმოდგენა ჰქონდა*. ეს ფროიდისტული ტენდენცია თავს იმ ფაქტში იჩენს, რომ თვით ისეთი ინტელექტუალური და „განსულიერებული“, თითქოსდა „არაქალური“ და არაკოკეტური დუნია შტეგემანისათვისაც კი ყველაფერი სექსამდე დაიყვანება. ანზელმმა სიბრიყვე გამოიჩინა, ეგონა, ამით ქალს არ აწყენინებდა — შენდამი ფიზიკურად გულგრილი ვარო, და ქალს წარმოუდგენელი შეურაცხყოფა მიაყენა. და მეგობრობა, რომელიც თითქოს მხოლოდ სულიერ საწყისზე იყო დაფუძ-

* იხ. W. F. Michael, Thomas Mann auf dem Wege zu Freud (Modern Language Notes, 65, March, 1950); აგრეთვე Hatfield-ის შენიშვნა: „It has since been shown definitively that Mann knew little or nothing of Freud at first hand when he was writting Der Zauberberg..“ (Henry Hatfield, p. 211).

ნებული, სათამაშო ქალალდის ხუხულასავით ჩამოინგრა. ქალ-ვაჟის ინტელექტუალურ-საქმიანი მეგობრობა სექსუალური ლტოლვის თავისებური „სუბლიმაცია“ აღმოჩნდა.

ნაწარმოები, როგორც თვით ავტორი განსაზღვრავს ქვესათაურით, მართლაც ნოველისტური ეტიუდია: „შურისძიება“ ერთი შემთხვევით იფარგლება, თხრობა შეკუმშული და კონცენტრირებულია, აღებულია გმირის ცხოვრების უმცირესი ნაწილაკი (მაგრამ მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი, მის განვითარებაში გარკვეული შემობრუნების წერტილი), ნაწარმოებში საკმაო მოულოდნელობა და გაუთვალისწინებლობაა, არის თავისებური „პოინტიც“ (ანზელმის სექსუალური აღგზნება და ა. შ.). ნაწარმოებს დაუმთავრებლობის, ფრაგმენტულობის, უსრულობის, სქემატურობის, სავარჯიშოს და ა. შ. იერიც აქვს, რაც მას ეტიუდთან აახლოებს.

„ლუიზჰენი“ („Luischen“)

1900 წ. „Die Gesellschaft“-მა * დაბეჭდა თ. მანის ახალი მეტად პროზაული ნაწარმოები „ლუიზჰენი“.

ვექილ კრისტიან იაკობის, 40 წლის ტლანქ, უშნოდ ჩასუქებულ მამაკაცს, ცოლად ჰყავდა ახალგაზრდა, ლამაზი, მომხიბლავი ამრა. ქალს ჭკუა თავსაყრელად არა ჰქონია, მაგრამ იმდენი მაინც ჰქონდა, რომ ბევრს არ ლაპარაკობდა და დუმილს ამჯობინებდა. ხოლო იმ ლამაზი ქალის საწინააღმდეგო, რომელიც ბევრს არ ლაქლაქებს, აბა რა უნდა გვქონდეს! ვექილს მეჩხერი ქერა თმა ჰქონდა (აქ თითქოს ფერთა სიმბოლიკა უკუშექცეულია: ამრას, რომელიც „ცხოვრებას“ განასახიერებს და რომელსაც თითქოს ქერა თმა უნდა ჰქონდეს, მუქი შეფერილობის ბალანი აქვს, ხოლო კრისტიან იაკობი „ხელოვანის“ ტიპია და ამდენად შავთმიანი უნდა იყოს, ავტორი კი ამჯერად მას ქერა თმით „აჯილდოებს“). ვექილი მთლად ჯანმრთელი არ ჩანდა, ყველგან ქონი ედო. შვილი არ ჰყავდათ. გვარიანად ცხოვრობდნენ, არ უჭირდათ. იაკობი ზომაზე მეტად თავაზიანი, ზრდილი, დამთმობი, თვინიერი და უწყინარი იყო, მაგრამ ეს იყო მისი სისუსტის, მისი სიგლახაკის შედეგი, ეს იყო თავის დამცირების, უთავმოყვარეობის გამოხატულება. კრისტიან იაკობზე

* Die Gesellschaft, Leipzig, 16. Jg., 1900, Bd. I, S. 35—50. პეტერს ეშლება: „ლუიზჰენი“ „ბუდენბროკების“ შემდეგ ჰგონია დაწერილი (Hans Armin Peter, Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst, Bern, 1929, S. 164). თვითონ თ. მანი სწერდა 1919 წელს ფილიპ ვიტკოპს: „Luischen“, das in den Tristan-Band aufgenommen wurde, gehört der Zeit nach eigentlich in den Band „Der kl. H. Friedemann“, d. h. in die erste Auflage“ (Th. Mann, Briefe 1889—1936, S. 161).

ერთ ასეთ ანეგდოტსაც ჰყვებოდნენ: ერთხელ, როცა იაკობი ქუჩაში მიდიოდა, ერთმა კაცმა ხელის ურიკა ერთი ბორბლით ზედ ფეხზე გადაატარა, მერე მოუტრიალდა ვექილს. საქციელწამხდარი კრისტიანი გაფითრებულიყო, შლაპა მოეშვლიპა და საცოდავად ბუტბუტებდა: „მაპატიეთ!“.

თუ რატომ გაჰყვა ამრა იაკობის, არავინ იცოდა, მაგრამ აშკარა იყო, ვექილს მგზნებარედ უყვარდა ცოლი, მორჩილად, შიშწარევად და ერთგულად. ღამ-ღამობით მიიპარებოდა ქმარი ცოლის საწოლთან, დაიჩოქებდა და მწარედ ტიროდა... ამრა ქმარს ღალატობდა. მისი საყვარელი იყო ალფრედ ლოიტნერი, ახალგაზრდა მუსიკოსი, კომპოზიტორი. ლოიტნერი ქერა იყო, ბედნიერი და თავდაჯერებული. თ. მანი ასე ახასიათებს „ბედნიერებს“ (იმავე „ცხოვრების“ ადამიანებს, იმავე „ქერებს“), რომელთაც ლოიტნერი ეკუთვნოდა: „Bewusst kindlich, unmoralisch, skrupellos, fröhlich, selbstgefällig, wie sie sind, und gesund genug, um sich auch in ihren Krankheiten noch gefallen zu können, ist ihre Eitelkeit iu der Tat liebenswürdig, solange sie noch niemals verwundet wurde. Wehe jedoch diesen kleinen Glücklichen und Mimen, wenn ein ernsthaftes Unglück sie befällt, ein Leiden, mit dem sich nicht kokettieren lässt, in dem sie sich nicht mehr gefallen können! Sie werden es nicht verstehen, auf anständige Art unglücklich zu sein, sie werden mit dem Leiden nichts „anzufangen“ wissen, sie werden zugrunde gehen...“ *.

ლოიტნერი ქმნიდა ვალსებს და მაზურკებს. მთელმა ქალაქმა, ქმრის გარდა, იცოდა ამრასა და ლოიტნერის სიყვარულის ამბავი და ჭორაობდა კიდეც. დადგა გაზაფხული და ამრას ბრწყინვალე აზრი გაუჩნდა: მან გადაწყვიტა დღესასწაულის, ზეიმის, ლხინის გადახდა გაზაფხულის დადგომის აღსანიშნავად. სანადიმოდ დაიქირავეს ბატონ ვენდელინის დარბაზი, ლერჰენბერგის გორაკის ძირას (ლერჰენბერგი აქაც, „ჯამბაზისა“ და „მინდერნიკელის“ მსგავსად, ქალაქის მთავარი სასეირნო ადგილია). ლხინს გარდა წარმოდგენა, კონცერტიც უნდა გაემართათ. როლები დაინაწილეს. ადვოკატ იაკობის, ამ უფორმო მასას, ამრას დაჟინებული მოთხოვნით, ბავშვის წითელ კაბაში გამოწყობილს, სიმღერა და ცეკვა დაავალეს. თან კრისტიანს პოპულარული კუპლეტი „ლუიზჰენი“ უნდა ემღერა. ეს უნდა ყოფილიყო საღამოს კულმინაცია, პროგრამის დასკვნითი ნო-

* Th. Mann, Bd. IX, S. 92; უშუალოდ ლოიტნერზე ავტორი წერს: „...ein schlanker Mensch mit keckem Gesicht, einer blonden, losen Frisur und einem sonnigen Lächeln in den Augen, das sehr bewusst war“ (S. 91).

შერი. ადვოკატი ერთხანს უარობდა, ამის უნარი არა მაქვსო. მაგრამ ბოლოს იძულებული გახდა დათანხმებულიყო: ამრა გაებუტა და სხვა რა გზა იყო?! და დანიშნულ დღეს გაიმართა დღესასწაული ვენდელინის ბაღსა და დარბაზში. თავი მოიყარეს სტუმრებმა, შეექცეოდნენ ლუდსა და ხბოს მშრალად მოხარშულ ხორცს. ბოლოს დაიწყო კონცერტიც. იმღერეს, იცეკვეს, დასასრულ დადგა კრისტიან იაკობის ჯერიც. პიანინოს მიუსხდნენ ამრა და ალფრედ ლოიტნერი; შეასრულეს ალფრედის სპეციალურად ამ საღამოსთვის დაწერილი მუსიკა. სცენაზე დათვივით გამობაჯბაჯდა ბავშვის კაბაში გამოწყობილი იაკობი. საცოდავად იგრიხებოდა და ხაოდა, ვითომ ცეკვავდა და მღეროდა. უცებ ადვოკატი შეჩერდა და სიმღერაც შეწყვიტა. ხან მაყურებლებს აცქერდებოდა და ხან პიანინოსთან მიმჯდარ წყვილს. მერე თითქოს რაღაცას მიხვდაო, სისხლი შემოაწვა სახეზე, შემდეგ გათეთრდა და მოწყვეტით დაეცა იატაკზე. ვექილი კრისტიან იაკობი გარდაიცვალა. ამრა თავისი ბეღურის ტვინით ჯერ კიდევ ვერ მიმხვდარიყო, რა მოხდა და ცარიელ თვალებს აცეცებდა. ნაწარმოები მთავრდება.

უსახური, უნიათო და გლახაკი კრისტიან იაკობი „სულის“, „გონის“ ადამიანია (რასაკვირველია, არა პირდაპირი მნიშვნელობით, რადგან მას ისევე აკლია გონი, როგორც ცხოვრების ფხა), პრაქტიკულად უმწეო და უსუსური. ჯანსაღი, სახიერი, ფუშფუშა, მაგრამ ბეღურისტვინა ამრა „ცხოვრების“ წარმომადგენელია, ჭანდა— თავად „ცხოვრება“. „გონისა“ და „ცხოვრების“ შეუღლება ხანგრძლივი არ აღმოჩნდა (დროებითი შეერთების დროსაც „სული“ დათრგუნვილი, დაბეჩავებული იყო). ბოლოს „ცხოვრებამ“ ჩაკლა, გაანადგურა „სული“. „ცხოვრება“ სიახლოვეს, ნათესაობას, მიდრეკილებას გრძნობდა „ცხოვრებისადმი“ — „ქერა“, „მხიარულ“, „ბედნიერ“ ალფრედ ლოიტნერისადმი. ალფრედ ლოიტნერმა, იმის მიუხედავად, რომ კომპოზიტორია, მაშასადამე, ხელოვანი, არ იცის, რა არის „ვაი გონისაგან“. მისი ხელოვანება არ სცილდება ვიწროდ პროფესიულ ფარგლებს. ალფრედი ხელოვანია პროფესიით (მისთვის ხელოვანება არ არის ორგანული და იმანენტური), მაგრამ ტემპერამენტითა და მსოფლშეგრძნებით „ბიურგერია“ *. ესაა ნაწარმოების სიმბოლური, შინაგანი პლანი. აქ მოქმედებს „ძალაუფლებისა“ და „გონის“, „ცხოვრებისა“ და „სულის“ ანტითეზა. მაგრამ „ლუიზჰენს“ ემპირიულ-რეალური სიბრტყეცა აქვს: აქ ობიექტური რეალობის, ემპირიული სინამდვილის კანონები მოქმედებს — ავხორცი და ვნებიანი ლამაზი

* ვოლფის თქმით, ლოიტნერი ნიცშეს „ქერა ბესტიის“ საგრძნობლად შერბილებული ვერსიაა (იხ. **Hans M. Wolff**).

ქალი ამრა ცოლად გაჰყვა შეუფერებელ კაცს, ადვოკატ კრისტიან იაკობის (ალბათ, შემთხვევითი არ არის, თომას ბუდენბროკის უფროს ძმასა და ამ ადვოკატს ერთი და იგივე სახელი რომ ჰქვიათ), ერთობ უშნო ცხოველს, ღვთის გლახასა და თითქმის საპყარს. სამაგიეროდ, ამრას მოქმედების თავისუფლება ექნებოდა ასეთი ქმრის ხელში. ქმარი ცოლს „მატერიალურ ბაზას“ შეუქმნიდა, ხოლო ქალი დაიკმაყოფილებდა ყველა მოთხოვნილებას, რომელიც კი შეიძლება ლამაზ, მაგრამ ჩერჩეტ ქალს გააჩნდეს. მართლაც, ამრა ისრულებდა ყოველ ჭირვეულობას, გაიჩინა საყვარელი და არავითარ შეზღუდვას არ გრძნობდა მეუღლის მხრიდან. ამ სიტუაციაში არაბუნებრივი და არარეალური არაფერია. ასე ხდებოდა და ხდება. ავტორი ამ ემპირიულ-რეალურ პლანში უპირისპირდება საზოგადოებას, ბიურგერულ-ფილისტერულ ყოფასა და გარემოცვას, ამ საზოგადოების ბინადართა ვიწრო ინტერესებსა და იდეალებს. მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ თ. მანისათვის არ არის დამახასიათებელი სოციალ-კრიტიკული სიმახვილე, სოციალური აქცენტირება.

ვექილი იაკობი იოჰანეს ფრიდემანსა და, უფრო მეტად, ტობიას მინდერნიკელს ენათესავება. ტობიასივით კრისტიანიც ზომაზე მეტად მორიდებული, მფრთხალი და დაბეჩავებული კაცია. ტობიასივით არც მას აქვს საკუთარი ღირსების გრძნობა და მასაც აწვალებს „ნაკლებღირებულებიანობის კომპლექსი“, ესეც ლაქუცა და ქლესაა, უთავმოყვარეო და თავდამცირებული. არც ტობიასსა და არც იაკობის არა აქვთ ჰუმორის, ირონიის გრძნობა, ყველაფერს საშინელი სერიოზულობით ითმენენ. ტობიასი, როცა მას პირში დასცინოდნენ და მასხრად იგდებდნენ, მორჩილად, თავაზიანად, მდაბლად უკრავდა თავს მეზობლებს, ყოველგვარი ირონიისა და ჰუმორის გარეშე. ხოლო კრისტიანმა, როდესაც მას ფეხზე ურიკა გადაატარეს, დამნაშავესავით მოიშველიპა შლაპა და ბოდიშს იხდიდა, თითქოს მისი ბრალი ყოფილიყოს*. მეორე მხრივ, ამრა ძალიან ჰგავს გერდა რინლინგენს („პატარა ბატონი ფრიდემანი“). ამრა შეიძლება უფრო გარეწარიცაა: ეს ქალი მრავალრიცხოვანი საზოგადოების წინაშე აპამპულებს ქმარს და ბოლოს კლავს კიდეც. „ლუიზჰენშიც“ დაახლოებით იგივე სიტუაციაა: ბორჯასებური, დემონური, „სადისტური“ „ცხოვრება“ სპობს, ანადგურებს სუსტ, უძლურ „გონს“. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, „ცხოვრების“ მსხვერპლი ამ ნაწარმოებში ერთობ ანტიპათიურია, სულიერად და ფიზიკურად საზიზღარი, რო-

* თავისი მაზოხისტური მორჩილებითა და თვინიერებით ტობიას მინდერნიკელსა და კრისტიან იაკობის ძალიან ჰგავს ალფრედ დობლინის ნოველის „კაპელანის“ გმირი—კაპელანი ანზელმი.

მელსაც პატივსაცემი არაფერი გააჩნია: არც საკუთარი ღირსების გრძნობა, არც ნებისყოფა, არც სულიერი ინტერესები. თ. მანმა ცალმხრივი, „დისტილირებული“ „სული“ ნეგატიური მიმართულებით უკიდურეს ზღვარამდე მიიყვანა, წაართვა მას ყოველგვარი პოზიტიური ნიშანი. იოჰანეს ფრიდემანი მცირეოდენ ნებისყოფას მაინც ფლობდა და გარკვეული სულიერი ინტერესებიც გააჩნდა. ამ მხრით იაკობი უფრო ტობიას მინდერნიკელს ენათესავება, მაგრამ რაღაცით, თუნდაც ძალზე მცირედით, მას მინდერნიკელიც აღემატება. ტობიასი უშუალოდ მაინც არავის ემონება. საინტერესოა, რომ „ლუიზჰენშიც“ ჩნდება ასესორი ვიცნაგელი, რომელიც „ჯამბაზში“ „ცხოვრების“ ტიპიურ წარმომადგენლად მოგვევლინა. აქაც ამ ვიცნაგელს, როგორც „ჯამბაზში“, ლოყაზე აქვს **Mensurnarben** (სტუდენტთა დუელების შედეგად მიღებული ჭრილობები). როგორც ზემოთ შევნიშნე, „ლუიზჰენშიც“, ისევე როგორც „ჯამბაზსა“ და „ტობიას მინდერნიკელში“, ქალაქის სასეირნო ადგილად დასახელებულია ლერჰენბერგი (**Hauptpromenade der Stadt**). მე მგონია, ლერჰენბერგის ასეთ გამეორებას გარკვეული იდეურ-აზრობრივი „დატვირთულობა“ ენიჭება: მწერალი ამით ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ამ ადრეულ ნაწარმოებებში ნათესაური ატმოსფერო, ნათესაური გარემო, მსგავსი ბიურგერულ-ფილისტერული წრეა და ერთგვარი ტიპები და პერსონაჟები მოქმედებენ.

ჟანრობრივად ეს ნაწარმოები ნოველას უახლოვდება: აღებულია ერთი უცნაური, განსაკუთრებული, გაუთვალისწინებელი და ა. შ. შემთხვევა. ნაწარმოების ფორმა მეტ-ნაკლებად მტკიცე, შეკრული და „ჩაკეტილია“. „ლუიზჰენი“ მთავრდება კულმინაციით, თავისებური „პოინტით“, კატასტროფით (კრისტიან იაკობის მოულოდნელი სიკვდილით).

„სასაფლაოს გზა“ („Der Weg zum Friedhof“)

იმავე 1900 წელს ჟურნალმა „ზიმპლიცისიმუსმა“ * გამოაქვეყნა თ. მანის ახალი პროზაული ნაწარმოები „სასაფლაოს გზა“.

სასაფლაოს გზა შარაგზის პარალელურად მიიმართებოდა. ის

* **Simplicissimus, München, 5. Jg., Nr. 30, 20. 9, 1900:** აღსანიშნავია, რომ „სასაფლაოს გზა“ უშუალოდ „ბუდენბროკების“ შექმნის შემდეგ დაიწერა: „**Das Nächste nach „Buddenbrooks“, unmittelbar nach Beendigung geschrieben, war „Der Weg zum Friedhof“**, მაგრამ, რადგან ეს ნაწარმოები უფრო ადრე დაიბეჭდა და, რაც მთავარია, ჩემი აზრით, თავისი აზრობრივ-სტილისტური თავისებურებებით პირველი პერიოდის ნაწარმოებებს მიეკუთვნება, ამიტომ ის პირველ პერიოდში გადმოვიტანე (**Th. Mann, Briefe 1889—1936, S. 183**).

უფრო ბილიკსა ჰგავდა. გაზაფხული იყო. სასაფლაოს გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა, ნელა, თავდახრილი, ჯოხს ებჯინებოდა. ეს კაცი იყო ლობგოტ პიპზამი (Lobgott Piepsam). შავები ეცვა. თავისიანების საფლავების მოსანახულებლად მიდიოდა. ქვრივი იყო, მარტოხელა და გარიყული. შვილებიც დახოცოდა. ლოთობის გამო სამსახურიდან დაეთხოვათ. უწინ რომელიღაც სადაზღვევო საზოგადოებაში მუშაობდა (ავტობიოგრაფიული დეტალი). უცებ ლობგოტმა ზურგს უკან, გზაზე რაღაც ხმაური გაიგონა, მიიხედა და დაინახა, რომ ვიღაც ახალგაზრდა ველოსიპედზე გადამჯდარიყო და მოაქროლებდა*. ყრმა ლაღი, უდარდელი, სიცოცხლით სავსე ჩანდა. კეპს ქვემოდან ქერა თმა გამოსჩროდა. ველოსიპედი ბზინავდა, პედალები კრიალებდა. ქერათმიანსა და ცისფერთვალება ბიჭს ცა ქუდად მიაჩნდა და დედამიწა ქალამნად. „ველოსიპედზე ჭაბუკი იჯდა, ჯერ კიდევ სავსებით პირტიტველა ყმაწვილი, უდარდელი ტურისტი. ღმერთო ჩემო, მას აზრადაც არ მოუვიდოდა ამა ქვეყნის ძლიერთა და დიადთა რიცხვისათვის მიეკუთვნებინა თავი. მანჭანაც სრულიად საშუალო ხარისხისა იყო. რომელიღაც უცნობი ჭარხნის პროდუქციას წარმოადგენდა და, სულ ბევრი, 200-ოდე მარკა ეღირებოდა. ამგვარი სატრანსპორტო საშუალებით ჭაბუკი ქალაქგარეთ გამოსულიყო სასეირნოდ, მოელვარე პედალებით — პირდაპირ ფართოდ გადაშლილ მინდორ-ველებში! ეაშა! მას ჭრელი პერანგი ეცვა ნაცრისფერი კურტაკის ქვეშით, სპორტული გეტრები და მთელს ქვეყანაზე ყველაზე გამომწვევი კეპი, კეპი კი არა, თავად განსახიერებული სიანცე, ღიაყავისფრად კუბოკრული და ღილაკით თავზე...“ ** მაგრამ ლობგოტ პიპზამი გზიდან არ გადადიოდა და გზას არ უთმობდა ველოსიპედისტს. თ. მანი წერს: „Er stand da und blickte das Leben mit unbeweglicher Miene an“ ***. ბიჭმა ბრაზით შეხედა ლობგოტს და ნელა გვერდი აუარა. ველოსიპედი ოდნავ რომ გასცდა, პიპზამმა წუნარად და ხაზგასმით თქვა: „ნომერი ცხრა ათას შვიდას შვიდი“. ყმაწვილმა მოიხედა და გაოცებული მიაშტერდა პიპზამს. „მე თქვენ გაგაცხადებთ“, — უთხრა პიპზამმა ბიჭს. „რატომ?“ — იკითხა ველოსიპედისტმა და ჩამოქვეითდა. „იმიტომ, რომ თქვენ შარაგზაზე კი არ მიდიხართ, არამედ სასაფლაოს

---

* ჰანს მაიერს პატარა ლაფსუსი მოსდის: ველოსიპედისტი სასაფლაოდან კი არ ბრუნდება, პირიქით, სასაფლაოს მიმართულებით მიდის (Hans Mayer, S. 35).

** თომას მანი, გზა სასაფლაოსკენ; „ცისკარი“, 1959, № 12, თარგმანი ჯორჯანელებისა.

*** Th. Mann, Bd. IX, S. 121.

გზაზე". „კი მაგრამ ნაკვალევზე ხომ ატყობთ, აქ ჩემს გარდა სხვებიც დადიან ველოსიპედით", — გაიკვირვა ბიჭმა. „ჩემთვის სულერთია. მე გაგაცხადებთ!" „კი ბატონო, როგორც გენებოთ". ყმაწვილი მოახტა ველოსიპედს. „თუ ამ გზიდან არ გადახვედით, მე გაგაცხადებთ". ყმაწვილმა ველოსიპედი წაიყვანა. უცებ პიპზამი ადგილიდან მოწყდა, ველოსიპედისტს დაედევნა, წამოეწია და ხელი წაავლო. ველოსიპედმა წონასწორობა დაკარგა და წაიქცა. „ცხოვრება" გაგულისდა და მაგარი მუჯლუგუნი უთავაზა პიპზამს მკერდში, ლობგოტი წაბარბაცდა. „ცხოვრებამ" კარგა ლამაზად გამოლანძღა პიპზამი, შემოჯდა ველოსიპედზე და გააქროლა. ნაწარმოების ის ადგილი, სადაც ყრმა ველოსიპედისტი და ლობგოტ პიპზამი წაილაპარაკებენ, პარაბოლის, არაკის შთაბეჭდილებას ახდენს. აქ ყმაწვილი ველოსიპედისტი მხოლოდ „ცხოვრებად" მოიხსენიება: „შეეკითხა ცხოვრება", „ცხოვრება ჩამოვიდა ველოსიპედიდან" და ა. შ. თ. მანი აქ არაორაზროვნად და არაორჭოფულად პირდაპირ მიათითებს „ცხოვრება" — „ხელოვნების" ანდა „ცხოვრება" — „გონის" ანტითეზაზე (ველოსიპედისტი — „ცხოვრება"; პიპზამი — „გონი"). „ცხოვრების" იდეა აქ ხორცშესხმულია, „გასაგნობრივებულია" ველოსიპედისტის სახით, ხოლო „გონს", „ხელოვნებას" ლობგოტ პიპზამი განასახიერებს. ნაწარმოების ამ ადგილს სწორედ ეს ანიშნებს პარაბოლის ხასიათს. პიპზამმა ყვირილი და ალიაქოთი ატეხა, ველოსიპედი თვალს მოეფარა, ლობგოტი კი კვლავ ქოთქოთებდა და ჩხაოდა. უაღრესად საგულისხმოა, თუ როგორ ლანძღავს ლობგოტი („სული") ველოსიპედისტს („ცხოვრებას"): **„Blitzblaue Augen, nicht wahr? Und was sonst noch? Der Teufel kratze sie dir aus, du unwissender, unwissender, unwissender Geck...*.**

აქ აშკარად, „შიშვლად" ჩანს „სულისა" და „ცხოვრების" დაპირისპირება: „სული" „ცხოვრებას" უსულობას, უგონობას, უმეცრებას უკიჟინებს (მიაქციეთ ყურადღება „უმეცარის" სამჯერ გამეორებას). „სულისა" და „ცხოვრების" ეს „გაბაასება" ნათლად ადასტურებს, რომ თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში „ცხოვრება" — „სულის" ანტითეზა კარდინალური პრობლემაა (ამას საგანგებოდ იმიტომ ვუსვამ ხაზს, რომ ჩვენი მკვლევრები ამას მეტწილად გვერდს უვლიან). პიპზამის გარშემო ხალხმა მოიყარა თავი. ლობგოტი არ ცხრებოდა, გაშმაგება არ უნელდებოდა. სეირის მაყურებელთა რიცხვი იზრდებოდა. უცებ პიპზამი მოწყვეტით დაეცა მიწაზე. რამ-

* Th. Mann, Bd. IX, S. 124.

დენიმე ხნის შემდეგ სასწრაფო დახმარების კარეტა გამოჩნდა. სანიტრებმა ლობგოტი საკაცეზე დააწვინეს, კარეტაში შედგეს და იქედან წაიყვანეს [41].

ნაივური, გაუცნობიერებელი, ბავშვივით და ნადირივით მიამიტი „ცხოვრება“ თავისდაუნებურად თელავს, ჭყლეტს, ანადგურებს სუსტსა და სიცოცხლისუნარმოკლებულს *. „ცხოვრება“ ამარცხებს „გონს“, „სულს“. „ცხოვრების“ სიჯანსაღე და სილაღე შურსა და ბრაზს იწვევს სუსტებსა და უნიათოებში, „სულის“ წარმომადგენლებში. „სასაფლაოს გზა“ თემატურად, პრობლემისა და გმირის მხრივ ყველაზე ახლოს დგას „ტობიას მინდერნიკელთან“: ლობგოტ პიპზამსაც სურს გამოავლინოს ძალაუფლების ნება, ყმაწვილს სასაფლაოს გზაზე ველოსიპედით გავლას უკრძალავს. მაგრამ საბრალო პიპზამი ვერ ახორციელებს თავის ნებას (ტობიას მინდერნიკელს გაცილებით უკეთეს პირობებში უხდებოდა ნების გამოვლენა).

„სასაფლაოს გზა“ „ტობიას მინდერნიკელთან“ ერთად იმ ადრეულ ნაწარმოებთაგანია, რომელშიაც „ცხოვრება“ სიმპათიური, სანდომიანი და ბავშვურად მიამიტია. ველოსიპედისტი, რომელიც კრიალა პედალებით დედაბუნების წიაღში მოჯირითობდა, გაცილებით საყვარელი, მიმზიდველი და გულითადობის აღმძვრელია, ვიდრე გაბოროტებული, ღვარძლიანი და უქმური პიპზამი. საინტერესოა, რომ მინდერნიკელი და პიპზამი არა მარტო შინაგანად, სულიერად, არამედ გარეგნულადაც გვანან ერთმანეთს:

„Tobias Mindernickel“: „...seine magere, auf einen Stock gestützte Gestalt...“ (S. 76). „...so ist er schwarz gekleidet...“ (იქვე). „Er trägt einen altmodischen, geschweiften und rauhen Zylinder, einen engen und altersblanken Gehrock und in gleichem Masse schäbige Beinkleider, die unten ausgefranst und so kurz sind, dass man den Gummieinsatz der Stiefelletten sieht“ (იქვე). „Sein hagerer Hals erscheint um so länger, als er sich aus einem niedrigen Klappkragen erhebt“ (S. 77). „...ein rasiertes und fahles Gesicht mit eingefallenen Wangen, mit entzündeten Augen, die sich selten vom Boden erheben...“ (იქვე).

---

* ადმონისა და სილმანს თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში ნიცშეანური ნაკადი ყველაზე თვალსაჩინოდ ამ ნაწარმოებში მიაჩნიათ გამოვლენილად (Адмони-Сильман, стр. 59). მართალია, „სასაფლაოს გზაში“ იგრძნობა ნიცშეს კვალი, მაგრამ არა ისე აშკარად, როგორც, მაგალითად, „ტობიას მინდერნიკელში“ ანდა „ბედნიერების ნებაში“. ამის გარდა, ისინი გმირის სახელს შეცდომით წერენ: Либегот. ნამდვილად კი პიპზამს Lobgott-ი ჰქვია.

„*Der Weg zum Friedhof*": „...er ging langsam, gesenkten Hauptes und gestützt auf einen schwarzen Stock" (S. 118). „Er war schwarz gekleidet..." (იქვე). „Er trug einen altersblanken Gehrock, Beinkleider, die sowohl zu eng als auch zu kurz waren..." (იქვე). „Sein Hals, ein langer, dürrer Hals mit grossem Kahlkopfapfel, erhob sich aus einem Klappkragen..." (იქვე). „Es (სახე, ნ. კ.) war glatt rasiert und bleich. Zwischen den ausgehöhlten Wangen..." (იქვე). „wie entzündet... seine Augen waren" (S. 119).

როგორც ვხედავთ, თითქმის „სტერეოტიპული" გამეორებაა. გარეგნობისა და ჩაცმულობის ასეთი დამსგავსებით თ. მანი მიანიშნებს, რომ ლობგოტი და ტობიასი ნათესაური ტიპებია. მათ გარეგნობითა და ჩაცმულობით უახლოვდებიან აგრეთვე იოჰანეს ფრიდემანი და „გაცრუებული იმედების" უსახელო გმირი, რაც ზემოთ უკვე აღვნიშნე. ლობგოტ პიპზამისა და მინდერნიკელის არც თუ ძალიან შორეულ „ნათესავად" გვევლინება იუგოსლავიელი მწერლის, ნობელის პრემიის ლაურეატის ივო ანდრიჩის მოთხრობის „დღესასწაულის" გმირი — სარაევოელი კანცელარიის წვრილფეხა მოხელე, ტანმომცრო ალოიზ ბანი, რომელიც წელიწადში ერთხელ, მხოლოდ საკუთარ დღეობაზე ავლენს თავის „ნებას"... ამ პერსონაჟების ცოტა უფრო შორეულ „ნათესავად" გვესახება იაროსლავ ჰაშეკის ასევე წვრილფეხა მოხელე ფრანტიშეკ მახულკა, რომელიც მორჩილებისა და სუბორდინაციის განსახიერებას წარმოადგენს, მაგრამ რამდენიმე წელიწადში ერთხელ თავის თავს ნებას აძლევს „ითამაშოს" ბატონი, როცა ხარაზს ფეხსაცმელს ანდა თერძს კოსტიუმს უკვეთს („მაგისტრატის პრაქტიკანტ ფრანტიშეკ მახულკას გასაოცარი ამბავი"). ფრანტიშეკ მახულკას გაგიჟება, მისი „მაზოხისტური" პროტესტი მოგვაგონებს პიპზამის ისტერიულ „ამბოხს" და მის აღსასრულს [42]. ლილი ვენორი ამ ნაწარმოებშიც ხედავს დოსტოევსკის „დანაშაულისა და სასჯელის" კვალს. ის ლობგოტ პიპზამს მარმელადოვთან ანათესავებს*. მართლაც, პიპზამი ჰგავს მარმელადოვს, მაგრამ არა იმაზე უფრო მეტად, ვიდრე ზემოთ დასახელებული პერსონაჟები [43].

„სასაფლაოს გზა", ჩემი აზრით, ჟანრობრივად ნოველას წარმოადგენს: ნაწარმოებში მოცემულია უკვე ჩამოყალიბებული, სტატიკური ხასიათი, აღებულია ერთი საკმაოდ უცნაური, განსაკუთრებული შემთხვევა, ნაწარმოები მოიცავს გმირის ცხოვრების ერთ

* Lilli Venohr, S. 62.

მცირე, მაგრამ მნიშვნელოვან. საბედისწერო მონაკვეთს; უგულებელყოფილია დეტალები, წიაღსვლები, პარალელური მოქმედებანი. ნაწარმოებს აქვს მოულოდნელი, გაუთვალისწინებელი კულმინაცია და „პოინტი“ და ა. შ. „სასაფლაოს გზით“ სრულდება თ. მანის შემოქმედების პირველი პერიოდი, ე. ი. მისი ადრეული შემოქმედება.

* * *

თ. მანის ადრეული შემოქმედება ასახავს XIX საუკუნის მიწურულის ბურჟუაზიული საზოგადოების თავისებურ ასკეტებს, „გონის“ განდეგილებს, რომელნიც გამოთიშულნი არიან ცოცხალი სინამდვილისაგან, ცხოვრებისაგან და ამას უაღრესად მტკივნეულად განიცდიან. რელიგიური ასკეტებისაგან ესენი იმით განსხვავდებიან, რომ რელიგიური განდეგილები ნებაყოფლობით, რწმენის მოთხოვნით ამბობენ უარს ამქვეყნიურ სიამეზე, ხორციელ ტკბობასა და გრძნობად კმაყოფილებაზე, XIX საუკუნის მიწურულის „სულის“ ასკეტები კი იძულებულნი არიან თავისდაუნებურად გაირიყონ, გაითიშონ გრძნობადი ცხოვრებისაგან. მათ სურთ, ენატრებათ, უდიდესი წადილი აქვთ ამქვეყნიური სიამტკბილობისა, მაგრამ ამის უნარი არა აქვთ. ესენი იმთავითვე ასკეზისათვის არიან განწირულნი. პატარა ქალაქების ანაქორეტებად დაბადებულთ არ ძალუძთ სხვაგვარი არსებობა. ბურჟუაზიულმა ეპოქამ გახლიჩა ადამიანი, გააცალმხრივა ინდივიდი: წარმოიქმნა ურიცხვი, „ნივთიერობის“, „ხორცის“ მოთაყვანე, სხეულის გამაზულუქებელი, კომფორტის მაღმერთებელი ადამიანი, რომლის ტიპიც გაბატონებულია დღევანდელ ბურჟუაზიულ დასავლეთში. მისი მთავარი იმპულსი ეგოიზმია, ხშირ შემთხვევაში დაუფარავი და შეუნიღბავი, ხოლო ეგოისტური მიზნების განხორციელებისას კარგი ტონი — ცინიზმი. ეგოიზმისა და ცინიზმის გარდა ყველაფერი სანტიმენტალობად, ცუდ ტონად, ჩამორჩენილობად მიიჩნევა. მისი ურთიერთობის, მოქმედების, მორალის და ა. შ. საფუძველი ანგარიშია, მომგებიანი ანგარიში, „გეშეფტი“, ბიზნესი. ამ ანგარიშს ექვემდებარება ქორწინება, სიყვარული, ნათესაური ურთიერთობანი. უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება (ალბათ, ერთადერთი) კარგ ჭამა-სმას, ჩაცმას, ფიზიკურად და ბიოლოგიურად კარგად ყოფნას, კომფორტს. ღირებულება, რომლის ხელით შეხება არ შეიძლება, რომლის გამოანგარიშება-გაზომვა შეუძლებელია, უფასურდება. ადამიანის ამ ტიპს ემარჯვება მოქმედება, საქმის კეთება, ტკბობა, ცხოვრების უშუალო, უკონფლიქტო აღქმა, მაგრამ უჭირს აზროვნება, სულიერ ღირებულებათა დაფასება და

ხანგრძლივი ფიქრი. მეორე მხრივ, ჩამოყალიბდა ერთი მუჭა ასკეტები, „გონის“, „სულის“ ადამიანები, რომელთაც დაკარგული აქვთ სისხლსავსე, ნორმალური, ჯანმრთელი არსებობა-სულდგმულობის უნარი. ამათ შეუძლიათ აზროვნება, ჭვრეტა, ფიქრი, ოცნება, საუკეთესო შემთხვევაში, წერა, ხატვა ან მუსიკის შექმნა, მაგრამ არ ძალუძთ მოქმედება, საქმიანობა, ცხოვრების, სიცოცხლის უშუალო, ალალი აღქმა-განცდა. XIX საუკუნის მიწურულის ასკეტებს საოცარი სურვილი, უფრო მეტიც, შმაგი ნატვრა აქვთ ლამაზი, ფორმამიმზიდველი ქალებისა, უდარდელი მხიარულებისა და უღრუბლო კმაყოფილებისა. მაგრამ ესენი თითქოსდა ბედისაგან შეჩვენებულნი, დაწყევლილნი, შერისხულნი არიან. მათ შურთ, ენატრებათ ჩვეულებრივი, ორდინარული, ნორმალური არსებობა, ამ ასკეტებს სურთ დაუბრუნდნენ ადამიანურ წიაღს, „ბუნებას“, „ცხოვრებას“, პირველყოფილ უშუალობას, ჰარმონიულობას, მთლიანობას, მაგრამ ამაოდ. ცხოვრების კარი მათთვის დახშულია; სწადიათ შეერიონ ბედნიერ, ბუნებრივ, ჯანსაღ, ნორმალურ ადამიანთა ჯგროს, მაგრამ „განდეგილებს“ კეთროვანებივით გაურბიან. ერთი მხრით, ჩამოყალიბდნენ დიდთავა და მკერდჩავარდნილი ინტელექტუალები, ხოლო, მეორე მხრით, მომრავლდნენ მხარბეჭიანი, მაგრამ დაბალშუბლიანი ათლეტები. ქალაქელი „მწირის“ „სპეციალობა“ ჭვრეტა, განცდა დატანჯვაა. თ. მანი თავის ადრეულ შემოქმედებაში გვიჩვენებს, რომ „სული“, „გონი“ უკიდურესად დაშორდა „სხეულს“, რომ „სულიერობა“ მოწყდა ცხოვრებას, „მატერია“ და „სული“ გაითიშა, ბუნება და ადამიანი აბსოლუტურად ურთიერთგაუცხოვდნენ. შეირყა და დაირღვა არსებობისა და ცხოვრების, სამყაროს ერთიანობისა და მთლიანობის გრძნობა. დაიშალა ყოფნის, ყოფიერების ტოტალობა. დასავლეთის ბურჟუაზიულმა სამყარომ თავი დაღლილად, მოხუცად და დასაღუპავად განწირულად იგრძნო. ბურჟუაზიულ დასავლეთს მოყირჭდა „სული“, „გონი“; ის, რაც ადრე ადამიანის უდიდეს სიამაყეს ქმნიდა — „სული“, „გონი“, ინტელექტი, თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოების ადამიანისათვის სადაო, საეჭვო, შერყეული ღირებულება და უბედურების მომტანი აღმოჩნდა. და თ. მანის ადრეული შემოქმედების გმირებს გაუჩნდათ რომანტიკული, სანტიმენტალური (შილერისებური გაგებით) სევდა, მისწრაფება „უსულო“, უპრობლემო, ბუნებრივი, ბედნიერი, უშუალო ცხოვრებისადმი. ადრინდელი სულიერი ღირებულებანი დრომოჭმული აღმოჩნდა, ამოიწურა, ხოლო ბურჟუაზიული აზროვნების ფარგლებიდან გაუსვლელად ვერ მოხერხდა ახალ სულიერ ღირებულებათა შექმნა. „გონს“, ინტელექტს, „რაციოს“ ბედნიერება აღარ მოაქვს, ადამიანში და-

ირღვა ჰარმონია, ადამიანმა დაკარგა მთლიანობა, სისრულე, ყოველმხრივობა, „ინტეგრიტეტი“, მოიშალა სულიერ და მატერიულ საწყისთა სინთეზი, „ხე ცნობადისა“ არ გამოდგა „ხე ცხოვრებისა“. „სულისა“ და „ცხოვრების“ დაპირისპირება და გათიშულობა XIX საუკუნის მუწუროლისა და XX საუკუნის მწერლების გამოგონილი თუ აღმოჩენილი არ არის. ეს ძველისძველი ობიექტური კონფლიქტია და ოდინდელი ლიტერატურული თემა.

ილია ჭავჭავაძე წერდა: „ცხოვრება ყოველთვის ორ დიდ ტოტად დადის, ერთი ტოტი მოაზრე ცხოვრებაა, მეორე — მოსაქმე“. მოაზრე და მოსაქმე ცხოვრება, ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, შეთანხმებული უნდა იყოს, ერთ-ერთის დომინანტა სიმახინჯეს, პათოლოგიას იწვევს. მოაზრე ცხოვრების შეუთანხმებლობა მოსაქმესთან უამრავ ტრაგედიას აპირობებს. „Denken und Tun, Tun und Denken, das ist die Summe aller Weisheit“,—ვკითხულობთ გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის ხეტიალის წლებში“*. შუა საუკუნეების ეთიკური იდეალის მიხედვით, ადამიანი უნდა დაცლილიყო ყოველივე ხორციელისა, სხეულებრივისა, ბიოლოგიურისა და ფიზიკურისაგან, ე. ი. ცხოველურისა, ინსტინქტებისა და ქვენა გრძნობებისაგან, სხეულებრივ-ფიზიკური მოთხოვნილებებისაგან და გრძნობადის იმპულსებისაგან. უნდა აღვსილიყო „სულით“, იდეალებით, უზენაესი მიზნებით, ბიოლოგიური მოთხოვნილებების მიღმა მდებარე ღირებულებათა თაყვანისცემით, ღმერთით, აბსოლუტური ინსტანციით. ესაა წმინდანის, სულის მარტვილის, ღვთაებრივთან ზიარების მოსურნე ასკეტის იდეალი. რენესანსმა თავისი უფლებები დაუბრუნა ადამიანის ხორცს, გრძნობებს, ბიოლოგიურ მოთხოვნილებებს, სქესობრივ სიყვარულს, ინსტინქტებს და ა. შ. რენესანსმა, ჰუმანიზმმა თავისი იდეალი ყოველმხრივ განვითარებულ, „არადასპეციალებულ“ ადამიანზე შექმნა ანტიკურობის მაგალითსა და საფუძველზე. მაგრამ ის, რაც, როგორც შუასაუკუნეობრივი ასკეტიზმის რეაქცია, ერთ დროს პროგრესული იყო და ადამიანის ემანსიპაციას წარმოადგენდა, ახალ საუკუნეებში თავის ექსტრემულ ზღვარს მიაღწია: მთლიანად „დაძლეულ“ იქნა შუა საუკუნეების „იდეალი“ და აბსურდამდე მიყვანილი ექსტრემულობით განხორციელდა „რენესანსი“, ხორცის რეაბილიტაცია; ფაქტიურად ადამიანის განთავისუფლება იქცა ადამიანში ცხოველის განთავისუფლებად, ეგოიზმად და შიშველ უტილიტარიზმად. ერთი მხრივ ამით აიხსნე-

* Goethes Werke in zehn Bänden, hrsg. von Reinhard Buchwald, Bd. VIII, 1957, S. 274.

ბა თანამედროვე დასავლეთში შუა საუკუნეების რეაბილიტაციისა და შუასაუკუნეობრივი იდეურობა-სულიერობის აღორძინების ცდები. თანადროულ ბურჟუაზიულ დასავლეთში გაბატონებული ადამიანის ტიპი კარიკატურული ფორმითა და ნეგატიური ნიშნით „რენესანსული“ ადამიანია, რომელშიაც ხორცი, სხეული, „ფიზიკა“, „ფიზიოლოგია“ მთლიანად გაბატონებულია „სულზე“, იდეაზე, იდეალებზე, „მეტაფიზიკურ“ საწყისზე, ადამიანის ბიოლოგიური არსებობის ფარგლებიდან გასულ ინტერესებზე. განსაკუთრებით მწვავე და აქტუალური იყო მოაზრე და მოსაქმე ცხოვრების პრობლემა გერმანიაში, გერმანიის ბიურგერულ საზოგადოებაში. ჯერ კიდევ კანტმა გათიშა ერთმანეთისაგან სუბიექტი და ობიექტი, ფიჰტემ გააღრმავა ეს უფსკრული: მან ადამიანის „მე“ დაუპირისპირა ბუნებას. უფრო მეტიც, მათ შორის მძაფრი წინააღმდეგობა დაადასტურა, ერთმანეთს მტრულად დაუპირისპირა „მე“ და „არა-მე“. უფრო უკანაც რომ დავიხიოთ, იმავე სურათის მოწმენი ვიქნებით: გერმანული ჰუმანიზმი და რეფორმაციაც თეორიული, „სულიერი“ ცალმხრივობით, პრაქტიკის პრიმატის, ემპირიზმის და „პრაგმატიზმის“ სრული უგულებელყოფით ხასიათდებოდა (მოვიგონოთ ენგელსის „ლუდვიგ ფოიერბახში“ გერმანელი ლუთერისა და ფრანგი კალვინის შედარება; გავიხსენოთ ერაზმ როტერდამელის ცალმხრივი „თეორეტიკულობა“, მის „სისულელის ქებაში“ აგდებული, ნეგატიური მსჯელობა პოლიტიკურ, სახელმწიფო მოღვაწეებსა და საერთოდ პრაქტიკოსებზე)*. გოეთეს 1829 წ. უთქვამს ეკერმანისათვის: „Während aber die Deutschen sich mit Auflösung philosopischer Probleme quälen, lachen uns die Engländer mit ihrem grossen praktischen Verstande aus und gewinnen die Welt“ **.

ჯერ კიდევ უფრო ადრე გოეთემ მიუთითა ინგლისელებზე — ამ მოქმედ და საქმიან ხალხზე, და იმედი გამოთქვა, რომ გერმანელები მალე იქნებოდნენ „არა აბსტრაქტული სწავლულები და ფილოსოფოსები, არამედ ადამიანები“ („nicht mehr abstrakte Gelehrte und Philosophen, sondern Menschen“). გოეთემ იმავე ეკერმანს განუცხადა: „Die Deutschen sind übrigens wunderliche Leute! Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall

---

* დამახასიათებელია ფერდინანდ ფრაილიგრატის ლექსი „გერმანია ჰამლეტია“ („Deutschland ist Hamlet“), რომელსაც არა აქვს უნარი გადაწყვიტოს და გადადგას პრაქტიკული ნაბიჯი.

** Goethes Gespräche mit Eckermann, Aufbau-Verlag, 1955, S. 504.

suchen und überall hineinlegen, das Leben schwerer, als billig" *. „ვილჰელმ მაისტერის ხეტიალის წლებში" იარნო ამბობს: „Ja, es ist jetzo die Zeit der Einseitigkeiten..." ** შილერის კარლ მორმა ხაზი გაუსვა XVIII საუკუნის ევროპელების გაცალმხრივება-„დასპეციალებას": „Ein französischer Abbé doziert, Alexander sei ein Hasenfuss gewessen; ein schwindsüchtiger Professor hält sich bei jedem Wort ein Fläschchen Salmiakgeist vor die Nase und liest ein Kollegium über die Kraft..." ***.

„გონისა" და „ცხოვრების", „სულისა" და „ცხოვრების" განხეთქილებას მწვავედ გრძნობდა ჰოლდერლინიც. ის წერდა: „Wir sind zerfallen mit der Natur, und was einst, wie man glauben kann, Eins war, widerstreitet sich jetzt". ჰოლდერლინის „ჰიპერიონში" ჰიპერიონი სწერს ბელარმინს გერმანელების შესახებ: „Es ist ein hartes Wort und dennoch sag ich's, weil es Wahrheit ist: ich kann kein Volk mir denken, das zerrissner wäre wie die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen-ist das nicht wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und Alle Glieder zerstückelt untereinanderliegen, indessen das vergossne Lebensblut im Sande zerrint?" ****.

ჰაინე გესლიანად დასცინოდა „თეორეტიკოს" და მეოცნებე გერმანელებს:

„Franzosen und Russen gehört das Land,
Das Meer gehört den Britten,
Wir aber besitzen im Luftreich des Traums
Die Herrschaft unbestritten.
Hier üben wir die Hegemonie,
Hier sind wir unzerstückelt;
Die andern Völker haben sich
Auf platter Erde enntwickelt" *****.

---

* S. 330.

** Goethes Werke, Bd. VIII, S. 38.

*** Schillers Werke in 5 Bänden, Bd. II, Volksverlag Weimar, 1957, S. 22.

**** Hölderlins Werke in zwei Bänden, Bd. II, Aufbau Verlag, Berlin u. Weimar, 1965, S. 160—161.

***** Heines Werke in fünf Bänden, Deutschland — Ein Wintermärchen, ausgewählt und eingeleitet von Helmut Holtzhauer, Bd. II, Volksverlag Weimar, 1965, S. 115.

მწვავედ იყო დასმული „გონისა“ და „ცხოვრების“ წინააღმდეგობის პრობლემა გერმანულ რომანტიზმშიც[44]. თანდათანობით გაძლიერდა და გაიზარდა ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ადამიანთა გაცალმხრივება-დასპეციალება XIX საუკუნის ევროპაში, ხოლო ამ „მონომანიამ“ თუ „მონოიდიოტიზმმა“ კულმინაციას XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასავლეთში მიაღწია. ამ დროს სამყაროს, სინამდვილის, ცხოვრების ჰარმონიულობის, ერთიანობის, მთლიანობის გრძნობა, რასაც უკვე კარგა ხანია ბზარი გასჩენოდა, თითქმის სავსებით დაირღვა და დაიშალა. უმწვავესად, ისე როგორც არასდროს, დადგა სუბიექტ—ობიექტის ურთიერთობა-მიმართების საკითხი, დაირღვა მათ შორის წონასწორობა („სულისა“ და „ცხოვრების“, „გონისა“ და „ბუნების“ კონფლიქტი სუბიექტ—ობიექტის განხეთქილების ერთ-ერთი გამოვლენაა). მეტ-ნაკლებად და სხვადასხვაგვარად სუბიექტ—ობიექტის კონტროვერსი განსაზღვრავს XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის ბურჟუაზიული ეპოქის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი გერმანელი მწერლისა თუ მოაზროვნის მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებას. სამყაროსა და ადამიანებში ღვთაებრივი ნაპერწკლის ჩაქრობა, არსებობის აზრის დაკარგვა, ადამიანისა და ცხოვრების ურთიერთგაუცხოება წარმოადგენს ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალის და რაინერ მარია რილკეს, გეორგ თრაკლისა და გეორგ ჰაიმის, ფრანც კაფკასა და რობერტ მუზილის, თ. მანისა და ალფრედ დობლინის და სხვათა და სხვათა შემოქმედების განმსაზღვრელს. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ თითქოს მათ შორის არ იყოს პრინციპული, არსებითი განსხვავება. საქმე ისაა, რომ ბურჟუაზიული სამყაროს სულიერ-კულტურული კრიზისი სხვადასხვაგვარად განსაზღვრავს მათ შემოქმედებას და სხვადასხვაგვარ შედეგებს აპირობებს, მათ სხვადასხვა დასკვნის გამოტანას აიძულებს და მათზე სხვადასხვაგვარად ზემოქმედებს. ზოგი ქვეყნის პრინციპად აბსურდის, სრული უაზრობის აღიარებამდე მიჰყავს; ზოგი სამყაროს კანონად შიშს აცხადებს და ა. შ.; ზოგიერთი კი, ბურჟუაზიულ დასავლეთში გამეფებული უკიდურესი სულიერი კრიზისისა და ამ კრიზისის მათზე ზემოქმედების მიუხედავად, გმირულად ცდილობს მის დაძლევას და ბურჟუაზიული „მემკვიდრეობითი“ რკალის გარღვევას, რაც კრიზისის მოსპობა-მოხსნის წანამძღვარს შექმნიდა. პირველ რიგში ეს ითქმის თ. მანზე, რომლის ეს ტენდენცია ჩანასახოვანი ფორმით უკვე პირველ პერიოდშიაც კი შეიმჩნევა. თ. მანის შემოქმედების პირველსა და მეორე პერიოდში „ხელოვანს“, „გონის“ ადამიანს ჩვეულებრივ უპირისპირდება ხოლმე მისი ანტიპოდი—„ცხოვრების“ ადამიანი, „ბიურგერი“,

„ქერა“, „ბედნიერი“. ესენი არიან „გონისა“ და „ცხოვრების“, „სულისა“ და „ბუნების“ კონკრეტული განმსახიერებელნი. თ. მანის გვიანდელ შემოქმედებაში თანდათან ქრება ასეთი აუცილებელი დაპირისპირება—„კორელაცია“. თანდათანობით სახეს იცვლის (და არა მარტო სახეს) ცხოვრება—ხელოვნების ანტითეზა. ხელოვანის (პირდაპირი ან არაპირდაპირი, ფართო მნიშვნელობით) პრობლემა კვლავ ძირითად საკითხად რჩება, მაგრამ აუცილებელი აღარ არის ხელოვანის ანტიპოდის შემოყვანა ნაწარმოებში. თ. მანის შემოქმედებაში დადასტურებული წინააღმდეგობა „გონსა“ და „ცხოვრებას“, „ხელოვნებასა“ და „ცხოვრებას“ შორის, რომელიც არ არის ერთნიშნოვანი, ერთსახოვანი და უცვლელი, ანალოგიურია შილერისეული სანტიმენტალურ—ნაივურის ანტაგონიზმისა, გოეთესეული რომანტიკულ — კლასიკურის ანტითეზისა, რუსოსეული ცივილიზაცია—ბუნების დისჰარმონიისა *, ხელოვნებისა და ბიურგერულ-ფილისტერული სამყაროების რომანტიკული დაპირისპირებისა, ნიცშესეული აპოლონურისა და დიონისურის კონფლიქტისა, ჰაინესეული სპირიტუალიზმისა და ბერძნობის ანტინომიისა **. ბოლოს და ბოლოს, ერთ მნიშვნელზე თუ დავიყვანთ, ეს არის, ჩვენი ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ, მოაზრე და მოსაქმე ცხოვრების ანდა „ვიტა კონტემპლატივასა“ და „ვიტა აქტივას“ (ნიცშე ასეთ ვარიაციას იძლევა: **vita contemplativa** და **vita practica**) ძველთაძველი წინააღმდეგობა, რაც კაცობრიობას თავისი ისტორიის დასაწყისიდანვე თან სდევს, მაგრამ განსაკუთრებით მწვავდება და ძლიერდება კრიზისულ, გარდამავალ პერიოდებსა და ეპოქებში. XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის ბურჟუაზიული დასავლეთის მწერლები უმწვავესად განიცდიან და გამოსახავენ კიდეც ადამიანის პიროვნების დაჩუცმაცებას, დანაწევრებას, მთლიანობის, ერთიანობის დარღვევას, მეორე მხრივ, ადამიანის გაცალმხრივებასა და მის „მონოიდეოტიზმს“ ***. თ. მანის „გონისა“ და „ცხოვრების“ ადამიანის ანტითე-

---

* თ. მანის გმირების ლტოლვა „ქერებისა“, „მხიარული“, „ბედნიერი“ ადამიანებისაკენ, მათი სწრაფვა „ცხოვრებისაკენ“ თავისებური ვარიაციაა რუსოს „ბუნებისაკენ“ უკუქცევისა. ასევე ეს არის სანტიმენტალური (შილერისებური) მისწრაფება ბუნებისაკენ, ეს იგივე ბუნების ძიებაა. მაგრამ, უნდა ითქვას, თ. მანის „ცხოვრება“ არ უდრის შილერის „ბუნებას“.

** თვითონ თ. მანი აღნიშნავს, რომ ჰაინეს ნაწერებში მისი ყურადღება განსაკუთრებით ამ ანტითეზამ მიიპყრო (Th. Mann, Notiz über Heine (1908), Bd. XI, S. 659).

*** მაგალითად, რობერტ მუზილი ათასგვარი ვარიაციით გადმოსცემს თავის რომანში „უთვისებო კაცი“ კაუშირის მოშლას, უკაუშირობას. ქვეყანა დაიშალა

ზის ანალოგიურია (არა იდენტური) ჰაინეს „ნაზარეველისა“ და „ელინის“, ნიცშეს „ჯვარცმულისა“ და „დიონისეს“ (ანდა სხვაგვარად: ქრისტიანი და დიონისური ადამიანი), გერჰარტ ჰაუპტმანის „მოციქულისა“ (აპოსტოლის, განდეგილის, ქრისტიანის) და „ზეკაცის“, ჰაინრიჰ მანის „ხელოვანისა“ და „ცხოვრების კონდოტიერის“, ჰერმან ჰესეს „სულის მარტვილისა“ და „ინსტინქტების მარტვილის“ („Märtyrer des Geistes“ და „Märtyrer der Triebe“) ანდა „წმინდანისა“ და „გახრწნილის“ („der Heilige“ და „der Wüstling“, კიდევ: „Ceist“ და „Trieb“, „Mensch“ და „Wolf“ და ა. შ.), რობერტ მუზილის „ნიჰილისტებისა“ და „აქტივისტების“ (ანდა „რეალისტების“), ლიონ ფოიჰტვანგერის „სულისა“ და „საქმის“ ადამიანების (ანდა „ბუდა“ და „ნიცშე“, „შემეცნებისა“ და „ძალაუფლების“ ადამიანები) წინააღმდეგობა. დაახლოებით ანალოგიურ კონფლიქტს გამოსახავს თ. მანის ეაჟი კლაუს მანი თავის პიესაში „ჩინეთის პირდაპირ“ („Gegenüber von China“). ამ ანტითეზის მსგავსია კლაუს მანისეული ამბივალენტური მიმართება „ევროპულ სულიერობასა“ (europäische Geistigkeit) და „ამერიკულ ძალას“ (amerikanische Kraft) შორის*. დაახლოებით მსგავსია ანტითეზის ძირითადი, ზოგადი შინაარსი, მეტ-ნაკლებად—ანტითეზის წევრები, მაგრამ განსხვავებულია ანტითეზის შეფასება-გადაწყვეტა, თუმც უნდა შევნიშნოთ, რომ პრინციპული განსხვავება მხოლოდ ნიცშეს მიმართ დასტურდება, ყველა დანარჩენი მეტ-ნაკლებად ამ საწინააღმდეგო ტიპებისა და საწყისების, ამ ანტიპოდების, ამ „პოლუსების“ პოზიტიური თვისებების სინთეზისაკენ მიისწრაფვის (ნიშცეს მიხედ-

---

ცალკეულ ნაწილებად, რომელთაც კავშირი აღარა აქვთ ერთმანეთთან. ეს პრობლემა დგას ჰუგო ჰოფმანსტალის შემოქმედებაშიც, მაგ., „Briefe des Zurückgekehrten“-ში; გერმანიაში ჩასული ავსტრიელი ამჩნევს, რომ აქ მეურნეობა, მრეწველობა განვითარებულა (მას გერმანია, პირველად გრიუნდერობის პერიოდამდე მოუნახულებია), გერმანელი მოქმედებს ტექნიკურად, მიზანსწრაფულად, მაგრამ საქმეში მთელი ადამიანი არ მონაწილეობს, მთლიანი ადამიანის ძალით არ მოქმედებს. ჰოფმანსტალის პიესაში „Turm“ ერთი პერსონაჟი ამბობს: „Herz und Hirn müssten eins sein“; მეორეგან ჰოფმანსტალი წერს: „Es fehlt in unserer Zeit den repräsentativen Dingen an Ceist, und den geistigen an Relief“. მუზილის რომანში ვკითხულობთ: „Es steht nicht mehr ein ganzer Mensch einer ganzen Welt gegenüber, sondern ein menschliches Etwas bewegt sich in einer allgemeinen Nährflüssigkeit“,—ამას ეუბნება ულრიჰი ვალტერს (R. Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, S. 224).

*იხ. Klaus Mann, Der Wendepunkt, S. Fischer Verlag, 1953, S. 219—220.

ვით კი, ზეკაცმა, დიონისურმა ადამიანმა მთლიანად უნდა გააძევოს, დათრგუნოს, მოსპოს თავისი ანტიპოდი—„ქრისტიანი", „ჯვარცმული", „გონის" სუსტი ადამიანი. ზეკაცი უნდა გაბატონდეს). იგივე ითქმის ნიცშეს მიმდევარ მწერლებზეც[45]. მაგალითად ავიღოთ რეაქციონერი მწერალი ერნსტ იუნგერი. ესეც უპირისპირებს ერთმანეთს ბუნებასა და სულს, ინსტინქტსა და გონებას. იუნგერი აგრძელებს ნიცშეს ხაზს: ის მხარს უჭერს მხოლოდ და მხოლოდ „ბუნებას", „ინსტინქტს". იუნგერის მიხედვით, საჭიროა ადამიანში ცხოველური ინსტინქტების გაღვიძება-აღძრა, ხოლო „სულის დახვეწილობისა" და „ტვინის მინაზებული კულტის"—დათრგუნვა-ჩაკვლა. ადამიანი უნდა იქცეს „ბუნების ადამიანად", „ბუნების ნაწილად" (ein Stück Natur) და ეს შეიძლება მოხდეს მხოლოდ ომში, ფრონტზე, როცა ადამიანი ეშვება „ბუნების ადამიანის უპრეტენზიო ჩვეულებამდე", ე. ი. პრიმიტიულ მოთხოვნილებებამდე—შიმშილის, წყურვილის, ძილის და ა. შ. ინსტინქტებამდე. ომში ადამიანი იქცევა არსებად, რომელსაც სხვა არაფერი გააჩნია და არც სჭირდება, გარდა სისხლსავსე კუნთებისა, ბრჭყალებისა და კბილებისა. იუნგერი გონებას, აზროვნებას, „სულს" უპირისპირებს ანიმალურს, ბესტიალურს, „ბუნებრივ ძალას" და მხოლოდ ამ უკანასკნელს მიიჩნევს პოზიტიურ ღირებულებად*. ერნსტ იუნგერის ამ შეხედულებათა გათვალისწინება, რომლებიც ნიცშეს ნააზრევის თანმიმდევრულ გამეორება-გაგრძელებას წარმოადგენს, ცხადყოფს თ. მანის პრინციპულ დაშორებას ნიცშეს კონცეფციიდან. იუნგერის რომანებში შიშვლად, შეუნიღბავად აისახა ნიცშესეული „ჭერა ბესტიის" კულტი და „ბუნება"—„გონის" ანტითეზის იუნგერისეული გადაწყვეტა კონტრასტული სიმკვეთრით გვიჩვენებს, თუ რაოდენ დაშორებულია თ. მანის პოზიცია ნიცშეს თვალსაზრისს[46].

თ. მანის ადრეული შემოქმედების მთავარი გმირები უღიმღამო, სუსტი, საზოგადოებისაგან გარიყული, განდგომილი, ზოგ შემთხვევაში, საპყარი ინდივიდუალისტები, აუტსაიდერები, ეგოცენტრიკოსები, საკუთარი ბედითა და პირადი, სუბიექტური ცხოვრებით შეზღუდული არსებანი არიან (მწერლის ადრეულ ნაწარმოებთა მთავარი პერსონაჟია der Abseitige, der Einsame, der Entrechtete, der Entwurzelte des Lebens, der Abseitsstehende, der Entartete, der Gespaltene). როგორც წესი, ესენი ფიზიკურ-

---

* იუნგერის კონცეფციას ვალაგებ Hans-Joachim Bernhard-ის მიხედვით. იხ. მისი, Die apologetische Darstellung des imperialistischen Krieges im Werk Ernst Jüngers, „Weimarer Beiträge", 1963, № 2.

ბიოლოგიურად გადაგვარებული და „გადაჯიშებულნი“ არიან. უბედურება, ავადმყოფობა, უიღბლობა, ხელმოცარულობა მათი აუცილებელი ხვედრია. ამ ადამიანებს თითქმის არაფერი აქვთ საზოგადოებასთან, სხვა ადამიანებთან საერთო, ისინი განზე დგანან, გამოცალკევებულნი არიან, და როგორც კი შეეცდებიან შეერიონ საზოგადოებას, შეიჭრნენ ცხოვრებაში, მაშინვე მარცხს განიცდიან. თ. მანის ამ გმირებს არა აქვთ ცხოვრების ძალა, უნარი, ფხა, სამაგიეროდ ზოგი მათგანი მახვილი ინტელექტითა და მეტ-ნაკლებად დახვეწილი გემოვნებით არის დაჯილდოებული. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მათი მცირეოდენი მხატვრული უნარი (შეიძლება უნებისყოფობისა და მოშვებულობის გამო) ვერ იძლევა პოზიტიურ შედეგს, მათ არა მარტო ბიოლოგიური, ფიზიკური, ვიტალური, არამედ დიდი სულიერი ენერგიაც არა აქვთ, რაც სჭირდება მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვან სულიერ-ინტელექტუალურ აქციას; ისინი ვერაფერს ვერ ქმნიან სულის სფეროშიაც. თ. მანის ადრეული ნაწარმოებების გმირები რამდენადმე ავტობიოგრაფიული თვისებებისა და ნიშნების მატარებლები არიან, თუმც ზოგიერთი თვისება მეტისმეტად გადაჭარბებული, ზოგჯერ კარიკატურულ და გროტესკულ ფორმებშია მოცემული. თ. მანის ადრეულ ნაწარმოებთა გმირებს შორის ხშირად ვხვდებით „ორმაგი“ წარმოშობის პერსონაჟებს, რომლებშიაც ბიურგერი მამისა და ხელოვანი დედის, ე. ი. ჩრდილოგერმანული და რომანული საწყისები იბრძვის. ეს გმირები გაორებულნი არიან. ამ არტისტული პერსონაჟების გვერდით მწერალს გამოჰყავს მოქმედი პირები, რომლებიც ერთგვარ კონტრასტულ ფონს უქმნიან მთავარ გმირებს. ესენია „ცხოვრების“ ადამიანები, „ბიურგერები“, ვიტალისტები, პრაქტიკოსები, „ქერები“, „ბედნიერნი“, „მხიარულნი“, „ორდინარულნი“, რომელთაც არა აქვთ საგანგებო მოთხოვნილება აზროვნებისა, ფიქრისა, რეფლექსიისა და იდეების აკვიატებისა. „სულის“ ანაქორეტები ცოტა შურის თვალით, ცოტა დამცინავად ცოტა ზიზღით უყურებენ თავიანთ ანტიპოდებს, რომელთაც შემეცნება და ცოდნა არ ტანჯავთ, დახვეწილი გრძნობები არ უმღვრევთ სიცოცხლის უდარდელ აღქმას. როგორც უკვე აღვნიშნე, ბურჟუაზიული დასავლეთის მკვლევრების აზრით, ადრეულ შემოქმედებაში თ. მანი მხარს უჭერს „ბიურგერებს“, „ქერებს“, „ცხოვრების“ ადამიანებს (ამით ნიცშეს სრული მიმდევრობა დადასტურდებოდა)[47]. მეორე მხრივ, საბჭოთა, დემოკრატიული გერმანიის და ზოგიერთი დასავლეთელი სპეციალისტიც ადასტურებს ავტორის სიმპათიას „ხელოვნებისადმი“, „გონისადმი“ და „სულის“ ადამიანებისადმი[48]. ახალგაზრდა თ. მანის მიერ ცხოვრება—გონის კონფლიქ-

ტის გადაწყვეტისა და აგრეთვე ნიცშესადმი მისი დამოკიდებულების ერთგვარ გასაღებს იძლევა უკვე ნახსენები „სურათთა წიგნი“, რომელიც ძმებმა უმცროსი დისთვის იტალიაში კოლექტიურად შეადგინეს. ძმებმა ხელით ჩაწერეს მასში სატირულ-ჰუმორისტული და პაროდიული ლექსები და ჩახატეს სურათები *. განვიხილოთ თ. მანის რამდენიმე კარიკატურა. კარიკატურა, რომელსაც „იდილია“ ჰქვია, უკვე აღვწერე იოჰანეს ფრიდემანთან დაკავშირებით. ამ კარიკატურაში აშკარად ჩნდება თვითკრიტიკული, ე. ი. „გონისადმი“, „სულისადმი“ კრიტიკული დამოკიდებულება მისი ცალმხრივობისა და უკმარობის გამო. „სულის“ ადამიანი ხორციელად დაჩიავებულ კაცუნადაა გამოყვანილი და ავტორის ირონია მისდამი საკმაოდ მწვავეა. მაგრამ იქვე მოთავსებული იყო თ. მანის მეორე კარიკატურაც, რომელიც საზიზღარი შესახედაობის მამაკაცს ასახავს. ამ კაცს კუბოკრული შარვალი აცვია, შიშველ ტანზე შარვლის საშერები აქვს შემორტყმული, ენა გადმოუგდია, თავი განზე გადაუწევია, წონასწორობა დაუკარგავს, მთვრალი ჩანს, მარჯვენა ხელში არყის ბოთლი უჭირავს. კარიკატურას ქვემოთ წარწერა აქვს: **Das Läben**. ნახატის სახელწოდება ორაზროვანია. ჩვეულებრივ „ცხოვრება“ გერმანულად ასე იწერება: das **Leben**. აქ კი წერია **Das Läben**. უმლაუტს თუ მოვაშორებთ, მაშინ მივიღებთ das **Laben**-ს, რაც ტკბობასაც ნიშნავს. მაშასადამე, ნახატის სახელწოდებაა: ცხოვრება და ტკბობა, ან ტკბობის შემცველი ცხოვრება, ანდა ცხოვრება, რომლის მიზანი ტკბობაა და ა. შ. თ. მანმა აქ გამოხატა „სულისაგან“, „გონისაგან“ დაცლილი „ცხოვრება“, რომლის აზრი და მიზანი უხეში, ხორციელ-ფიზიოლოგიური სიამოვნება და კმაყოფილებაა. საინტერესოა მესამე კარიკატურაც. მასზე გამოსახულია ჩაბერებული, ჭკნობადაწყებული, მსუქანი, მაგრამ ენებადაუმცხრალი დედაკაცი, რომელსაც სახე ღორის დინგს მიუგავს და ენა გადმოუგდია, ავხორცად ღრიჭება, განიერი თეძოები აქვს, თმა გასჩეჩია და გამეჩხერებია, შუბლი დაბალი აქვს, ქვედატანი აცვია, მკერდი კორსეტით აქვს ოდნავ დაფარული. ქალის ქვეშით წერია: **Mutter Natur** (დედა ბუნება). ამ შემთხვევაში, „ბუნება“ და „ცხოვრება“ იდენტური

* ვ ი ქ ტ ო რ მ ა ნ ი, გვ. 36; საინტერესოა, რომ, თუ მხატვრულ ლიტერატურაში ჰაინრიხი სატირისა და გროტესკის მოყვარულია, მხატვრობაში, პირიქით, ეტანება ერთგვარად რომანტიკულ, „პათეტიკურ“ თემებს, რომელთაც ჰუმორისტულად ამუშავებს; ხოლო თომასი, მწერლობაში სევდანარევი ჰუმორისა და ირონიული მელანქოლიის მოტრფიალე, გრაფიკაში გროტესკებისა და კარიკატურების სიყვარულს ამჟღავნებს. ვიქტორ მანის მართებული შენიშვნით, თომასის კარიკატურები გეორგ გროსის ნახატებთან ამჟღავნებს მსგავსებას (ვ ი ქ ტ ო რ მ ა ნ ი, გვ. 37).

ცნებებია (რუსოსა და შილერის ბუნება თ. მანის „ცხოვრების“ შესაბამი ცნებაა, თუმც მათ შორის განსხვავებაც არის: რუსო-შილერის „ბუნება“ უფრო სიმპათიური, უფრო პოზიტიურია, ვიდრე თ. მანის „ცხოვრება“). კუზიანი კაცუნა დახვეწილია, ყვავილი ცხვირთან მიუტანია, ყვავილს (ესთეტიკას, მშვენიერებას) მისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. ის ფაქიზია, მაგრამ საოცრად ჩია, უმწეო და უბადრუკია. ფიზიკური არსებობა გაძნელებული აქვს, მიწაზე ფეხის მოკიდება უჭირს, არყის ბოთლიან მამაკაცსა და ავხორც დედაკაცს თავი თავისუფლად უჭირავთ, მიწაზე თავს მტკიცედ გრძნობენ, ცა ქუდად არ მიაჩნიათ და დედამიწა ქალამნად, მაგრამ სქელკანიანები არიან, ცხოველების დონეს ვერ აშორებიან და მეტისმეტად პრიმიტიული მოთხოვნილებები აქვთ. კარიკატურების მიხედვით ირკვევა, რომ თ. მანს არც ერთი ადამიანური ტიპი არ მიაჩნია სრულქმნილად და ყოველ მათგანში ხედავს როგორც პოზიტიურ, ასევე ნეგატიურ მხარეებსაც. თ. მანის ირონია ორმხრივია, „ორლესულია“, მიმართული როგორც „სულისა“, ასევე „ცხოვრებისადმი“.

მეტისმეტად საგულისხმო ფაქტს გადმოგვცემს ვიქტორ მანი. ის ერთხანს სოფელ პოლინგში სოფლის მეურნედ მუშაობდა — იყო სოფლის მეურნეობის შეგირდი (**Wirtschaftseleve**); დილიდან საღამომდე ფიზიკურად შრომობდა, მთელი დღე ცის ქვეშ, მინდორში, ყანაში იყო და ასრულებდა გლეხის ყველა სამუშაოს. ერთხელ თ. მანი ახლად შერთული ცოლითურთ ჩავიდა უმცროსი ძმის მოსანახულებლად და ფორანზე გადამჯდარი ვიკო რომ დაინახა, უკმაყოფილება და წყენა ვერ დაფარა. ვიქტორ მანი წერს: თომასი ამბობდა „ჩემი ცხოვრების ვითომდა უსულიერობის“ გამოო (**gegen eine vermeintliche Geistlosigkeit meines derzeitigen Lebens**)*. როგორც ჩანდა, — განაგრძობს ვიქტორი, — ძმა მისაყვედურებდა „**fauler Geist**“-ს, „**Geistesfaulheit**“-ს, „**Geistfeindlichkeit**“-სო **. მეტისმეტად დამახასიათებელია: თუ თ. მანი უყოყმანოდ უპერდა მხარს „ცხოვრებას“, „ბუნებას“, მაშინ რად იწყინა თავისი ახლობელი ადამიანის „ცხოვრების კაცობა“?! ვიქტორი იმ დროს „ცხოვრების“ ადამიანის ყველა თვისებასა და ნიშანს ფლობდა (იყო ჯანსაღი, მხიარული, კმაყოფილი, თავდაჯერებული, მეტ-ნაკლებად ბედნიერი, ბუნებასთან და სინამდვილესთან მჭიდროდ, უშუალოდ დაკავშირებული და ა. შ.). თომასმა მაშინვე ირონიულად და საკ-

---

* ვიქტორ მანი, გვ. 151.

** გვ. 153.

მაოდ გესლიანად უთხრა ძმას: „Na, dabei kann sich dein Geist ja schön ausruhen“ *. ვიქტორ მანი პირდაპირ წერს: თომასი „protestierte... als Mann des Geistes“... **.

„ტონიო კროგერის“ ერთ-ერთ პერსონაჟს, რუს მხატვარ ქალს— ლიზავეტა ივანოვნას ტონიო კროგერი, ნაწარმოების მთავარი გმირი, ეუბნება თითქმის იმასვე, რასაც თ. მანი 1930 წელს წერდა თავის „ცხოვრების ესკიზში“ და რაც ზემოთ უკვე მოვიყვანე. მართალია, „ტონიო კროგერი“ 1903 წ. გამოქვეყნდა (იწერებოდა 1901—1902 წლებში), ე. ი. ადრეული შემოქმედების შემდეგ, მაგრამ ჯერ ერთი, დროის სხვაობა არც ისე დიდია, და მეორეც, მწერლის პოზიცია ამ მხრივ არ შეცვლილა. „მე მიყვარს ცხოვრება... თქვენ გეღიმებათ, ლიზავეტა, და მე ვიცი, რაზეც. მაგრამ გაფიცებთ, ნუ ჩამითვლით ლიტერატურად, რასაც ახლა გეტყვით. ნუ წარმოიდგენთ ჩეზარე ბორჯას ანდა რომელიმე დამთხვეულ ფილოსოფიას, რომელსაც ჩეზარე ბორჯა ცაში აჰყავს! ჩემთვის არაფერია ეს ჩეზარე ბორჯა, არაფრად მიმაჩნია იგი, და ძალიან მიჭირს გავიგო, როგორ შეუძლიათ ზოგიერთებს თაყვანი სცენ არაჩვეულებრივსა და დემონურს, როგორც იდეალს. არა, მე ვგულისხმობ „ცხოვრებას“, რომელიც გონისა და ხელოვნების მარადიულ წინააღმდეგობად გვეელინება. არა სისხლიანი სიდიადისა და ველური სილამაზის ხილვა..., არამედ ნორმალური, რიგიანი, მომხიბლველი არის ჩვენი ნატვრის საგანი, ესაა ცხოვრება თავისი მაცდური ბანალობითურთ“ *** [49]. თუ გავითვალისწინებთ „ცხოვრების ესკიზში“ თ. მანის ანალოგიურ მსჯელობასაც ****, დავრწმუნდებით, რომ აქ თ. მანი არა მარტო უბრალოდ ემიჯნება ნიცშეს, არამედ მწვავედ ეკამათება კიდეც. მწერალი გადაჭრით უარყოფს „ქერა ბესტიის“ კულტს, ზეკაცს, „სისხლიან სიდიადესა“ და „ველურ სილამაზეს“. როგორც დავინახეთ, თ. მანის გმირებს იზიდავს არა ველური ძალა, დემონური სილამაზე ან ჩეზარე ბორჯასებური ულმობელობა და ა. შ., არამედ ჩვეულებრივი, ორდინარული, „ბანალური“ ცხოვრება. საინტერესო და დამახასიათებელია, რომ, სადაც კი ეს „ცხოვრება“ ოდნავ ულმობელი, დაუნდობელი და „დემონური“, ე. ი. ნიცშესებური ხდება, თ. მანი მას დაუფარავი ანტიპათიითა და სიძულვილით აღწერს (მაგალითად,

---

* გვ. 151.
** გვ. 156.
*** Th. Mann, Bd. IX, S. 285.
**** Th. Mann, Bd. XII, S. 395.

ამრა — „ლუიზჰენში“, გერდა — „ფრიდემანში“). მაგრამ, თუკი ეს ცხოვრება ჩვეულებრივი, საღი და „ბანალურია“, ავტორი ზოგჯერ მას განსაკუთრებული სითბოთი და მოშურნალი სიყვარულით ასახავს (ველოსიპედისტი — „სასაფლაოს გზაში“, ძაღლი ეზაუ — „მინდერნიკელში“). მკვლევართა უმრავლესობის აზრით, ტონიოს მსჯელობა ჩეზარე ბორჯაზე, სისხლიან სიდიადესა და ველურ სილამაზეზე გულისხმობს არა ნიცშეს, არამედ ამ ფილოსოფოსის ფალსიფიკატორებსა და ეპიგონებს, რომელთაც გააყალბეს, დაამახინჯეს ნიცშეს მოძღვრება (ნიჩოლსი, კარლ ჰელბლინგი, ბედა ალემანი და სხვები). მაგრამ დასაელეთელ სპეციალისტთა შორის არიან ისეთებიც, რომელნიც ტონიოს ამ ტირადას ანტინიცშეანურ ფილიპიკად მიიჩნევენ[10]. სუბიექტურად, შესაძლოა, თ. მანი, მართლაც, ნიცშეს მიმდევრებსა და მოწაფეებს ეკამათებოდეს, რასაც თითქოს „შეხედულებების“ ერთი ადგილიც ადასტურებს *, მაგრამ ის, რასაც მწერალი ფილოსოფოსის მიმდევრებს მიაწერს, ნამდვილად, ფაქტიურად ნიცშეს ფილოსოფიის ნაწილს შეადგენს. „ჩემთვის არაფერია ეს ჩეზარე ბორჯა, არაფრად მიმაჩნია იგი...“, — ეუბნება ტონიო კროგერი (ამ შემთხვევაში .იგივე თ. მანი) ლიზაველტა ივანოვნას. ჩვენ კი ვიცით, რომ ჩეზარე ბორჯას განადიდებდა სწორედ ნიცშე და არა მისი მიმდევრები (შესაძლოა, მისი მიმდევრებიც), მიიჩნევდა მას „ზეკაცის“ ტიპად, „უჯანმრთელეს“, „მაღალ ადამიანად“ (ein

---

* „შეხედულებებში“ ვკითხულობთ: „Ja, in Jahren, die zur Verachtung sonst wenig geschickt machen, hatte ich den ästhetizistischen Renaissance — Nietzscheanismus rings um mich her zu verachten, der mir als eine knabenhaft missverständliche Nachfolge Nietzsches erschien. Sie nahmen Nietzsche beim Wort, nahmen ihn wörtlich“ (S. 556).

საკითხი ასე დგება: თეითონ თ. მანი „ალამაზებს“ და „აკეთილშობილებს“ ნიცშეს, არ იჯერებს მის იმორალიზმს, ძლიერების კულტს და ა. შ., თუ ნიცშეს სხვა მიმდევრები ამახინჯებდნენ, ამრუდებდნენ ამ ფილოსოფოსის ნაზრევს. საინტერესოა „შეხედულებების“ ამ ადგილისა და „ცხოვრების ესკიზის“ უკვე დამოწმებული აღიარების ურთიერთშედარება: ნიცშეს მიმდევრები სიტყვა-სიტყვით უჯერებდნენ ნიცშესო („შეხედულებები“), ხოლო მე პირდაპირი აზრით მისი ნაწერებიდან არაფერს ვიღებდიო („ცხოვრების ესკიზი“). მე ვფიქრობ, ნიცშეს ნააზრევის შეცვლა-გადასხვაფერებაზე უფრო თ. მანის შემთხვევაში შეიძლება ლაპარაკი, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, რას არ მიიჩნევდა იგი ნიცშეს ფილოსოფიაში არსებითად. თუ ნიცშეს ფილოსოფიას ჩამოვაშორებთ „ზეკაცის“, „ქერა ბესტიის“, ძალის, „სისხლიანი სიდიადის“, „ველური სილამაზის“ კულტს, ანტიქრისტიანულ, ანტიპლატონურ და ა. შ. ტენდენციებს, დამეთანხმებით, მისი მოძღვრებიდან თითქმის აღარაფერი დარჩება.

„höherer Mensch") „Raubmensch"-ად და ა. შ.*, ერთი სიტყვით, ადამიანის იდეალად (ნიცშე არაორჭოფულად წერს: „Noch jetzt glaubt man einen Cesare Borgia missbilligen zu müssen; das ist einfach zum Lachen" (Bd. X, S. 119) და სწორედ თ. მანი აბიაბრუებს ჩეზარე ბორჯას, რაც ნიცშეს სასაცილოდ მიაჩნია)[1].

თ. მანის ადრეული შემოქმედების გმირები მსგავსი, ნათესაური ხასიათებია, მაგრამ შეიძლება მათი მცირე ქვეჯგუფებად დაყოფაც. ტობიას მინდერნიკელი და ლობგოტ პიპზამი ერთ ჯგუფში გაერთიანდებიან — ისინი ნათესაური ხასიათებია. პაოლო ჰოფმანი და ჯამბაზი უეჭველად ჰგვანან ერთმანეთს. იოჰანეს ფრიდემანი თითქოს შუალედური, გარდამავალი ტიპია პირველსა და მეორე ქვეჯგუფს შორის. პაოლო და ჯამბაზი თუ ხელოვანები არა, ყოველ შემთხვევაში, ხელოვნების მოყვარულნი, ხელოვნებისადმი მიდრეკილნი მაინც არიან (პაოლო ჰოფმანი სამხატვრო აკადემიას ამთავრებს, ნამუშევარსაც გამოაფენს)**. მათში, მათი შემოქმედებითი ბერწობის, ცხოვრებისეული, პრაქტიკული ფხის სრული უქონლობისა და ა. შ. მიუხედავად, მაინც არის რაღაც სიმპათიური, ადამიანური, მიმზიდველი. ტობიასი და ლობგოტი (ამათ ძალიან უახლოვდება ადეკვატი კრისტიან იაკობი) გლახაკები, დათრგუნვილნი, უსუსურნი არიან. ისინი სიბრალულზე მეტს ზიზღს იწვევენ. ამ პრიმიტიულ ადამიანებს ხელოვნებასთან არაფერი აქვთ საერთო (ამათში უფრო „ცნობიერი" მაინც ლობგოტ პიპზამია) და პაოლოსა და ჯამბაზთან მხოლოდ ის აერთიანებთ, რომ მათსავით უფხონი, უხერხემლონი და და უგერგილონი არიან***. პაოლოსა და ჯამბაზს (ამათ უახლოვდება გრაფი, „გაცრუებული იმედების" უსახელო გმირი და ალბრეჰტ ვან დერ კვალენი) სულიერი ინტერესები გააჩნიათ, წიგნებს კითხულობენ, ხელოვნებას იცნობენ და ხელოვნებით ტკბებიან, ფრიდემანი შუალედური სახეა: მასში არის „ხელოვანისეულიც" და „გლახაკისეულიც". მან იცის კარგი ლიტერატურისა და მუსიკის გემო, მაგრამ არა აქვს საკუთარი ღირსების გრძნობა, შეპყრობილია „ნაკლებღირებულებიანობის კომპლექსით". ლობგოტ პიპზამი, ტობიას მინდერნიკელი, კრისტიან იაკობი ბიოლოგიურად გადაჯიშებული,

---

* იხ. Nietzsche, Jenseits von Gut und Büse, Bd. VIII, S. 127; მისივე, Der Wille zur Macht, Bd. X, S. 119; მისივე, Götzen—Dämmerung, Bd. X, S. 321; მისივე, Der Antichrist, Bd. X, S. 421; იქვე, S. 453; მისივე Ecce homo, Bd. XI, S. 312.

** ესენი ჰანოს, ტონიოს, ადრიან ლევერკიუნის პირველსახეებია.

*** მათი ფიზიკური უნიათობა არ განაპირობებს სულიერ-ინტელექტუალურ სინატიფეს.

გადაგვარებული, პათოლოგიური ადამიანებია. ისინი გამხდარი, კაფანდარა, მიკნავებული (გამონაკლისია ვექილი იაკობი, რომელიც ავადმყოფურად მსუქანია), დაგლახაკებული, დაჩიავებული, საპყარი, „ღვთის გლახები“ არიან. მაშასადამე, თ. მანი „სულის“, „გონის“ წარმომადგენლებს ზუსტად უცვლელად, იგივეობრივად არ გამოსახავს. ზოგჯერ ისინი დახვეწილი, გაფაქიზებული, რთული შინაგანი ბუნებისა და მეტ-ნაკლებად სიმპათიურნი არიან (პაოლო ჰოფმანი, ჯამბაზი, გრაფი, ალბრეჰტ ვან დერ კვალენი, „გაცრუებული იმედების“ უსახელო გმირი), ხან კი — უზომოდ უმწეონი, ღირსების გრძნობას მოკლებულნი და ზიზღის აღმძვრელნი (მინდერნიკელი, პიპზამი, იაკობი). მაგრამ ყველა ამ „ხელოვანისათვის“ საერთოა ცხოვრების გრძნობის უქონლობა, პასიურობა, არაპრაქტიკულობა და ა. შ. ყველანი სასიკვდილოდ განწირულნი, თავიდანვე სიკვდილისათვის შემზადებულნი არიან. სასიკვდილოდაა განწირული გრაფი („სიკვდილი“), ალბრეჰტ ვან დერ კვალენი („ტანსაცმლის კარადა“); ნაწარმოების დასასრულს კვდებიან პაოლო ჰოფმანი („ბედნიერების ნება“), ლობგოტ პიპზამი („სასაფლაოს გზა“), კრისტიან იაკობი („ლუიზჰენი“); თავს იკლავს იოჰანეს ფრიდემანი („პატარა ბატონი ფრიდემანი“); ძაღლ ეზაუს კლავს ტობიას მინდერნიკელი (თ. მანის ადრეული შემოქმედება თითქოსდა ძველქრისტიანული იმპერატივის **Memento mori**-ს ნიშნითაა აღბეჭდილი). თ. მანის ადრეული გმირები გამოთიშულნი არიან საზოგადოებიდან, კოლექტივიდან, „თემიდან“, სხვა ადამიანებისაგან. თითქმის უკლებლივ ბერბიჭები არიან (იაკობის გარდა), ყოველ შემთხვევაში, ამბის თხრობის დროს—უოჯახონი, უთვისტომონი, მარტოხელები (პაოლო დაქორწინებისთანავე კვდება); ისინი ცხოვრების „დეზერტირები“ არიან, ღამურებივითა და ჭოტებივით მიყუჟულან სიბნელეში და შურით აფახულებენ თვალებს „ბედნიერთა“ და „მხიარულთა“ შემყურენი. მათ სძულთ „ცხოვრების“ ადამიანები იმ სიძულვილით, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არ მოშხამული სიყვარული [52]. „გონის“, „სულის“ წარმომადგენლებს უპირისპირდებიან ცხოვრების ადამიანები. არც „ცხოვრების“ წარმომადგენლები არიან „სტერეოტიპულნი“ და იგივეობრივნი. „ცხოვრება“ ზოგჯერ გულუბრყვილოა, ბავშვურად ალალი, გაუცნობიერებლად „იმორალური“, სიმპათიური (ძაღლი ეზაუ, ველოსიპედისტი), ხოლო ხანდახან—ულმობელი, ბოროტი, დემონური, სადისტური (ამრა, გერდა), ხან კი უაღრესად ანტიპათიური, ხეპრე, პრიმიტიული (ასესორი, ვიცნაგელი) *. მაგრამ

* ამრაცა და გერდაც სიამოვნებას იღებენ უბადრუკი, საცოდავი მამაკაცების წვალებით. ანალოგიურია ორივე ნაწარმოების ფინალური სიტუაციაც: „ფრიდემან-

„ცხოვრება“ ყოველთვის მოქმედი, აქტიური, ცხოველმყოფელია. თ. მანის მიხედვით, იდეალი ამ პოლარულ ტიპთა პოზიტიური თვისებების შეერთება-სინთეზია; არც ერთი ცალკე და დამოუკიდებლად არ არის საკმარისი, სრულქმნილი და უნაკლო და ამიტომ ხდება, რომ მწერლის სიმპათია არათანაბრადაა განაწილებული: ხან ერთი „პოლუსისაკენ“ გადაიხრება, ხან მეორისაკენ. თუმც, ეს განმეორებით უნდა ითქვას, პიროვნულად, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ბიოგრაფიულად თ. მანი მეტ სიახლოვეს „სულთან“, „გონთან“ ამჟღავნებს და მისი ფარული, შესაძლოა, გაუცნობიერებელი სიმპათია საბოლოოდ „ხელოვნების“, სულის“ წარმომადგენლებს ეკუთვნის, რასაც ის ფაქტიც ადასტურებს, რომ თ. მანის ნაწარმოებთა ყველა მთავარი გმირი უკლებლივ „გონის“ წარმომადგენელია და ავტორისეულ შეხედულებას მხოლოდ ის გამოთქვამს ხოლმე („ცხოვრების“ ადამიანები თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში პერიფერიული, მხოლოდ კონტრასტული ფონის შემქმნელი, მკრთალად მოხაზული პერსონაჟებია, რომელთა მიმართ ავტორს არასოდეს არა აქვს საგანგებო ინტერესი). თუკი მწერლის სატირა სადმე იჩენს თავს, ყოველთვის „ცხოვრების“ ადამიანებისადმია მიმართული. „ხელოვანთათვის“, „გონის“ ადამიანთათვის შრომა, რაიმეს კეთება არის არა საშუალება, არამედ—მიზანი. „ბიურგერებისათვის“ საქმე, ქმედება საშუალებაა ეკონომიურ-მატერიალურ ღირებულებათა მოსახვეჭად; ამდენად, ამათთვის შრომა არ არის სასიამოვნო მოქმედება. „გონის“ ადამიანებს არ ძალუძთ ხალისის, სიამოვნების გაღმა მოჰკიდონ ხელი რაიმე საქმიანობას. მათთვის ყოველი საქმე სიამოვნების, სიხარულის, ხალისის წყარო უნდა იყოს: ამიტომ არიან ისინი მოგზაურობის, უქნარობის, წიგნებითა და ხელოვნებით ტკბობის აგრერიგად მოყვარულნი.

მართალია, ჩვენ ყოველთვის ვიცით თ. მანის პერსონაჟების სოციალურ-კლასობრივი წარმოშობა, მაგრამ მაინც „ხელოვანებიცა“ და „ბიურგერებიც“, უწინარეს ყოვლისა, ფსიქოლოგიური (ქარაკტეროლოგიური) ტიპებია და არა სოციალურ-კლასობრივი ანტიპოდები, რადგან ისინი ფაქტიურად და ძირითადად ერთსა და იმავე კლასს ეკუთვნიან—ბიურგერობას. თ. მანის „ბიურგერი“ არ უდრის „ბურჟუას“ ჩვეულებრივი, კლასობრივი, სოციალური გაგებით. მაშასადამე, თ. მანის ადრეული შემოქმედების სოციალურ-კლასობრივი „გეოგრაფია“ ერთობ ვიწროა.

შიც“ და „ლუიზჰენშიც“ ამ ვამპირი ქალების მსხვერპლი იღუპება მათ მიერვე გამართულ წვეულებაზე. ორივე ქალის სადისტური შეუბრალებლობის მსხვერპლი ხდება.

თ. მანისა და ჰერმან ჰესეს შემოქმედებითი ნათესაობა ცალკე გამოკვლევის თემაა *. აქ მე თ. მანის ადრეული შემოქმედების მხოლოდ ზოგიერთი შეხვედრა მაინტერესებს ჰესეს რომანისტიკასთან [3].

თ. მანის ადრეული შემოქმედების გმირებს ენათესავება ჰესეს რომანის „გერტრუდის“ უკვე დასახელებული და ფრიდემანთან შედარებული პერსონაჟი — მუსიკოსი კუუნი, რომელიც ტიპიურად ჯამბაზისეულ აზრებს გამოთქვამს **: „Das Dunkel, die trostlose Finsternis, das ist der schreckliche Kreislauf des täglichen Lebens. Wozu steht man am Morgen auf, isst, trinkt, legt sich abermals wieder hin? Das Kind, der Wilde, der gesunde, junge Mensch, das Tier leidet unter diesem Kreislauf gleichgültiger Dinge und Tätigkeiten nicht. Wer nicht am Denken leidet, den freut das Aufstehen am Morgen, und das Essen und Trinken, der findet Genüge darin und will es nicht anders“ ***. შეადარეთ თ. მანის ჯამბაზის „აღსარებას“: „Sehr möglich immerhin, daß ich es noch diesen und den anderen Monat treibe, dass ich noch ein Viertel- oder Halbjahr fortfahre zu essen, zu schlafen und mich zu beschäftigen“ ****. მომღერალი ჰაინრიხ მუოთი ეუბნება კუუნს: „Du bist in allem der Typus des Künstlers“ (S. 225). ცოტა ქვემოთ: „Ein anständiger Künstler hat am Leben unglücklich zu sein“ (S. 226). ამავე საუბარში თვითონ კუუნი გამოთქვამს წმინდად თომას მანისებურ აზრს: „Ja, wenn man ein bisschen Freude und Wärme und Anteil am Leben begehrt, da helfen einen ein Dutzend Opern und Trios und solche Sachen freilich nicht viel“ (S. 226).

ეს თავისუფლად შეეძლო ეთქვა ისევ ჯამბაზს და ამ სიტყვების ჰეშმარიტება გამოსცადა საკუთარ თავზე საწყალმა იოჰანეს ფრიდემანმა. თ. მანის ადრეული შემოქმედების ნათესაურ ხაზებს ეხვედებით ჰერმან ჰესეს რომანშიც „Der Steppenwolf“ (1927). ნაწარმოების ერთ-ერთი მოქმედი პირი — ქალი ჰერმინე ეუბნება მთავარ.

---

* არსებობს კიდეც სპეციალური გამოკვლევა: Karl Schmid, Hermann Hesse und Thomas Mann, Olten, 1950, რაც სრულებითაც არ ამოწურავს ამ თემის დამუშავების შესაძლებლობას.

** რომანი პირველი პირითაა დაწერილი (1910).

*** Hermann Hesse, Gertrud, bei Albert Langen, 9. Aufl., 1910, S. 191.

**** Th. Mann, Bd. IX, S. 41.

გმირს—ჰარი ჰალერს: „Immer ist es so gewesen und wird immer so sein, dass die Zeit und die Welt, das Geld und die Macht den Kleinen und Flachen gehört und den andern, den eigentlichen Menschen, gehört nichts. Nichts als der Tod“ *.

ჰერმინეს ეს სიტყვები გამოდგებოდა თ. მანის ადრეული შემოქმედების ეპიგრაფად. აზროვნება რომ ცხოვრებასთან შეუთანხმებელია, რომ ცხოვრებას ხელს უშლის, და პირიქით, ე. ი. რომ „ცხოვრებასა“ და „გონს“ შორის წინააღმდეგობაა, ეს ხაზგასმითაა აღნიშნული „სტეპების მგელშიც“ (გვ. 28). რომანის მთავარი გმირის—ჰარი ჰალერის ამბივალენტური დამოკიდებულება ბიურგერული ყოფისა და ცხოვრებისადმი, მისი სიყვარულ—სიძულვილი ყოველდღიურობისა, ნორმალურისა და ჯანმრთელისადმი, თ. მანის ადრეული გმირების „ცხოვრებისა“ და „ბიურგერულისადმი“ რთული წინააღმდეგობრივი მიმართების თავისებური ვარიაციაა (იხ. და შდრ. გვ. 29, 45—46 და ა. შ.). ჰარი ჰალერიც რენტით ცხოვრობს (ფული ბანკში აქვს), ესეც „აუტსაიდერი“, მარტოხელა, საზოგადოებისაგან გარიყულია. ესეც ინტელექტუალია და „ხელოვანის“ ტიპი; ჰალერი ავადმყოფია, მრავალი სნეულება აწუხებს, განსაკუთრებით—პოდაგრა, ხშირად განიცდის ფიზიკურ ტკივილს, ერთხელ თავის მოკლეც სცადა, დიდი დოზით მიიღო ოპიუმი, მაგრამ მაინც გამოიღვიძა. თვითონ ჰალერი საკუთარ თავს ასე ახასიათებს: Vereinsamt, entgleist, ruppiger Eremit, der melancholische Einsiedler, der wehmütige Einsiedler და ა. შ. სხვებიც დაახლოებით ამასვე ამბობენ მასზე: Sonderling, der krankhafte Einsiedler, übernormal, Aussenseiter des Bürgertums და ა. შ. ჰარი ეუბნება ჰერმინეს: „Der Teufel ist der Geist und seine unglücklichen Kinder sind wir. Wir sind aus der Natur herausgefallen und hängen im Leeren“ (S. 155). მაგრამ ჰარი ჰალერს აქვს ერთი თვისება, რაც მას აშორებს თ. მანის ადრეულ გმირებს, სახელდობრ, გარკვეული სიძლიერე, ნებისყოფის სიმტკიცე, სიამაყე, რის გამოც ის „სტეპების მგლად“ იწოდება (ჰარის ცხოვრება უხდება მისთვის შეუფერებელ, გაუგებარ და მტრულ საზოგადოებაში, თითქოს სტეპების მგელი ხეტიალისას თავის ჩვეულებრივ ადგილსამყოფელიდან უცხო გარემოში მოხვედრილიყოს) **. ამდენად ის უფრო უახლოვდება

---

* Hermann Hesse, Der Steppenwolf, S. Fischer Verlag, Berlin, 1931, S. 193.

** ამიტომ საკუთარ თავს ჰალერი der heimatlose Steppenwolf-ს, verirrtes Tier-საც უწოდებს.

გრაფს, ალბრეჰტს, პაოლო ჰოფმანს, „გაცრუებული იმედების“ გმირს, რომელთაც მეტ-ნაკლებად ამაყი განდგომა, ღირსების შეგნება და გარკვეული სიძლიერე (ნებისყოფა, არჩეული გზის გადაუხვევლობა) აჯასიათებთ. მაგრამ ჰარი ჰალერი ამათზეც უფრო ძლიერია. მისთვის უცხოა რეზინიაცია და კომპრომისულობა — ის მოულოდნელ მარცხს კი არ განიცდის (ფრიდემანის, იაკობის, მინდერნიკელისა და სხვათა მსგავსად), არამედ იმთავითვე გამსჭვალულია თავისი განწირულობის ამაყი შეგნებით და დაღუპვისაკენ ღირსეულად, „მეთოდურად“, ლამენტაციების გარეშე მიემართება (წუწუნისაგან მთლად თავისუფალი არ არიან გრაფი, ალბრეჰტი და, მით უმეტეს, „გაცრუებული იმედების“ გმირი)*. ჰალერი თ. მანის ადრეული გმირებისაგან იმითაც განსხვავდება, რომ ის საკმაოდ ცნობილი პოეტი, ესთეტიკოსი, ფილოსოფოსი და მუსიკის მცოდნეა (ის წიგნების ავტორია); მას რეაქციული გერმანული პრესა თავს ესხმის ხოლმე. ამის გარდა, ჰალერი სოციალურ გრძნობას არ არის მოკლებული. ის ანტიმილიტარისტი, ომის. ურაპატრიოტიზმის, შოვინიზმის მოწინააღმდეგეა. ჰალერი გულისტკივილით აღნიშნავს, მართალია, წინააღმდეგი ვარ არსებული რეჟიმის, ექსპლოატაციის და ა. შ., მაგრამ ჩემი სიგლახე ის არის, რომ, ამის მიუხედავად, ბანკში მაინცა მაქვს ფასიანი ქაღალდები და პროცენტებით ვცხოვრობო**. ჰესეს შემოქმედებაშიც ვხვდებით ანტიპოდებს, „ვიტა კონტემპლატივასა“ და „ვიტა აქტივას“ წარმომადგენლებს: ჰანს გიბენრატი და ჰერმან ჰაილნერი („Unterm Rad“), დემიანი და ემილ სინკლერი („Demian“), სიდჰარტა და გოვინდა („Sidharta“), ჰარი ჰალერი და პაბლო („Der Steppenwolf“), ნარციზი და გოლდმუნდი („Narziss und Goldmund“), იოზეფ კნეჰტი და პლინიო დესინიორი („Das Glasperlenspiel“). მაგრამ თ. მანისა და ჰესეს ანტიპოდებს შორის დიდი განსხვავებაა: თუ თ. მანის „ცხოვრების“ ადამიანები არიან მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, რომლებიც მოწო-

---

* „სტეპების მგელში“ „გონ“ — „ცხოვრების“ ანტითეზა „ადამიანისა“ და „მგლის“ ანდა „სულისა“ და „ინსტინქტის“ ფორმას იღებს (იხ. „სტეპების მგელი“, ტრაქტატი, გვ. 22). „ადამიანი“ სულის, აზრების, იდეების, კულტურის შემცველია, ხოლო „მგელი“ ინსტინქტების, ბიოლოგიური მოთხოვნილებების და ა. შ. მატარებელი.

** ჰარი ჰალერი ამით უახლოვდება ჰ. მანის რომანის „სიყვარულის ძიების“ გმირს—Claude Marehn-ს, ბანკირის ეაჟს, რომელიც წუხს სოციალური უსამართლობის გამო, მაგრამ უარს ვერ ამბობს თავის ქონებასა და შემოსავალზე (დაწვრილებით იხ. ნ. კაკაბაძე, ჰაინრიხ მანის ცხოვრება და შემოქმედება, 1956, გვ. 53).

დებულნი არიან კონკრეტული ფონი შეუქმნან „ხელოვანებს“, ჰესეს ანტაგონისტებს დაახლოებით თანაბარი მნიშვნელობა ენიჭებათ და მწერლის ყურადღება ერთნაირი ინტენსიობითაა მათკენ მიმართული. ამის გარდა, ჰესეს ანტიპოდები ერთმანეთთან მეტ-ნაკლებად მეგობრულ ურთიერთობაში იმყოფებიან, მათ შორის არ არის ისეთი სიუცხოვე და სიცივე, როგორიც თ. მანის „ხელოვანებსა“ და „ბიურგერებს“ შორის შეიმჩნევა. ჰესეს ანტიპოდებს მეტი შეხების წერტილები აქვთ და, რაც მთავარია, აქვთ ორმხრივი ტენდენცია ურთიერთმიახლოვებისა, ურთიერთშევსებისა; ისინი ურთიერთგავლენის ქვეშ ექცევიან და ერთმანეთს ამდიდრებენ*. თ. მანის „გონის“ ადამიანებსა და „ცხოვრების“ წარმომადგენლებს შორის ჩინური კედელია აღმართული, მათ შორის გამორიცხულია „თანამშრომლობა“ და მორიგება, უბრალოდ ისინი სულ სხვადასხვა სამყაროს ადამიანები, ერთმანეთისათვის უაღრესად უცხონი და თითქოს სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკენი არიან. თ. მანი თავის გვიანდელ შემოქმედებაში ჰარმონიულ, სინთეტურ, უნივერსალურ ადამიანს ქმნის არა „ხელოვანისა“ და „ბიურგერის“ ურთიერთმიახლების გზით, არამედ თავიდან ძერწავს ახალ ადამიანს, რომელიც თვისობრივად განსხვავდება როგორც „ხელოვანისაგან“, ასევე „ბიურგერისაგან“, თუმც ფაქტიურად მათი დადებითი თვისებების სინთეზს წარმოადგენს. ჰესეს „ცხოვრების“ ადამიანები მთლად არ არიან მოკლებულნი „სულს“ და, მეორე მხრით, „სულის“ ადამიანები მთლად გამოთიშულნი არ არიან „ცხოვრებიდან“. თ. მანის ადრეული შემოქმედების ანტიპოდები უფრო „შეურეველი“, „წმინდა“, „ტიპიური“ სახით არიან მოწოდებულნი. თ. მანისა და ჰესეს შემოქმედებას კიდევ მრავალი შეხების წერტილი აქვს, მაგრამ მათი კვლევა-დადგენა წინამდებარე შრომის საკვლევი ობიექტის ფარგლებს იქით გაგვიყვანდა.

თ. მანის ადრეული შემოქმედება და ჯეიმს ჯოისი

რა უცნაურადაც არ უნდა ჩანდეს ერთი შეხედვით თ. მანისა და ჯოისის ადრეულ ნაწარმოებებს შორის რაღაც საერთოს ძებნა, ფაქტია, რომ მათში დასტურდება ზოგიერთი მეტად თუ ნაკლებად ნათესაური ტენდენცია. დავიწყოთ იქიდან, რომ „ულისის“ სტივენ

* მხოლოდ პარი ჰალერისა და პაბლოს მეგობრობა („სტეპების მგელი“) ჩანს საეჭვო. მათ თითქმის არაფერი აქვთ საერთო, ამიტომ მათი სიახლოვე ნაძალადევი და ჰერმინეს მეშვეობითაა შეკოწიწებული. პაბლო ჰესეს „ცხოვრების“ ადამიანთა შორის, ალბათ, ყველაზე მეტად ჰგავს თ. მანის „ბიურგერებს“.

დედალუსისა („ხელოვანი“) და ლეოპოლდ ბლუმის („ცხოვრების“ ადამიანი, ვიტალისტი) შეპირისპირება-„დაწყვილება“ შორეულად მაინც ეხმაურება თ. მანის (და სხვა მწერლების) ანტიპოდების ანტითეზას ანდა ანტიპოდურ წყვილებს. მინდერნიკელის, პიპზამის და სხვ. ნათესაურ ტიპს წარმოადგენს ჯოისის „დუბლინელების“ ერთ-ერთი ნოველის „A little cloud“-ის პერსონაჟი, ჩია ჩენდლერი (Little Chandler)— საწყალი, შინ და გარეთ დაბეჩავებული, მფრთხალი, ნაკლებღირებულებიანობის კომპლექსით შეპყრობილი კაცუნა, რომელსაც დროდადრო უჩნდება თავის გამოჩენის, საკუთარი ნების გამოვლენის სურვილი *. საერთოდ, ჯოისის „დუბლინელების“ (1914) უნიათო, სუსტი, უგერგილო გმირები ძალიან ჰგვანან თ. მანის ადრეული შემოქმედების პერსონაჟების ამ კატეგორიას (მინდერნიკელი და ძმანი მისნი). ერთ-ერთი ნოველის—„A painful case“-ს პერსონაჟზე—Mr. James Duffy-ზე ნათქვამია: „ის გრძნობდა, რომ მას არ შეეძლო ცხოვრების დღესასწაულში მონაწილეობა“ **. ეს თ. მანის ადრეული შემოქმედების ტიპიური ძირითადი განწყობილებაა! (რაც თავის კულმინაციას „დამშეულებსა“ და „ტონიო კროგერში“ აღწევს). ნოველაში ლაიტმოტივივით მეორდება გარიყულობის განწყობილება: „He knew that the prostrate creatures down by the wall were watching him and wished him gone. No one wanted him; he was outcast from life's feast“ ***. „he was outcast from life's feast“ ძალიან ჰგავს თ. მანისეულ „Das „Leben“, von dem wir ausgeschlossen sind...“ ****. ანდა გავიხსენოთ ტონიო კროგერის მტანჯველი განცდა: „Er war berauscht von dem Feste, an dem er nicht teilgehabt...“ *****.

უაღრესად საინტერესოა ჯოისის ადრეული რომანი „A portrait of the artist as a joung man“, რომელშიც სტივენ დედალუსის ბავშვობისა და ყრმობის წლებია აღწერილი. ამ რომანის მიხედვით,

---

* მინდერნიკელის, იაკობის, პიპზამის, ჩია ჩენდლერის და სხვათა „წინაპრებად“ უნდა მივიჩნიოთ გოგოლის „შინელის“, „ქორწინებისა“ და სხვა მოთხრობების, აგრეთვე დოსტოევსკის მოთხრობებისა და რომანების წვრილფეხა, ბეჩავი ჩინოვნიკები, რომელთაც ზოგჯერ საკუთარი ნების გამომჟღავნების წადილი აეკვიატებათ ხოლმე.

** „... he felt that he had been outcast from life's feast“ (James Joyce. Dubliners, London, 1956, p. 130).

*** გვ. 131.

**** Die Hungernden, Bd. IX, S. 198; მართალია, ეს ნაწარმოები ცოტა გვიანდელია (1902), მაგრამ სულიერი სიტუაცია ზუსტად იგივეა.

***** Th. Mann, Bd. IX, S. 268; „ტონიო კროგერიც“ შედარებით გვიანდელი ნაწარმოებია, მაგრამ სიტუაცია აქაც იგივეა.

სტივენი სუსტი, მფრთხალი, უმწეო ბავშვია, რომელიც არ თამაშობს თანაკლასელებთან, უყვარს მარტოობა და ოცნება. სტივენს აქვს იმიტაციის, მიბაძვის, მასწავლებელთა გამოჯავრების უნარი (ამით ის ჰგავს ჯამბაზს), სტივენი ლექსებს წერს ფარულად, ბევრს კითხულობს, სხვებისაგან გამორჩეული და გამოცალკევებულია: „The noise of children at play made him feel, even more keenly than he had felt at Clongowes (ეს იეზუიტთა სკოლაა, სადაც პირველად სწავლობდა, ნ. კ.), that he was different from others. He did not want to play. He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld" *.

რომანის მეორე ადგილსაც თითქოს თ. მანის ადრეული შემოქმედების გარემოსა და ატმოსფეროში შევყავართ: „He was sitting in the midst of a children's party at Harold's Cross. His silent watchful manner had grown upon him and he took little part in the games. The children, wearing the spoils of their crackers, danced and romped noisily and, though he tried to share their merriment, he felt himself a gloomy figure amid the gay cocked hats and sunbonnets" **. ცოტა ქვემოთ: „... and withdrawn into a snug corner of the room he began to taste the joy of his loneliness" *** 54.

ჯოისის ამ რომანში ვხვდებით აგრეთვე მამა-შვილის დაპირისპირებას (მამა „ცხოვრების" კაცია, ჯანსაღი, მხიარული და ა. შ.), რაც არსებითად დამახასიათებელია თ. მანის ადრეული შემოქმედებისათვის. საგულისხმოა რომანის ერთი ადგილი: სტივენი და ასისტენტი იეზუიტი საუბრობენ იეზუიტთა უმაღლეს სასწავლებელში. იეზუიტი ცეცხლს აჩაღებს ბუხარში და ნახევრად ხუმრობით ეუბნება სტივენს, ცეცხლის დანთებაც ხელოვნებააო. მშვენიერ ხელოვნებათა გვერდით არსებობს სასარგებლო ხელოვნებებიცო,—დასძენს იეზუიტი (the liberal arts და the useful arts). დედალუსი გამოუტყდება ასისტენტს: მე ცეცხლის დანთებას ნამდვილად ვერ შევძლებდიო. ამაზე იეზუიტი უპასუხებს: „You are an artist, are you not, Mr. Dedalus?" **** კონტექსტი ნათელია: სტივენი ხელოვანია, მაშასადამე, ცხოვრების უნარს მოკლებული, არაპრაქტიკული და ა. შ. (კონსტელაცია ზუსტად თ. მანისეულია) დამახასიათებელია ისიც,

* James Joyce, A portrait of the artist as a joung man, Ionathan cape, London, 1958, p. 66.

** გვ. 70.

*** იქვე.

**** გვ. 190.

რომ სტივენს ქალებში ბედი არ წყალობს. აი რას ფიქრობს იგი გოგოზე, რომელიც მოსწონს: „When then, let her go and be damned to her! She could love some clean athlete who washed himself every morning to the waist and had black hair on his chest. Let her" *. მართალია, ფერთა სიმბოლიკა შეცვლილია, მაგრამ სიტუაცია იგივეა და ჯოისის „მკერდზე შავბანჯგვლიანი ათლეტი" ძალიან ჰგავს თ. მანის „ქერას", „ცისფერთვალებასა" და „ბედნიერს".

თომას მანის ადრეული შემოქმედების ზოგიერთი მხატვრულ-სტილური თავისებურების შესახებ

თ. მანი თავის ადრეულ შემოქმედებას „წყნარფსიქოლოგიურ პრელუდიას" უწოდებს **, რაც, რასაკვირველია, მთლად ზუსტი არ არის. ამით უარიყოფა ამ მონაკვეთის დამოუკიდებლობა, თავისთავადობა და, როგორც პერიოდის, დასრულებულობა. თ. მანის ადრეულ ნაწარმოებებში ჩანასახოვანი ფორმით შეინიშნება მწერლის მომწიფებული ხანის შემოქმედების მრავალი მხატვრული და სტილური ნიშანი. მსუბუქი, კეთილი ჰუმორი, უაღრესად სპეციფიკური ირონია—ირონია პერსონაჟისა, ირონია მკითხველისა და ირონია საკუთარი თავისადმი მიმართული, უკვე ადრეულ ნოველებსა და მოთხრობებშიც იჩენს თავს. თ. მანისეული ირონია იქმნება აგრეთვე უმნიშვნელო, სათხრობი ამბისათვის აბსოლუტურად ინდიფერენტული დეტალების სკრუპულოზური აღნუსხვა-გადმოცემით. თავისებურ ჰუმორისტულ ეფექტს ქმნის ავტორის კვაზისერიოზული გასაუბრება მკითხველთან. მწერალი ხანდახან წინ გამოდის და მკითხველებთან სუმრობას იწყებს. თ. მანი ყოველთვის ირონიულ კომენტარს მიმართავს ხოლმე, სულერთია, ეხება პერსონაჟის აღწერას, მისი აზრებისა და განცდების გადმოცემას თუ საგნობრივი სამყაროს გამოსახვას, იგი წინასწარვე ჰქმნის სპეციფიკურ-ირონიულ-ჰუმორისტულ ატმოსფეროს, რაც საჭიროა ნაწარმოებში მოთხრობილი ამბისადმი მკითხველის გარკვეული განწყობილებების გამოსაწვევად. აღსანიშნავია, რომ თ. მანის დაჭვეწილი, ნატიფი ჰუმორი მკითხველში მხოლოდ ღიმილს იწვევს და არასოდეს—სიცილს. ადრეული შემოქმედებისათვის არ არის დამახასიათებელი პაროდიულობა, წე-

---

* გვ. 238.

** „... „Buddenbrooks", die Erzählung, mit der ich nach einigem leis-psychologischen Präludieren die Aufmerksamkeit eines breiteren Publikums gewann..." (Th. Mann, Betrachtungen, S. 53).

რის პაროდიული მანერა, რაც ესოდენ ნიშანდობლივია თ. მანის გვიანდელი ხანის ნაწარმოებთათვის (პაროდია, ირონიული პაროდია მოწიფული თ. მანის სტილის არსებითი, მოუცილებადი, განუყრელი კომპონენტია). გავეცნოთ თ. მანის ჰუმორსა და ირონიას, მისი თხრობის ტონსა და ეპიკურ ინტონაციას ადრეული ნაწარმოებების კონკრეტული მასალის მომარჯვებით.

„Eine der Strassen, die von der Kaigasse aus ziemlich steil zur mittleren Stadt emporführen, heisst der graue Weg. Etwa in der Mitte dieser Strasse und rechter Hand, wenn man vom Flusse kommt, steht das Haus Nr. 47, ein schmales, trübfarbiges Gebäude, das sich durch nichts von seinen Nachbarn unterscheidet. In seinem Erdgeschoss befindet sich ein Krämerladen, in welchem man auch Gummischuhe und Rizinusöl erhalten kann“ *. ასე შევყავართ თ. მანს მინდერნიკელის სამყაროში, ასე აღწერს იმ სახლს, რომელშიაც ეს უცნაური კაცი ბინადრობდა. იმ ფაქტს, რომ ქვემოთ, პირველ სართულზე მდებარე დუქანში გალოშებისა და საფალარათო ზეთის შეძენაც შეიძლება, ავტორი ისეთი სერიოზულობითა და გულმოდგინებით აღნიშნავს, თითქოს ამას სათხრობი ამბისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდეს. ნამდვილად კი ეს ისეთი დეტალია, რომელიც არაფრით არ არის დაკავშირებული ტობიასის ბედთან ანდა ამბავთან, რომელიც მას გადახდება თავს. ავტორს ეს დეტალი სჭირდება კომიკური ატმოსფეროს, ნაწარმოების გმირისადმი ჰუმორისტული დამოკიდებულების შესაქმნელად.

ანალოგიურ ხერხს მიმართავს თ. მანი „სასაფლაოს გზაშიც“. აქ აღწერილია ფორანი, რომელიც შარაგზაზე მიდიოდა: „Am äussersten Hinterteile aber sass ein gelbes Hündchen, das ihm den Rücken zuwandte und über sein spitzes Schnäuzchen hinweg mit unsäglich ernster und gesammelter Miene auf den Weg zurückblickte, den es gekommen war. Es war ein unvergleichliches Hündchen, Goldes wert, tief erheiternd; aber leider gehört es nicht zur Sache, weshalb wir uns von ihm abkehren müssen“ **. თუ გოშიაზე საუბარი ნაწარმოებში ზედმეტია და სათხრობ ამბავს არ ეხება, მაშ რატომ წამოიწყო საერთოდ ავტორმა ასეთი პათეტიკური ბოტბა ამ ძაღლისა? ამით ავტორი ფსიქოლოგიურად გვამზადებს, ჰუმორისტულად განგვაწყობს ნაწარმოების

* Th. Mann, Bd. IX, S. 76.
** Th. Mann, Bd. IX, S. 117.

გმირისადმი. ამავე დროს მწერალი მკითხველს „ელაზღანდარება", ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ თითქოს ამ ძაღლს ნაწარმოებში რაღაც მნიშვნელოვანი ფუნქცია დაეკისრება, მაგრამ მოლოდინი არ მართლდება. შემდეგ ძაღლის ხსენებაც კი აღარაა. იქვე მეორეგან ეკითხულობთ: „Ein zweiter Wagen schlich, von der Stadt kommend, gegen das nächste Dorf. Der Fuhrmann schlief, und ein Hündchen war nicht darauf, weshalb dieses Fuhrwerk ganz ohne Interesse ist" *. თ. მანი აქაც „ატყუებს", „ეხუმრება" მკითხველს, თითქოს პირველი ფორანი მნიშვნელოვანია სათხრობი ამბისათვის. თ. მანს უყვარს მკითხველის სათხრობ ამბავში ჩაბმა, მასთან გაბაასება. „სასაფლაოს გზაში" ავტორი პიპზამის დახასიათებას უცებ წყვეტს და ჯენიშნავს: „Er war ein wenig gedrückt, wie?" ** („ის ცოტა დათრგუნვილი იყო, როგორ?" ან: „რა ბრძანეთ?"),—ეკითხება თ. მანი მკითხველს, თითქოს მკითხველმა საუბარი შეაწყვეტინა და რაღაც შეკითხვა დაუსვა. და შემდეგ განაგრძობს: „...es ist schwer. so lustigen Leuten wie euch dergleichen begreiflich zu machen—, ein wenig unglücklich, nicht wahr? ein bisschen schlecht behandelt. Ach, die Wahrheit zu reden, so war er dies nicht nur ein wenig, er war es in hohem Grade, es war ohne Übertreibung elend mit ihm bestellt" ***. თ. მანი შინაურულად ესაუბრება მკითხველს, რომელმაც, ერთი მხრივ, თითქოს ყველაფერი იცის პიპზამის შესახებ (ავტორი დამოწმებას მოითხოვს ხოლმე მკითხველისაგან: nicht wahr? მართალს არ ვამბობ?), მეორე მხრივ კი, თითქოს მწერალი უფრთხილდება მკითხველს და „სიმართლეს" ნელ-ნელა აპარებს („ცოტა უბედურიც იყო, მართალს არ ვამბობ?! ცოტა ცუდადაც მოექცნენ. ეხ, სიმართლე რომ ითქვას, ცოტა უბედური კი არა, ძალიან უბედური იყო; გადაუჭარბებლად რომ ვთქვათ,—გაუბედურებული"). ამავე დროს მკითხველებს ცოტა „აჯავრებს", „დასცინის" კიდეც: თქვენ რას გაიგებთ სხვის უბედურებას, „სხვისი ჭირი ღობეს ჩხირი"—თქვენ დალხინებული ხალხი ხართო... ამავე ნაწარმოებში თ. მანი ლაპარაკობს არყის თუ კონიაკის ბოთლზე, რომელიც პიპზამს ტანსაცმლის კარადაში ჰქონდა შენახული: „Zu Hause in seinem Kleiderschranke pflegte eine Flasche mit einer giftgelben Flüssigkeit zu stehen, einer verderblichen Flüssigkeit-wir nennen aus Vorsicht nicht ihren Namen" ***. აქ თ. მანი ჰუმორისტულად აჰარბებს

* S. 118.

** Th. Mann, Bd. IX, S. 119.

*** იქვე.

**** Th. Mann, Bd IX, S. 120.

მკითხველებისადმი „მორიდებასა“ და „დელიკატურობას“, თითქოს ისინი აღშფოთდებიან არყისა თუ კონიაკის ხსენებით. ანალოგიურ შემთხვევას ვხვდებით „ტობიას მინდერნიკელშიც“: „Was nun geschah, war etwas so Unverständliches und Infames, dass ich mich weigere, es ausführlich zu erzählen“ *, ავტორი თითქოს უფრთხილდება მკითხველის ნერვებს, თანაც ვითომ თვითონაც უმძიმს მინდერნიკელის მიერ ძაღლის მოკვლის სცენის აღწერა, ნამდვილად კი აქ მახვილი სრულებითაც არ არის დასმული ამ შემთხვევის ტრაგიკულობაზე. მეორეგან თ. მანი მინდერნიკელზე შემდეგს წერს: „Übrigens ist es sehr möglich, dass er, ohne schwere Schicksalsschläge erlebt zu haben, einfach dem Dasein selbst nicht gewachsen ist“ **. მწერალი ისე წერს, თითქოს ტობიასი მისივე პერსონაჟი, მის მიერ შეთხზულ-გამოგონილი ადამიანი კი არ იყოს, არამედ ნამდვილად, რეალურად არსებული პიროვნება, რომლის შესახებაც ავტორმა ყველაფერი არც კი იცის. თ. მანი ხშირად საუბრობს მკითხველთან თავის პერსონაჟებზე, რომელთა მოქმედების მოტივებსა და იმპულსებზე მხოლოდ ვარაუდს გამოთქვამს ხოლმე. კომიკურ-ჰუმორისტულ ეფექტს ქმნის თ. მანის მიერ გაწეული კვაზისერიოზული რეკომენდაცია: „Jedem, der ein Fest zu geben wünscht, eine Unterhaltung grösseren Stils im Freien, sind die Lokalitäten des Herrn Wendelin am Lerchenberge aufs beste zu empfehlen“ ***. ფრიდემანის დებზე ნათქვამია, რომ ისინი „სამწუხაროდ, ჯერაც გაუთხოვარნი იყვნენ“ ****. თითქოს ავტორისა და მკითხველისათვისაც ფრიდემანის დების გაუთხოვრობა დიდად სამწუხაროა!

რობერტ მუზილის „უთვისებო კაცში“ გამოყენებული ირონია ზოგჯერ ახალგაზრდა თ. მანის ირონიას, მკითხველთან „წათამაშება“-წახუმრებას მოგვაგონებს: „Angenommen, sie würden Arnheim und Ermelinda Tuzzi heissen, was aber nicht stimmt, denn Frau Tuzzi befand sich im August in Begleitung ihres Gatten in Bad Aussee und Dr. Arnheim noch in Konstantinopel, so steht man vor dem Rätsel, wer sie seien“ *****. თუ ავტორმა დანამდვილებით იცის, რომ ესენი არ შეიძლება ყოფილიყვ-

---

* Th. Mann, Bd. IX, S. 55.

** S. 78.

*** S. 99.

**** „Verheiratet waren sie leider noch immer nicht“, S. 17.

***** Robert Musil, S. 10.

ნენ არნჰაიმი და ერმელინდა ტუცი, მაშიხ რაღა საჭიროა ასეთი ვარაუდის დაშვება?! „Der Mann ohne Eigenschaften, von dem hier erzählt wird, hiess Ulrich, und Ulrich-es ist nicht angenehm, jemand immerzu beim Taufnamen zu nennen, den man erst so flüchtig kennt! aber sein Familienname soll aus Rücksicht auf seinen Vater verschwiegen werden"... *. მუზილი დახვეწილ „თამაშს" აწარმოებს მკითხველთან: ამ კაცს ულრიჰი ერქვა, მაგრამ უხერხულია, კაცს ხეირიანად არც კი ვიცნობთ და ნათლობის სახელი დავუძახოთ, მაგრამ, მეორე მხრით, მამამისის პატივისცემით მის გვარს ვერ ვახსენებთ... თითქოს გამოუვალი, მძიმე მდგომარეობა, გადაულახველი წინააღმდეგობაა! მუზილის ეს კვაზისერიოზულობა ძალიან ჰგავს ახალგაზრდა თ. მანის თხრობის მოჩვენებით სიზუსტესა და გულმოდგინებას.

* * *

თ. მანის ადრეული შემოქმედება გაცილებით ახლოს დგას კლასიკურ, ტრადიციულ პროზასთან, ვიდრე გვიანდელი. ახალგაზრდა თ. მანი არ იყენებს პრინციპულად ახალ გამომსახველობით საშუალებებს. თავის ადრეულ შემოქმედებაში თ. მანი მხატვრული ფორმისა და ტექნიკის სფეროში ძირითადად ტრადიციონალისტად გვევლინება. მწერალი უპირატესად „მუშაობს" მიმეზისის მეთოდით (ბუნების მიბაძვა-მიმსგავსებისა და ყოფითი ნამდვილობის ილუზიის შექმნის მეთოდით), სინამდვილეს, ცხოვრებას გამოსახავს უმთავრესად თვით ცხოვრებისავე ფორმებით. მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, ახალგაზრდა თ. მანის მხატვრული სინამდვილე გაცილებით ვიწრო და ღარიბია, ვიდრე კლასიკური რეალიზმის წარმომადგენლებისა. XIX საუკუნის მიწურულისათვის მწერალს აღარ აქვს მთხრობლის ის სიხარული და სიხალისე ხილული სინამდვილის ასახვისას, რომელიც ჰქონდათ კლასიკური ხანის დიდ რეალისტებს. ახალგაზრდა თ. მანის შემოქმედებაში ქვეყანა, სინამდვილე გაღარიბებული, „გამომშრალი", გაუფერულებულია, აღარ ბრწყინავს სხვადასხვა ფერებად და აღარ ჟღერს სხვადასხვა ხმაზე (რასაკვირველია, ახალგაზრდა თ. მანის მხატვრული სამყარო XIX საუკუნის პირველი ნახევრის რეალისტების სავსე, ბარაქიან, მზიან და გამჭვირვალეჰაერიან ქვეყანასთან შედარებით მკაცრი და „გამოფიტულია"). თ. მანის ადრეული პროზაც თითქმის მთლიანად ულანდშაფტოა **. მწერალს

* S. 18.

** ერთ-ერთ გამონაკლისს წარმოადგენს თ. მანის მთელს შემოქმედებაში იდილია „პატრონსა და ძაღლში" იზარის სანაპიროს ლანდშაფტი. საერთოდ კი თ. მანი-

არ აინტერესებს ბუნების პოეტური სურათები, კლასიკური ლიტერატურისათვის ჩვეული პეიზაჟები, სტიქიონის სხვადასხვა გამოვლენანი. ერთ-ერთ გამონაკლისს წარმოადგენს თ. მანის პირველი ლექსი, რომელშიაც ჩრდილოეთის ზღვის ლანდშაფტია გამოსახული. თ. მანის ზოგიერთ ნოველასა თუ მოთხრობაში ასახულ ბუნებას არა აქვს თავისთავადი, თვითმიზნური მნიშვნელობა, ის ყოველთვის პერსონაჟთა მოქმედების ფონი ანდა გარემოა, რომლისკენაც არ არის მიმართული მწერლის სპეციალური ყურადღება („ლუიზჰენში"—ვენდელინის ბაღი, „ფრიდემანში"—ქალაქის კომენდანტის პარკი, აგრეთვე ამ ორივე ნაწარმოებსა და „ჯამბაზშიც" გამეოებული, ქალაქის მთავარი სასეირნო ადგილი—ლერჰენბერგი). აღსანიშნავია, რომ თ. მანის ნაწარმოებიდან ახალ ნაწარმოებამდე მცირდება ლანდშაფტის ხვედრითი წონა. ასე მაგალითად, თუ პირველი ლექსი შეიძლება ჩაითვალოს სატრფიალო და, ამავე დროს, „ლანდშაფტურ" ლექსადაც, ხოლო იმპრესიონისტული განწყობილებითი პროზაული ესკიზი, რომელიც ყრმა თ. მანმა მოწაფეთა ჟურნალს შესავლის სახით წაუძღვარა, თითქმის მთლიანად ბუნების სურათებს მოიცავს (წედარებით უხვია აგრეთვე ბუნების სურათები „დაცემულ ქალშიც"), სამაგიეროდ მწერლის უკვე დამოუკიდებელ, თავისთავად ნაწარმოებებში მინიმუმამდეა დაყვანილი პეიზაჟის როლი. აღსანიშნავია, რომ პირველი პერიოდის შემდეგ კიდევ უფრო მცირდება თ. მანის შემოქმედებაში ბუნების ხვედრითი წონა. იმთავითვე თ. მანის ნაწარმოებებში ყურადღების ცენტრში ადამიანი დგას, უპირატესად, ადამიანის სულიერი, ინტელექტუალურ-ემოციური სამყარო, ადამიანის მიმართება გარე ქვეყნისადმი, საზოგადოებისადმი, სინამდვილისადმი. თ. მანი გულმოდგინედ, დაწვრილებით აღწერს ადამიანს, მის გარეგნობას, ჩაცმულობას, ჟესტებს, მანერებს, აღწერს სახლებს, ოთახებს, გარემოს, ავეჯს, ერთი სიტყ-

---

არ ხატავს ქვეყანას მთელი მისი მრავალფეროვანებითა და მრავალწახნაგოვანებით, ქვეყანას, რომელიც ჩვენ—ადამიანებს, შეთას სიტყვებით რომ ვთქვა, „გვაქვს უთვალავი ფერითა..." აქა-იქ თ. მანი აღწერს ხოლმე ბუნებას, მაგრამ ეს არ არის კლასიკური რეალიზმის წარმომადგენელთათვის დამახასიათებელი ბუნების სურათები, ერთგვარად თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე, რომელთა მიმართ მკითხველი თავისთავად ინტერესს იჩენს ხოლმე. თ. მანის შემოქმედებაში ბუნება, პეიზაჟი არ არის თემა, ზოგჯერ ეს არის პაროდიის, ირონიის, ჰუმორის თავისებური საშუალება (იხ. ვილჰელმ ემრიჰის მიერ „ჯაბოსნურ მთაში" ბუნების ერთ-ერთი სურათის ბრწყინვალე ინტერპრეტაცია: **Wilhelm Emrich, Zum Problem der literarischen Wertung (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur, 1961, Nr. 3, S. 44—45).**

ვით, ფართო აზრით, „ინტერიერის“, რაც უშუალოდ ერტყმის გარს მის პერსონაჟებს.

ადრეული შემოქმედებისათვის არ არის დამახასიათებელი ესეიზმი, რაც თ. მანის გვიანდელ შემოქმედებაში ნაწარმოების აუცილებელი, ორგანული ელემენტია, თუმც „დაცემული ქალის“ შემდეგდროინდელ ნოველებსა და მოთხრობებში უკვე თავს იჩენს ავტორისეული კომენტარი, გასაუბრება მკითხველთან და ა. შ., რაც ესეიზმის ჩანასახად შეიძლება ჩაითვალოს*. ასევე „დაცემული ქალის“ შემდეგ იმსჯვალება თ. მანის შემოქმედება სიმბოლურობით (ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს „შურისძიება“, რომელიც თავისი მხატვრულ-ესთეტიკური თვისებებით „დაცემულ ქალს“ უახლოვდება). უკვე თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაშივე ყოველ ფაქტსა და ყოველ პერსონაჟს აქვს არსებობა და ამავე დროს აქვს მნიშვნელობაც. როგორც დავინახეთ, თ. მანს სიმბოლოთა მთელი სისტემა აქვს. ყოველ სიმბოლოს აზრებისა და ემოციების მთელი კომპლექსი შემოჰყავს ხოლმე და ეს სიმბოლოები „ხელოვანისა“ და „ბიურგერის“ ანტითეზის მიხედვით ლაგდება. „ბიურგერის“, „ქერას“, „ბედნიერის“, „ცხოვრების“ კაცის სიმბოლოს შემოჰყავს ქვესიმბოლოები: „ცისფერთვალება“ (ეს ცოტა გვიანდელი ქვესიმბოლოა), „მთები“, „მხიარული“, ორდინარული გერმანული სახელი და ა. შ. (ცოტა მოგვიანებით ამათ მიემატება „ცეკვა“ და „ჯანსაღი კბილები“. „ცეკვის“ სიმბოლოც, ისევე როგორც „ქერა შეფერილობა“ და „მთები“. ნიცშედანაა აღებული. ცეკვა, მოცეკვავეობა, საცეკვაო რიტმი და ა. შ. დიონისური ადამიანის ატრიბუტია). „ხელოვანს“, „გონის“ ადამიანს კი უკავშირდება შემდეგი ქვესიმბოლოები: „შავგვრემანი“, „შავთმიანი“, „შავთვალება“, „ზღვა“, უცნაური, ეგზოტიკური (არაგერმანული, რომანული) სახელი, „ძილი“ (მეორე პერიოდში ამ სიმბოლოებს დაერთვის ცეკვის უუნარობა და დაზიანებული კბილები).

თ. მანის ადრეული ნოველები და მოთხრობები უფრო ლირიკული, ელეგიური, განწყობილებითი ნაწარმოებებია, ვიდრე მწერ-

---

* უნდა აღინიშნოს, რომ მკითხველთან კონტაქტის დამყარება მთლად ახალი არ არის. ჯერ კიდევ ფილდინგი „Tom Jones“-ში მკითხველს ნახევრად სერიოზულად, ნახევრად ხუმრობით უზიარებდა თავის ფიქრებსა და საზრუნავს ნაწარმოების ტექნიკური აგების თაობაზე. მკითხველთან საუბრობს ხოლმე რააბეც (იხ. **Wolfgang Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans, II Auflage, Stuttgart, copyright 1954, S. 15**). ორიგინალურია თ. მანის მკითხველთან საუბრის ტონი და ინტონაცია, რითაც სპეციფიკურად თ. მანისეული ჰუმორი და ირონია იქმნება.

ლის გვიანდელი პროზა (ნაწილობრივ იგივე ითქმის მეორე პერიოდის დასაწყისის ნაწარმოებებზეც: „დამშეულნი“, „ტონიო კროგერი“ და სხვ.), რომელიც მეტი სიმკაცრით, „სიმშრალითა“ და ინტელექტუალიზმით ხასიათდება. თ. მანის ადრეულ ნოველებსა და მოთხრობებში შესამჩნევია ტიპების, სიტუაციების, ეთიკურ-ფსიქოლოგიური ატმოსფეროს, სოციალურ-ყოფითი გარემოს გამეორების ტენდენცია. ნაწარმოებიდან ნაწარმოებში გადადიან მსგავსი ტიპები *, დგებიან ანალოგიურ სიტუაციებში და დაახლოებით ანალოგიურად იღუპებიან ანდა რის ვაი-ვაგლახით მიათრევენ თავის დღეებს. თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში თხრობა ქრონოლოგიურად თანმიმდევრულია, აქ არ ვხვდებით დროის „ნახტომებს“, უკუსვლებს, დროთა ერთმანეთში შეჭრას და ა. შ. მწერალი მიჰყვება გმირის ცხოვრების ბიოგრაფიულ-ქრონოლოგიურ ხაზს. ადრეულ შემოქმედებაში სამოქმედო არეს ძირითადად წარმოადგენს ჩრდილო-გერმანული, პატარა პატრიციული ქალაქის პროვინციული გარემო (ფაქტიურად ეს არის ლიუბეკის ატმოსფერო, რომელიც პირდაპირ არსად არ არის დასახელებული, მაგრამ ყველგან იგულისხმება) **. თ. მანის ადრეული შემოქმედების პერსონაჟები მეტ-ნაკლებად მოაზროვნეები, „ინტელექტუალები“, სულიერი შეჰირვების გამო ტანჯული ადამიანები არიან. ადრეული ნაწარმოებების წინა პლანზეც წამოწეულია სულიერ-კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი პრობლემატიკა. მართალია, არც მინდერნიკელი და არც იაკობი მოაზროვნეები, ინტელექტის ადამიანები არ არიან, მაგრამ ისინი ავტორის მიერ ჩაყენებულნი არიან ინტელექტუალურ-სულიერი კოლიზიის სიტუაციაში—თვით ის კონფლიქტია ინტელექტუალური და „მეტაფიზიკური“, რომელსაც ისინი განასახიერებენ. ადრეულ შემოქმედებაში ხელოვან—ბიურგერის ანდა გონისა და ცხოვრების ანტითეზა უფრო სქემატური, სწორხაზოვანი და შედარებით მარტივია, ვიდრე გვიანდელ შემოქმედებაში. გვიანდელ ნაწარმოებებში ეს ანტითეზა, მართალია, მთლიანად არ ქრება, მაგრამ ის ხდება უფრო ფარული, რთული, უფრო „დიალექტიკური“, უფრო

---

* თ. მანის ადრეული გმირი, ჩვეულებრივ, ფიზიკურად სუსტია, სნეული; ამის გამო ის ნაადრევად იღუპება ან საცაა დაიღუპება, ანდა ნებისყოფის არაადამიანური დაძაბვით, თვითშეზღუდვითა და თავის მოვლით ცოტას იხანგრძლივებს არსებობას.

** ლიუბეკური გარემო გადადის მეორე პერიოდის ზოგიერთ ნაწარმოებშიც, ხოლო შემდეგ ხანგრძლივად ქრება. გვიანდელი ხანის შემოქმედებაში იგი კვლავ გამოჩნდება კაიზერზაშერნის სახით („ფაუსტუსი“), თუმცა ახლა საგრძნობლად სახეშეცვლილი და ახალი შინაარსით გართულებულ-გამდიდრებული.

ვარიაციული, სხვადასხვა სახითა და ფორმით გაბოვლენილი, ხდება მისი მეტად დიფერენცირება და ნიუანსირება. ასე მაგალითად, ხელოვნება აღარ არის ყოველთვის სინონიმი ანდა ეკვივალენტი „გონისა“ *. როგორც თვითონ თ. მანი აღნიშნავს „ბუდენბროკების“ შექმნის ისტორიასთან დაკავშირებით, ადრეული ნოველები და მოთხრობები „პოეტურ ინტროსპექციებს“ წარმოადგენს, ე. ი. ეს ნაწარმოებები არსებითად ავტორის თვითდაკვირვების ნაყოფია, სუბიექტური განცდებისა და გრძნობების მეტ-ნაკლებად პირდაპირი და უშუალო გამოსახვა. მეორე პერიოდის ნაწარმოებებში უკვე მეტია განზოგადება, მეტია „ობიექტივიზმი“, მეტია ეპიკურობაც.. ადრეული მოთხრობები და ნოველები გარკვეული სუბიექტივიზმით, ლირიკულობით, „ავტობიოგრაფიულობითაა“ აღბეჭდილი. მეორე პერიოდში ავტორი გაცილებით მეტად თავისუფლდება ვიწრო ავტობიოგრაფიულობისა და „უშუალო მოგონებებისაგან“.

ცნობილია, რომ თ. მანი, საერთოდ, გვევლინება საკუთარი შემოქმედების კრიტიკოსად და ინტერპრეტატორად. მას განხილული აქვს თითქმის ყველა თავისი ნაწარმოები. მაგრამ თავისი შემოქმედების პირველ პერიოდში (1893—1900) მას არ დაუწერია არავითარი წერილი, არა თუ მხოლოდ საკუთარ ნაწარმოებზე (რაც სავსებით ბუნებრივია, რადგან მას ჯერ კიდევ მცირე რამ ჰქონდა შექმნილი და, ამის გარდა, „ბუდენბროკების“ გამოქვეყნებამდე ეშვის თვალით უყურებდა თავის მწერლობას), არამედ საერთოდ არც ერთი კრიტიკულ-ლიტერატურული ესეიც კი (რასაკვირველია, აქ მხედველობაში არ ვიღებთ ყრმა თ. მანის რამდენიმე რეცენზიას, რომელიც მან მოწაფეთა ჟურნალში მოათავსა) **.

რობერტ მინდერი ალფრედ დობლინზე დაწერილ ნარკვევში აღნიშნავს, რომ მცირე გამონაკლისის გარდა, დობლინის რომანები წარმოადგენს უქალო წიგნებს (Bücher ohne Frauen) ***. დაახლოებით იგივე ითქმის თ. მანის შემოქმედებაზე, საერთოდ, და მის ადრეულ ნაწარმოებებზე, კერძოდ. ქალი თ. მანის თითქმის არც ერთ ნაწარმოებში არ არის მწერლის ყურადღების ცენტრში მოქცეული. თ. მანს არ აინტერესებს ქალის ფსიქიკა, მისი შინაგანი სამყარო

---

* „Kunst, das ist das Leben und Geist zusammen“, — წერს უკვე 1930 წ. თ. მანი (Th. Mann, Altes und Neues, Frankfurt/M., 1953, S. 367).

** თ. მანის პირველი კრიტიკული თხზულებაა „Das Ewig-Weibliche“, რომელიც მან დაბეჭდა „Freistatt“-ში (München, 5. Jg., H. 12, 21. 3. 1903); ეხება Toni Schwabe-ს „Die Hochzeit der Esther Franzenius“-ს.

*** იხ. Robert Minder, Alfred Döblin; in: Dtsch. Lit. im 20. Jahrh., 1956, S. 303.

და ა. შ.* ქალი თ. მანის ნაწარმოებებში ყოველთვის „ფონია“, თავისებური „აქსესუარი“, მეორეხარისხოვანი, პერიფერიული, ეპიზოდური პერსონაჟი, მას დამოუკიდებელი, თავისთავადი, „არადამხმარე“ მნიშვნელობა თითქმის არსად არ ენიჭება (საოცრად უქალო რომანია „ფაუსტუსი“). მოქმედების, რეფლექსიის, მწერლის ყურადღების ცენტრი ყოველთვის მამაკაცია. თ. მანის სამყარო უპირატესად მამაკაცურია, თუმც ზოგიერთ თავის მამაკაცს ავტორი ზოგჯერ ფემინური თვისებებითაც აჯილდოებს. თუ შეიძლება დაიწეროს და იწერება კიდეც „შექსპირის ქალები“, „ტურგენევის ქალები“ და ა. შ., ძნელი წარმოსადგენია ასეთი თემა: „თომას მანის ქალები“. ამ მხრივ ზუსტად იგივე მდგომარეობაა თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაშიც. ასევე საოცრად უსიყვარულოა თ. მანის სამყარო. სიყვარული არ არის თ. მანის თემა და პრობლემა. თუკი სადმე აიწერება სასიყვარულო ურთიერთობა, ის ყოველთვის დაქვემდებარებული მოტივია, სხვა მიზნისთვის გამოყენებული საშუალება და არა გამოსახვის უშუალო ობიექტი**. ამჯერად მხოლოდ ადრეული შემოქმედებით შემოვიფარგლოთ. თუ ყველა დროის ლიტერატურისათვის სიყვარულის თემა ერთ-ერთი მთავარი, ცენტრალური და თითქმის აუცილებელი თემა იყო, თ. მანის უკვე ადრეულ შემოქმედებაშივე სიყვარულს დაკარგული აქვს ადრინდელი ფუნქცია და ის დაქვემდებარებულ მოტივადაა ჩამოქვეითებული. მის არც ერთ ადრეულ ნაწარმოებში არ არის გამოსახული მეტ-ნაკლებად წრფელი, ამაღლებული, ძლიერი, ნორმალური, ორმხრივი სიყვარული მამაკაცსა და ქალს შორის. ამ დებულებას არ არღვევს „დაცემულ ქალში“ ასახული სექსუალური ლტოლვა ახალგაზრდა სტუდენტისა მსახიობი ქალისადმი, რადგან, ჯერ ერთი, საბოლოოდ ირკვევა, რომ ქალი ატყუებდა შეყვარებულ ვაჟს (მაშასადამე, ეს არ ყოფილა გულწრფელი, ჯანსაღი, ორმხრივი, ღრმა ტრფობა) და, ამის გარდა, თვითონ მთელი ნაწარმოები ლიტერატურული ინერციისა და რემინისცენციების შედეგი უფროა, ვიდრე თ. მანის სუვერენული ხელოვნებისა („დაცემულ ქალში“ გამოსახული სასიყვარულო ურთიერთობა არ არის ტიპიური მწერლისათვის და, საერთოდაც, ეს ნოველა მთლიანად ამოვარდნილია თ. მანის შემოქმედებითი კონტექსტიდან). რაც შეეხება პაოლოს სწრაფვას ადასადმი („ბედნიერების ნება“), ეს ნიცშესეული ძალა-

* ერთ-ერთი გამონაკლისი, ალბათ, გვიანდელი ნოველა „მოტყუებულია“.

** ერთ-ერთი გამონაკლისია, ალბათ, „მეფური უდიდებულესობა“ და „შეცდილი თავები“.

უფლების ნების სიმბოლური გამოხატვა უფროა, ვიდრე სიყვარულის გრძნობის თავისთავადი, დამოუკიდებელი ასახვა. ფრიდემანის („პატარა ბატონი ფრიდემანი“) პათოლოგიური სექსუალური ჟინი დემონური, მაცდური გერდასადმი, ადვოკატ იაკობის მაზოხისტური მორჩილება ცოლისადმი, ჯამბაზის ზერელე „გამოცოცხლება“ ანა რაინერის მეშვეობით, რასაკვირველია, ჰეშმარიტ სიყვარულად ვერ ჩაითვლება, სიყვარულად, როგორითაც გაბსჭვალულნი იყვნენ რუსთაველის გმირები, ტრისტანი და იზოლდა, ვისი და რამინი, ვერთერი და მსოფლიო ლიტერატურის სხვა დიდი შეყვარებულები.

XX საუკუნის დასავლურ ბურჟუაზიულ ლიტერატურაში, საერთოდ, და თ. მანის შემოქმედებაში, კერძოდ, უსიყვარულობის ეს ფაქტი თანამედროვე ბურჟუაზიული ადამიანის იზოლირების, განმარტოების, კომუნიკაციის დარღვეულობის ერთ-ერთი გამოხატულებაა. სიყვარული ნიშნავს სხვის, „არა-მე“-ს სიყვარულს და ეს, ამის გარდა, ნიშნავს რაღაც კავშირს სხვასთან, საზოგადოებასთან, ობიექტურ გარემოსთან, რისი უნარიც არა აქვს თანამედროვე დასავლეთის იზოლირებულ ინდივიდს. ამასვე უკავშირდება უმეგობრობის მოტივიც. თ. მანის ადრეული (გვიანდელიც) გმირები უმეგობრონი არიან. თ. მანის შემოქმედება საერთოდ ღარიბია მეგობრულ, გულთბილ, ინტიმურ, ადამიანურ გრძნობებზე დაფუძნებული ურთიერთობით. წრფელი მეგობრობა, გულითადი დამოკიდებულება მხოლოდ ბავშვობაში (ჰანო და კაი „ბუდენბროკებში“) ანდა მოწიფულსა და ბავშვს შორის ხერხდება (გრაფი და ასუნსიონი „სიკვდილში“; ადრიან ლევერკიუნი და პატარა ნეპომუკი „ფაუსტუსში“); სრული უცხოობა და სიცივე სუფევს ცოლ-ქმარს შორისაც (ამრა და კრისტიან იაკობი „ლუიზჰენში“); ვხვდებით მოჩვენებით მეგობრობასაც, რაც არათანაბარ მდგომარეობას, არათანაბარ დაინტერესება-გულთბილობას, ცალმხრივ „სიყვარულს“ ეფუძნება, როცა ნაწარმოების გმირს ჰყავს მოჩვენებითი მეგობარი, რომელიც აღტაცებულია, რომელსაც უყვარს იგი, და რომელიც ნაწარმოების გმირისაგან სანაცვლოდ მხოლოდ ტაქტიან, თავაზიან, ნაძალადევ ყურადღებას იღებს (პაოლო ჰოფმანი და მისი თანაკლასელი, ამბის მთხრობელი. ამათი დამოკიდებულება ჩანასახოვანი ფორმით წარმოადგენს ლევერკიუნ-ციატბლომის ურთიერთობის „ანტიციპაციას“).

დასასრულ, დავადგინოთ თ. მანის ადრეული შემოქმედების სტილური ინგრედიენტები. დასავლეთის სპეციალისტთა დიდი უმრავლესობა ადრეულ ნაწარმოებებს ნატურალისტურად მიიჩნევს * (სა-

* მაგალითად, **Heinrich Spiero, Geschichte des deutschen Romans, Berlin, 1950; Hans Albert Maier, Stefan George und Tho-**

ინტერესოა, თვითონ თ. მანის აღიარება: ნატურალისტური სკოლა გავიარეო „... der durch die naturalistische Schule gegangen ist ...", Th. Mann, Rede und Antwort), ნაწილი—იმპრესიონისტულად*. ზოგიერთი თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში რომანტიზმის მძლავრ გავლენას ადასტურებს. ჩემი აზრით, თ. მანის ადრეულ ნაწარმოებებში შეინიშნება ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის თავისებური და გარკვეული გავლენა, მაგრამ არსებითად და ძირითადად ადრეული შემოქმედებაც რეალისტურია, უფრო ზუსტად, კრიტიკულ-რეალისტური. თ. მანის ადრეული ნოველები და მოთხრობები („დაცემული ქალის" შემდეგ) სიმბოლური შინაარსის შემცველია, მათ ყოველთვის ორი პლანი, ორი ასპექტი (ემპირიული და სიმბოლური), ორი სინამდვილე აქვთ (გარეგანი და შინაგანი). ჩვეულებრივ ნატურალიზმი ერთპლანოვანია, ის „შინაგან" სინამდვილემდე ვერ აღწევს, ვერ სცილდება „გარეგანი" სინამდვილის, ემპირეას, „ფასადის" ფარგლებს[56]. თ. მანის Bild ყოველთვის არის ამავე დროს Sinnbild-იც (ე. ი. მისი სახე-სურათი ამავდროულად სიმბოლოცაა), ნატურალისტური სახე-სურათი კი ერთმნიშვნელოვანია. აქ მხოლოდ იმას ენიჭება მნიშვნელობა, რაც კონკრეტულად, ემპირიულადაა გამოსახული, რა გრძნობად-კონკრეტული შინაარსიც ამ სახეს აქვს. თ. მანი ყოველთვის ახდენდა საგანთა და მოვლენათა დიფერენცირებას, მნიშვნელოვანისა და უმნიშვნელოს, მთავარისა და მეორეხარისხოვანის ურთიერთგამიჯვნას. ნატურალიზმის ერთ-ერთი ნიშანია ბუნების მიბაძვა, ბუნების მიმსგავსების ტენდენცია. ნატურალიზმისათვის ბუნება დედანია, ორიგინალი, ხოლო ხელოვნება მისი რეპროდუქცია. ნატურალიზმი ახდენს ბუნების, სინამდვილის რეპროდუცირებას, ასახვას, „გადახატვას",—ის მხოლოდ ირეკლავს, უკუფენს გარემომცველ რეალობას. თ. მანი კი

---

mas Mann, Zürich, 1947; Wilhelm Emrich, Protest und Verheissung, 1960; Julius Petersen, Die literarischen Generationen: in: Philosophie der Literaturwissenschaft, hrsg. von E Ermatinger, 1930; Louis Erlacher, Untersuchungen zur Romantechnik Thomas Manns, Liestal, 1932.

* თ. მანის ადრეულ შემოქმედებას იმპრესიონისტულად მიიჩნევენ: Richard Hamann-Jost Hermand, Impressionismus, Akademie-Verlag, Berlin, 1960; აგრეთვე Wilhelm Duwe, Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts, vom Naturalismus zum Surrealismus, Bd. I, Zürich, 1962; Johannes Klein, Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart, 3. Auflage, Wiesbaden, 1956; Hans Herbert Kroepfle, Die Struktur des Erzählschlusses bei Thomas Mann, 1962

არც ადრეულ შემოქმედებაში ახდენს სინამდვილის მექანიკურ რეპროდუცირებას, არ ბაძავს ბუნებას. ის ქმნის მხატვრულ სინამდვილეს ობიექტური, რეალური სინამდვილის შესაბამისად, მაგრამ მას უცვლელად, მექანიკურად არ ირეკლავს. რეალიზმის პრინციპია გადმოცემული მ. გორკის სიტყვებში: „ჩვენ გვჭირდება არა ფაქტების ერთგული გადმოცემა, არამედ ფაქტების ფსიქოლოგია“. თ. მანი ამ პრინციპის მიხედვით მოქმედებს თავისი შემოქმედების პირველ პერიოდშიც. მართალია, თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში გარკვეული როლი ენიჭება მემკვიდრეობას, მემკვიდრეობით მიღებულ თვისებებს, მაგრამ ეს მაინც არ უდრის ნატურალისტების მემკვიდრეობითობის ფაქტორს. თ. მანის ადრეულ გმირებში ბრძოლა წარმოებს პრაქტიკული, საქმიანი მამისა და ხელოვანი დედის საწყისებს შორის, მაგრამ, ჯერ ერთი, ეს არ არის ფატალური მნიშვნელობის მქონე, ერთადერთი და გადამწყვეტი ფაქტორი და, მეორეც, ეს არ არის პათოლოგიური და შიშველად ბიოლოგიური კატეგორიისა. თ. მანის გმირები სულიერ ორგანიზაციას იღებენ მემკვიდრეობად; ნატურალისტების გმირები კი—ფიზიკურ, ბიოლოგიურ, ავადმყოფურ, პათოლოგიურ მიდრეკილებებსა და თვისებებს (ალკოჰოლიზმი, რომელიმე საშინელი დაავადება და ა. შ.). ამდენად ნატურალისტების მემკვიდრეობითობა წმინდად ბიოლოგიურია, თ. მანისა კი—„მეტაფიზიკურ“-სიმბოლური. ნატურალისტურ ნაწარმოებთაგან განსხვავებით, თ. მანის ადრეულ ნოველებსა და მოთხრობებში არ იგრძნობა კლინიკის სუნი, არ გვხვდება სიმახინჯის, სისაზიზღრის, ფიზიოლოგიური პროცესების, ცხოვრების ჭუჭყისა და სიბინძურის ძრწოლის მომგვრელი, ნატურალისტური აღწერა და მით ტკბობა. თ. მანი არ გვიხატავს არც მატერიალურ, ეკონომიურ გაჭირვებას, სიღატაკის, შიმშილის სურათებს, რაც მეტისმეტად გავრცელებულია ნატურალისტთა თხზულებებში. თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში სნეულებას არსად არა აქვს თავისთავადი, თვითმიზნური მნიშვნელობა—მას ყოველთვის სიმბოლური დატვირთულობა ენიჭება. რაც შეეხება ხელოვანისა და ბიურგერის წინააღმდეგობის თემას, ეს უფრო რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი კონფლიქტია, ვიდრე ნატურალიზმისათვის (მართალია, ეს ანტაგონიზმი თ. მანის შემოქმედებაში სულ სხვა ფორმას და შინაარსს, სხვა სიმძიმის ცენტრსა და გამოვლენას იძენს, ვიდრე მას რომანტიკოსთა შემოქმედებაში ვხვდებით). ფრიდემანისა და მინდერნიკელის, ჯამბაზისა და გრაფის კოლიზია არ არის ნატურალიზმისათვის ნიშანდობლივი. თ. მანის ადრეული ნოველები და მოთხრობები მხოლოდ გარეგნულად და მხოლოდ ზოგიერთი არააარსებითი ნიშნით თუ

ძოგვაგონებენ ნატურალისტურ ნაწარმოებებს. შესაძლოა, ადამიანის გარეგნობის, ჰაბიტუსის დაწვრილებითი აღწერა, აგრეთვე იმ გარემოს დეტალური დახასიათება, რომელშიაც ცხოვრობს თ. მანის პერსონაჟი, შორეულად ეხმაურება ნატურალისტურ ნაწარმოებებს.

რაც შეეხება თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში იმპრესიონიზმის ხვედრით წონას, მისი „მონოპოლია“ აშკარაა მწერლის სულ პირველ პროზაულ ცდებში (ორი პროზაული ესკიზი, დაბეჭდილი გიმნაზიელთა ჟურნალში). შემდეგ თანდათანობით კლებულობს იმპრესიონიზმის როლი, თუმც მთლად არ ქრება. ახალგაზრდა თ. მანი ზოგიერთ ნაწარმოებში (განსაკუთრებით „სიკვდილში“) იყენებს საგნების ხატვისა და სულის მოძრაობის გამოსახვის იმპრესიონისტულ, ნიუანსირებულ, „თამაშეულ“, „გამნატიფებელ“ მანერას. მაგრამ, რასაკვირველია, არც ეს იმპრესიონისტული ელემენტი არ წარმოადგენს თ. მანის ადრეული შემოქმედების არსს. თ. მანის ადრეული შემოქმედება (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ პირველ ლიტერატურულ ცდებს) რეალისტურია.

წინამდებარე შრომაში შევეცადე მეჩვენებინა, რომ „ტონიო კროგერსა“ და „ჯადოსნურ მთაში“ აშკარად შესამჩნევი გარდატეხა და ცვლილება უეცრად და მოულოდნელად არ მომხდარა: ეს მეტამორფოზა, რომელმაც მეორე და მესამე პერიოდში თვისობრივი სიახლის სახით იჩინა თავი, ნელ-ნელა და თანდათან მზადდებოდა პირველ პერიოდში.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი

თომას მანი—მხატვარი და მოაზროვნე

[1] მაგალითად, წიგნში „Great Essays by Nobel Prize Winners" (edited by Leo Hamalian and Edmond L. Volpe, New Jork, 1960) ვკითხულობთ: „... he (თომას მანი, ნ. კ.) stands with James Joyce and Marcel Proust among the great novelists of the century" (p. 38).

[2] რასაკვირველია, თ. მანს დასავლეთში ჰყავს მოწინააღმდეგეებიც და უარმყოფელნიც, მაგრამ, როგორც წესი, ისინი მწერლის პოლიტიკურ შეხედულებებს ებრძვიან და თითქმის ვერავინ ვერ უარყოფს მას, როგორც მხატვარს. ალბათ, ერთადერთი გამონაკლისია (მე სერიოზულ მკვლევრებს ვგულისხმობ) ცნობილი ბაზელელი გერმანისტი ვალტერ მუშგი, აეტორი სახელგანთქმული წიგნებისა: „ლიტერატურის ტრაგიკული ისტორია" და „გერმანული ლიტერატურის ნგრევა".

[3] ამის მიუხედავად, თ. მანი თავის მკითხველებს, როგორც წესი, არ აგზავნის ლექსიკონებისა და ენციკლოპედიების საქმედ. მთავარი სიძნელე ამ მწერლის კითხვისას ის არის, რომ მეტისმეტად ჭირს მისი ერუდიული რეფლექსიების (რომელიც ჰუმორითა და ირონიითაა გაზავებული) აზრობრივი თანმიყოლა (რაშიც ვერავითარი ენციკლოპედია ვერ დაგეხმარება). თორემ თავისთავად თ. მანის რომანებში მოწოდებული ცოდნა არ არის საგანგებოდ „ეზოტერული". აქვე შეიძლება აგრეთვე შეორე გარემოებაც აღინიშნოს: მიუხედავად თ. მანის პროზის აზრობრივ-ფილოსოფიური და ენობრივ-სტილისტური სირთულისა და სიღრმისა, რის წვდომაც განათლებისა და გემოვნების გარკვეულ დონეს მოითხოვს, მაინც მისი შემოქმედება სინათლით, რაციონალისტური სიმწყობრით და ინტელექტუალური „სიზუსტით" ხასიათდება. ამით თ. მანი მკვეთრად განსხვავდება თანამედროვე დასავლეთელი პროზაიკოსებისაგან.

[4] სხვადასხვა მკვლევარი სხვადასხვა ტერმინს იყენებს: გოუნთერ მიულერი: „მოთხრობილი დრო" და „სათხრობი დრო"; ჰოისლერი: „იდეალური დრო" და „რეალური დრო"; ერნსტ ჰირტი: „მოქმედების დრო" და „სათხრობი დრო" და ა. შ. (დაწვრილებით ამ საკითხზე იხილე Eberhard Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart, 1955, S. 257—258). „რეალური დრო" ინდიფერენტულია ადამიანის ცხოვრების მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო მომენტებისადმი. ერთი საათი თუ 24 საათი ყოველთვის ერთნაირად გადის ადამიანის მოწყენილობისა თუ მხიარულების მიუხედავად—რეალური დრო უცვლელი და მყარია. იდეალური დრო კი სხვადასხვა სისწრაფით დენადია ნაწარმოების სხვადასხვა ნაწილში. ზოგჯერ რეალური დროის 10 წელიწადი უდრის იდეალური დროის 1 წამს (ეს, როცა ნაწარმოებში უბრალოდ ნათქვამია: „ამის შემდეგ გავიდა 10 წელიწადი" და არაფერი არ არის მოთხრობილი). ხოლო ზოგჯერ რეალური დროის ერთი წუთი უდრის იდეალური დროის 1 საათს ან მეტსაც (ეს, როცა რომელიმე პერსონაჟის სწრაფადგაელვებული ფიქრის ან აზრის სკრუპულოზურ ანალიზს რომანის ათეული გვერდები ეძღვნება). დაწვრილებით დროის საკითხზე რომანში იხ. Gün-

ther Müller, Erzählzeit und erzählte Zeit (Festschrift für Paul Kluckohn und Hermann Schneider, Tübingen, 1948); მისივე, Über das Zeitgerüst des Erzählens (in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1950); მისივე, Zeiterlebnis und Zeitgerüst in der Dichtung („Studium generale", 1955, Jg. 8, H. 10); Werner Milch, Die Entwicklung des Romans („Der Bogen", 1948, 1); E. Minkowski, Zum Problem der erlebten Zeit („Stud. gen", 1955, H. 10); A. A. Mendilow, Time and the novel. London, 1952.

[5] საერთოდ მთელს თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებას აქვს ტენდენცია პრიმიტიული ფორმებისაკენ დაბრუნებისა. ეს მოვლენა თანამედროვე ეპიკურ ჟანრშიც დასტურდება. მაგალითად, „ცნობიერების ნაკადისა" თუ „ასოციაციური" პროზაში თითქოს მეორდება თხრობითი ხელოვნების წინარე ფორმების პრიმიტიული თხრობის მანერა: ამბის, შემთხვევის, პროცესის და ა. შ. გადმოცემა-თხრობა ასოციაციური, არსებითისა და მეორეხარისხოვნის განუსხვავებლად, ერთმანეთზე ალოგიკური, უწესრიგო დახვავების გზით (თხრობითი ხელოვნების წინარე ფორმების დახასიათება იხ. Robert Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, Max Niemeyer Verlag, Halle-Saale, 1934). მაგრამ აქ მხოლოდ გარეგნული, ფორმალური მსგავსებაა: თხრობითი ხელოვნების წინარე პრიმიტიული ფორმები ადამიანის ფსიქიკის დაბალი განვითარების შედეგი და გამოხატულება იყო, პრიმიტიული მთხრობლის უუნარობა და უმწეობა. თანამედროვე ავტორის ხელში კი ეს, ერთი მხრით, პირიქით, გამოხატვის, გადმოცემის უკიდურესი დახვეწილობის, ვირტუოზობის გამოხატულებაა და, მეორე მხრით, თანამედროვე ავტორის მსოფლმხედველობის ემოციური ეკვივალენტი, ავტორისა, რომლის აზრით, ამ ქვეყნად ყველაფერს ერთი ფასი და მნიშვნელობა აქვს, უკეთ, ერთნაირად არა აქვს ფასი და მნიშვნელობა, აქედან გამომდინარე,—ყველაფრის ერთმანეთზე ასოციაციური კავშირით დახვავება. თანამედროვე ავტორი გაცნობიერებულად, მიზანსწრაფულად „პრიმიტიულია", იმ დროს როცა ადრინდელი მთხრობელი გულწრფელი და გულუბრყვილოა, გულწრფელად პრიმიტიული.

[6] თ. მანი ჯერ კიდევ 1906 წ. (28/III) სწერდა კერტ მარტენს: „Ich sage, dass ich in der Gabe Figuren und Intriguen zu erfinden, nicht das Criterium des Dichterthumes sehe .. Ich sage, dass sehr grosse Dichter ihrer Lebtage nichts erfunden, sondern nur Überliefertes mit ihrer Seele erfüllt und neu gestaltet haben" (Th. Mann, Briefe, I, S. 62).

[7] კლასიკური რეალიზმის მიმდევრებისათვის დამახასიათებელი იყო „ყოელისმცოდნეობა", ე. ი. ავტორმა ყველაფერი იცოდა თავისი გმირებისა და იმ სინამდვილის შესახებ, რომელშიაც მის გმირებს უხდებოდათ ცხოვრება. ავტორი იყო სუვერენული გამგებელი მათი ბედისა. როგორც ცნობილია, ედუარდ შპრანგერი თავის სახელგანთქმულ შრომაში „ფსიქოლოგიური პერსპექტივიზმი რომანში" (Eduard Spranger, Psychologischer Perspektivismus im Roman, Jahrbuch des Freien dtsch. Hochstiftes, Frankfurt. 1930) აყენებს პერსპექტივიზმის საკითხს, ე. ი. მთხრობლის სათხრობი პოზიციის (Standort) პრობლემას. მისი აზრით, ძირითადად თხრობის ორი შესაძლებლობა არსებობს: 1. თხრობა, გამოსახვა, გადმოცემა vom „Berichtstandort" aus და 2. თხრობა vom „Innensichtstandort" her. პირველ შემთხვევაში მთხრობელი საგანგებოდ ვერ უღრმავდება „შინასულიერ" პროცესებს, მეორე შემთხვევაში მთხრობელი გადადის, შეაღწევს პერსონაჟების სულში და ხდება ერთგვარი თანამონაწილე („der beteiligte Mitspieler"). პირველ შემთხვევაშია გამოსახვა, გადმოცემა „გარედან" და მეორე შემთხვევაში კი—„შიგნი-

დან“ (პერსონაჟების გარედან და პერსონაჟების შიგნიდან). თანამედროვე რომანი მეორე გზას ადგას,—პერსონაჟებში „გადასახლებისა“ და „თანამონაწილედ“ ქცევის გზას. პირველ შემთხვევაში მთხრობელი პერსონაჟიდან მოშორებით, გვერდზე, განზე ანდა ზემოთ სამეთვალყურეო პოზიციაზე დგას და პერსონაჟს ისე მართავს, როგორც თოჯინების თეატრში უჩინარი მსახიობი—თოჯინას. ეს კლასიკური და ტრადიციული პროზის პერსპექტივაა. მეორე შემთხვევაში მთხრობელი პერსონაჟებშია „გადასული“ და „გაერთებული“ (ეს თანამედროვე რომანის პერსპექტივაა). მაგალითისათვის მოვიყვანოთ ერთი ადგილი თანამედროვე რომანისტის—ანდრე ჟიდის „ყალბი ფულის მკეთებლებიდან“: „მე ძალიან მაინტერესებს, რა უთხრა ანტუანმა თავის მეგობარ მზარეულ ქალს, მაგრამ ყველაფერს ვერ გაიგონებ. ახლოვდება დრო, როცა ბერნარი ოლივიესთან უნდა წავიდეს. კარგად არ ვიცი, დღეს ბერნარმა სად ისადილა და საერთოდ ისადილა კი?“ (**Андре Жид, Фальшивомонетчики, Москва, 1936, стр. 28**). ამას ამბობს არა რომელიმე პერსონაჟი, არამედ თვითონ ავტორი, თვით მთხრობელი. უაღრესად დამახასიათებელია აგრეთვე ამავე რომანში მთხრობლის ასეთი განცხადება: „ლილიანი ცოტა ნერვებს მიშლის, როცა პატარა გოგონას თამაშობს ხოლმე“ (გვ. 57). თითქოს ეს პერსონაჟი ავტორის მიერ „გამოგონილი“ არ იყოს. ამ მხრივ ძალიან საინტერესოა ამ რომანის მეორე ნაწილის ბოლო (VII) თავი „ავტორი გამოთქვამს თავის აზრს რომანის გმირებზე“. მთხრობელმა იმდენივე იცის, რამდენიც მკითხველმა და პერსონაჟები მას არ ემორჩილებიან. საინტერესოა აგრეთვე ამავე რომანის შემდეგი ადგილი: „ბერნარმა სარა მძინარე დატოვა; ფრთხილად გაითავისუფლა თავი ქალის მკლავებიდან. როგორ? ნუთუ ერთს არ აკოცებს, კიდევ არ შეაელებს თვალს, კიდევ არ ჩაეხვევა? გრძნობის უქონლობის გამო ტოვებს ქალს ასე დამშვიდებული? არ ვიცი. თვითონაც არ იცის“ (გვ. 339). თანამედროვე ავტორმა არ იცის თავისი გმირის საქციელის მიზეზი. თ. მანს შეალედური ადგილი უჭირავს: ის არც ოლიმპზე ზის და აქედან გაჟმოჰყურებს თავის გმირებს და არც მთლიანად უერთდება თავის პერსონაჟებს. დამაჯერებელი არ ჩანს კროპფლეს შეხედულება, თითქოს თ. მანის შემოქმედებაში გამქრალია მთხრობელი ძველი გაგებით, იგი ათქვეფილია პერსონაჟებსა და მოქმედებაშიო (იხ. **Hans Herbert Kroepfle, Die Struktur des Erzählschlusses bei Thomas Mann, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelm-Universität zu Münster, Westf., S. 131**).

თ. მანის რომანებში მთხრობელი მთლიანად გამქრალი არ არის, ის არ არის ათქვეფილი პერსონაჟებსა და რომანის მოქმედებაში. კროპფლეს სურს დაამტკიცოს, რომ თ. მანი იყენებს (ადრეულ ნოველებშიც კი) ე. წ. **description en mouvement**-ს (**Albert Thibaudet**-ის ტერმინია, რომელიც მან ფლობერის მიმართ გამოიყენა: **Gustav Flaubert, Paris, 1922**), რომლის დროსაც მთხრობელი მთლიანად გამქრალია (უფრო მეტიც, კროპფლე ცდილობს დაამტკიცოს, რომ თ. მანის ნაწარმოებებში დაახლოებით ისეთივე მდგომარეობაა ამ მხრივ, როგორც ჯოისის, ვულფისა და „ცნობიერების ნაკადის“ რომანის რომელიმე სხვა წარმომადგენლის შემოქმედებაში, და რომ თ. მანის თხრობის ძირითადი ფორმა (**die erzählerische Grundform**) სწორედ ეს „**description en mouvement**“-ია. ეს იმას ნიშნავს, რომ თითქოს თ. მანის შემოქმედებაში მთხრობელი გადასულია პერსონაჟებსა და მოქმედებაში, ის პერსონაჟებთან შერწყმულია, მათთან ერთად განიცდის და იმდენივე იცის, რამდენიც პერსონაჟებმა, და იცის მხოლოდ ის, რაც ამ წამში ხდება, მეტი არაფერი, ქვეყანას უყურებს პერსონაჟების თვალით და ა. შ. მე საერთოდ „**description en mouvement**“-ის გამოყენებაც კი თ. მანის შემოქმედებაში საეჭვო მეჩვენება (კროპფლეს მაგალითები არადამაჯერებელია). ყოველ შემთხვევაში, თ. მანის ნაწარმოებებში განსახიერების ეს ფორმა სახეშეცვლილი, ტრანსფორმირე-

ბული მაინცაა. ამაში მარწმუნებს Thibaudet-ის მიერ ფლობერის შემოქმედებიდან მოყვანილი მაგალითისა და კროპფლეს მიერ თ. მანის ნაწარმოებებიდან („სასაფლაოს გზა“, „პატარა ბატონი ფრიდემანი“) შერჩეული მაგალითების უბრალო შედარებაც კი. კროპფლეს ინტერპრეტაცია ხელოვნური და ნაძალადევი ჩანს (უფრო დაწვრილებით ამ საკითხს აქ ვერ შევეხები. დაინტერესებულ პირთ შეუძლიათ იხილონ კროპფლეს დასახელებული ნაშრომი, გვ. 4—5, 8—67, 135—136). მე ვფიქრობ, რომ თ. მანის ნაწარმოებებში მთხრობლის ინტიმური გასაუბრება პერსონაჟებთან და მკითხველებთან კროპფლესათვის სასარგებლო არგუმენტი არ უნდა იყოს.

[8] თანამედროვე დასავლური ხელოვნების ნათესაობა შუა საუკუნეების ხელოვნებასთან მართებულად აღნიშნა ვენელმა ხელოვნების ისტორიკოსმა მაქს დვორჟაკმა (Max Dvorak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, 1924, S. 222). თანამედროვე და შუა საუკუნეების ხელოვნებას შორის საერთოა დუალიზმი, ალეგორიულობა-სიმბოლურობა, შიფრები, ფორმულები, ემპირიულის, გრძნობად-კონკრეტულისა და იდეალურის, ზოგადის, მნიშვნელობა-აზრის გათიშვა, იმ დროს როცა რენესანსსა და კლასიკურ ხანაში იდეალური, აზრი შერწყმული იყო თავის გრძნობად გამოვლენასთან, გრძნობად კონკრეტულთან. კლასიკური ხელოვნებისათვის (ანტიკური ხელოვნება, რენესანსულიც, შექსპირი და ა. შ.) არ იყო დამახასიათებელი ყოფიერებასა და მნიშვნელობას შორის (ანდა ყოფიერებასა და აზრს შორის) წინააღმდეგობა, განსხვავება ანდა მანძილი—დაშორება. ე. ი. კლასიკურ ხელოვნებაში „არის“, „არსებობს“ და „ნიშნავს“, „აღნიშნავს“ ერთმანეთში შერწყმულია, გაერთებულია, ერთი მთელია, ხოლო თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებაში ყოფიერება და მნიშვნელობა გამოეყო, გამოეთიშა ერთმანეთს, ხელოვნების სიმბოლურობამ მკვეთრი, ხაზგასმული ხასიათი მიიღო, თანამედროვე ხელოვნებისათვის უაღრესად ნიშანდობლივია დუალიზმი, მრავალპლანიანობა, „ტრანსპარენტობა“. მართალია, დვორჟაკი სახვით ხელოვნებაზე ლაპარაკობს, მაგრამ მის მიერ შემჩნეული თავისებურება საერთოდ ხელოვნების ყველა დარგზე ვრცელდება. აქვე შეიძლება თანამედროვე ხელოვნების მეორე თავისებურებაც აღვნიშნოთ. კლასიკური პროზისა და რომანისათვის დამახასიათებელია „პოეზიისა“ და „პროზის“ სინთეზი (ამ ცნებებს კარლ ფოსლერის გაგებით ვხმარობ). „პოეზიაში“ ფოსლერი პირობითად ენის გრძნობით შინაარსს, გრძნობით ზემოქმედებას (Gefühlswirkung der Sprache) გულისხმობს, ხოლო „პროზაში“ კი—სიტყვის, ენის „ცნებისმიერობას“, „ცნებითობას“ (Begrifflichkeit). ფოსლერი „ფილოსოფიურ“ და „პროზაულ“ ელემენტს უწოდებს „პროზაული რკინის შედგენილობას“ („Der prosaische Eisengehalt“). მხოლოდ „პოეზიის“ ბატონობა იწვევს ცალმხრივ „ლირიზმს“, ხოლო პროზაული და ფილოსოფიური ელემენტის დომინანტა—ცალმხრივ ინტელექტუალიზმს (იხ. Karl Vossler, Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie, München, 1923, S. 228). თანამედროვე ხელოვნებაში, საერთოდ, და თანამედროვე პროზაში, კერძოდ, დასტურდება სწორედ ამ „პროზის“, „პროზაული რკინის შედგენილობის“ მოჯარბება, რაც თანამედროვე ხელოვნებისა და პროზის ცალმხრივ ინტელექტუალიზმს აპირობებს. თითქოს პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ თანამედროვე დასავლური ლირიკაც კი „ანტილირიკული“ და „ანტიპოეტურია“, ჰარბად შეიცავს პროზის „პროზაული რკინის შედგენილობას“. თანამედროვე პროზასა და რომანისტიკას აკლია ჰომერული ელემენტი, თხრობით-გამომსახველი კომპონენტი, ემპირიული ნივთიერობა, რეალიზმი—ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, აკლია ჰომერულ-ტოლსტოური საწყისი, რასაც „პროზისა“ და „პოეზიის“ სინთეზი განაპირობებდა. ლიტერატურაში ჩატარდა ის პროცესი, რასაც ერნსტ ფიშერი „literarische Entfettungskur“-ს უწოდებს (ლიტერატურული კონის ჩამოთლა, ლიტერატურული დამჭლეება. იხ. Ernst Fischer, Von

Grillparzer zu Kafka, Wien, 1962, S. 316). თუმც ტერმინი მთლად ზუსტი არ უნდა იყოს, რადგან თანადროულ ხელოვნებას და, კერძოდ, ლიტერატურას ჩამოეკრა არა მხოლოდ ქონი, არამედ ხორციც და ჩონჩხამდე იქნა დაყვანილი (კაფკა, აბსტრაქტული ფერწერა, არნოლდ შონბერგი, იონესკო და სხვ.). მაშასადამე, ლიტერატურაში მოხდა „ჩონჩხად ქცევა“, „ჩონჩხამდე დაყვანა“. აბსტრაქციონისტ მხატვართა მსგავსად, მოდერნისტ მწერლებსაც სინამდვილე დაჰყავთ მის ზოგად სტრუქტურამდე, მოდელამდე. ამდენად, ასეთი ხელოვნება არის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ხორცშემოცლილი“, „ჩონჩხოვანი“ ხელოვნება. თ. მანი ხაზგასმით აღნიშნავდა თავის შემოქმედებაში გრძნობად-კონკრეტული, პლასტიკურ-ხატოვანი ელემენტის არსებობას. 1934 წელს ის სწერდა რენე შიკელეს: „Besonders freut mich, dass Sie das Malerisch-Bildmässige in dem Buch („იოსებში“, ნ. კ.) so stark hervorheben. Man hat gesagt, die Konzeption sei zwar grossartig, aber allzu geistig; es fehle das sinnliche Gegengewicht. Ist es nicht irgendwie doch vorhanden,—im Atmosphärischen, auch in den Menschen, die, glaube ich, dreidimensional sind trotz ihrer typischen Gebundenheit?“ (Th. Mann, Briefe, I, S. 360).

[9] დაახლოებით ამასვე წერს ვ. დნეპროვი, მაგრამ, ჩემი აზრით, მის მსჯელობას სიზუსტე აკლია (იხ. В. Днепров. Интеллектуальный роман Томаса Манна, Современная литература за рубежом, сборник литературно-критических статей, Москва, 1962, стр. 244—250). დნეპროვი მსჯელობს თ. მანის რომანებში მხატვრისა და მეცნიერის (თეორეტიკოსის) თანაარსებობაზე, მხატვრული ქმნილებისა და თეორიული გამოკვლევის, მეცნიერული ცოდნის შეერთებაზე ისე, რომ არავითარ შენიშნას არ ურთავს თავის ამ მსჯელობას. საქმე ის არის, და ამის აღნიშვნა აუცილებელია, რომ თ. მანის რომანებში მოწოდებული მეცნიერული ცოდნა, მეცნიერული მსჯელობანი და განსჯანი მხოლოდ პირობითად თუ ჩაითვლება მეცნიერულად. თ. მანი მიზნად არ ისახავს მეცნიერულ განსჯას. ეს ვითომცდა თეორიული რეფლექსიები ყველგან და უკლებლივ გაზავებულია ჰუმორით, ირონიითა და პაროდიული ელემენტით. ფაქტიურად ეს არის ესეისტური განსჯა, რომელსაც წინასწარგანზრახულად შემოსვეული აქვს მეცნიერული „საბურველი“. ამდენად, ეს არის „კვაზიმეცნიერული“, „ფსევდომეცნიერული“ (ეს გარემოება ნურავის ნუ დააფრთხობს!), მეცნიერულობის პაროდიული ილუზიის შემქმნელი მედიატაციები. „ფსევდოს“ ვიყენებ არა ყალბის, ცრუს აზრით, არამედ თამაშეულის, პაროდირების, მხატვრული ხერხის, მორჩენებითი სიზუსტის მნიშვნელობით. ეს ასე რომ არ იყოს, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ თ. მანი მიზნად ისახავს მეცნიერულ შემეცნებას, რაც აბსურდია. თ. მანი არც ერთ ახალ მეცნიერულ დებულებას არ აყენებს; რა აზრი აქვს მაშ უკვე ცნობილი დებულებების გამეორებას?! ეს არის მხოლოდ და მხოლოდ მორჩენებითი მეცნიერულობა, რომელსაც მხატვრული ამოცანა ეკისრება. ეს არის ერთ-ერთი ხერხი თანადროული რთული, მრავალფენოვანი ფსიქიკური სინამდვილის გამოსახვისა. თ. მანის ვრცელი კვაზიმეცნიერული რეფლექსიები ახალ სპეციფიკურ „საკაზმს“, ახალ „სანელებელს“ ურთავს ნაწარმოების მხატვრულ „გემოს“. სულ სხვაგვარად იყენებს მეცნიერი-მკვლევარი სამეცნიერო ცნებებსა და ტერმინებს და სულ სხვა ამოცანებს უსახავს მათ მწერალი თ. მანი. მეცნიერისათვის სპეციალური, ტექნიკური გამოთქმები გარკვეული, ზუსტი, ერთმნიშვნელოვანი ცნებებია, მხოლოდ ინტელექტუალურ-რაციონალური, ლოგიკურ-ცნებითი შინაარსის შემცველი, „დაწმენდილი“, დისტილირებული ყოველგვარი სუბიექტური, ემოციური და არარაციონალური ელემენტებისაგან. თ. მანი კი ამ ცნებებსა და ტერმინებში ემოციურ, სუბიექტურ, მრავალმნიშვნელოვან შინაარსს დებს, მათ განცდის, ემოციის პრიზმაში ატარებს.

თ. მანის ყოველი აზრი თუ მსჯელობა საინტერესოა მისი მხატერული ნაწარმოების კონტექსტში, მის არც ერთ განსჯას არა აქვს მკაცრად მეცნიერულ-შემეცნებითი ღირებულება. არამც და არამც არ შეიძლება ლაპარაკი უშენიშვნოდ თ. მანის რომანებში მოწოდებულ თეორიაზე, ანალიზზე, შემმეცნებელ აზრზე, რაც მეცნიერების კუთვნილებაა და რაც ამ მწერლის შემოქმედებაში მხოლოდ პაროდიის, „თამაშის“, ჰუმორისტული მიმსგავსებისა და ილუზიის სახითაა წარმოდგენილი. თ. მანი სიზუსტესა და „მეცნიერულობას“ თამაშობს ხოლმე და ამით ქმნის სპეციფიკურ, ესთეტიკურ, ჰუმორისტულ ეფექტს. თუ თ. მანს უცვლელად შეაქს თავის რომანებში ამა თუ იმ მეცნიერების მონაპოვრები, რომელნიც, რასაკვირველია, მწერლის მიერ არ არის დადგენილი და მოპოვებული, რა ფასი, რა მნიშვნელობა, რა ფუნქცია აქვს ბოლოს და ბოლოს ამას?! ფაქტიერად ეს იმას ნიშნავს, რომ თ. მანი იწერს სამეცნიერო წიგნებიდან გვერდებს ანდა მეტ-ნაკლებად პოპულარულად ალაგებს სამეცნიერო შრომებიდან ამოკითხულს. რა დანიშნულება აქვს თ. მანის რომანებს—მეცნიერების მიერ დადგენილი კანონზომიერების პოპულარულად გამორებისა?! თ. მანის რომანებში მეცნიერული ექსკურსები არ არის მკაცრად მეცნიერული, ობიექტურად შემეცნებითი მნიშვნელობის მქონე ცოდნის გაზიარება მკითხველებისათვის, არამედ ეს არის ჰუმორითა და პაროდიით გაჯერებული, ესთეტიკური სიამოვნების მომნიჭებელი, აეტორის კვაზისერიოზული ჩაღრმავება ვითომც მეცნიერულ პრობლემებში. ამ მხრით, მეტად საგულისხმოა თვითონ თ. მანის აღიარება (უნგრელი ფილოლოგის კაროლი კერენისადმი მიწერილ ერთ-ერთ წერილში თ. მანი ლაპარაკობს თავისი „იოსების“ მესამე წიგნზე, სახელდობრ, ეხება სიტყვა „რელიგიოს“ იმ ახსნას, რომელსაც ვხვდებით მის წიგნში): „Die Idee hat einen stark humoristischen Einschlag, wie die ganze Theologie des „Joseph“, und mit dem Humoristischen steht es eigentümlich: ganz unernst ist es zwar nicht, will aber auch nicht streng beim Worte genommen sein. sondern ist eine Art von Wahrheitsspass, der sich wohl hören lassen kann, aber mit wirklichen Wissenschaft nicht konkurriert“ (Thomas Mann-Karl Kerenyi, Gespräch in Briefen, Rhein-Verlag, Zürich, 1960, S. 74).

თ. მანის რომანებში რეფლექსიები უტრიალებენ გარშემო ათასგვარ საკითხს, სვამენ კითხვას, უპასუხებენ ათასნაირად და ა. შ., მაგრამ, როგორც სამართლიანად შენიშნავს კროპფლე (კ რ ო პ ფ ლ ე, გვ. 48), არ არიან მიმართულნი ანდა არ არიან გამიზნულნი მტკიცედ ჩამოყალიბებული შედეგების მისაღებად, რის გარეშეც მეცნიერება წარმოუდგენელია. ამ მხრივ საინტერესოა თ. მანის ესეების შედარება რომანებში ჩართულ ესეისტურ პასაჟებთან. მაშინვე თვალში მოგხვდებათ მათ შორის მკვეთრი განსხვავება: ერთ შემთხვევაში—სერიოზული, შემეცნების ინტერესით ნაკარნახევი საქმიანი ტონი, მეორე შემთხვევაში—თამაშეული, ჰუმორისტული, ირონიული, შემეცნებითა და შემეცნების შედეგებით სრულიად დაუინტერესებელი, კვაზისერიოზული კილო. მართებულად აღნიშნავს ელიზაბეტ მ. ვილკინსონი: „And it is not he who is philosophizing there in the sense that it is he who is philosophizing in his essays and speeches, even if the ideas expressed are identical. When we meet these ideas in their extra-fictional contexts, we may legitimately endorse or refute them. But the organs with which to approach them when they appear in his novels are neither agreement nor unbelief. The only criterion of their value there is how they function in the fictional world“ (Elisabeth M. Wilkinson, Aesthetic excursus on Thomas Mann's Akribie; in: Germanic Review, volume XXXI, number 3, October 1956, p. 232)

დაახლოებით ანალოგიურ აზრს გამოთქვამს იმავე ჟურნალის იმავე ნომერში ჰენრი ჰეტფილდი იმის შესახებ, რომ თ. მანის ერთი და იგივე იდეა და აზრი სულ სხვადასხვა მნიშვნელობისაა ესეებსა და მხატვრულ ნაწარმოებებში (Henry Hatfield, The achievement of Thomas Mann, p. 209). ვ. დნეპროვს მხედველობიდან ეპარება თ. მანის ირონიულ-პაროდისტული ტენდენცია, მისი განსჯების კვაზისერიოზულობა და „ფსევდომეცნიერულობა“, რითაც თ. მანი ქმნის თავისი რომანების ჰუმორისტულ ატმოსფეროს. ეს არის ირონია მეცნიერების ყოვლისშემძლეობასა და პრეტენზიებზე, მეცნიერებაზე, რომელსაც არ ძალუძს გადაწყვიტოს ის უსაშველო სულიერი კრიზისი, რომელიც თანამედროვე დასავლეთს მოსდებია, ირონია ზუსტ და ბუნებისმეტყველურ მეცნიერებებზე, რომელთა მიღწევები ოდნავადაც ვერ ამსუბუქებენ ბურჟუაზიული სამყაროს ადამიანთა ეგზისტენციურ შეპირვებას, რომელნიც ოდნავადაც ვერ უპასუხებენ ჰუმანიტარული აზროვნების ტრაგიკულ კითხვებს. როგორც სამართლიანად ამბობს ნიუნდელი (Ernst Nündel, Thomas Manns Kunstanschauungen in seinen Essays, Reden und Miszellen, Inaugural—Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, 1960, S. 3) თ. მანის ესეიზმს, აზრებს, განსჯებს და ა. შ. მხოლოდ ფუნქციონალური ღირებულება აქვს მხატვრულ სახეთა ქსოვილში, ეს არ არის წმინდა აზროვნებითი პროცესი. თვითონ თ. მანი წერს „დოქტორ ფაუსტუსის აღმოცენებაში“ (Th. Mann, Bd. XII, S. 208): „Ein Gedanke als solcher wird nie viel Eigen- und Besitzwert haben in den Augen des Künstlers. Worauf es ihm ankommt, ist seine Funktionsfähigkeit im geistigen Getriebe des Werkes“. მოჩვენებითი მეცნიერული აკრიბია, ვითომცდა მეცნიერული სიზუსტისადმი მისწრაფება, კვაზიმეცნიერული დეტალურობა თ. მანის ჰუმორისა და ირონიის თავისებური, გარკვეული მხატვრული საშუალებაა, რომელსაც თვითონ თ. მანი აგრეთვე მისთვის უაღრესად ნათესაურ ჰერმან ჰესეს „გლასპერლენშპილშიც“ პოულობს: „Ich habe beim Lesen sehr stark empfunden (und es ihm auch geschrieben), wie sehr das parodische Element, die Fiktion und Persiflage einer mit gelehrten Konjekturen arbeitenden Biographie, die sprachlichen Humorigkeiten also, behilflich sind, ein solches Spätwerk gefährlich fortgeschrittener Vergeistigung im Machbaren zu halten, ihm Spielfähigkeit zu bewahren“ (Th. Mann, Bd. XI, S. 257).

სამართლიანად წერს ნიუნდელი: „Die Scheinwissenschaftlichkeit, die gelehrten Einschaltungen und das Komentatorische sind Mittel zur „Erzwingung von Wirklichkeit...“ (Nündel, S. 199). და რაც მთავარია, ამასვე წერს თვითონ თ. მანიც, რომ ეს ვითომცდა მეცნიერული მსჯელობა არის მხატვრული საშუალება, „Bestandteile der Kunst“, „Die Erörterung gehört hier zum Spiel, sie ist eigentlich nicht die Rede des Autors, sondern die des Werkes selbst, sie ist in seine Sprachsphäre aufgenommen, ist indirekt, eine Stil- und Scherzrede, ein Beitrag zur Schein—Genauigkeit der Persiflage sehr nahe und jedenfalls der Ironie: denn das Wissenschaftliche, angewandt auf das ganz Unwissenschaftliche und Märchenhafte, ist pure Ironie“ (Th. Mann, Bd. XII, S. 449). თ. მანი პირდაპირ ამბობს, რომ ესეისტური ნაკადი, რეფლექსიები და ა. შ. ხელოვნების, მხატვრული ნაწარმოების ორგანული ნაწილია, ვითომცდა მეცნიერული დებულებები მხატვრული საშუალებაა (Kunstmittel; Thomas Mann, Bd. XII, S. 448). ერნსტ ბერტრა-

მისადმი მიწერილ წერილში თ. მანი პირდაპირ აღნიშნავს: „Übrigens ist das, was ich vorläufig schreibe, nur eine Art von pseudo-wissenschaftlicher Fundierung der Geschichte...“ (Th. M., Briefe, I, S. 155). უაღრესად საინტერესოა თ. მანისა და რობერტ ფეზის მიმოწერის ერთი ადგილი. შვეიცარიელმა მწერალმა და ლიტერატორმა ფეზიმ თავისი შენიშვნები და შთაბეჭდილებანი „იოსების“ პირველ ორ წიგნზე წერილობით გაეგზავნა თ. მანს. ფეზის ერთ-ერთი შენიშვნა ასეთი იყო: „Den Bibeltext behandle der Roman mit einer Art respektvoller Pietät und Unterordnung, wenn er sich auch wie in einer wissenschaftlicher Abhandlung mit der Widersprüchlichkeit der benutzten Quellen auseinandersetze“. თ. მანმა ფეზის ამ შენიშვნას შემდეგნაირად უპასუხა: „Die Untersuchung gehört hier zur Form, zum Spiel, dessen Regel das Festhalten an den Daten der Bibel ist, als wären sie „wissenschaftlich“; mein Gott, die Gelehrsamkeit ist eine Maske, ein Kunstmittel. Der Roman als Pseudo-Essaystik“ (Thomas Mann—Robert Faesi, Briefwechsel, hrsg. v. Robert Faesi, Atlantis Verlag, Zürich, 1962, S. 30).

ზუსტად წერს ვოლფელმ ემრიჰიც: „... das Wissenschaftlich-Faktische (თომას მანის რომანებში, ნ. კ.) werden im Romangewebe zu Fiktionen, zu Funktions- und Rollenträgern, mit denen ein Spiel aufgeführt wird“ (Wilhelm Emrich, Protest und Verheissung, 1960, S. 177).

ამ მხრივ მთლიანად ვეთანხმები ბედა ალემანსაც (Beda Allemann, Ironie und Dichtung, Günther Neske. Pfullingen, 1956), რომელიც ლაპარაკობს თ. მანის „pseudo-szientifische Attitüde“-ზე (S. 140), „pseudo-szientifischer Stil“-ზე (იქვე), „pseudo-szientifische Umständlichkeit“-ზე (S. 142); „Der szientifische Stil, indem er im Dienste der Ironie verwendet wird, erfährt selbst eine Ironisierung“ (S. 139). „Historische Forschung in einem wissenschaftlichen Sinne steckt so wenig hinter dem ‚Joseph‘ (obwohl manche Interpreten scheinbar am tiefsten gerade von der Gelehrsamkeit seines Autors beeindruckt sind), wie echte naturwissenschaftliche Erkenntnis etwa hinter den Gesprächen des Professors Kuckuck im ‚Krull‘ und den sich daran anschliessenden Reflexionen des falschen Marquis de Venosta“ (S. 155).

თ. მანს უყვარს: „in leicht possenhafter Übertreibung, die Eigenheiten des wissenschaftlichen Gebarens... zu übernehmen...“ (S. 156). (მართალია, აქ ბედა ალემანი კონკრეტულად „ფელიქს კრულზე“ ლაპარაკობს, მაგრამ ეს საერთოდ თ. მანის ყველა გვიანდელ რომანზე ვრცელდება).

[10] დამახასიათებელია, რომ მუზილს ცუდ გუნებაზე აყენებდა, როცა მის „ფსიქოლოგიურ ხელოვნებას“ აქებდნენ. „უთვისებო კაცის“ ბოლოსიტყვაობაში მუზილი წერდა: „Das ist nicht Psychologie (in der Endabsicht), sondern Weltbeschreibung“ (Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Rowohlt Verlag, Hamburg, copyright 1959, S. 1644).

[11] თვითონ თ. მანი წერდა „ჯადოსნური მთის“ პერსონაჟებზე: „... sie sind lauter Exponenten, Repräsentanten und Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten. Ich hoffe, sie sind deswegen keine Schatten und wandelnde Allegorien. Im Gegenteil bin ich durch die Erfahrung beruhigt, dass der Leser diese Personen... als wirkliche Menschen erlebt, deren er sich wie wirklich gemachter Bekanntschaften erinnert“ (Th. M.,

Bd. XII, S. 442). ცოტა ზემოთ თ. მანი ლაპარაკობს „ჯადოსნური მთის“ ორპლანოვანებასა და „ტრანსპარენტობაზე“: „Sie (Castorps Geschichte, ნ. კ.) arbeitet wohl mit den Mitteln des realistischen Romans, aber sie ist kein solcher, sie geht beständig über das Realistische hinaus, indem sie es symbolisch steigert und transparent macht für das Geistige und Ideelle. Schon in der Behandlung ihrer Figuren tut sie das, die für das Gefühl des Lesers alle mehr sind als sie scheinen..“ (S 442).

თ. მანს რეალიზმის ცნება მეტად ვიწროდ ესმის, მაგრამ აქ ეს არ არის საინტერესო: მთავარია, რომ მწერალი საგანგებოდ უსვამს ხაზს „ჯადოსნური მთის“, საერთოდ, და მისი პერსონაჟების, კერძოდ, სიმბოლურობასა და ორპლანოვანებას. ისევე როგორც თ. მანის მხატვრული სახე, სუჟეტი და ა. შ., პერსონაჟებიც არ არიან ერთმნიშვნელოვანნი, ისინი მრავალმნიშვნელოვანნი და რთული შედგენილობისა არიან. გუნილა ბერგსტენის შენიშვნით, „ფაუსტუსის“ პერსონაჟების სახით ლაპარაკობს ჩვეულებრივ „სხვადასხვა ეპოქის ხმათა გუნდი“ („Chor von Stimmen verschiedener Epochen“, Gunilla Bergsten. S. 247). ადრეულ შემოქმედებაში პერსონაჟთა „შედგენილობა“ უფრო მარტივი და ღარიბია. მართალია, აქაც ყოველი პერსონაჟი რამდენიმე სიბრტყეზე მოქმედებს, არასოდეს არ არის ერთმნიშვნელოვანი (ერთნიშნა), მაგრამ ბერგსტენის ენით რომ ვთქვათ, ის არ მეტყველებს „სხვადასხვა ეპოქის ხმების ქოროს“ სახით. ჩვეულებრივ ადრეული შემოქმედების პერსონაჟი ორნიშნაა, ორმნიშვნელოვანია (ემპირიული და სიმბოლური პლანების შესაბამისად). გვიანდელი შემოქმედების ზოგიერთი პერსონაჟი (მაგალითად, ადრიან ლევერკიუნი) კრებად ტიპს წარმოადგენს. ლევერკიუნს ჰყავს რეალური და ლიტერატურული პროტოტიპები. ის თავის თავში აერთიანებს თვით ავტორის, ნიცშეს, ჰუგო ვოლფის, არნოლდ შონბერგის, ხალხური წიგნის ფაუსტუსის, შუმანის, გოეთეს ფაუსტის, დოსტოევსკის ივან კარამაზოვისა და სხვათა ნიშნებს. ადრიანის პროტოტიპებად, ამათ გარდა, ზოგიერთები მიიჩნევენ ავგრეთვე ჰოლდერლინს, რემბოს, რილკეს, სეზანს, პიკასოს, ალბან ბერგს, იგორ სტრავინსკის და სხვებს (იხ. ბერგსტენი, გვ. 45—46, 89). როგორც სამართლიანად შენიშნავს ბერგსტენი (გვ. 90), მართალია, შეინიშნება ადრიანსა და ამ ხელოვანთ შორის ზოგიერთი საერთო ნიშანი, მაგრამ ეს მათ ნათესაობაზე ლაპარაკის საფუძველს არ იძლევა. თ. მანის პერსონაჟი არ ამოიწურება ამ რეალური და ლიტერატურული პროტოტიპების ნიშნებითა და თვისებებით, მას, როგორც მხატვრულ ხასიათს, აქვს სხვა თვისებებიც. გარდა ამისა, თ. მანის პერსონაჟის პროტოტიპებს შორის ერთმანეთისაგან უნდა გავარჩიოთ ორგვარი პროტოტიპი: ზოგიერთები უშუალოდ მონაწილეობენ პერსონაჟის გარეგანი ჰაბიტუსის შექმნაში, ზოგიერთები კი პერსონაჟის პორტრეტის ინგრედიენტს არ წარმოადგენენ, მაგრამ მათი აზრები, თეორიები, ენა და ა. შ. მიეწერება პერსონაჟს .(ასე მაგალითად, ლევერკიუნმა ადრო შონბერგის მუსიკალური თეორია, მაგრამ შონბერგი სხვა მხრივ არაფრით არ ჰგავს ლევერკიუნს; იხ. ბერგსტენი, გვ. 68—69). თ. მანი შონბერგის სასტიკი პროტესტისა და გაწყენების შემდეგ დაბეჯითებით გვარწმუნებდა, ლევერკიუნსა და შონბერგს შორის საერთო არაფერიაო, მაგრამ თ. მანის ეს მტკიცება არგუმენტად არ გამოდგება. აკი თ. მანი ერთ დროს გვარწმუნებდა, არც პეპერკორნსა და ჰაუპტმანს შორის არის რაიმე საერთოო. სრული იდენტურობა თ. მანის არც ერთ პერსონაჟსა და მის პროტოტიპს შორის არ მყარდება. შედარებით პრიმიტიული, „გონისაგან“ დაცლილი პლანტატორი მინჩერ პეპერკორნი, რომელსაც თითქმის უჯირს დანაწევრებული მეტყველება, და ნობელის პრემიის ლაურეატი, ერთ დროს გერმანიის პირველ მწერ-

ლად აღიარებული გერჰარტ ჰაუპტმანი—თითქოს რა უნდა იყოს მათ შორის საერთო?! აღსანიშნავია, რომ თ. მანს უყვარდა ბიძგის, იმპულსის მიღება კონკრეტული ემპირიული, ფაქტობრივი სინამდვილიდან, მაგრამ შემდეგ მწერალი შორდებოდა, თავისებურად ავითარებდა და ცვლიდა კონკრეტულ სინამდვილეს, პროპორციებსა და „ძალთა“ შეფარდებას. ასევე იქცეოდა დაახლოებით პერსონაჟების შექმნის დროსაც. მწერალს თითქმის არ შეეძლო რეალური პროტოტიპების გარეშე მუშაობა. პერსონაჟის შესაქმნელად ბიძგს, იმპულსს აძლევდა რომელიმე ცოცხალი ადამიანის თუნდაც ერთი უმნიშვნელო ჟესტიც კი. თ. მანს ყოველთვის სჭირდებოდა გამოსავალ წერტილად ასეთი რეალური, ფაქტობრივი, ემპირიული მასალა. მაგრამ შემოქმედების პროცესში პერსონაჟი შორდებოდა რეალურ პროტოტიპს და ბოლოს თ. მანს თავისი პერსონაჟი სულ სხვა იდეური ფუნქციისათვის სჭირდებოდა. თ. მანს უყვარდა აუტენტური წყაროებით მუშაობა, მაგრამ მათ საკუთარი შემოქმედების პრობლემატიკას უქვემდებარებდა ხოლმე.

მე მგონია, ცდება ჰანს პერბერტ კროპფლე, რომელიც წერს: „Die Menschen, die in den Erzählungen und Romanen Thomas Manns auftreten, sind keine individuellen oder auch nur typischen Persönlichkeiten, sondern sie sind Figuren, Marionetten oder mit einem Worte Hans Castorps im Roman „Der Zauberberg“ zu reden:—„Vertreter“ und zwar exemplarische Vertreter einer einseitigen bestimmten Haltung zur Welt bzw. zum Leben (unter Ansklammerung aller übrigen Möglichkeiten des Fächers von Eigenschaften und Verhaltenweisen, die eine lebendige Persönlichkeit auszeichnen)“, K r o e p f l e, S. 77.

ფსიქოლოგიურად გასაგებია კროპფლეს შეცდომისა თუ უკიდურესობის მიზეზი. მართლაც, თ. მანის პერსონაჟი იმდენად სიმბოლური, იმდენად რომელიმე მეტაფიზიკური საწუასის წარმომადგენელი, იმდენად „ეგზემპლარელია“, რომ ის დიდად განსხვავდება კლასიკური რეალისტური პროზის გმირებისაგან (თუმცა, მთლად თავისუფალი „წარმომადგენლობისაგან“ არც ბალზაკის ვოტრენია და არც დოსტოევსკის რასკოლნიკოვი), მაგრამ კროპფლე ზომიერების გრძნობას ვერ იცავს და მეორე უკიდურესობაში ვარდება: თ. მანის პერსონაჟები მარიონეტები არ არიან, მათ აქვთ საკუთარი ინდივიდუალური ცხოვრებაც.

[13] „იოსების“ დაწერამდე თ. მანმა 1930 წ. სპეციალურად იმოგზაურა პალესტინასა და ეგვიპტეში, რომ არაფერი ვთქვათ იმ წინასწარ მოსამზადებელ სამუშაოზე, რომელსაც თ. მანი ყოველი ნაწარმოების დაწერის წინ ასრულებდა (წყაროების, სპეციალური ლიტერატურის შესწავლა, ფაქტობრივი და დოკუმენტური მასალის გაცნობა, ავტორიტეტულ სპეციალისტებთან კონსულტაციები და ა. შ. „იოსების“ წერისას თ. მანს მჭიდრო კონტაქტი ჰქონდა კლასიკური ფილოლოგიის ცნობილ უნგრელ სპეციალისტ კაროლი კერენიისთან; „ფაუსტუსში“ სტუდენტური ცხოვრების, ჰალეს უნივერსიტეტის თეოლოგიური ფაკულტეტის სურათის ავტორის მწერალი წერილობით კონსულტაციებს იღებდა ნიუ-იორკის თეოლოგიური სემინარის პროფესორ პაულ ტილიხისაგან, რომელიც ახალგაზრდობაში ჰალეს უნივერსიტეტის თეოლოგიურ ფაკულტეტზე სწავლობდა; „ფაუსტუსის“ წერისას თ. მანი სპეციალურად სწავლობდა მუსიკის თეორიას; მუსიკალურ კონსულტანტად მას მუსიკის ცნობილი თეორეტიკოსი ადორნო ჰყავდა; იხ. ბ ე რ გ ს ტ ე ი, გვ. 43). კაფკას ახლოსაც არ მოუვიდოდა „ამერიკის“ დასაწერად ამერიკის დათვალიერება, ანდა „ჩინური კედლის აგების“ წერისას ჩინეთში მოგზაურობა, ისევე როგორც ბრეხტი სპეციალურად არასოდეს დაინტერესებულა საქართველოს ისტორიით, გეოგრაფიით ან ეთნოგრა-

ფიით, თუმც მისი „კავკასიური ცარცის წრის“ მოქმედება ისტორიულ საქართველოში ხდება. ბრეჰტს არ აინტერესებს კონკრეტული, ინდივიდუალური თავისებურებანი, ის ზოგად კანონზომიერებას ადგენს ხოლმე—მისი ინტერესის სფეროა ზოგადადამიანური და ზოგადკაცობრიული; ბრეჰტი ცდილობს „მოდელებისა“ და „სტრუქტურების“ გამოყვანას (აქ მეტის თქმა წინამდებარე შრომის ფარგლებს სცილდება). რასაკვირველია, არც თ. მანი არის ვიწროდ ეთნოგრაფიული მწერალი, თვითმიზნურად არც მას აინტერესებს ლოკალური კოლორიტის დაცვა, მაგრამ მაინც ემპირიული ნამდვილობის ილუზიის შენარჩუნება მხატვრული ლიტერატურისათვის საჭიროდ მიაჩნია. ეს კლასიკური რეალიზმის მემკვიდრეობაა. თანამედროვე დასავლურ ლიტერატურაში კი ძლიერია ემპირიული ნამდვილობის ილუზიის რღვევა (ეს ერთნაირად ნიშანდობლივია როგორც ბრეჰტისა და პეტერ ჰაქსისათვის, ფრიდრიხ დიურენმატისა და მაქს ფრიშისათვის, ასევე თორნტონ უაილდერისა და ჰანს ჰენი იანისათვის და სხვებისა და სხვებისათვის...).

[13] თვითონ თ. მანი წერს: „In mir lebt der Glaube, dass ich nur von mir zu erzählen brauche, um auch der Zeit, der Allgemeinheit die Zunge zu lösen und ohne diesen Glauben könnte ich mich der Mühe des Produzierens entschlagen“. ანდა მეორეგან: „Man gibt das Persönlichste und ist überrascht, das Nationale getroffen zu haben. Man gibt das Nationalste—und siehe man hat das Allgemeine und Menschliche getroffen,—mit viel mehr Sicherheit getroffen. als wenn man sich den Internationalismus programmatisch vorgesetzt hätte“.

თ. მანს უყვარდა გოეთეს გამონათქვამი: „Alles, was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer grossen Konfession...“ (ამას გოეთე წერს „Dichtung und Wahrheit“-ის მეორე ნაწილის მეშვიდე წიგნში: Goethe, Sämmtliche Werke, vollständige Ausgabe in 10 Bänden, Bd. 6. Stuttgart, 1875, S. 207).

[14] როგორც ცნობილია, შილერი მწერალთა კლასიფიკაციას ნაივურ და სანტიმენტალურ შემოქმედებად ახდენს თავის თხზულებაში „ნაივური და სანტიმენტალური პოეზიის შესახებ“ („Über naive und sentimentalische Dichtung“): „Sie (მწერლები, ნ. კ.) werden entweder Natur sein, oder sie werden die verlorene suchen. Daraus entspringen zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird“ (Schillers Werke in fünf Bänden, Bd. I, Volksverlag Weimar, Bibliothek deutscher Klassiker, 1957. S. 314). ისინი, რომელნიც თვით არიან ბუნება, „ნაივურ“ მწერლებს წარმოადგენენ, ხოლო ისინი, რომლებიც დაკარგულ ბუნებას ეძებენ, „სანტიმენტალურ“ შემოქმედთა ჯგუფს მიეკუთვნებიან: „Der Dichter, sagte ich, ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter“ (S. 318). ნაივური მწერლები გამოხატავენ ბუნებას, წარმოსახავენ გრძნობად ჯეშმარიტებას, ცოცხალ სინამდვილეს; სანტიმენტალურნი კი იღებს გადმოსცემენ. ნაივური შემოქმედები ხატავენ, ასახავენ, ბაძავენ ბუნებას, სინამდვილეს; სანტიმენტალურნი კი—რეფლექსიას ახდენენ, მსჯელობენ იმ შთაბეჭდილებაზე, რომელსაც მათში საგნები აღძრავენ. აქ საგანი იდეაზე დაიყვანება. ნაივური მწერლები ზემოქმედებენ „ბუნებით, ინდივიდუალობით და ცოცხალი გრძნობადობით“. ხოლო სანტიმენტალურნი—„იდეებით და მაღალი სულიერობით“. ნაივური მწერალი თვითონაც წარმოადგენს და ქმნის კიდეც ერთიანობას, მთლიანობას, ჰარმონიულობას. სანტი-

მენტალურში გამქრალია მთლიანობა და შინაგანი ჰარმონია, მაგრამ ის მიისწრაფვის ერთიანობისაკენ და ცდილობს შექმნას, აღადგინოს სისრულე, ყოვლადობა. სხვაგვარად შილერი ხელოვანის ამ ორ ტიპს „რეალისტსა“ (ნაიური) და „იდეალისტს“ (სანტიმენტალური) უწოდებს (რასაკვირველია, ეს სახელწოდებანი უაღრესად პირობითია). ნაიურის აღქმა და განცდა ერთიანია, მთლიანი; სანტიმენტალურისა კი—გაორებული, ორმაგი, „გახლეჩილი“. ნაიურის შემოქმედებაში ქვეცნობიერად უშუალოდ, უშუალო განცდით აისახება, სანტიმენტალურის შემოქმედებაში კი გონება აწესრიგებს გრძნობებს, გონება ბატონობს ემოციებზე. სანტიმენტალური ხელოვანი საკუთარი თავით უკმაყოფილოა, მას ეკვები ღრღნის; საკუთარ უკმარობასა და ნაკლოვანებას გრძნობს, ანტიპოდისაკენ მიიღტვის; სანტიმენტალურ მწერალს აქვს სხვად ყოფნის, სხვად ქცევის ნატვრა, უყვარს, იზიდავს სხვაგვარი, არამისნაირი ადამიანური ტიპი, შურს მისი და სადღაც ეზიზღება კიდეც (თ. მანის პერსონაჟები სანტიმენტალური ადამიანები არიან, მათ სწორედ ზემოჩამოთვლილი თვისებები ახასიათებთ). შილერი სწერდა ჰაინრიხ მაიერს გოეთეს „ჰერმან და დოროთეას“ შესახებ: „Ich hab' es entstehen sehen und mich fast ebenso sehr über die Art der Entstehung als über das Werk verwundert. Während wir andern (ე. ი. სანტიმენტალური მწერლები, ნ. კ.) mühselig sammeln und prüfen müssen, um etwas Leidliches langsam hervorzubringen, darf er nur leis' an dem Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte reif und schwer zufallen zu lassen“ (ციტატა მოძღვის Heinrich Keiter-ისა და Tony Kellen-ის წიგნის მიხედვით: Der Roman. Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzühlenden Dichtkunst, 3. verbesserte und vermehrte Auflage der Theorie des Romans, Essen-Ruhr, 1908, S. 457).

თ. მანსაც არაერთხელ გამოუთქვამს ანალოგიური აზრი, რომ საცრად ნელა მუშაობს, ტაატით მიიწევს წინ და წერა ენერგიის, ნებისყოფის უკიდურესი დაძაბვით უხდება (ნელა, გაჭირვებით, ძნელად წერდა ლესინგიც; თავისუფლად, დაუძაბავად, სწრაფად წერდა „ნაიური“ გოეთე).

[15] შეიძლება ითქვას (აზრის სიმკვეთრისა და რელიეფურობისათვის ცოტა უხეშად და გამარტივებულად): რაც უფრო ოპტიმისტია მწერალი, მით უფრო ნათლად, გასაგებად წერს, ხოლო, რაც უფრო პესიმისტია და სკეპტიკოსი, მით უფრო ძნელად, ბნელად და გაუგებრად ამბობს სათქმელს. რწმენადაკარგული მძიმედ წერს. პოლ ვალერის ეკუთვნის ნათქვამი: ოპტიმისტები ცუდად წერენო („Die Optimisten schreiben schlecht“. პოლ ვალერის სიტყვები მოძღვის Hans Mayer-ის „Literatur der Übergangszeit“-ის მიხედვით, Essays. Verlag Volk und Welt, 1949, S. 191). ვალერის ენაზე „ცუდად“ უდრის „ნათლად“, „მარტივად“, „სადად“.

[16] გოეთე „დასაელურ-აღმოსაელური დივანის“ კომენტარებში განაგრძობს: „Alle Epochen, in welchen der Glaube herrscht, unter welcher Gestalt er auch wolle, sind glänzend, herzerhebend und fruchtbar für Mitwelt und Nachwelt. Alle Epochen dagegen, in welchen der Unglaube, in welcher Form es sei, einen kümmerlichen Sieg behauptet, und wenn sie auch einen Augenblick mit einem Scheinglanze prahlen sollten, verschwinden vor der Nachwelt, weil sich niemand gern mit der Erkenntnis des Unfruchtbaren abquälen mag“ (Goethe, Bd. I, S. 605).

[17] თანამედროვე „მოდერნისტულ“ თუ „ავანგარდისტულ“ („ცნობიერების ნაკადის“ პროზა, ფრანგული „ახალი რომანი“ და სხვ.) პროზას ზოგი რამ საერთო

აქვს ნატურალიზმთან (შემთხვევითი არ არის, რომ ზოგიერთები ამ ახალ ნაკადს ლიტერატურაში „ნატურალისტურ ექსპრესიონიზმს“ უწოდებენ). ნატურალიზმივით მოდერნიზმიც ყველაფერს გულმოდგინედ, დაწერილებით და დეტალურად ხატავს. და ორივე მიმდინარეობაში ფაქტიურად იშლება ზღვარი მთავარსა და მეორეხარისხოვანს, არსებითსა და არაარსებითს შორის (მაგრამ აქ მაინც მოდერნიზმი მეტ უკიდურესობას აღწევს). საერთოა მათ შორის აგრეთვე ბიოლოგიური მომენტის წინ წამოწევაც, ადამიანის ფიზიოლოგიური ცხოვრების გულმოდგინე, ნატურალისტური ასახვა (აქაც მეტ რადიკალიზმს მოდერნიზმი აღწევს. ჯოისის „ულისში“ მთელი სერიოზულობითა და ვრცლადაა აღწერილი ლეოპოლდ ბლუმის გარეთ გასვლა და მის მიერ ჩადენილი ონანის „ცოდვა“, რობერტ მუზილის „უთვისებო კაცში“ ექსჰიბიციონისტური აქტი და სხვ. ადამიანის ბიოლოგიური არსების გაშიშვლებაში მოდერნიზმმა გადააჭარბა ნატურალიზმს). მაგრამ მაინც ნატურალიზმსა და მოდერნიზმს შორის პრინციპული განსხვავებაა: თუ ნატურალიზმი ყველაფერს, ყოველ დეტალს მნიშვნელოვნად, საყურადღებოდ და ა. შ. მიიჩნევდა, მოდერნიზმის მიხედვით, ყველაფერი ერთნაირად უმნიშვნელო, უაზრო და გაუფასურებულია. აქედან: მათი გარეგნული მსგავსება, რანგებისა და ხარისხების მოხსნა საგანთა და მოვლენათა შორის (როგორც დავინახეთ, მიზეზი სულ სხვადასხვაა). თანამედროვე ე. წ. „მოდერნისტულ“ პროზაში ერთნაირი ფასი ედება ნეხსა და ნაპოლეონს, რომელიმე ფიზიოლოგიურ პროცესსა და თავისუფლებისათვის ბრძოლას და ა. შ. მეორე განსხვავება: როგორც ცნობილია, გერმანული ნატურალიზმის ერთ-ერთი განშტოების („თანმიმდევრული ნატურალიზმის“) ერთ-ერთმა მამამთავარმა—არნო ჰოლცმა წამოაყენა დებულება: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein“. მართალია, „ბუნებაში“ ჰოლცს მხოლოდ მოვლენების ქვეყანა, მხოლოდ ადამიანის ცნობიერების გარეთ არსებული ემპირიული სამყარო არ ესმის, არამედ „ბუნების“ ცნებაში შემოჰყავს ადამიანის ფსიქეც, ადამიანის სულიერი სამყაროც (იხ. Wilhelm Emrich, Zur Ästhetik der modernen Dichtung; in: Protest und Verheissung, Studien zur klassischen und modernen Dichtung, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main-Bonn, 1960, S. 129), მაგრამ მაინც ფაქტიურად და უპირატესად ნატურალიზმი გარეგან სამყაროს, ნივთიერ-საგნობრივ სინამდვილეს, „ზედაპირს“ ასახავდა მიკროსკოპული სიზუსტითა და ზედმიწევნილობით და ის არ „ჩასულა“ ადამიანის ქვეცნობიერებამდე. მოდერნიზმი კი უმთავრესად თავის ყურადღებას შინაგანი სამყაროსკენ წარმართავს.

[18] რადიკალურად შეიცვალა შეხედულება ადამიანზე. ართურ კოსტლერი თანამედროვე ადამიანს „ნეანდერტალელ ადამიანს“ ეძახის; ჟულიენ გრინის აზრით, თანამედროვეობაში გაბატონებული ტიპია „მტაცებელი ადამიანი“; რუდოლფ კასნერი ლაპარაკობს ბოროტმოქმედის ტახტზე ასვლაზე და ა. შ. (მასალა მოტანილია ჰოლტჰუზენის უკვე დასახელებული წიგნიდან, გვ. 10). ასე შეიცვალა წარმოდგენა ადამიანზე—ერთ დროს ბუნების მშვენებასა და გვირგვინზე. ჰერმან ბროხი წერს: „Der Mensch aber, der Mensch, einst Gottes Ebenbild, Spiegel des Weltwerts, dessen Träger er war, er ist nicht mehr...“ (ციტატი მომყავს Fritz Martini-ის მისედვით: „Das Wagnis der Sprache“, 3. Auflage, 1958. S. 429).

ალბერ კამიუ თავის მოხსენებაში „ადამიანის კრიზისი“ ამბობდა: „მე რაც შემიძლია, არ ვიცი, არსებობს თუ არა აბსოლუტური“ (ციტატი მომყავს ისევ ჰოლტჰუზენის მიხედვით, გვ. 201).

[19] ცოტა სხვაგვარად აყენებს და წყვეტს ამ საკითხს ბერტ ბრეხტი. მისი აზრით, თავისთავად ადამიანი არც ბოროტია და არც კეთილი. კლასობრივ საზოგადოებაში

ადამიანი იძულებულია იყოს უკეთური, ამ საზოგადოებაში სიკეთე ადამიანს მხოლოდ აზარალებს. „სამგროშიან ოპერაში“ პიჩემი ამბობს: „Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht“ (Bertolt Brecht, Stücke, Bd. III, Aufbau Verlag, Berlin, 1955, S. 60). ბრეჰტი თავის ამ თემას „პარაბოლურად“ ასაბუთებს „სეჩუანელ კეთილ ადამიანში“: შენ ტე კეთილ ქალად ყოფნისას ყოველთვის ეკონომიური კრახის პირისპირ დგას ხოლმე და იძულებული ხდება იქცეს ბოროტ შეი ტა-დ, რათა თავისი საქმეები გამოასწოროს. უკლასო საზოგადოებაში ადამიანს შესაძლებლობა ექნება იყოს კეთილი. ბრეჰტის თითქმის ყველა, კლასობრივ საზოგადოებაში მცხოვრები პერსონაჟი უკეთურია, რომელ კლასსა და ფენასაც არ უნდა ეკეთვნოდეს იგი (საცრად უხნეონი და ბოროტნი არიან შენ ტეს გარშემო მყოფი ადამიანები, ასევე „კავკასიური ცარცის წრის“ პერსონაჟები, გლეხები, ჯარისკაცები და ა. შ.). ბრეჰტის მიხედვით, ადამიანი კეთილია კეთილ პირობებში და უკეთური— უკეთურ პირობებში.

[30] რობერტ მუზილის „უთვისებო კაცში“ ულრიხი ეუბნება აგატეს: „In dem Augenblick, wo du dich aus dem Einklang mit den anderen herausbegibst, wirst du in alle Ewigkeit nicht mehr wissen, was gut und was böse ist. Willst du gut sein, so musst du also überzeugt sein, dass die Welt gut ist“ (Der Mann ohne Eigenschaften, S. 977).

1927 წ. ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალისადმი გაგზავნილ წერილში კარლ იაკობ ბურკჰარდტი „კლასიკურ“ და „რომანტიკულ“ (თანადროულ) ადამიანებს ასე ახასიათებდა: „Der klassische Mensch denkt räumlich, Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges alles in einem grossen, gross geschehenen Raum vorhanden, über dessen Wölbung der menschliche Geist wie eine Sonne in sicherm Kreislauf zieht, die Zeit hat ihre Schrecken verloren, eigentlich steht sie still, man lebt in einer klassisch sich ordnenden Ewigkeit; der andere, der romantische Mensch, ist völlig der Zeit ausgeliefert, ihrer Angst, ihrer Wehmut, ihren kranken Zukunftshoffnungen, er stürzt nach vorwärts, er ist immer froh zu verlassen, aufzubrechen, mitgerissen zu sein, er ist zugleich utopisch und interessiert, er erpresst beständig Gefühl und Anteil, indem er klagt und verspricht und auf der Saite sentimentalen Mitleids herumspielt“ (ციტირებულია Horst-ის წიგნის მიხედვით: Kritischer Führer durch die deutsche Literatur der Gegenwart. 1962, S. 88).

[31] თანამედროვე დასავლეთში ტექნიკისა და მათემატიკური მეთოდის გააბსოლუტებით გამოწვეულ სულიერ კრიზისს გამოსახავს ჰერმან კაზაკის გახმაურებული რომანიც—„მდინარის გადალმა მდებარე ქალაქი“. ჯერ კიდევ დოსტოევსკი გრძნობდა ბუნებისმეტყველური თვალსაზრისის გააბსოლუტების ხიფათს. მის თითქმის ყველა ნაწარმოებში აშკარადაა გამომჟღავნებული ანტიმათემატიკური ტენდენცია. „Я уважаю одну математику, и естественные...“ (Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, т. II, Москва. 1963, стр. 252),—ამბობს 13 წლის მოწაფე კოლია კრასოტკინი. დოსტოევსკი დასძენს: „... сфорсил Коля“. (იქვე კოლია აგდებით ლაპარაკობს ისტორიასა და ჰუმანიტარულ განათლებაზე). „Химия, брат, химия. Нечего делать, Ваше преподобие, подвиньтесь немножко, химия идёт!“ (стр. 293).—ეუბნება დმიტრი კარამაზოვი ალიოშას. „Ух, Бернары! Много их расплодилось!“—ამბობს დმიტრი. მიტია კარამაზოვიც კი გრძნობს, რომ ბუნებისმეტყველური (პოზიტივისტური) თვალსაზრისის ყველაფერში შეჭრა ჩაკლავს „სულს“, ადამიანს აქცევს ურწმუნო ცხოველად, მოკლავს ღმერთს („А все-таки бога жалко!“ – შენიშნავს მიტია: т. II, стр. 293), ყველაფერი ნებადართული გახდე-

ბა, გაბატონდება უტილიტარული თვალსაზრისი, გამართლებას ჰპოვებს ეგოიზმი და ა. შ. დოსტოევსკი დასცინის ბუნებისმეტყველური თვალსაზრისის მომდევარ, ცინიკოსსა და მდაბალ რაკიტინს. დოსტოევსკიმ თითქოს განჭვრიტა თანამედროვე დასავლეთში „კიბერნეტიკული“ თვალსაზრისის გაბატონება: „Следственно, эти законы природы стоит только открыть, и уж за поступки свои человек отвечать не будет и ему будет чрезвычайно легко. Все поступки человеческие, само собою, будут расчислены тогда по этим законам, математически, вроде таблицы логарифмов, до 108.000 и занесены в календарь“ (Ф. М. Достоевский, Записки из подполья, Собр. соч., т. IV, Москва, 1956, стр. 152). ცოტა ქვემოთ: „Ведь в самом деле, ну если вправду найдут когда-нибудь формулу всех наших хотений и капризов, то есть от чего они зависят, по каким именно законам происходят, как именно распространяются, куда стремятся в таком-то и в таком-то случае и проч. и проч., то есть настоящую математическую формулу,—так ведь тогда человек тотчас же, пожалуй, и перестанет хотеть“ (стр. 154). „Мало того: тотчас же обратится он из человека в органный штифтик или вроде того...“ (стр. 152). ანდა: „... которая, разумеется, должна быть не иное что, как дважды два четыре, то есть формула, а ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти“ (стр. 160).

ანალოგიური ანტიმათემატიკური მსჯელობა იხ. „Преступление и наказание“-ში (т. 5, стр. 265—266). კიდევ უფრო ადრე გამოყენებითი მეცნიერებისა და ტექნიკის ხიფათი იგრძნეს გერმანელმა რომანტიკოსებმა და, განსაკუთრებით, ჰოფმანმა, რომელმაც გვიჩვენა, რომ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ადამიანი იქცევა მანქანა-აეტომატად, რომ მანქანა აძევებს ადამიანს. ტექნიკური თუ ტექნიცისტური ოპტიმიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა რომანტიკოსებმა წამოიწყეს.

[23] ერნსტ ბერტრამი თავის „Wie deuten wir uns“ (Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, X, 1, Bonn, 1915, S. 20) ლაპარაკობს „ამერიკანიზმზე“, სამყაროს მექანიზირებაზე, „ჭკვიან, ყველა აზრით სინდისმოკლებულ ინჟინერთა მოდგმის ბატონობაზე“ („.klugen', in jedem Sinne gewissenlosen Ingenieurgeschlechts“). რობერტ მუზილის ულრიჰი („უთვისებო კაცი“) ჩივის თანადროულობაში საქმის კაცების მომრავლების გამო, რომლებიც აზრისა და ფიქრებისაგან დაცლილნი არიან (მუზილი, „უთვისებო კაცი“, გვ. 756). ავსტრო-გერმანელი მწერალი ჰერმან ბროხი, ავტორი სახელგანთქმული რომანისა „ვერგილიუსის სიკვდილი“, თავის „Das Böse im Wertsystem der Kunst“-ში ჯეშმარიტი მხატვრული ლიტერატურისაგან განასხვავებს მასობრივი მოხმარებისათვის გამოშვებულ იაფ ლიტერატურულ საქონელს (für den Massenkonsum produzierte Literaturware), რომელსაც ბროხი „geiles Geschichtel-Erzählen“-ს ეძახის (მომყავს Wolfgang Rothe-ს მიხედვით: „Der Schriftsteller und die Gesellschaft im 20. Jahrhundert“; in: Dtsch. Lit. im 20. Jahrh., 1961, S. 184).

[24] ჰერმან კაზაკის რომანში „მდინარის გადაღმა მდებარე ქალაქი“ მოქალაქეები ღიღებს აგროვებენ. „... früher habe ich immer Briefmarken gesammelt, verstehen Sie, aber da es die nicht mehr gibt, sammeln die meisten jetzt Knöpfe. Wir nähen sie auf Bänder, nach Grösse, Farbe, Bedeutung, und manche legen sie auch in Vitrinen. Das Sammeln muss eine alte Leidenschaft sein, es steckt nur noch in einem, nicht wahr?“—ამბობს ამ

ქალაქის ერთ-ერთი ძველი ბინადარი, ფაბრიკის ზედამხედველი, რომელსაც ქერთეჯზე ყველა ღილი ამძვრალი აქვს. თანამედროვე ევროპის სულიერი სიცარიელის შესანიშნავ სურათს გვიხატავს მარინა ცვეტაევა თავის ლექსში „Читатели газет“.

ტოტალური კულტურული კრიზისის ერთ-ერთი გამოხატულებაა აგრეთვე თანამედროვე დასავლეთში წიგნების კითხვის კატასტროფული შემცირება. ახალგაზრდობა სამარცხვინო, უღირს საქმედ მიიჩნევს წიგნების კითხვას და ეტანება მოგზაურობას, სპორტს, გაზეთებს (იხ. მაგალითად, Hermann Hesse. Eine Bibliothek der Weltliteratur, Reclam, S. 50), „ცოცხალი“ ცხოვრების გაცნობას ამჯობინებს „მკვდარ“ წიგნებს.

[24] დასავლეთში სპორტით ცალმხრივ და გადაჭარბებულ გატაცებას ღასცინის რობერტ მუზილიც. ის გესლიანად წერს, რომ არაიშვიათად გენიალურს უწოდებენ ტენისისტს და... დღის ცხენსაც კი. ამდენად შესაძლებელია, განაგრძობს მწერალი, ფეხბურთელს მეცნიერული, ხოლო მოფარიკავეს ინტელექტუალური ეუწოდოთ და ვილაპარაკოთ რომელიმე მოკრივის ტრაგიკულ დამარცხებაზე (იხ. „უთვისებო კაცი“, გვ. 465). ერთგან ულრიხი ლაპარაკობს გენიალურ ფეხბურთელზე, გენიალურ ოთახის ძაღლსა და გენიალურ მხტომელ ცხენზე (გვ. 1132). ეს არც ფანტასტიკაა და არც ჰუმორისტული გადაჭარბება: დემოკრატიული გერმანიის გაზეთიც კი—„Nationalzeitung“-ი წერს: „Der geniale Lew Jaschin“ („Nationalzeitung“, 26 VI, 1965, S. 6).

„უთვისებო კაცის“ ერთ-ერთი პერსონაჟი—ლინდნერი ამბობს: „Sogar die übertriebene Körperpflege, die uns die Amerikaner beschert haben, ist eine grosse Gefahr!“ (S. 1385).

[25] ცნობილი ეგზისტენციალისტი ფილოსოფოსი მარტინ ჰაიდეგერი თავის „Holzwege“-ში თანადროულ მწერლებს სწორედ ასეთ მიზანს უსახავს: „Im Weltalter der Weltnacht muss der Abgrund der Welt erfahren und ausgestanden werden. Dazu aber ist nötig, dass solche sind, die in den Abgrund reichen“ (ციტირებულია შემდეგი წიგნის მიხედვით: Dtsch. Lit. im 20. Jahrh., 1956, S. 45).

თანამედროვე ბურჟუაზიული პროზა თავისი შინაარსითა და ძირითადი განწყობილებით ეგზისტენციალურია (ფართო მნიშვნელობით). მათში დაიძებნება ეგზისტენციალური ფილოსოფიის თითქმის ყველა ნიშანი: სიმარტოვე, შიში ცხოვრების, არაფრის, სიკვდილისა და ა. შ. წინაშე, ადამიანის ერთადერთი შესაძლებლობაა მისი არსებობა (ბიოლოგიური, ფიზიკური არსებობა), ადამიანი უნდა გამოღიოდეს (და გამოდის კიდეც) თავისი ინდივიდუალური ყოფიერებიდან და ამის მიხედვით შეიმუშაოს თავისი საქციელი და მოქმედება, ხოლო თავისთავად ადამიანური არსებობა უაზრო, უმიზნო და უმნიშვნელოა.

[26] ფელიქს შტოსინგერის ცნობით, ბუბერზე ადრე გამოთქმა Gottesfinsternis გამოიყენა ვილჰელმ კუტმაიერმა (იხ. Felix Stössinger, Hermann Broch. in: Dtsch. Lit. im 20. Jahrh., 1956. S. 380).

[27] თ. მანი წერდა ჯერ კიდევ 1932 წელს: „Die neue, die soziale Welt, die organisierte Einheits-und Planwelt, in der die Menschheit von unter menschlichen, unnotwendigen, das Ehrgefühl der Vernunft verletzenden Leiden befreit sein wird, diese Welt wird kommen, und sie wird das Werk jener grossen Nüchternheit sein, zu der heute schon alle in Betracht kommenden, alle einem verrotteten und kleinbürgerlich-dumpfen Seelentum abholden Geister sich bekennen“ (Th. Mann, Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters, Bd. X, S. 125).

მეტად საინტერესო და დამახასიათებელია თ. მანის წერილი „What I believe", რომელიც შესულია ინგლისური ესეების კრებულში „Order of the Day". მართალია, თ. მანის მსჯელობას „მომავლის ჰუმანიზმზე" („shy humanity of the future") კონკრეტულობა და გარკვეულობა აკლია, მაგრამ მაინც ცხადი ხდება, რომ თ. მანს სწამს კაცობრიობის მომავალი, რომ მას საბოლოოდ კულტურულ-ისტორიული ოპტიმიზმი ახასიათებს (იხ. The Thomas Mann Reader, selected, arranged, and edited by Jos. Warner Angell, New Jork. 1950. აქ არის მოთავსებული თომას მანის პასუხი ანკეტაზე—„What I believe").

[28] ზოგიერთი გერმანისტი თ. მანს ტრადიციონალისტად მიიჩნევს. ასე მაგალითად, ერიხ ჰელერი ფიქრობს, რომ თ. მანი ინახავს რეალისტური რომანის ტრადიციულ ფორმას (Erich Heller, Enterbter Geist, Essays über modernes Dichten und Denken, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1954, S. 276). ჰელერი თ. მანს ვაჟკაცობად, გამბედაობად უთვლის თანადროულ სიტუაციაში ტრადიციული ეპიკური ფორმის შენარჩუნებას: „...einzigartig vor allem darin, dass auf diesem Niveau von geistiger Empfindlichkeit keiner sonst den halsbrecherischen kürstlerischen Mut hatte, die traditionelle Form des realistischen Romans zu bewahren..." (S. 276).

იოზეფ შტრელკა თ. მანს (ჰესესთან ერთად) კონსერვატული (ე. ი. ტრადიციული) რომანის წარმომადგენლად აცხადებს (Joseph Strelka, Kafka, Musil, Broch und die Entwicklung des modernen Romans, Forum Verlag, Wien-Hannover-Basel).

ჰანს ეგონ ჰოლტჰუზენს თ. მანი ტრადიციონალისტად ესახება, თუმც ისეთ შემზღუდველ შენიშვნას ურთავს, რომ ფაქტურად მთელს დებულებას აბათილებს: „Unter denen, die der klassischen Form des Romans grundsätzlich die Treue gehalten, sie aber durch technische und stilistische Neuerungen und durch die Einführung nichterzählerischer Elemente weitgehend abgewandelt haben, ist an erster Stelle gewiss Thomas Mann zu nennen" (Hans Egon Holthusen, Der unbehauste Mensch, Motive und Probleme der modernen Literatur, 3. erweiterte, neubearbeitete Auflage, 1955, S. 264). მაგრამ არიან ისეთი ავტორებიც, რომლებიც თ. მანს უშენიშვნოდ ძველი ეპიკური ფორმების შნგრეველად და ფორმის სფეროში ნოვატორად თვლიან. ასე მაგალითად, ჰერმან კესტენის მიხედვით, თ. მანი ტრადიციული რომანის ერთ-ერთი დამანგრეველთაგანია (Hermann Kesten, Meine Freunde die Poeten, Dichterbildnisse, Wien-München, 1953, S. 59). ჰელმუტ კოოპმანის აზრითაც, თ. მანმა დაამსხვრია ტრადიციული ფორმები (Helmut Koopmann, Die Entwicklung des „Intellektuellen Romans" bei Thomas Mann, Bonn, 1962, S. 3) კოოპმანი თ. მანის რომანებს ჯოისის, კაფკას, მუზილისა და ბროხის რომანებთან აახლოებს.

აზრი, რომ თ. მანმა მთლიანად არ დაარღვია ძველი ეპიკური ფორმები, არამედ მხოლოდ შეარყია და შეასუსტა ძველი, ტრადიციული რომანის სტრუქტურა, ორიგინალური არ არის. ამ აზრს იზიარებს, მაგალითად, ჰანს მაიერი (Hans Mayer, Thomas Mann, Werk und Entwicklung. 1950, S. 203). თ. მანის შუალედურ ადგილზე (Zwischenstellung) მიუთითებს ვოლფგანგ როთეც (Wolfgang Rothe, Der Schriftsteller und die Gesellschaft im 20. Jahrhundert; in: Dtsch. Lit. im 20. Jahrh, Bd. I, 4. Auflage, 1961, S. 187). დაახლოებით ამავე აზრისაა ჰენრი ჰეტფილდიც (Henry Hatfield, The

achievement of Thomas Mann; in: The Germanic Review, volume XXXI, № 3, Oct. 1956, p. 208—209). ჰეტფილდი მსჯელობს თ. მანის, ერთი მხრივ, ტრადიციულობასა და, მეორე მხრივ, ნოვატორობაზე. მთელი ეს მსჯელობა ერთგვარად შეჯამებულია შემდეგ სტატიებში: „Generally moderate in his experiments, exploring the possibilities of fiction gradually, step by step, Mann remained a mediator, a man of compromise" (p. 202). მეორეგან ჰეტფილდი აღნიშნავს: „Compared to Kafka, Joyce, or Broch, Mann appears rather conservative, but always sufficiently „eager for new things" to avoid the danger of stagnation. The middle ground which he occupied between convention and revolt was typical of his general position between romanticism and enlightenment, Germany and Europe, East and West, artist and burgher, Geist and nature. Not only was he the man in the middle, he was characteristically attracted by both poles; he tended to oscillate, to waver" (p. 209). აქ ჩემთვის საინტერესოა ჰეტფილდის მსჯელობის ის ნაწილი, რომელიც მხატვრული ფორმის სფეროში თ. მანის შეალედურ ადგილს ეხება და არა მკვლევრის განსჯა თ. მანის მსოფლმხედველობრივ საკითხებზე. საინტერესოა ელიზაბეტ მ. ვილკინსონის აზრიც (Elizabeth M. Wilkinson, Aesthetic excursus on Thomas Mann's acribie: in: The Germanic Review, იგივე ნომერი, p. 226): „His (თ. მანისა, ნ. კ.) artistic devices are many, but by contrast with a Joyce or a Virginia Woolf he makes an almost deliberately old-fashioned impression, telling his tale in the broad, leisurely, epic manner, adopting either the familiar method of the omniscient author or, as in Doktor Faustus, the equally well-worn one seeming to lend authenticity to past happenings by having his story retailed at second hand" (p. 226).

მაგრამ ეს ავტორები კონკრეტულად არ ასაბუთებენ და არ გვიჩვენებენ თ. მანის ამ შეალედურ ადგილს—ისინი ძირითადად დეკლარაციული განცხადებით კმაყოფილდებიან. ამის გარდა, ისინი ერთმანეთსაც არ იმოწმებენ, ასე რომ, ძნელი დასადგენია, პირველად ვინ გამოთქვა ეს აზრი. მე შეუეცადე, მართალია, ზოგად ხაზებში, მაგრამ მაინც, მეჩვენებინა თ. მანის შეალედური პოზიცია. ანგარიშგასაწევია ერნსტ ფიშერის დებულებაც: „Sein (რობერტ მუზილის, ნ. კ.) Roman steht in der Mitte zwischen traditionellem Erziehungsroman und alte Formen sprengendem Experiment. Auch Thomas Mann hat, vor allem im ‚Dr. Faustus', mit solchen neuen Möglichkeiten experimentiert, behutsamer freilich und mit grösserer artistischer Erfahrung" (Ernst Fischer, Von Grillparzer zu Kafka, Sechs Essays. 1962, S. 255).

ჩემი აზრით, მუზილის „უთვისებო კაცი" არ არის შეალედური რგოლი, არამედ ის ძველი ფორმების სწორედ ამფეთქებელი ექსპერიმენტია (შესაძლოა, ნაკლებ რადიკალური, ვიდრე ჯოისისა და ბროხის რომანები). რაც შეეხება თ. მანს, მის მიმართ ფიშერის თეზისი მართებულია, მაგრამ, სამწუხაროდ, ისიც მხოლოდ დეკლარაციული განცხადებით იფარგლება.

[20] შეცდომაა, როდესაც ჩვენი ლატერატურათმცოდნეები თ. მანზე იმავე სიტყვებით ლაპარაკობენ, როგორც ბურჟუაზიული საზოგადოების სოციალური ინსტიტუტების უშუალო კრიტიკოსებზე. ამით იკარგება თ. მანის სპეციფიკა. ამ კრიტიკოსთა ნაწერებში თ. მანის ნაცვლად თავისუფლად შეიძლება ჰაინრიხ მანის ანდა კრიტიკული რეალიზმის რომელიმე სხვა პროგრესული წარმომადგენლის ჩასმა და ეითარება თითქმის სრულებით არ შეიცვლება. კრიტიკული ნაშრომი ამით არც გაუმჯობესდება და არც გაუარესდება. თუ სანამდე შეუძლია მიგვიყვანოს ასეთმა „სტერეოტიპულმა", განურ-

ჩეველმა მიდგომამ, ამას გვიჩვენებს ა. ა. ფიოდოროვის ბროშურა: А. А. Федоров, Творчество Томаса Манна, издательство Московского университета, 1960. ფიოდოროვი „ფაუსტუსს“ ასე „აჯამებს“: „В Германию идут советские воины, они несут новую жизнь, которая будет новым и ясным вдохновляющим стимулом для искусства. Художнику не надо будет искать творческую силу, по ту сторону добра и зла, он найдет ее в служении народу. Как ни один другой западный художник XX века Томас Манн... сумел почти осязательно передать живительную силу гуманизма советских людей“ (стр. 40). ვის რაში სჭირდება თ. მანის ასეთი „აქტუალიზაცია“?! საბჭოთა ადამიანების ჰუმანიზმი თ. მანს არსად არასდეს არ უჩივენებია. ცნობილია (თვითონ თ. მანიც აღნიშნავს), რომ თ. მანის მხატვრული სინამდვილე ულანდშაფტოა, ფიოდოროვმა კი „სტერეოტიპიის“ ინერციით თ. მანი ბუნების მხატვრადაც კი გამოიყვანა: „Ярко раскрыт во всем своем великолепии в книгах Томаса Манна и мир природы“ (стр. 42).

აქვე შეიძლება შევნიშნოთ, დასავლეთელი მკვლევრები თ. მანის შემოქმედებაში მხოლოდ ფილოსოფიურ-სიმბოლურ-მეტაფიზიკურ შინაარსს, სიმბოლოებსა და შიფრებს ეძებენ და პოულობენ, ჩვენი ლიტერატორები კი მეორე უკიდურესობაში იჩეხებიან: ისინი თითქმის მთლიანად უგულებელყოფენ ამ მწერლის ნაწარმოებთა ფილოსოფიურ-სიმბოლურ პლანს და მასში მხოლოდ სოციალურ და პოლიტიკურ შინაარსს, იმპერიალიზმის მძაფრ კრიტიკას იგულვებენ. ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეები თ. მანის ნაწარმოებებში ყოველ ფეხის ნაბიჯზე სოციალურ სატირას „ადასტურებენ“. კრიტიკული რეალიზმის მიმდევრობა არ ნიშნავს ყველგან და ყოველთვის, ყოველი მწერლის ყოველ ნაწარმოებში მძაფრი, გამოკვეთილი სატირული ტენდენციის არსებობას. ასე მაგალითად, ე. მ. ზაქსი (Е. М. Закс, Томас Манн, Био-Библиографический указатель, Москва, 1958, вступительная статья Е. М. Закса) „ფელიქს კრულს“ ასე „აანალიზებს“: „Он (თ. მანი, ნ. კ.) рисует теперь полное моральное вырождение и падение личности как следствие общей атмосферы империализма“ (стр 7); ხოლო „მეფურ უდიდებულესობაში“ ასახული ყოფილა „...არისტოკრატიის შთამომავალთა კაეშირი მსხვილ კაპიტალთან“ (გვ. 7). „ჯადოსნური მთის“ პერსონაჟებს ზაქსი ასე ახასიათებს: „Тут и воинствующие империалисты—Иоахим Цимзен, и представитель монополистического капитала, спекулирующий на гибели народов,—промышленник Пеперкорн, и декаденствующие бездельники типа Клавдии Шоша“ (стр. 10). ზაქსი ისეთი ტონით წერს, თითქოს საქმე ჰქონდეს ჰაინრიხ მანის სატირულ პერსონაჟებთან. ნამდვილად კი, ოთხიმ ციმსენიც, პეპერკორნიც, კლავდია შოშაც ავტორისათვის (და მკითხველისათვისაც) სიმპათიური ადამიანებია, რომელთაც თ. მანი ჰუმორით, ირონიით, მაგრამ ამავე დროს სიყვარულითა და სითბოთი ხატავს.

აქვე შეიძლება აღინიშნოს შემდეგი გარემოებაც: დასავლეთელი სპეციალისტები მეტისმეტად ამუქებენ ფერებს, თ. მანს გადაჭარბებით პესიმისტად, ნიჰილისტად და ა. შ. წარმოგვიდგენენ, ხოლო ჩვენი მკვლევრები კი ზომაზე მეტად „ათეთრებენ“, აოპტიმისტებენ, აპროგრესულებენ თ. მანს (ამ მხრივ კარიკატურულ ფორმებს იღებს თ. მანის „გაკეთილშობილება-შელამაზება“ ფიოდოროვის ზემონახსენებ ბროშურაში).

თომას მანი და გერმანული პრობა

[1] საერთოდ ევროპულ რომანზე, რომანის პოეტიკასა, თეორიასა და ტექნიკაზე არსებობს საკმაოდ მდიდარი ლიტერატურა. დაინტერესებულ პირთ მივუთითებ ზო-

გერთ მნიშვნელოვან გამოკვლევას: Wilhelm Emrich, Formen und Gehalte des zeitgenössischen Romans („Universitas", 1956, 11. Jg., H. I (Januar); Heimito von Doderer, Grundlagen und Funktion des Romans, Nürnberg, 1959; Hans S. Reiss, Stil und Struktur im modernen europäischen experimentellen Roman („Akzente", 1958, № 3); Alain Robbe-Grillet, Dem Roman der Zukunft eine Bahn (იმავე ჟურნალში); Alain Robbe-Grillet, Bemerkungen über einige Wesenszüge des herkömmlichen Romans („Akzente", 1958, № 1); Natalie Sarraute, Das Zeitalter des Misstrauens (იმავე ჟურნალში); Gottfried Benn, Roman des Phänotyp, 1961; Heinrich Keiter und Tony Kellen, Der Roman. Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst, 3. verbesserte und vermehrte Auflage der Theorie des Romans, Essen-Ruhr, 1908; Robert Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle-Saale, 1934; R. Koskimies, Theorie des Romans, Helsinki, 1935; Clemens Lugowski, Die Form der Individualität im Roman, Berlin, 1932; Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig, 1910; Hans Heinrich Borcherdt, Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland, Leipzig, 1926; Robert Petsch, Gehalt und Form. Gesammelte Abhandlungen zur Literaturwissenschaft, Dortmund, 1925; Hermann Pongs, Im Umbruch der Zeit. Das Romanschaffen der Gegenwart, 2. erweiterte Auflage, Göttingen, 1956; Friedrich Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig, 1883; Hans Jürgen Geerdts, Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften", Weimar, 1958; E. Muir, The structure of novel, London, 1938; Eduard Spranger, Psychologischer Perspektivismus im Roman. Eine Skizze zur Theorie des Romans erläutert an Goethes Hauptwerken, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a. M., 1930; Hans Jürgen Geerdts, Schwierigkeit und Perspektive des modernen Romans; in: „Literatur unserer Zeit". Greifen-Verlag, Rudolstadt, 1961; Theodor Adorno. Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans („Akzente", 1954, H. 5); Fritz Martini, Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans („Der Deutschunterricht", 1951—3, 5).

[1] თ. მანისა და რუსული ლიტერატურის ურთიერთმიმართების შესახებ იხ. სპეციალური ლიტერატურა: André von Gronicka, Thomas Mann and Russia; in: The Germanic Review, Jg. XX, Nr, 2, April, 1945; Erich Schober, Thomas Mann und Tolstoi. Ein Beitrag zur geistigen Gestalt Thomas Manns. Diss. phil., Göttingen, 1950; Lilli Venohr, Thomas Manns Verhältnis zur russischen Literatur, Verlag Anton Hain, Meisenheim-Glan, 1959; Alois Hofman, Thomas Mann a Rusko, Praha, 1959; Eva-Maria Pietsch, Thomas Mann und F. M. Dostojewski, Diss. Leipzig, 1953; P. G. Dippel, Thomas Manns Beziehung zum russischen Geistesleben; in: „Neue Gesellschaft", 1950, H. 2.

თ. მანზე სკანდინავიური ლიტერატურის ზემოქმედების საკითხი დამუშავებულია Carl David Marcus-ის შრომაში: Thomas Mann und das Nordische; in: Deutsch-Nordisches Jahrbuch für Kulturaustausch und Volkskunde, Jena, 1930.

[3] გეორგ ბრანდესი წერდა: „როგორ შეიძლება შევადაროთ მიმზიდველი, ნათელი და თავისი ფორმებით სრულქმნილი ელადა თამბაქოს ბოლით გაჟღარტულ, ლუდით გამოპრუებულ და შინაბერებით აესებულ გერმანიას..., რომელმაც, მუსიკის გამოკლებით, ვერ შექმნა ვერც ერთი დასრულებული სანიმუშო ნაწარმოები, ვინაიდან ასეთად, მიუხედავად პოეტური საღებავების სიმდიდრისა, არ შეიძლება ჩაითვალოს თვით „ფაუსტიც“—ერთმანეთის მიმართ არათანაზომიერი შემადგენელი ნაწილების ეს აგლომერატი! გერმანელებს უყვართ ზომიერება და საზღვრები პრაქტიკულ საქმიანობაში, და პირიქით, არ უყვართ აზრისა და ფანტაზიის შემოფარგვლა. ამიტომ ხდება, ისინი წარმატებას აღწევენ აქ, სადაც არ არის პლასტიკური ფორმა,—მეტაფიზიკასა, ლირიკულ პოეზიასა და მუსიკაში; ხოლო ამავე მიზეზით მათ მეცნიერებაში მხოლოდ ჰიპოთეზებია, ხელოვნებაში—უფორმობა, ლიტერატურაში არ არის არც ერთი პირველხარისხოვანი დრამა, ფერწერაში—საღებავები“ (Г. Брандес, Главные теченія литературы 19 столетія, Москва, 1881, стр. 102). რასაკვირველია, ბრანდესი აკარებს და ზოგიერთ შემთხვევაში ცდება კიდეც, მაგრამ ერთი რამ სწორად აქვს შენიშნული: გერმანულ ლიტერატურაში (რომანსა და პროზაშიც) არ იყო მიღწეული პლასტიკური სრულქმნილების საერთოევროპული დონე, გერმანელი მწერლები ვერ იმორჩილებდნენ „მატერიას“, „საგანს“, ვერ „აპლასტიკურებდნენ“ მას; გერმანელ პროზაიკოსებს არ ჰქონდათ პლასტიკური ფორმის გრძნობა.

[4] გერმანიაში იყო რომანის მხატვრული ლიტერატურიდან გატანის ცდები. მაგალითად, ეშენბურგი (იხ. Eschenburg. Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, 1789) რომანს ათავსებდა ბიოგრაფიებთან, ისტორიებთან და რიტორიკასთან ერთად ერთ ჯგუფში; ბერნჰარდი თავის „Sprachlehre“-ში რომანის ფორმას ნახევრად პოეტურად მიიჩნევდა; პაულ ერნსტი ლაპარაკობდა რომანზე, როგორც ნახევრადხელოვნებაზე (Halbkunst) იხ. Julius Petersen, Die Wissenschaft von der Dichtung, 2. Auflage, 1914. S. 62—63.

[5] სწორედ სოციალ-კრიტიკული, სოციალ-პანორამული რომანი ჰქონდა მხედველობაში თ. მანს, როდესაც ის „შეხედულებებში“ წერდა: „Diejenige Begabung, die sich aus synthetisch-plastischen und analytisch-kritischen Eigenschaften zusammensetzt und die Kunstform des Romans als die ihr gemässe ergreift, ist überhaupt nicht eigentlich deutsch, der Roman selbst keine recht deutsche Gattung.. “ (Th. Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, S. Fischer Verlag, Berlin, 1918, S. 32).

მაგრამ ამას წერდა მწერალი 1918 წელს და წერდა თხზულებაში, რომელიც შემდეგ ნაწილობრივ თვითონვე უარყო. თ. მანმა ამის შემდეგ რთული მეტამორფოზა განიცადა და თავისი მსოფლმხედველობა რადიკალურად შეცვალა. მაგრამ დარჩა ზოგიერთი საკითხი, რომელსაც თ. მანი ძველებურად წყვეტდა. და სწორედ ასეთ საკითხთა რიცხვს მიეკუთვნება სოციალური რომანის საკითხიც. „შეხედულებების“ გამოქვეყნებიდან დიდი ხნის შემდეგ, 1939 წელს თ. მანი ეუბნებოდა პრინსტონის უნივერსიტეტის სტუდენტებს: „Die grosse soziale Roman-Dichtung der Dickens, Thackeray, Tolstoi, Dostojewski, Balzac, Zola, Proust ist geradezu die Monumentalkunst des neunzehnten Jahrhunderts. Das sind englische, russische, französische Namen—warum fehlt der deutsche?“ (Th. Mann. Die Kunst des Romans, Vortrag für Princeton-Studenten, Bd. XI, 1939, S. 469). თ. მანი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ სოციალური რომანისტიკა არ იყო გერმანული ლიტერატურის ძლიერი მხარე. რომანის უპირველეს ღირსებად ლექსითი ეპოსის საპირისპიროდ თ. მანი „ჩაშინაგნებას“ (Verinnerlichung), შინაგანისკენ მიმართულობას მიიჩნევს (გვ. 465).

[6] მართალია, სოციალური რომანის ერთგული სინონიმად ვიყენებ რობერტ პეჩის ტერმინს „Ereignisroman"-ს, მაგრამ მასში ცოტა სხვა შინაარსი შემაქვს: „განვითარების" და ა. შ. რომანის საპირისპიროდ „Ereignisroman"-ში ასახულია ადამიანთა რთული ურთიერთობანი, სოციალური კავშირ-მიმართებანი, საზოგადოებრივი კონფლიქტები, ეკონომიური, პოლიტიკური და ა. შ. მოვლენები და ეს ყველაფერი გამოხატულია საკმაოდ რთული, განშტოებიანი, პერიპეტიებიანი სიუჟეტ-ფაბულით, იმ დროს როცა განვითარების რომანი უპირატესად ერთი ადამიანის ბედს, ინდივიდუუმის სულიერ-ინტელექტუალურ ისტორიას მოგვითხრობს, რასაც შედარებით მარტივი, დაუხლართველი, მოულოდნელობათა გამომრიცხველი სიუჟეტი შეესაბამება.

[7] თ. მანი პრინსტონის უნივერსიტეტის სტუდენტებისათვის წაკითხულ მოხსენებაში ამბობდა: „Was ist der deutsche Bildungs-, Erziehungs- und Entwicklungsroman, was ist Goethes Wilhelm Meister anderes, als die Verinnerlichung und Sublimierung des Abenteurer-Romans?" (Th. Mann. Bd. XI, S. 466). იმავე მოხსენებაში. ვხედებით შემდეგ ადგილსაც: „Der Beitrag Deutschlands zur europäischen Erzählungskunst ist teilweise sublim: er besteht hauptsächlich in dem Erziehungs- und Bildungsroman, wie Goethes Wilhelm Meister und später Gottfried Kellers Der grüne Heinrich ihn darstellen" (S. 469)

საინტერესოა რომანის ფინელი სპეციალისტის რაფაელ კოსკიმისის აზრი გოეთეს რომანისტიკაზე: „Hierauf beruht, dass z. B. Goethe, der bekanntlich in seinen Romanen vielleicht tiefere Einsichten und Welterklärungen dargelegt hat wie kein anderer, niemals als Erzähler beliebt geworden ist-abgesehen natürlich vom ‚Werther', in dem die Betrachtung Dinge betrifft, die zur persönlichen Erfahrung eines jeden jungen Menschen gehören. Dagegen hat man die ‚Wahlverwandtschaften' im Allgemeinen für einen trockenen und langweiligen Roman gehalten, und ein solcher ist er denn auch wirklich, wenn man in ihm nichts anderes, als einen ‚Roman' finden will oder kann. Auch fragt es sich, ob Goethe in demselben Sinne wie z. B. Fielding, Scott oder Dickens ein wirklicher Romanverfasser sei. Unsere Auffassung ist, dass er ungeachtet seines höheren geistigen Niveaus in dieser Sonderstellung hinter ihnen zurückbleibt. Keinen Roman lesen wir lieber als ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre' oder ‚Die Wahlverwandtschaften', doch können wir bei ihrer Lektüre nicht des Eindruckes erwehren, dass sie als Romane etwas ‚konstruiert' wirken.

Cervantes', Fieldings, Scotts und Gogols Reflexionen, an denen es bekanntlich nicht fehlt, sind etwas viel Banaleres, Alltäglicheres als die von Goethe in seinen Romanen gegebenen Betrachtungen über den Menschen und das Leben, und doch scheinen sie mit irgendeiner wunderbaren Zauberkraft den echt epischen Strom der Begebnisse vorwärtszutragen" (R. Koskimies, Theorie des Romans, Helsinki, 1935, S. 122).

რ. კოსკიმისი გერმანული რომანის სპეციფიკას მის ნაკლად მიიჩნევს: თხრობითი ელემენტის შესუსტება მსჯელობათა და შეხედულებათა ხარჯზე მას „ანგიროვანულ" ტენდენციად მიაჩნია, რაც რამდენადმე შეიძლება მართებულიც იყოს, მაგრამ გოეთეს „სულთა ნათესაობის" გამოცხადება „მშრალ" და „მოსაწყენ" რომანად, შესაძლოა, უბრალოდ რომანის ცნებისადმი დოგმატური მიდგომის შედეგია და არა ამ ნაწარმოების აღქმისას გაჩენილი სუბიექტური განცდა. სავსებით ბუნებრივია,

ომ კოსკომისი სკეპტიკურადაა განწყობილი თანამედროვე ევროპული რომანისადმი, რადგან მასში საკუთრივ რომანის, ეპიკური ელემენტის წინააღმდეგ ბრძოლას ადასტურებს. ანალოგიური საყვედური არაერთხელ გამოუთქვამთ თ. მანის მიმართაც: ოფლექსიები მის რომანებში აფერხებენ ეპიკურ თხრობას, ესეიზმი დამოუკიდებელ, თავისთავად მნიშვნელობას იძენსო და ა. შ.

[8] თ. მანმა საინტერესო, თითქოს უცნაური განვითარება განიცადა მხატვრულ-ფორმალური თვალსაზრისით. თავდაპირველად ის უფრო უცხოურ ხაზს მიჰყვებოდა, ვიდრე გერმანულს. მის ადრეულ შემოქმედებაში მეტწილად (ტექნიკურ-ფორმალური მხრივ) დასტურდება უცხოელი ავტორების პირდაპირი თუ არაპირდაპირი ზემოქმედება (ტოლსტოი, დოსტოევსკი, სკანდინავიელი პროზაიკოსები და სხვ.), ხოლო თავისი გვიანდელი შემოქმედებით თ. მანი, ერთი მხრივ, გერმანულ-ეპიკურ ტრადიციას უბრუნდება, მეორე მხრივ, საერთოევროპული თანამედროვე პროზისა და რომანისტიკის ახალ მოთხოვნებს უპასუხებს.

[9] მაქს რიხნერი მართებულს თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, ჰკუამახვილურ აზრს მაინც გამოთქვამს: ლესინგს ახალი გერმანული რომანის შექმნისათვის ისევე ენერგიულად რომ მოეკიდა ხელი, როგორც ახალი გერმანული დრამის შექმნა მოინდომა, ჩვენ ახლა სულ სხვა პროზა გვექნებოდაო (Max Rychner, Arachne, Zürich, 1957. S. 44).

რობერტ პეჩი ეპიკური ჟანრის განვითარების უდაბლეს საფეხურზეც კი ნახულობს ორ მიმართულებას: „Dabei bewegt sich die Phantasie entweder nach der Seite des stofflich Spannenden oder nach der Seite des Sinnes, der Bedeutung. Dort überwiegt das ‚Leben' mit seiner dunkeln Gewalt, hier fordert der ‚Geist' sein Recht". (Robert Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle-Saale, 1934, S. 11).

გერმანული პროზა უმთავრესად მეორე შემთხვევის მაგალითს წარმოადგენდა. აქედან—გერმანული პროზის სისუსტე და სიძლიერეც. თ. მანის პროზაც „აზრის", „მნიშვნელობის" პროზაა უპირატესად. პეჩი ცოტა ქვემოთ წერს: „In der einen Richtung überwiegt der Trieb zum ‚Abenteuer'. zum bunten Geschehen, zum Sonderbaren und Seltsamen (zum ‚Sensationellen' sagt man bei der trivialen Literatur, die nichts ist als eine unter-dichterische Fortführung primitiver Vorformen mit .literarischen Mitteln', die zur Technik erstarrt sind). Auf der anderen Seite bildet sich frühzeitig eine ‚idealisierende' Richtung aus, die das wahrhaft Sinnvolle, Erhebende (oder auch das Niederdrückende!) an den Dingen heraushebt" (S. 12).

[10] თ. მანიც აღნიშნავს XX საუკუნეში გერმანული რომანის მიერ საერთო-ევროპული რეზონანსის მოპოვების ფაქტს: „Um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert und in seinem ersten Drittel ereignet sich überhaupt etwas wie der formale und geistige Durchbruch des deutschen Romans in die Sphäre europäischen Interesses" (Th. Mann, Bd. XI, S. 471).

თომას მანის შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის ევოლუცია

[1] კლაუს ჰაინრიჰი გამოდის ვიწრო-პირადული „მე"-ს ფარგლებიდან. იგი ხდება სოციალური პიროვნება, „კოლექტივისტი". რომანში ეკითხულობთ „Er (კლაუს ჰაინრიჰი, ნ. კ.) war glücklich. Er fühlte auf seinen Wangen dieselbe

Hitze brennen, die er auf den Gesichtern der anderen sah, und sein Blick, verdunkelt von einer weichen Verwirrung, flog umher, umfasste begeistert eine Gestalt nach der anderen und sagte ‚Wir!' Auch sein Mund sagte es, sagte mit innerlich seliger Stimme lauter Sätzchen, in denen ein Wir enthalten war" (Th. Mann, Bd. VII, S. 102). უკვე აქვე, ამ პუნქტშიც ეწინააღმდეგება თ. მანი ნიცშეს, რომელიც ამბობდა: „Gemeinschaft macht gemein" და „Wo die Einsamkeit aufhört, da beginnt der Markt". თ. მანმა ამ რომანის დაწერისას იცოდა, რომ პირადი ბედნიერება შეუძლებელია საზოგადოებრივი, საყოველთაო, სხვა ადამიანების ბედნიერების გარეშე. „მეფურ უდიდებულესობაში" ერთგან წერია: „Aber nur unter einer Bedingung darf ich es, nämlich, dass wir nicht eigennütziger und unbedeutender Weise nur auf unser eigenes Glück Bedacht nehmen, sondern alles aus dem Gesichtspunkt des Grossen, Ganzen betrachten. Denn die öffentliche Wohlfahrt, sehen Sie, und unser Glück, die bedingen sich gegenseitig".

[2] ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებასაც, რომ უფლისწულ კლაუს ჰაინრიჰში ხელოვანია გასიმბოლოებული (ეს რომანის ერთ-ერთი ასპექტია). 1903 წ., როცა ჯერ კიდევ არ იყო შექმნილი „მეფური უდიდებულესობა", თ. მანი სწერდა ვალტერ ოპიცს: „Man führt, möchte ich sagen, ein symbolisches, ein repräsentatives Dasein, ähnlich einem Fürsten,—und, sehen Sie! in diesem Pathos liegt der Keim zu einer ganz wunderlichen Sache, die ich einmal zu schreiben gedenke, einer Fürsten-Novelle, einem Gegenstück zu ‚Tonio Kröger', das den Titel führen soll: ‚Königliche Hoheit'..." (Th. Mann, Briefe 1889—1936, S. 40, 5/VII. 1903).

ამერიკელი (გერმანული წარმოშობის) მულტიმილიონერის სპოლმანის მილიონები სრული სამეურნეო კრახისაგან იხსნის ერთ-ერთ გერმანულ სამთავროს (ამ მულტიმილიონერის ქალიშვილს ცოლად ირთავს ამ სამთავროს პრინცი). ძალაუნებურად მოაგონდება კაცს ფრიდრიხ დიურენმატის პიესა „მოხუცი ბანოვანის სტუმრობა". სიტუაცია თითქოს სულ სხვადასხვაა, დიამეტრულად განსხვავებულია „მეფური უდიდებულესობის" ზღაპრული, იდილიურ-ჰუმორისტული ტონიც დიურენმატის პიესის გროტესკულ-„ნიჰილისტური" სტილისაგან, მაგრამ აქაც სიყვარული ხდება ერთი ქალაქის სრული გაკოტრებისაგან გადარჩენის მიზეზი. მაგრამ, თუ „მეფურ უდიდებულესობაში" ბედნიერი სიყვარული კლაუს ჰაინრიხსა და იმა სპოლმანს შორის არის საფუძველი სახელმწიფოს სამეურნეო კრიზისიდან მილიონების მეშვეობით გამოყვანისა, დიურენმატის პიესაში კი გათელილი, შეურაცხყოფილი სიყვარული არის ბიძგი და მიზეზი ქალაქის გადასარჩენად მილიონების გაღებისა. მაგრამ, თუ თ. მანის რომანში ორმხრივი სიყვარული „აშენებს" (ერთი ქართული ხალხური ლექსის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „რაც მტრობას დაუკლავია, სიყვარულს უშენებია") სახელმწიფოს, „მოხუცი ბანოვანის სტუმრობაში" შერისძიება გათელილი სიყვარულის გამო მსხვერპლის გაღების ფასად „აშენებს" ქალაქს. ორივეგან სიყვარული (მაგრამ სხვადასხვა ნიშნებით) და ორივეგან მილიონერის მიერ გაღებული მილიონები იხსნის ხალხს სრული გაკოტრებისაგან განსხვავებული მოტივებისა და განსხვავებული პირობების თანხლებით.

[3] რასაკვირველია, ისე არ უნდა გაიგოთ, რომ თითქოს თ. მანისათვის გუსტავ აშენბახი მკვეთრად საძულველი, ნეგატიური პერსონაჟია. პირიქით, თ. მანს აქვს თავისი გმირისადმი არა მარტო ფარული, არამედ აშკარა სიყვარულიც კი, ისევე როგორც უსაზღვრო სიმპათიას გრძნობდა შწერალი ჰანოსა და ლეერკიუნისადმიც კი, მიუხედავად იმისა, რომ არც ერთი მათგანი იდეალურ ადამიანად არ მიაჩნდა. საქმე

ისაა, რომ ყველა ეს პერსონაჟი თვითკრიტიკული და ავტოპორტრეტული ელემენტების შემცველია—თვითონ თ. მანი აღიარებდა თავის დეკადენტურ და ესთეტურ „ცოდვებს“, მაგრამ, იმ დროს როცა თავისი გმირები ბოლო ლოგიკურ ზღვარამდე მიჰყავდა. თვითონ ახერხებდა განმანათლებლურ ჰუმანისტური პოზიციის შენარჩუნებას. ამ გმირების თავის თავში დაძლევას (უხეში ანალოგია რომ გამოვიყენოთ: თ. მანი ისეე და იმდენადაა გუსტავ აშენბახი, როგორც გოეთე იყო ვერთერი).

ნაწარმოების შინაარსი გაცილებით მდიდარია, ვიდრე ის ზოგადი იდეა, რომლითაც ვცდილობთ ხოლმე ამ ნაწარმოების შინაარსის გადმოცემას. მშვენივრად მესმის, რომ ორომელიმე მხატვრული ნაწარმოების ახსნა-ინტერპრეტირება რომელიმე იდეითა თუ თეზისით, მაგალითად, „ევნეციის“ იდეური შინაარსის გადმოცემა ფრაზით, რომ ავტორი აქ ესთეტიზმის ანდა ესთეტურ-არისტოკრატიული ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ ილაშქრებს, მართებულია, მაგრამ მაინც მხატვრული ნაწარმოების გაღარიბება-გაცალმხრივება, უფრო მეტიც, გაყალბება-დამახინჯებაა. მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი ეს მთლიანად მთელი ნაწარმოებია ყველა თავისი აზრობრივი და მხატვრული ნიუანსით, თავისი იდეურ-ემოციური ტოტალობით, მაგრამ აქ მხოლოდ ერთ მიზანს ვისახავ: სქემატურად მივანიშნო თ. მანის შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი განვითარების მაგისტრალური ხაზი.

მართალია, 1921 წ. ცალკე წიგნად გამოქვეყნდა თ. მანის ფართო მკითხველი საზოგადოებისათვის აქამდე უცნობი ნოველა „ველსუნგების სისხლი“ (**Wälsungenblut. Mit Steindrucken von Th. Heine, Phantasus-Verlag, München. 1921**), მაგრამ ეს ნაწარმოები მწერალს გაცილებით ადრე ჰქონდა დაწერილი (1905) და „**Die Neue Rundschau**“-ში (**17. Jg., H. I, 1906, S. 91—111**) დაბეჭდილიც; თუმცა უკვე დაბეჭდილი ნოველა მწერალმა ჟურნალის ამ ნომრის გავრცელებამდე უკან დაიბრუნა, უარი თქვა მის გამოქვეყნებაზე, ტექსტი ჩააშლევინა და ნაბეჭდი ფურცლები გაანადგურა. ისიცაა აღსანიშნავი, რომ 1921 წ. თ. მანმა ეს ნოველა ე. წ. **Privatdruck**-ად გამოსცა, სულ 530 ცალი (ნუმერირებული და სპეციალური ნიშნით აღბეჭდილი), რომელიც მალე ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა. ჩემი აზრით, თ. მანის ეს ნოველა ერთ-ერთი ყველაზე „ესთეტური“ და დეკადენტურია მწერლის ნაწარმოებთა შორის და უაღრესად დამახასიათებელია, რომ ავტორმა ის სწორედ ამ პერიოდში გამოსცა, მაგრამ გარკვეული შეზღუდვით, სიფრთხილითა და შიშით. აქ ასახულია ინცესტური სიყვარული, კერძოდ, ტრფობა და-ძმას შორის, ე. ი. პათოლოგიური, პერვერსიული, ავადმყოფური გრძნობა. მე მგონია, მეტისმეტად ტენდენციურია მანფრედ ჰაიდუკი, რომელიც ნოველაში პარაზიტული ბურჟუას კრიტიკას, უფრო მეტიც, სატირასაც კი ხედავს (**Manfred Haiduk, Bemerkungen zu Thomas Manns Novelle „Wälsungenblut“; in: „Vollendung und Grösse Thomas Manns. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit des Dichters, Halle (Saale). 1962**). იმდენად ძლიერია ავტორისეული სითბო, თანაგანცდა და გარკვეული „პათეტიკა“, რომ შეუძლებელი ჩანს ნეგაციაზე ლაპარაკი. აქ ავტორი თვითონაა „ჩათრეული“ დეკადანსში. შესაძლებლობა არა მაქვს დაწერილებით შევეხო ამ ნოველას, მხოლოდ მოკლედ მივანიშნებ: ნაწარმოებში გამოყვანილი არიან „ხელოვანები“ ზიგმუნდისა და ზიგლინდის—ებრაელი და-ძმის სახით. ეს ტყუპი და-ძმა მთლიანად მოწყვეტილია სინამდვილეს, ცხოვრებას, საზოგადოებას; ჩაკეტილია სიმდიდრისა და კომფორტის თავისებურ „სპილოს ძვლის კოშკში“, და მათი იზოლაცია, გამოთიშულობა და ნარცისიზმი სიმბოლიზებულია ინცესტით, სიყვარულით, რომელიც ამ შემთხვევაში ავტოეროტიზმისაგან, ინცუხტისაგან დიდად არ განსხვავდება, გრძნობა, რომელიც არ გადის და-ძმის ვიწრო, ჰერმეტულად დახშული წრიდან, და რაც ეგოცენტრიზმისა და ინდივიდუალიზმის უკიდურეს გამოხატულებას წარმოადგენს (შდრ.

თ. მანის ნაწარმოებებში ხშირად ასახული პიროსექსუალური სიყვარულის ჯ.ნს მაიერისეულ ინტერპრეტაციას, **Hans Mayer, Thomas Mann. Werk und Entwicklung. Berlin, 1950, S. 317—319).** მაგრამ „ელსუნგების სისხლში“ არ იგრძნობა არც „ტრისტანისეული“ აშკარა ირონია და არც „ტონიო კრეგერისეული“ ფარული, მსუბუქი ჰუმორი, რაც ავტორის კრიტიკულ პოზიციას მიგვანიშნებს. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტიც, რომ თვითონ თ. მანი ამ ნოველას შემთხვევითად, ერთგვარ ვარჯიშად, მეორეხარისხოვნად მიიჩნევდა, რასაც მანფრედ პაიდუკიც აღნიშნავს (გვ. 214). და არც ისაა შემთხვევითი, რომ ოჯახისა და, განსაკუთრებით, სიმამრის დაჟინებული მოთხოვნით თ. მანმა 1906 წელს ჟურნალში უკვე დაბეჭდილი ნოველის ტექსტი ჩაშალა. „ელსუნგების სისხლში“ თ. მანი ერთგვარად არომანტიულებს, აპოეტურებს პათოლოგიურ-პერვერსიულ გრძნობას და მკითხველში არა თუ ზიზღსა და აღშფოთებას აღძრავს, რასაც ასეთი მიდრეკილება ჩვეულებრივ იწვევს ხოლმე ნორმალურ ადამიანებში, არამედ, პირიქით, მკითხველში ბადებს რაღაცნაირ თრობას, თანაღელვებას. და სწორედ ესაა დეკადენტური ლიტერატურისაგან გამომდინარე ერთ-ერთი ხიფათი. სწორედ ამ ნოველაში გვევლინება ყველაზე მეტად თ. მანი, როგორც ის საკუთარ თავზე წერს „შესხენებებში“: „...**Chronist und Erläuterer der Décadence, Liebhaber des Pathologischen und des Todes, ein Ästhet mit der Tendenz zum Abgrund“ (Th. Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen. S. Fischer Verlag, Berlin. 1918. S. 126).**

უსიყვარულობა, უგრძნობლობა, გულცივობა-ინდიფერენტიზმი სხვა ადამიანების მიმართ ნიშნავს იმას, რომ ადამიანი საკუთარ არსებობაში ჩაიკეტა, რომ მოიშალა კომუნიკაცია, ურთიერთობა სხვა ადამიანებთან, ნიშნავს სოციალურ „ატომიზმს“. ამის გამოხატულებაა, საერთოდ, თანადროულ ლიტერატურაში და, კერძოდ, თ. მანის შემოქმედებაშიც ის ფაქტი, რომ გამქრალია წრფელი სიყვარული მამაკაცსა და ქალს შორის, ადამიანი ვერ გადის „მე“-ს ფარგლებიდან, ვერ უყვარდება „არა-მე“, „შენ“ და „ის“ მისთვის გაუცხოებული, გაუგებარი, უფრო მეტიც, მტრული, დაპირისპირებული სფეროა. ამ სიტუაციის თავისებური გამოხატულებაა აგრეთვე თანადროულ გერმანულ ლიტერატურაში ასახული და-ძმას შორის არსებული სიყვარულის ფაქტი (რობერტ მუზილი, „უთვისებო კაცი“; კაზიმირ ედშმიდი, „ლორდი ბაირონი“; ფრანც თიისი, „შეჩვენებულნი“—„Die Verdammten“; ინა ზაიდელი, „სანუკვარი ბავშვი“—„Das Wunschkind“; ლეონჰარდ ფრანკი, „და-ძმა“—„Bruder u Schwester“; თ. მანი, „ელსუნგების სისხლი“ და „რჩეული“). „რჩეულში“ და-ძმას შორის სიყვარულის მოტივი სრულიად სხვა ასპექტსა და კონტექსტში მეორდება. აქ ინცესტს სხვა ფუნქცია და გააზრება ეკისრება. ადამიანი საკუთარი „მე“-დან შორს ვერ მიდის, უკავშირდება მეორე „მე“-ს, თავისი არსებობის თითქოსდა მეორე ნახევარს, მეორე ნაწილს, კლავ ნათესაურ სამყაროში რჩება და ა. შ. მაგრამ აქ ხაზგასმით უნდა შევნიშნოთ: ერთია ფაქტის კონსტატაცია და მეორეა—მის მიმართ საკუთარი დამოკიდებულების გამომჟღავნება. ზოგიერთ ზემოჩამოთვლილ ნაწარმოებში ინცესტის მოტივი საპროტესტო, ანტიფილისტერული, გაბატონებული მორალის საწინააღმდეგო ელემენტის ფუნქციასაც ასრულებს, როგორც, მაგალითად, მუზილის „უთვისებო კაცში“. თ. მანის ამ ნოველაში კი დასტურდება პათოლოგიურითა და პერვერსიულით ტკბობა, „ცოდვის“ ჩადენით სიამოვნების მიღება, რაც დეკადანსის ერთ-ერთი გამოხატულებაა.

* ერნსტ ბერტრამი 1917 წელს (24—VI) სწერდა ერნსტ გლოკნერს: „**Über seine Stellung zu den Meistersingern hatte Pfitzner selber bei Th. M. gesagt: der Unschied sei, die Meistersinger wiesen zuversichtlich in die Zukunft, glaubten und liebten die Zukunft, während**

„Palestrina' rückwärts blicke und kein Zukunftsglaube darin sei. Es spräche sich vielmehr darin eine Sympathie mit dem Tode aus-das letzte habe Pf. zögernd und wie widerwillig gesagt. War etwas für Tom. Geradezu eine Thomas'sche Formulierung, was ich Tom auch sagte (er natürlich auch gefunden hätte!)", იხ. Thomas Mann an E. Bertram. S. 225

დაახლოებით ასევეა ეს ამბავი გადმოცემული თ. მანის „შეხედულებებში". ოღონდ აქ. ჩემი აზრით, ჩანს, რომ კომპოზიტორსა და მწერალს ეს გამოთქმა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად შეუმუშავებიათ; სწორედ ამ უნებურმა მოულოდნელმა დამთხვევამ განაცვიფრა თ. მანი. მას უკვე დაწყებული ჰქონდა „ჯადოსნური მთის" წერა და, როგორც ჩანს, აქ იყენებდა სიტყვა-სიტყვით ამ ფორმულას. ეს მომხდარა „პალესტრინას" მეორე და მესამე დადგმას შორის, თ. მანი და პფიცნერი „პალესტრინას" შესახებ საუბრობდნენ; ვიღაცას ეს ოპერა ვაგნერის „მაისტერზინგერებისთვის" შეუდარებია. ამაზე პფიცნერს უპასუხია: „Die Meistersinger sind die Apotheose des Neuen, ein Preis der Zukunft und des Lebens: im Palestrina neigt alles zum Vergangenen, es herrscht darin Sympathie mit dem Tode" (Betrachtungen, S. 426). თ. მანი დასძენს: „... Was mich so betroffen machte, war die Formulierung ‚Sympathie mit dem Tode'... ich traute meinen Ohren nicht. Das Wort war von mir" (S. 426). ცოტა ქვემოთ: „Nun hörte ich sie wörtlich aus dem Munde des Palertrina—Dichters" (S. 428). კიდევ უფრო ქვევით: „Um sein pathetisch-musikalisches Werk recht gründlich zu kennzeichnen, war dieser bedeutende Zeitgenosse mit genauer Notwendigkeit auf eine Formel meines ironischen Literaturwerkes verfallen (იგულისხმება ომამდე დაწყებული, თავდაპირველად მცირე რომანად გაზრებული „ჯადოსნური მთა", რომელსაც იმ დროს საბოლოო რედაქციის დიამეტრულად საწინააღმდეგო იდეური შინაარსი ჰქონდა, ნ. კ.). Wieviel Brüderlichkeit bedeutet Zeitgenossenschaft ohne weiteres! Und wieviel Ähnlichkeit in der Richtung der geistigen Arbeit ist nötig, damit zwei fern voneinander, in ganz verschiedener Kunstsphäre lebende Arbeiter im Geist sich, äusserlich zusammenhangslos, auf das gleiche Wortsymbol für gunze seelische Komplexe einigen!" (S. 426).

დაეშვათ, რომ „შეხედულებების" ზემომოყვანილი ტექსტი რამდენადმე ბუნდოვანია და აზრის ცოტა სხვაგვარი გაგების საშუალებასაც იძლევა (რომ თითქოს თ. მანმა მოისმინა თუ არა პფიცნერისაგან ეს სიტყვები, იმდენად ახლობელი, ნათესაური ეჩვენა, რომ მაშინვე თავისად ჩათვალა და ა. შ.), მაგრამ არსებობს სხვა არგუმენტიც, რომელიც არავითარ ეჭვს არ ტოვებს იმის თაობაზე, რომ თ. მანს უფრო ადრეც ჰქონდა ნახმარი ეს „ფორმულა". 1915 წ. 3 აგვისტოს (ე. ი. გაცილებით ადრე, ვიდრე პფიცნერის „პალესტრინა" არა თუ დაიდგმებოდა (1917 წ.), არამედ საერთოდ შეიქმნებოდა) პაულ ამანისადმი გაგზავნილ წერილში თ. მანი სიტყვა-სიტყვით და ზუსტად იყენებს ამ გამოთქმას (იხ. Thomas Mann, Briefe an Paul Amann 1915–1952, hrsg. v. Herbert Wegener, Lübeck, 1959. S. 29).

[1] მართალია, თ. მანი ბევრგან აღტაცებით ლაპარაკობს ნიცშეზე, მას „დეკადანსის შეუდარებლად უდიდეს და უგამოცდილეს ფსიქოლოგს" უწოდებს, მაგრამ მწერლის მთელი კულტურულ-ფილოსოფიური პრობლემატიკის ნიცშედან გამოყვანა, რასაც დასავლეთელი სპეციალისტების საკმაოდ დიდი ნაწილი სჩადის, შეუძლებელია (იხ. მაგ., Martin Havenstein, Thomas Mann. Der Dichter und Schriftsteller, Berlin. 1927; Hans Eichner, Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk, Bern 1953 და სხვები).

თ. მანისა და ნიცშეს ურთიერთმიმართებაზე არსებობს სპეციალური გამოკვლევები, რომელთაგან ზოგიერთს დავასახელებ: R. A. Nicholls, Nietzsche in the early work of Thomas Mann, 1955; Gerhard Jacob, Thomas Mann und Nietzsche. Zum Problem der Décadence, Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Leipzig, 1928; Fritz Kaufmann. Thomas Mann und Nietzsche (Monatshefte für Deutschen Unterricht, Madison, Wis., 1944. November, p.p. 345—350).

„აპოლონურისა" და „დიონისურის" ანტითეზის კიდევ უფრო ნათელი წარმოდგენისათვის მივმართოთ ისევ ნიცშეს: „Antagonismus dieser beiden Erfahrungen und der ihnen zu Grunde liegenden Begierden. Die erstere (აპოლონური, ნ. კ.) will die Erscheinung ewig: vor ihr wird der Mensch stille, wunschlos, meeresglatt, geheilt einverstanden mit sich und allem Dasein: die zweite (დიონისური, ნ. კ.) Begierde drängt zum Werden, zur Wollust des Werden-Machens d. h. des Schaffens und Vernichtens" (Friedrich Nietzsches Werke, Taschen-Ausgabe, Bd. I, Leipzig, 1906. S. XXXIII).

[8] ჩემი აზრით, გერჰარდ იაკობის ზემოდასახელებული გამოკვლევის ერთ-ერთი ნაკლი ისიც არის, რომ მკვლევარი ერთმანეთისაგან არ ასხვავებს ორ ნიცშეს, ესეების ნიცშესა და მხატვრული ნაწარმოებების ნიცშეს. ესეების მეტ-ნაკლებად აპოლოგეტურ-ემოციურ შეფასებას ცალს მხატვრული ნაწარმოებების ფარული თუ დაუფარავი, გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი კრიტიკულ-პოლემიკური დამოკიდებულება ფილოსოფოსისადმი. მართალია, თ. მანი XIX საუკუნის, ავრეთვე XVIII საუკუნის, ეკგნერისა და ა. შ. შეფასებაში არაიშვიათად ეყრდნობა ნიცშეს თვალსაზრისს, იმეორებს მის სიტყვებსაც კი (იხ. გერჰარდ იაკობი, გვ. 9, 19 და ა. შ.), მაგრამ ეს არის მხოლოდ ესეების ნიცშე. გერჰარდ იაკობი უპირატესად ეხება სწორედ ამ ესეების ნიცშეს, კიდევ უფრო ზუსტად, „შეხედულებების" ნიცშეს, ე. ი. იგი, ერთი მხრივ, განიხილავს თ. მანის აზრებს ნიცშეზე და, მეორე მხრივ, ერთმანეთს უდარებს ნიცშესა და თ. მანის დებულებებს, ხოლო თ. მანის მხატვრულ სინამდვილეში „მოქმედ" ნიცშეს იაკობი საერთოდ უგულებელყოფს. ამდენად მის გამოკვლევაში გვერდავლილია თ. მანის მხატვრული შემოქმედების ანტინიცშეანური ტენდენციები და მწერლის თითქოსდა უნებლიე „მხატვრული პოლემიკა" ფილოსოფოსთან. იაკობის ეს დისერტაცია 1926 წ. არის გამოქვეყნებული და მასში რაღაცნაირად სრულებით არ არის ასახული თ. მანის შემოქმედებასა და მსოფლმხედველობაში მომხდარი პრინციპული გარდატეხა, რის კულმინაციასაც წარმოადგენს 1924 წ. დაბეჭდილი „ჯადოსნური მთა", რომელშიაც აშკარაა თ. მანის დაძერა ნიცშე-შოპენჰაუერ-ვაგნერის ბაზიდან გოეთესა და ჰუმანიზმისკენ. საკმეს ვერ შეელის იაკობის შენიშვნა, რომ იგი საგანგებოდ არ ეხება „ჯადოსნურ მთას" (გვ. 55), რადგან, მისი აზრით, „...der ‚Zauberberg' bedeutet keine Überwindung des Verfalls, sondern eine Flucht in die Ironie" (S. 55). ეს უკანასკნელი დებულება თავიდან ბოლომდე ყალბია, რაც დასაელეთელი მკვლევრების უმეტესობისა და საუკეთესო ნაწილის, ავრეთვე თვით თ. მანის შეხედულების საწინააღმდეგოა. გერმანისტიკაში ახლა თითქმის უდაოდაა მიღებული აზრი, რომ „ჯადოსნური მთა" წარმოადგენს შემობრუნების წერტილს, თ. მანის შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი განვითარების ახალ ეტაპს და ა. შ. გერჰარდ იაკობის ნაშრომის ნაკლია ავრეთვე ისიც, რომ მკლევარი თ. მანზე ნიცშეს ზეგავლენის საკითხს სტატიკურად, ერთხელ და სამუდამოდ მოცემულად განიხილავს. ამიტომ ამ სადისერტაციო შრომაში თ. მანი ერთ წერტილზე გაყინულ, „მყარ", განუვითარებელ მოაზროვნედ გვევლინება. 1926 წ. გამოქვეყნებულ წიგნში ასეთი დებულება—„Th. Manns Einstellung zum Leben und zu seiner Leistung ist pessimistisch" (S. 46), რბილად რომ ვთქვათ,

„ნაციონალისტია". აქ გათვალისწინებული არ ჩანს კასტორპის მიერ მოპოვებული ცხოვრებისეული სიბრძნე, რაზეც სათანადო ადგილას ვილაპარაკებ. ერთია ფაქტის ერთნაირი კონსტატაცია, თუნდაც მსგავსი სიტყვებით დახასიათება და მეორე—ამ ფაქტის შეფასება. თ. მანის მიერ ნიცშეს ტერმინებისა და ცნებების გამოყენება ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მათი აზრებისა და შეფასებების თანხვედნას. თ. მანი არაიშვიათად ზოგიერთ მოვლენას ნიცშესებურად, ნიცშეს სიტყვებით ახასიათებს, მაგრამ აფასებს მისგან დიამეტრულად საწინააღმდეგოდ. იქ, სადაც ნიცშე სატირულ ცეცხლს აფრქვევს, თ. მანი ტოლერანტულ ჰუმორს ამჟღავნებს, ზოგჯერ სითბოსაც კი. ამ მხრივ დამახასიათებელ მაგალითად გამოდგება გერჰარდ იაკობის მიერ მოყვანილი, თ. მანისა და ნიცშეს ორ-ორი მსჯელობა ერთსა და იმავე საკითხზე. გერჰარდ იაკობს მიაჩნია, რომ ქვემომოყვანილი ციტატები ნიცშესა და თ. მანს შორის მჭიდრო კავშირის დასამტკიცებლად გამოდგება, მე კი ეფიქრობ, რომ საბუთი საწინააღმდეგო ეფექტისაა.

თომას მანი: „Romantische Kunst pflegt in zweifacher Bedeutung rückwärts gewandte Kunst zu sein: nicht nur insofern sie, wie Nietzsche sagt, ‚ungewandte Historie' ist, sondern auch, indem sie reflexiv-reflektierend, sich auf das Subjekt zurückwendet. Umgekehrt mindestens ist alle Kunst, welche die Kunst und den Künstler zum Gegenstand hat-ist also Bekenntniskunst romantische Kunst" (Betrachtungen, S. 149).

„...die Erkenntnis... ist wissend, verstehend, verzeihend, ohne Haltung und Form; sie hat Sympathie mit dem Abgrund, sie ist der Abgrund" (Der Tod in Venedig, Bd. IX, S. 534—535).

ნიცშე: „Wir misstrauen allen Nabelbeschauern aus dem Grunde, weil uns alle Selbstbeobachtung als eine Entartungsform des psychologischen Genies gilt" („Der Wille Zur Macht").

„Die extremste Bewusstheit, die Selbstdurchschauung des Menschen und der Geschichte:—damit sind wir praktisch am fernsten der Vollkommenheit in Sein, Tun und Willen; unser Wille selbst zur Erkenntnis ist ein Symptom einer urgeheuren décadence. Wir streben nach dem Gegenteil von dem, was starke Rassen, starke Naturen wollen,—das Begreifen ist ein Ende.." (Der Wille zur Macht).

ამჯერად, აქ ერთისა და იმავე მოვლენის ორი საწინააღმდეგო შეფასებაა. თ. მანი ახასიათებს სანტიმენტალურ, ინტელექტუალურ, „აღსარებით" ხელოვნებას, ე. ი. ფაქტიურად თავის ხელოვნებასაც, მაშასადამე, გამორიცხულია, რომ მას პრინციპულად უარყოფდეს (ამას თბილი, პოზიტიური ტონიც ადასტურებს), ნიცშე კი მიწასთან ასწორებს, დასცინის, მთელი მისთვის დამახასიათებელი ნეგატიური პათოსით უარყოფს ასეთ ხელოვნებას (ხოლო ასეთ ხელოვანებს „საკუთარი ჯიპის მკერეტელებს" — „Nabelbeschauer" და ა. შ... ეძახის), მაგრამ ერთ რამეს მართალს ამბობს გერჰარდ იაკობი: „... Th. Mann ist niemals Schopenhauerianer, Wagnerianer, Nietzscheaner gewesen. Th. Mann hat von Beginn seines Schaffens an die Wesenselemente, durch die er sich mit den drei europäischen Deutschen verbunden fühlte, als eigen besesson. Er hat niemals unter dem Eindruck einer Philosophie, sei es die Schopenhauers oder Nietzsches, seine Stellung zumLeben, zur Kunst umgeschichtet in dem Sinne etwa, wie Wagner nach seinem Erlebnis der Schopenhauer-Philosophie seine von Hegel und Feuerbach beeinflussten Anschauungen einer Revision unterzogen hat" (S. 5.

[9] „Auf jeden Fall war es eine komplizierte Art, die sich zur Mode- und Gassenwirkung des Philosophen, allem simplen ‚Renaissancismus', Übermenschenkult, Cesare-Borgia-Ästhetizismus, aller Blut- und Schönheitsgrossmäuligkeit, wie damals bei gross und klein im Schwange war, durchaus verachtungsvoll verhielt" (Th. Mann, Lebensabriss. Bd. XII, S. 394—395).

[10] ჰანს აიხნერი თვითონ თ. მანს ეკამათება ამ შრომის ძირითად ტექსტში „ცხოვრების ესკიზიდან" უკვე ცატირებული ადგილის გამო (მწერალი აღნიშნავს, ნიცშეს „ქერა ბესტიიდან" ჩემს ნაწარმოებებში სხვა არაფერი დარჩა, გარდა ქერა შეფერილობისა და უგონობისაო). აიხნერი ასე მსჯელობს: ნიცშეს „ქერა ბესტიას" თ. მანის ადრეულ ნაწარმოებებში გაცილებით მეტი შერჩა, ვიდრე ქერა ფერი და უგონობაო, რადგან თვით თ. მანის „ჭერებისა" და „უგონოების" ხვედრია ბედნიერება, წარმატება, ქმედების უნარი, გამბედაობა-ვაჟკაცობა და სილამაზეო. ამის გარდა,—დასძენს აიხნერი,—მწერალს „გონის" წარმომადგენლად ხელოვანის გვერდით ხვიბარი და ნაკარჭექიაც (Taugenichts) გამოჰყავსო (ალბათ, აიხნერი კუზიან ფრიდემანსა და ჯამბაზად წოდებულ პერსონაჟს გულისხმობს). აიხნერის არგუმენტები მთლად დამაჯერებელი არ ჩანს (იხ. ჰანს აიხნერი, გვ. 17). თ. მანის დამოკიდებულება „გონისა" და „ცხოვრების" ადამიანებისადმი (ანდა ამ დამოკიდებულების ერთი ასპექტი) რელიეფურად ჩანს ნოველაში „დამშეულნი". ნოველის გმირი „გონის" ადამიანია. მისი ფიქრები ასეა გადმოცემული: „მაგრამ თქვენ (იგულისხმება „ცხოვრების" ადამიანები, ნ. კ.) მაინც მე მემორჩილებით. მე თქვენზე მაღლა ვდგავარ! განა მე არ ვკერპებ ღიმილით თქვენს მარტივ სულებს? განა მე ვერ ვამჩნევ დამცინავი სიყვარულით თქვენი სხეულის ყოველ გულუბრყვილო მოძრაობას?! განა თქვენი გაუცნობიერებელი მოქმედების დანახვისას ჩემში არ იძაბება სიტყვისა და ირონიის ძალები? სიხარბისა და ძლიერების მხიარული შეგნებით გული ამიძგერდება ხოლმე, რომ შემიძლია თ-მაშ-თ-მაშით აგსახოთ ჩემს ხელოვნებაში და თქვენი უგუნური ბედნიერება ვუჩვენო მთელს ქვეყანას..." (Th. Mann, Bd. IX, S. 198).

ეს არის სწორედ ავტორის პოზიცია, ახალგაზრდა თ. მანის თვალსაზრისი; მწერალს შერს „უგონოთა" ბედნიერება, მათი „ნაივური" ტკბობა, მათი მხიარულება და უდარდელობა. ასევე შერთ მოწიფულებს ბავშვების უზრუნველობა და სისულელე, ხოლო ცივილიზებულთ—ველურების უშუალობა და სიმარტივე. რაც შეეხება აიხნერის იმ არგუმენტს, რომ თ. მანს „გონის" წარმომადგენლად ხელოვანის გვერდით ხვიბარი და უქნარაც გამოჰყავსო, შეიძლება შევნიშნოთ, რომ იმავე თ. მანს სიმპათიური ველოსიპედისტისა („სასაფლაოს გზა") და საყვარელი ძაღლის—ეზაუს („ტობიას მინდერნიკელი") გვერდით გამოსახული ჰყავს ამაზრზენი, სადისტი, ბოროტი, თავიდან ბოლომდე ანტიპათიური ამრა („ლუიზჰენი") და ასევე მოსაძულო, უადამიანო, თითქმის კაცისმკვლელი გერდა („პატარა ბატონი ფრიდემანი"). „ჯამბაზში" ასესორი ვიცნაგელი „ცხოვრებას" განასახიერებს და ის აშკარად უარყოფითად, ანტიპათიურადაა დახატული. და ბოლოს, შემჩნეულია, რომ თ. მანი ჯანსაღ, ბედნიერ, არაპრობლემატურ, ე. ი. „ცხოვრების" ადამიანებს გაცილებით ნაკლები შთაგონებით, ნაკლები წვდომით (Einfühlung) ხატავს, ვიდრე „გონის" წარმომადგენლებს. თუმც სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს: თავად აიხნერი ცოტა ქვემოთ აღიარებს, რომ „Nietzsches Lebenskult wurde, wie gesagt, schon ganz früh ironisch gemildert" (S. 29).

ცდება კეტე ჰამბურგერიც, რომელიც წერს: „In den ‚Buddenbrooks' und den diese umgebenden Novellen scheint freilich Nietzsches Lebensruf

in der ganzen Absolutheit seiner Forderung irgendwie recht zu behalten. Mit dem kleinen Friedemann, dem Krüppel, verfährt das Leben wie Nietzsche wollte, dass es mit den Schwachen und Lebensuntüchtigen verfahren sollte" (Käte Hamburger, Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder", Eine Einführung. Stockholm, 1945, S. 15).

აქ ორი რამაა ერთმანეთისაგან გასარჩევი: თ. მანი, მართალია, გამოსახავს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ნიცშეანურ სიტუაციას (ჯანსაღი, მოზეიმე, იმორალური, შეუბრალებელი ცხოვრება ანადგურებს სუსტს, სიცოცხლისუუნაროს), მაგრამ, კვლავ და კვლავ ვიმეორებ, ერთია ფაქტის კონსტატაცია და მეორე—მისი შეფასება. ნიცშე ამ ფაქტს (ძლიერი სუსტს რომ ანადგურებს) სამართლიანად, მიზანშეწონილად, საჭიროდ, სასურველად მიიჩნევდა, რასაც დითირამბული, საზეიმო ტონით გადმოსცემდა, ხოლო თ. მანის სიმპათია უფრო სუსტებისკენ იხრება, ვიდრე ძლიერებისკენ. თ. მანს გული სტკივა, წუხს, გარკვეული ჰუმანისტური პოზიციიდან აფასებს ამ ფაქტს. იგივე ითქმის კონკრეტულად „ბუდენბროკებზეც" („Es stirbt das Geschlecht der Buddenbrooks aus, weil es, geschwächt und degeneriert, den Forderungen des Lebens nicht standhalten kann", S. 15). თ. მანის სიმპათია აქაც აშკარად სუსტებს (ბუდენბროკებს, განსაკუთრებით ყველაზე სუსტსა და უმწეოს—ჰანოს, რომელიც, თვით მწერლის აღიარებით, მთელს მის შემოქმედებაში მისი ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი გმირია) ეკუთვნის და არა ძლიერებს (ჰაგენშტრომებს). თ. მანი გულისტკივილით ხატავს ბუდენბროკების დაცემის პროცესს, რაც დიამეტრულად საწინააღმდეგოა ნიცშეს ვითომ სიცოცხლის ხალისით აღსავსე ყიჟინისა და ეგზალტირებული, დითირამბულ-ჰიმნური ტონისა. მართალია, ცოტა ქვემოთ ჰამბურგერი ლაპარაკობს ახალგაზრდა მანის „მოდიფიცირებულ ნიცშეანიზმზე" (-der modifizierte Nietzscheanismus des jungen Thomas Mann", S. 17), მაგრამ, ჩემი აზრით, მკვლევარი ჭალი არასაკმაოდ მიჯნავს ერთმანეთისაგან მწერალსა და ფილოსოფოსს.

საკითხს ამარტივებს, ჩემი აზრით, ფერდინად ლიონი, რომელიც ახალგაზრდა თ. მანის კონცეფციას ასე აყალიბებს: ცხოვრება გაუცნობიერებელია, რაც ნაკლები იცი, მით უფრო სისხლსავსედ ცხოვრობ. ნეტარ არიან ბავშვები! ნეტარ არიან ჭვანი და ზღვანი! ცოდნა აფერხებს და ასუსტებს ცხოვრების პროცესს. ცხოვრება არც კეთილია და არც ბოროტი, რადგან ვინც გაუცნობიერებლად სჩადის ბოროტებას, უდანაშაულოა, იმ დროს როცა მცოდნე ყოველთვის ბოროტია, თუნდაც სიკეთის ჩადენა ეწადოს (იხ. Ferdinand Lion, Thomas Mann in seiner Zeit. Zürich und Leipzig, 1935). ლიონს აქ თ. მანი ნიცშეს უკრიტიკო მიმდევრად გამოჰყავს, რაც უსაფუძვლოა.

მეორე უკიდურესობაში ვარდება დემოკრატიული გერმანიის მკვლევარი ჭალი ინგე დირზენი, რომელიც თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში „ცხოვრების" სრულ, კატეგორიულ უარყოფას ხედავს. ინგე დირზენის აზრით, თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში გამოსახული „ცხოვრება" ფილისტერული ცხოვრებაა, რომლის მიმართ ავტორს დაუფარავი, აშკარად გამოვლენილი ზიზღი აქვს. დირზენს მიაჩნია, რომ „სასაფლაოს გზაში" ავტორის სიმპათია პიპზამს ეკუთვნის, რაც ძალიან ძნელი დასაჯერებელია. დირზენი ადრეული შემოქმედების თემატიკასა და პრობლემატიკას საოცრად აუბრალოებს და ამარტივებს. მის ხელში მთლიანად იკარგება თ. მანის შემოქმედების ორმაგობა, ორპლანოვანება, სიმბოლურობა, ამბივალენტობა და ა. შ. დირზენს თ. მანის ადრეული შემოქმედების შინაარსი რანგიეთა პარაზიტული ცხოვრების განსახიერებამდე დაჰყავს, რანგიეთა, რომლებიც გამოთიშული არიან მატერიალური დოვლათის წარმოებისაგან და სხვისი შრომით ცხოვრობენ, ხოლო მათი

ცხოვრება მონოპოლისტ ერი კაპიტალიზმის პარაზიტიზმში იღვწის ფესვებს (Inge Diersen, Untersuchungen zu Thomas Mann, Die Bedeutung der Künstlerdarstellung für die Entwicklung des Realismus in seinem erzählerischen Werk, Berlin, 1959, S. 14).

პატივცემულ მკვლევარ ქალს სიმძიმის ცენტრი იმაზე გადაჰქონ, რაზეც მწერალი არაფითარ მახვილს არ სვამს. ასე გამარტივებულად თუ ვიმსჯელებთ, მაშინ ისიც უნდა ვთქვათ, რომ არც თ. მანი და არც მისი უფროსი ძმა ჰაინრიხი უშეალოდ არ მონაწილეობდნენ მატერიალური დოვლათის შექმნაში, ახალგაზრდობაში მამის დანატოვარი კონებით ცხოვრობდნენ, ე. ი. იყვნენ თავისებური რანტიები, მაშასადამე, ეწეოდნენ პარაზიტულ ცხოვრებას და ა. შ. დირზენს აშკარად ემჩნევა ჩვენში უკვე დიდი ხნის წინათ დაძლეული და უკუგდებული ვულგარული სოციოლოგიზმის გავლენა. თუ ერთ მხარეს ფილისტერები, საშეალო ბიურგერები არიან, ხოლო მეორე მხარეს ტიპიური რანტიები, რომლებისთვისაც დამახასიათებელი მხოლოდ ისაა, რომ სხვისი შრომით ცხოვრობენ, პარაზიტები არიან, რა კონფლიქტი, რა წინააღმდეგობაა მათ შორის? ანდა რა პრობლემაა ეს?!

დემოკრატიულ გერმანიაში გამოცემულ კრებულში (Thomas Mann, Eine Materialsammlung für Festveranstaltungen zum 90. Geburtstag des Dichters, Kulturbund, Berlin, 1955) აშკარად ვულგარულ-სოციოლოგიურ დებულებას ვხვდებით: „Er (თ. მანი, ნ. კ.) bringt in diesen frühen Novellen die Unsicherheit des bürgerlichen Lebensgefühls zum Ausdruck, die durch sich ausweitende Krisenerscheinungen der kapitalistischen Wirtschaft hervorgerufen wird und von der auch Thomas Mann ergriffen worden ist" (S. 7). არაზუსტად და საბოლოოდ მცდარად წარმოადგენს ბ. სუჩკოვიც თ. მანის ადრეული შემოქმედების პრობლემატიკას. მისი აზრით, მწერლის ადრეული ნაწარმოებების თემაა უცნაური, მოსვენარი გმირების კონფლიქტი ცხოვრებასთან, რომლის სისასტიკე და უადამიანობა დაფარულია ბურჟუაზიული ყოფის უფერული პროზაულობით. აქ აშკარად იგრძნობა ბ. სუჩკოვის გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი ტენდენცია თ. მანის შემოქმედების ნიველირებისა და დამსგავსებისა კრიტიკული რეალიზმის სხვა წარმომადგენელთა შემოქმედებასთან (იხ. Томас Манн, Собр., соч., т. I, Москва, 1959, სუჩკოვის წინასიტყვაობა).

ნიცშეს თ. მანზე გაელენის საკითხში, ალბათ, ყველას აჭარბებს ფრიც კაუფმანი, რომელსაც მიაჩნია, რომ ნიცშემ თ. მანის სახით თავისი მწერალი, თავისი ხელოვანი ჰპოვა (ე. ი. თითქოს ნიცშეს ფილოსოფიური დებულებები თ. მანმა მხატვრულად განახორციელა): „In der Tat kann Thomas Manns mittlere Periode... sehr wohl als eine imitatio Nietzsche gekennzeichnet werden, die ihre Krönung im Zauberberg findet, die aber schon mit Tonio Kröger anhebt und in den zwei letzten Dekaden durch eine imitatio Goethe ins Mildere gelenkt, aber nicht verdrängt wird-ist doch Thomas Manns Goethesierung selbst nicht ohne Nietzsches Goethebild denkbar" (Kaufmann, S. 345).

აქ რამდენი აბრიცაა, იმდენივე შეცდომაა. იქ, სადაც თ. მანი ნიცშეს ძლევს და დევნის, ფრიც კაუფმანი სწორედ იქ ადასტურებს ამ ფილოსოფოსის გავლენის კულმინაციას. ნამდვილად თ. მანის გოეთესკენ გადახრა ნიშნავდა ნიცშესაგან დაშორებას. ფრიც კაუფმანის მიხედვით კი, თ. მანმა გოეთე ნიცშეს წყალობით გაიგო და ა. შ. საქმეს ვერ შველის კაუფმანის შენიშვნა: „Es bedarf kaum der Erwähnung, dass diese imitatio keine blosse Kopie, sondern eine ‚bildende Nachahmung' bedeutet" (S. 345). ყოველგვარ საფუძველსაა მოკლებული საერთოდ კაუფმანის ცდა ერთმანეთს მჭიდროდ დაუკავშიროს გოეთე,

ნიცშე და თ. მანი. სამთა ეს კავშირი, ეს „ტრიუმვირატი“ აშკარად ყალბი და ნაძალადევია!

[11] ნიცშე წერს: „Aber es gibt zweierlei Leidende, einmal die an der Überfulle des Lebens Leidenden, welche eine dionysische Kunst wollen... (აშკარაა, თ. მანი და მისი გმირები ამ კატეგორიაში ვერ მოთავსდებიან, ნ. კ.) und sodann die an der Verarmung des Lebens Leidenden, die Ruhe, Stille, glattes Meer oder aber den Rausch, den Krampf, die Betäubung von Kunst und Philosophie verlangen... (ფაქტია, რომ თ. მანი და მისი გმირები უფრო ამათ უახლოვდებიან, ნ. კ.). Dem Doppel-Bedürfnis der Letzteren entspricht ebenso Wagner wie Schopenhauer—sie verneinen das Leben, sie verleumden es, damit sind sie meine Antipoden“ (Nietzsche, Nietzsche contra Wagner, Bd. XI, S. 239).

თ. მანიცა და მისი გმირებიც ამ მხრივ და ამ სფეროში ნიცშეს ანტიპოდებად გვევლინებიან. თ. მანი არაერთგზის უსვამს ხაზს თავის განსაკუთრებულ სიყვარულს ზღვისადმი როგორც ესეებსა, ასევე მხატვრულ ნაწარმოებებში, ხოლო ნიცშე ზღვის სიყვარულს ზემომოყვანილ ციტატაში „ცხოვრებაგაღატაკებული“ ადამიანების, ე. ი. თავისი ანტიპოდების თვისებად მიიჩნევს.

[12] თვითონ თ. მანი შენიშნავს თავის „შეხედულებებში“, რომ შოპენჰაუერის მთავარ თხზულებას—„ქვეყანა, ეითარცა ნება და წარმოდგენა“ „ბუდენბროკების“ წერის პროცესში გაეცნო, სწორედ იმ დროს, როცა თომას ბუდენბროკს სასიკვდილოდ ამზადებდა („შეხედულებები“, გვ. 34—35).

[13] დაინტერესებულ პირთ მიეთითებ ზოგიერთ შრომას: Ronald Peacock, Das Leitmotiv bei Thomas Mann, Bern, 1934; Martin Gregor, Wagner und kein Ende. Richard Wagner im Spiegel von Thomas Manns Prosawerk, Eine Studie, Edition Musica Bayreuth, 1958; Hans Grandi, Die Musik im Roman Thomas Manns, Diss, Berlin, 1952; Johannes Krey, Die gesellschaftliche Bedeutung der Musik im Werke von Thomas Mann; in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Jena, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, Jg. III, 1953—54; Wilhelm Dobbek, Thomas Manns Weg zu einer humanen Musik; in: Vollendung und Grösse Thomas Manns, Halle (Saale), 1962; Karl Heim, Th. Mann und die Musik, Diss, 1955; Johannes Mittenzwei, Die Beziehungen zwischen Musik und bürgerlicher Dekadenz in den Werken Thomas Manns; in: Das Musikalische in der Literatur, Ein Überblick von Gottfried von Strassburg bis Brecht, Halle (Saale), 1962.

[14] „შურისძიებაში“ ვკითხულობთ: „Beim Roastbeef kamen wir (ამბობს ეტიუდის მთავარი გმირი ანზელში და „ჩვენ“-ში საკუთარ თავსა და დუნია შტეგემანს გულისხმობს) in ein Gespräch über Wagner im allgemeinen und den ‚Tristan‘ im besonderen“ (Th. Mann, Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. VIII, S. Fischer Verlag, 1960, S. 162).

[15] მარტინ გრეგორი ვაგნერის გავლენას მიაწერს თ. მანის შემოქმედებაში ინცესტისა და ტყუპების თემას: ვაგნერის „ნიბელუნგის ბეჭედი“ და თ. მანის „ველსუნგების სისხლი“ და „რჩეული“ (გ რ ე გ ო რ ი, გვ. 48). თუ „ველსუნგების სისხლზე“ ვაგნერის გარკვეული გავლენა ეტყს არ იწვევს, სამაგიეროდ, „რჩეულში“ ამ კომპოზიტორის ზემოქმედების დადასტურება საეჭვო ჩანს.

[16] ამ წერილში თ. მანი წერს: „Tolstoi der Seher des Leibes, steht in der homerischen Ahnenreihe, auf die meine schmächtige Modernität ehr-

fürchtig, aber mit einer gewissen-Verzeihung für das Wort-Vertraulichkeit zurückblickt".

[17] „Von deutscher Republik"-ის წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „Ich weiss von keiner Sinnesänderung. Ich habe vielleicht meine Gedanken geändert,— nicht meinen Sinn. Aber Gedanken, möge das auch sophistisch klingen, sind immer nur Mittel zum Zweck, Werkzeug im Dienst eines Sinnes. Darum gelte es, einen bleibenden Sinn in veränderter Zeit zu behaupten. Dieser republikanische Zuspruch setzt die Linie der ‚Betrachtungen' genau und ohne Bruch ins Heutige fort, und seine Gesinnung ist unverwechselt, unverleugnet die jenes Buches: diejenige deutscher Menschlichkeit" (Th. Mann, Gesammelte Werke in 12 Bänden, Bd. XI, S. Fischer Verlag, 1960, S. 809—810).

[18] ალბათ, მთლად შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ 1922 წ. შეერიგდნენ ერთმანეთს საბოლოოდ და მტკიცედ ძმები—თომასი და ჰაინრიხი, როცა გამოინახა მათი შეთანხმების საფუძველი. ძმებს შორის საკმაოდ დიდი, ზოგ შემთხვევაში პრინციპული სხვაობის მიუხედავად (რისი მიფერებაც სრულიად არ არის საჭირო. ეს ტენდენცია კი ემჩნევა მწერლების უმცროს ძმას, ვიქტორ მანს მოგონებების წიგნში „ჩვენ ოთხი ვიყავით", რაც ფსიქოლოგიურად საეჭვოდ გასაგებია, მაგრამ ისტორიულ-მეცნიერულად—გაუმართლებელი. ვიქტორ მანი ცდილობს შეარბილოს, უფრო მეტიც, თითქმის ნელა-ნელა ლიკვიდირებული კონფლიქტი ძმებს შორის, წინააღმდეგობა აპოლიტიკურ თ. მანსა და „ცივილიზაციის ლიტერატორ" ჰაინრიხ მანს შორის), ღრმა დაკვირვებისა და სიღრმეში შეკრის შემდეგ ირკვევა, რომ მათ შორის ბევრი რამ მაინც მსგავსი და ნათესაური ყოფილა. ორივეს შემოქმედებაში, მიუხედავად მკაფიო განსხვავებისა, დაიძებნება პარალელური თემები და პრობლემები და ზოგჯერ ანალოგიური გადაწყვეტაც კი. ძმების შემოქმედებით ნათესაობაზე მიუთითეს ჰანს მაიერმა (Hans Mayer, Thomas Mann. Werk u. Entwicklung, Berlin, 1950), ალფრედ კანტოროვიცმა (Alfred Kantorowicz, Heinrich und Thomas Mann, Die persönlichen, literarischen und weltanschaulichen Beziehungen der Brüder, Aufbau-Verlag, Berlin, 1959) და ვიქტორ მანმა (Viktor Mann, Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann. Buchverlag Der Morgen, Berlin, 1961). ამ უკანასკნელმა, ჩემი აზრით,—ცოტა გადაჭარბებულადაც. ვიქტორ მანს თითქმის არაფერი სხვაობისა და წინააღმდეგობის დანახვა არ უნდა ძმების მსოფლმხედველობაში, მაგრამ იგივე ვიქტორ მანი საუბებით სამართლიანად აღნიშნავს ნათესაურ და მსგავს თემებსა და მოტივებს, აგრეთვე—პერსონაჟებს. თ. მანის „ბედენბროკების" გიმნაზიის დირექტორი კელჰიც ძალიან ჰგავს ჰაინრიხ მანის „ქვეშევრდომის" ლანდრატ ფონ კელჩოს (ვიქტორ მანი, გვ. 251—253).

მეორე უკიდურესობას წარმოადგენს ძმებს შორის წინააღმდეგობის გაღრმავება-გადაჭარბების ტენდენცია, რაც განსაკუთრებით დასაწყისის ზოგიერთ მკვლევარს ახასიათებს, მაგალითად, რობერტ ფაზის (Robert Faesi, Thomas Mann. Ein Meister der Erzählkunst, Zürich, 1955, S. 35—40).

აღსანიშნავია, რომ თ. მანს არ უყვარდა მისი და ჰ. მანის დაპირისპირება, არ მოსწონდა, როცა მათ შორის კრიტიკოსები ამოუსვებელ უფსკრულს პოულობდნენ; პირიქით, მას ჰქონდა ტენდენცია გამონახულიყო საერთო და ნათესაური ძმებს შორის. 1955 წ., ე. ი. თავისი გარდაცვალების წელს, თ. მანი ვარშავაში იყო; აქ მან თვალი მოჰკრა თავისა და ჰ. მანის ერთად დაწყობილ წიგნებს. გახარებულმა თ. მან-

მა გაიაზრა: „Das ist schön, das ist richtig. Endlich erkennt man: wir gehören zusammen!" (Kantorowicz, S. 51).

საინტერესოა ჰანს მაიერის დაკვირვება: ტონიოს მიერ იტალიური bellezza-ს სიძულვილს, რასაც საგანგებოდ გამოყოფს ფეზი, მაგრამ როგორც ჰ. მანისაგან განსხვავებულ ტენდენციას, მოეძებნება პარალელი ჰ. მანის შემოქმედებაშიც. ჰაინრიხ მანი ყოველთვის მეტი პოლიტიკური შორსმჭვრეტელობითა და ისტორიული სიტუაციის უკეთესი შეფასების უნარით ხასიათდებოდა, ვიდრე თ. მანი. ეს თვით თ. მანმაც აღიარა. 1946 წ., როდესაც ჰ. მანს 75 წელი უნდა შესრულებოდა, „თავისუფალი გერმანიის" რედაქციამ (გახეთი მექსიკაში გამოდიოდა) თხოვნით მიმართა თ. მანს დაეწერა ცოტა რამ ძმის შესახებ. თ. მანმა 1946 წლის 6 თებერვალს დაწერა „Bericht über meinen Bruder", რომელშიაც ვკითხულობთ: „Die Sache ist, dass er (ჰაინრიხ, ნ. კ.) obgleich von zarterer Körperbeschaffenheit, seelisch immer viel ausgeglichener war als ich, und dabei politisch viel früher auf dem Plan.

Wäre in Deutschland beizeiten die rettende Revolution ausgebrochen, ihn hätte man zum Präsidenten der Zweiten Republik berufen müssen, ihn und keinen anderen. Und selbst jetzt wie lächerlich, dass um mich dieser törichte Lärm entstanden ist, ob ich zurückkehre ob nicht-während nach ihm niemand zu fragen schien.

In wem von uns beiden war denn unser lateinisch-politisches Bluterbe aktiv von je? Wer war der gesellschaftskritische Seher und Bildner? Wer hat den ‚Untertan' geschrieben und wer in Deutschland die Demokratie verkündet, zu einer Zeit als andere sich in der melancholischen Verteidigung protestantisch-romantisch-antipolitischer deutscher Geistesbürgerlichkeit gefielen?" (იხ. „Aufbau", 1950, H. 4).

პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში ძმების შეხედულებათა დიამეტრული სხვაობის საჩვენებლად მოგაქვს ორი ციტატა.

ჰაინრიხ მანი: „Literatur und Politik, die beide zum Gegenstand den Menschen haben, sind nicht zu trennen" („Zola").

თომას მანი: „Ich bekenne mich tiefüberzeugt, dass das deutsche Volk die politische Demokratie niemals wird lieben können.." („Betrachtungen").

როგორც ვხედავთ, თ. მანის ძმისადმი მიძღვნილი წერილი თვითკრიტიკულ მომენტებს შეიცავს: აქ თ. მანი არაორჭოფულად, გადაჭრით გმობს თავის „აპოლიტიკურ" პერიოდს. ძალიან საინტერესოა კიდევ ერთი ადგილი ამ წერილიდან: „Es gibt über diese Dinge (ფაშიზმზე, იმაზე, რომ ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა მთელ მსოფლიოში არ არის დასრულებული და ა. შ., ნ. კ.) zwischen uns keine Meinungsverschiedenheiten. Zu seiner Nichte Erika, meiner Ältesten, hat er auf einer Heimfahrt von uns einmal gesagt: ‚Mit deinem Vater verstehe ich mich politisch jetzt wirklich recht gut. Etwas radikaler ist er als ich'. Das klang unendlich komisch, aber was er meinte, war unser Verhältnis zu Deutschland, dem teuern, auf das er weniger zornig ist als ich aus dem einfachen Grunde, weil er früher Bescheid wusste und keinen Enttäuschungen ausgesetzt war. Heute lehnt er es ab in der deutschen Aufführung einen ganz und gar ‚monströsen Einzelfall', eine ‚unbedingte und zusammenhanglose Verschuldung' zu sehen, ich brauche seine Worte. Es ist alles bedingt und erklärlich, wenn nicht

verzeihlich, und die Deutschen sind auch nur Menschen: Ich glaube, die Behauptung, sie seien so ganz ausnehmend schecht, würde ihm als eine Form des Nationalismus erscheinen".

თვით თ. მანის აღიარებით, ჰ. მანმა მას მეორე მსოფლიო ომის პერიოდშიც „ჯობა" პოლიტიკური შორსმჭვრეტელობით. თ. მანისათვის ნაციზმი, მეორე მსოფლიო ომი და ა. შ. მოულოდნელი, გაუგებარი, აუხსნელი მოვლენა იყო, იმ დროს როცა ჰ. მანი კანონზომიერად, მოსალოდნელად მიიჩნევდა ყოველივე ამას. აქედან გამომდინარე, თ. მანი მეორე უკიდურესობაში გადავარდა. თუ პირველი მსოფლიო ომის დროს „შეხედულებათა" ავტორი განადიდებდა ყოველივე გერმანულს და ა. შ., ახლა—პირიქით, მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში მწერალი აკრიტიკებდა გერმანელ ხალხს, რომელშაც ნიადაგი მოემზადა ნაციზმს, მთელი გერმანელი ერი დაადანაშაულა მომხდარ ამბებში და უარი განაცხადა ნაცისტური შხამით მოწამლულ გერმანიაში დაბრუნებაზე. პირველი მსოფლიო ომის ნაციონალიზმი შეცვალა მეორე ომის „ნაციონალიზმმა", მაგრამ შებრუნებული ნიშნით: გერმანელობის უარმყოფელმა, გერმანელი ხალხის ბუნებრივი ბოროტებისა და უკეთურების მაღიარებელმა „ნაციონალიზმმა". აქაც თ. მანმა უეჭველად გადააჭარბა, მაგრამ ეს არ არის ჩემი თემა (ამ საკითხით დაინტერესებულთ შეუძლიათ იხილონ: **Die grosse Kontroverse, ein Briefwechsel um Deutschland. herausgegeben und bearbeitet von J. F. G. Grosser, Hamburg. Genf. Paris, 1963**).

მაშასადამე, ჰ. მანი თავისი პოლიტიკურ-სოციალური მსოფლმხედველობით უფრო რადიკალური და მემარცხენე აღმოჩნდა, ვიდრე თ. მანი.

მაგრამ, მეორე მხრივ, მათ შემოქმედებაში შეიმჩნევა სხვა განვითარებაც. თ. მანმა კონსერვატორობით დაიწყო და დემოკრატიზმსა და ჰუმანიზმამდე, ცხოვრების აღიარებასა და დეკადანსის უარყოფამდე მივიდა (აქ უპირატესად შემოქმედება, უკეთ, ამ მწერალთა მხატვრული ნაწარმოებები მაქვს მხედველობაში). ჰ. მანი კი თითქმის იმთავითვე იყო დემოკრატი, ჰუმანისტი, ფრანგული ბერეტაზიული რევოლუციის, ზოლას და ა. შ. მიმდევარი და თაყვანისმცემელი, გერმანული „შინაგნობის" მოწინააღმდეგე, „ციელიზაციის ლიტერატორი", აპოლიტიკურობის მოძულე და ა. შ. ჰ. მანის ეს ტენდენციები თანდათან ღრმავდებოდა და სრულყოფილი ხდებოდა, მწერალი ამ მხრივ და ამ მიმართულებით განაგრძობდა განვითარებას, მაგრამ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მწერალს კრიტიკული მოშენტი დაეუდგა და ჰ. მანმა თითქოსდა აუხსნელი, გაუგებარი, უცნაური მეტამორფოზა განიცადა: მან ერთგვარად მიაშურა გერმანულ „შინაგნობას", რომელსაც მწერალი აქამდე გერმანული ლიტერატურის ძირითად ნაკლად მიიჩნევდა და რომელსაც მძაფრად აკრიტიკებდა, და მისი სამწერლობო „ხელწერა" რადიკალურად შეიცვალა („სენთქვა" და „მაღალ საზოგადოებაში მიღება") და, რაც ყველაზე საოცარია, მწერალი სიცოცხლის მიწურულში წერდა დიალოგიზებულ, ძირითადად პოზიტიურ რომანს (რომელიც დაუმთავრებელი დარჩა) სწორედ იმ ფრიდრიხ დიდზე, ვის გამოც ჰაინრიხი დაუნდობლად დაესხა თავს ერთ დროს თავის ძმას („ზოლა") და რომელსაც მიწასთან ასწორებდა თავის „ვოლტერსა და გოეთეში". აღსანიშნავია, რომ ახალგაზრდობაში თ. მანს განზრახვა ჰქონდა დაეწერა რომანი ამ მეფეზე. გუსტავ აშენბახს, რომელშიც საკმაოდაა ავტობიოგრაფიული ელემენტი, ავტორი მიაწერს ნაწარმოებს ფრიდრიხ დიდზე. ერთი სიტყვით, მოხუცებული ჰ. მანი ხელს ჰკიდებს ახალგაზრდა თ. მანის თემას. თითქოს ვითარება შებრუნდა. და ის, რაც ჰ. მანს უთქვამს თავისი ძმისწულისათვის (მამაშენი ამ ბოლო დროს ჩემზე უფრო რადიკალური გახდაო), მთლად ხუმრობით არ უნდა იყოს ნათქვამი და არც მხოლოდ იმ აზრით, როგორც ამას თ. მანი განმარტავს. რასაკვირველია, ჰ. მანის ფრიდრიხ დიდისა და მისი „კომ-

პლექსანდრი“ ახალი დამოკიდებულება არა თუ იდენტური, არამედ ალეკვატურიც არ არის თ. მანისეული ძველი დამოკიდებულებისა ამავე მოვლენისადმი, ისევე როგორც არ არის ალეკვატური თვით ჰ. მანისეული ადრინდელი პოზიციისა, მაგრამ ამაზე მსჯელობა ცალკე გამოკვლევის თემაა (იხ. **Heinrich Mann, Die traurige Geschichte von Friedrich dem Grossen, „Sinn und Form“, 1958, № 2 u. № 3; აგრეთვე Bodo Uhse, Fragmentarische Bemerkungen zum „Friedrich“—Fragment Heinrich Manns, „Sinn und Form,“ 1958, № 2).**

გაკვრით აღვნიშნავ: ეს დიალოგიზებული რომანი, რასაკვირველია, არ არის ამ მეფის აპოლოგია, როგორიც იყო თ. მანის ადრინდელი ესეი, მაგრამ ეს არც პამფლეტია და არც სატირა. მხოლოდ ნაწარმოების სახელწოდებაც კი—„ფრიდრიხ დიდის სამწუხარო ამბავი“ მიანიშნებს იმაზე, რომ რომანი არ შეიძლება იყოს მკვეთრად ნეგატიური; ნაწარმოები გამოსახავს ფრიდრიხის ტრაგედიას, რაც ავტორის გარკვეულ სიმპათიას გულისხმობს გმირისადმი. ამიტომ სიმართლის შელამაზებისა და გაყალბების მაგალითია ნ. ნ. სერებროვის მტკიცება, თითქოს ჰ. მანი ამ ნაწარმოებში მიზნად ისახავდა გაეცამტეერებინა ფრიდრიხ პრუსიელის შარავანდედი, რომელიც პრესიელმა ისტორიკოსებმა შექმნესო (იხ. Н. Н. **Серебров**, Генрих Манн, Москва, 1964, стр. 277). ვიმეორებ, ფრიდრიხის სატირული მხილება არ არის ამ რომანის მიზანი. ფაქტია, რომ ჰ. მანი სიცოცხლის მიწურულში ვერ აცდა შემოქმედებით კრიზისს, რაც მსოფლმხედველობრივმა კრიზისმა გამოიწვია. მეორე მსოფლიო ომის დასრულებასთან დაკავშირებულმა იმედების გაცრუებამ საერთო ორიენტაცია დაუკარგა მწერალს, მისმა ლიბერალურ-ჰუმანისტურმა იდეალმა, მაუხვედავად ნაცზმის განადგურებისა, განხორციელება ვერ ჰპოვა. ყოველივე ამან პესიმისტური ტენდენციები მოაპარა მის შემოქმედებაში და მწერალი გარკვეული აზრით გერმანულ „შინაგნობაში“ გადაისროლა.

[16] ჰ. ელ ამანისადმი გაგზავნილ ამ წერილში ვკითხულობთ: „Ich hatte vor dem Kriege eine grössere Erzählung begonnen. die im Hochgebirge, in einem Lungensanatorium spielt,—eine Geschichte mit pädagogisch-politischen Grundabsichten, worin ein junger Mensch sich mit der verführerischsten Macht, dem Tode, auseinanderzusetzen hat und auf komisch-schauerliche Art durch die geistigen Gegensätze von Humanität und Romantik, Fortschritt und Reaktion, Gesundheit und Krankheit geführt wird, aber mehr orientierend und der Wissenschaft halber, als entscheidend“ (Amann. S. 29).

[39] „ჯადოსნური მთა“ თვითონ ავტორსაც მიაჩნდა გარდატეხის, შემობრუნების ნაწარმოებად. მან ამ რომანს უწოდა „Das Buch eines guten Willens und Entschlusses,“ „ein Buch ideeller Absage an vieles Geliebte, an manche gefährliche Sympathie, Verzauberung und Verführung... ein Buch des Abschiedes und pädagogischer Selbstdisziplinierung; sein Dienst ist Lebensdienst, sein Wille Gesundheit, sein Ziel die Zykunft“.

ამ რომანის ძირითადი იდეა გამოთქვა თ. მანმა ნაწარმოების გამოქვეყნების წელსვე მატერიალში პენ-კლუბის სხდომაზე: „Ja, es ist sogar der europäische... Augenblick gekommen, wo eine bewusste Überbetonung der demokratischen Lebensidee vor dem aristokratischen Todesprinzip zur vitalen Notwendigkeit geworden ist“ (Th. Mann, Tischrede in Amsterdam, Bd. XI. S. 352). ხოლო 1925 წ. „ჯადოსნური მთის“ გამო მწერალი რობერტ ფეზის სწერდა: „Ich will nur allgemein erklären (und habe das auch schon öffentlich getan), dass ich mich ungern relativistisch und nihilistisch verstanden sehe. Der Roman, obgleich er zum Tode handelt, ist ein ‚lebens-

freundliches' Buch..." (Thomas Mann-Robert Faesi, Zürich, 1962, S. 15). ჯერ კიდევ 1922 წ. თავის სიტყვაში „გერმანიის რესპუბლიკის შესახებ" მოხაზა თ. მანმა „ჯადოსნური მთის" იდეური შინაარსი: „Keine Metamorphose des Geistes ist uns besser vertraut, als die, an dessen Ende der Entschluss zum Lebensdienste steht". ცოტა უფრო ზემოთ ვკითხულობთ: „Das Interesse für Tod und Krankheit, für das Pathologische, den Verfall ist nur eine Art von Ausdruck für das Interesse am Leben, am Menschen, wie die humanistische Fakultät der Medizin beweist; wer sich für das Organische, das Leben interessiert, der interessiert sich namentlich für den Tod; und es könnte Gegenstand eines Bildungsromanes sein zu zeigen, dass das Erlebnis des Todes zuletzt ein Erlebnis des Lebens ist, dass es zum Menschen führt" (Th. Mann, Bd. XII, S. 531).

[2] რასაკვირველია, აქ იძულებული ვარ სქემატურად, მაგრამ არსებითად მოვხაზო სეტემბრინისა და ნაფტას პერსონაჟები. სეტემბრინი, ამის გარდა, კომიკური პერსონაჟიცაა, რომელიც არც თუ იშვიათად ავტორისა და მკითხველის მხრივ ირონიულ, დამცინავ ეშოცებს იწვევს. ზოგ შემთხვევაში ნაფტას მსჯელობა უფრო დამარწმუნებელი და მეტი შინაგანი ძალის შემცველიც კი არის, მაგრამ ყოველივე ეს არ ცვლის იმ დებულებას, რომლის მიხედვით, სეტემბრინია სწორედ გამოხატულება იმ სიახლისა, რომელიც თ. მანის მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებაში დასტურდება პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ. სამწუხაროდ, აქ საშუალება არა მაქვს მთლიანად, სრულად შევეხო „ჯადოსნური მთის" პრობლემატიკასა და თემატიკას, ასევე—ამ რომანის პერსონაჟებს. ნაფტას მიერ ტერორისა და ძალმომრეობის, ასევე მოქმედების, აქტიურობის აუცილებლობის აღიარება ჯერ კიდევ არაფერს ნიშნავს: ტერორი ტერორს გააჩნია და აქტიურობა კიდევ—აქტიურობას. ტერორს იყენებდნენ და აქტიურობას ქადაგებდნენ იტალიელი ფაშისტებიცა და გერმანელი ნაცისტებიც. მთავარია ის მიზანი, რომლის მისაღწევადაც უნდა განხორციელდეს ეს ტერორი და აქტიურობა. ნაფტას მიზანი კი, რომელიც იეზუიტი, ირაციონალისტი, ანტიინტელექტუალისტი, შუასაუკუნეობრივი ფანატიზმისა და შეუწყნარებლობის მომხრე, ინსტინქტების, არაცნობიერის, ობსკურანტიზმისა და ა. შ. მეხოტბეა, დიდად არ განსხვავდება ფაშისტების მიზნისაგან. ნაფტას აზრით, სიკვდილი და სნეულება ადამიანისათვის ორგანულად ნათესაური და არსებითია, რაც გაპირობებულია რწმენით, რომ ადამიანი თავისი ბუნებით მდაბალი, წარმავალი და ცხოველური არსებაა. ნაფტა ამბობს: „Krankheit sei höchst menschlich... denn Menschsein heisse Kranksein. Allerdings, der Mensch sei wesentlich krank, sein Kranksein eben mache ihn zum Menschen... in der Krankheit beruhe die Würde des Menschen und seine Vornehmheit, er sei mit einem Worte, in desto höherem Grade Mensch, je kränker er sei, und der Genius der Krankheit sei menschlicher als der der Gesundheit".

უწინ ამ აზრისკენ თვით ავტორიც იხრებოდა. „ჯადოსნურ მთაში" კი პანს კასტორპის მიერ მოპოვებული ახალი სიბრძნით „ადამიანმა სიკეთისა და სიყვარულის გამო თავის აზრებზე არ უნდა გააბატონოს სიკვდილი", თ. მანი უარყოფს, აბათილებს სნეულებისა და სიკვდილის ამ სიმპათიას. „ფაუსტუსში" სნეულება, სიგიჟე და სიკვდილი არსებითად მიაჩნია დეკადენტი, ესთეტი ხელოვანისათვის და არა საერთოდ შემოქმედისათვის (გოეთე) და საერთოდ ადამიანისათვის (იოსები). ჰეშმარიტებაზე ძალდატანებას ახდენენ ის მკვლევრები, რომლებიც სიკვდილისა და ავადმყოფობის სიმპათიას თ. მანის მთელ შემოქმედებაზე ავრცელებენ. განსაკუთრებით

რელიეფურად, თუმც არათანმიმდევრულად ეს თვალსაზრისი გატარებულია ინგლისელი მეცნიერის ენდრიუ უაიტის გერმანულად დაწერილ სადოქტორო დისერტაციაში—„წყეულნი და კურთხეულნი“. ამ წიგნში უაიტის მიერ ფაქტიურად ნულამდეა დაყვანილი თ. მანის დეკლარაციულად აღიარებული განვითარება და გარდატეხა. უაიტის დისერტაციით ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ თითქოს თ. მანის მსოფლმხედველობას (არა პოლიტიკურს) და შემოქმედებას არსებითი, პრინციპული ცვლილება არ განუცდია (იხ. Andrew White, Die Verfluchten und die Gesegneten, Milnchen, 1960).

[21] „ჯადოსნური მთის“ ფინალის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. თიბერგერი (Richard Thieberger, Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann, Vom Zauberberg zum Joseph, MCM LII, Baden-Baden) წერს: „Erlösend? oder täuschen wir uns nicht abermals? Ist es nicht vielmehr die Hölle, in die unser Held aus dem paradiesischen Berghof-Dasein gestürzt wird?“ (S. 65). კროპფლე (Hans Herbert Kroepfle, Die Struktur des Erzählschlusses bei Thomas Mann, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philologischen Fakultät der Westfälischen Wilhelm-Universität zu Münster, 1962) კერძს უკრავს თიბერგერს: „Es ist die Hölle. Es ist aber gleichsam nur die äusserste Aktualisierung jener Hölle, die der ‚Zauberberg' selbst schon war (man vergleiche die mannigfachen Anspielungen innerhalb des Textes auf den ‚Zauberberg' als Unterwelt mit Behrens als Unterweltsrichter Rhadamantys“ (S. 95).

მაგრამ არსებობს წინააღმდეგო აზრიც, რაც უფრო მართებულად მესახება. პიკოკი წერს: „Erst am Schlusse des langen Romans befreit sich Hans Castorp von dem Zauber seines Berges, wenn auch schon früher die mögliche Verbindung von Vernunft und Ehrfurcht vor dem Unvernünftigen als Weisheit angedeutet wird“ (Ronald Peacock, Das Leitmotiv bei Thomas Mann, Bern, 1934, S. 67). ვაიგანდი შენიშნავს (Hermann J. Weigand, Thomas Mann's novel ‚Der Zauberberg', New Jork-London, 1933): „When we meet him (კასტორპს, ნ. კ.) again in the second volume, after Clawdia's departure, the course of his life has somehow altered... in a peculiar way the fascination of death has become subordinated to the fascination of life“ (p. 21). გრეფეს (Iohanna Graefe, Über den „Zauberberg“ von Thomas Mann, Eine kulturkritische Studie, in: Neue Erkenntnisse und Bekenntnisse, H. 4, Berlin, 1947) „ჯადოსნური მთის“ დასასრული ზღაპრულად მიაჩნია (გვ. 61).

[22] გოეთესკენ მიბრუნება ნიშნავდა განმანათლებლობისაკენ, რაციონალიზმისაკენ—გონების, „რაციოს“ მაღიარებელი მიმდინარეობისაკენ გადახრას და ნიცშესაგან, რომელიც ილაშქრებდა განმანათლებლობის, „რაციოს“ რწმენის და ა. შ. წინააღმდეგ, დაშორებას (ნიცშემ ხომ გონებას ინსტინქტი დაუპირისპირა). იოჰანეს ბეჰერმა 1949 წ. გოეთეს დაბადების 200 წლისთავთან დაკავშირებით გამართულ საზეიმო საღამოზე ვაიმარის ეროვნულ თეატრში განაცხადა: „Wenn wir Nietzsches Werk an dem Goethes messen, so wird uns in allem und bei jedem der ungeheuerliche Abstand, wenn nicht der Abgrund klar, durch den Goethe von Nietzsche getrennt ist“ (J. R. Becher, Der Befreier, Berlin, 1949, S. 12).

ამ მხრივ მეტისმეტად საგულისხმოა ის ცვლილება, რომელსაც გოეთეს „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის ცნობილი სტრიქონები განიცდის ნიცშეს ხელში:

An Goethe
Das Unvergängliche
Ist nur dein Gleichniss:
Gott, der Verfängliche
Ist Dichter-Erschleichniss...

დამახასიათებელია ნიცშეს ღუქსის ბოლო სტრიქონები:

...Das Ewig—Närrische
Mischt uns-hinein!..
(Nietzsche, Bd. VI, S. 375).

ნიცშეს „ასე ამბობდა ცარატუსტრა", ჩემი აზრით, გოეთეს „ფაუსტივით", აკრეთვე ხალხური „ფაუსტუსის" ერთგვარ პაროდიად გვეკლინება. ეს სპეციალური გამოკვლევის თემაა, აქ მხოლოდ რამდენიმე „პარალელურ" დეტალს მივანიშნებ: „... und nun sagte alles Volk, dass der Teufel Zarathustra geholt habe. Seine Jünger lachten zwar ob dieses Geredes; und einer von ihnen sagte sogar: ‚eher glaube ich noch, dass Zarathustra sich den Teufel geholt hat" (Nietzsche, Bd. VII, S. 192); „Seht mir an! sagte der alte Steuermann, da fährt Zarathustra zur Hölle!" (S. 192); „Die Erde, sagte er (ცარატუსტრა, ნ. კ.), hat eine Haut; und diese Haut hat Krankheiten. Eine dieser Krankheiten heisst zum Beispiel: ‚Mensch" (S. 192). თხრობის ტონით, ფორმით ეს ადგილი ძალიან ჰგავს ხალხურ წიგნს დოქტორ ფაუსტუსის შესახებ, შინაარსი კი განსხვავებულია: „Dort aber, sagte er (მეფისტოფელსმა, ნ. კ.) weiter, siehst du ein überhelles Licht, das ist das feurige Schwert..." და ა. შ. (Historia von Dr. Johann Fausten, Verlag der Nation, Kleine Bibliothek, S. 103). პარალელები კლავე გოეთეს „ფაუსტთან": „Alles vergeht, darum ist Alles wert zu vergehen!" (S. 207). „Alles Unvergängliche—das ist nur ein Gleichnis!" (S. 125; ეს აზრი არაერთხელ გვხვდება „ცარატუსტრაში"). „Alles ist wert, dass es zu Grunde geht" (S. 176). „Und selbst nach den Dingen sind wir noch begehrlich, die sich die alten Weibchen Abends erzählen. Das heissen wir selber an uns das Ewig-Weibliche" (S. 187).

ცარატუსტრასთან „უწყნარესი საათის" („die stillste Stunde") მოელოდნელი საუბარი გარეგნულად ჩამოჰგავს ფაუსტუსა და მეფისტოს პირველ შეხვედრასა და მათ ბაასს. აგრეთვე ცარატუსტრასა და „სიძმიმის სულის" (ეს არის ნახევრად თხუნელა, ნახევრად ჯუჯა, რომელიც ცარატუსტრას მხარზე აზის და რომელსაც ცარატუსტრა „ჩემს ეშმაკსა და დაქცინებელ მტერს" ეძახის) დაპირისპირება მეფისტო—ფაუსტის ანტაგონიზმს მოგვაგონებს. ცარატუსტრა ფაუსტსა და მეფისტოფელს აერთიანებს თავის თავში. „Mein Fuss ist ein Pferdefuss..." ამბობს ცარატუსტრა (S. 251). ამჯერად ის მეფისტოფელად გვევლინება. „ფაუსტთან" კამათი გრძელდება „Ecce homo"-შიც (Nietzsche, Bd. XI, S. 366): „Es ist zu Ende mit allem ‚dunklen Drang', der gute Mensch gerade war sich am wenigsten des rechten Wegs bewusst... Und allen Ernstes, Niemand wusste vor mir den rechten Weg, den Weg aufwärts: erst von mir an gibt es wieder Hoffnungen, Aufgaben, vorzuschreibende Wege der Cultur—ich bin deren froher Botschafter..."

მეორე მხრივ, უაღრესად საინტერესოა ნიცშეს განცხადება, რომ გოეთემ გაჰბათავისუფლა შოპენჰაუერისა და ვაგნერის პესიმისტური ტირანიისაგან. გოეთესკენ

ძაბრუნება რომ შოპენჰაუერისაგან განთავისუფლებას ნიშნავდა, ეს თვითონ თ. მანსაც ნაგულისხმევად ესმოდა. ებეიში „გოეთე—პიურიტანული საუკუნის წარმომადგენელი" თ. მანი აღნიშნავს, რომ გოეთეს სიცოცხლის მაღიარებლობამ შეარყია მისი პესიმიზმი, რაზეც მას შოპენჰაუერისაგან ჰქონდა აღებული ნებართვა (Th. Mann, Bd. X. S. 113—114).

[23] გრიეცმახერის ნათქვამის, რომელიც მან გოეთეს მიმართ გამოიყენა, პერიფრაზირება რომ მოვახდინოთ, თ. მანმა გოეთეს კვალად საშუალო საუკუნეობრივ „Memento mori"-ს ანტიკურ-ფაუსტური „Memento vivere" დაუპირისპირა (Dr. Prof.. Geheimrat R. H. Grützmacher, Die moderne Auffassung des Todes mit besonderer Berücksichtigung von Th. Mann und Goethe; in: „Geisteskultur", 36. Jg., 1927, 5/6 Heft).

გრიეცმახერს მოჰყავს გოეთეს ერთ-ერთი ლექსი, რომელშიაც გამოხატულია გოეთეს ოპტიმისტური სულისკვეთება:

Memento mori gibts genug,
Mag sie nicht alle hererzählen.
Warum sollt ich Lebensflug
Dich mit der Grenze quälen?
Drum als ein alter Knasterbart
Empfehle ich Dir docendo:
Mein teurer Freund nach Deiner Art
Nur vivere memento!

[24] სპეციალურ კვლევას მოითხოვს და მხოლოდ გაკვრით აღვნიშნავ: ნათესაური ხასიათი მოემართება ვოლფრამ ფონ ეშენბახის „პარციფალიდან" თ. მანის „იოსებისკენ". აქ „იოსებიდან" მოვიყვან მხოლოდ ერთ ადგილს, რომელიც საოცრად ჰგავს, უფრო მეტიც, ენათესავება „პარციფალის" სიბრძნის შემაჯამებელ სტროფს.

„იოსები": „Ihm gelang, was wenigen glückt: Gunst zu finden vor Gott und Menschen. Das ist ein seltener Segen..."

„პარციფალი":

Wes Leben so sich endet,
Dass Gott nicht wird gepfändet
Der Seele durch des Leibes Schuld,
Und er dennoch sich die Huld
Der Welt erhielt mit Würdigkeit
Der blieb vom rechten Ziel nicht weit.

(ციტატა მოჰყავს ზიმროკის თარგმანის მიხედვით: Parzival von Wolfram von Eschenbach. Übersetzt von Karl Simrock, II Buch, Leipzig, S. 323. დედანი ასე ჟღერს:

swes leben sich ^ so verendet,
daz got niht wirt gepfendet
der sêle durch des libes schulde,
und der doch der werlde hulde
behalten kan mit wirdekeit,
daz ist ein nützin arbeit.

(Wolfram von Eschenbach, fünfte Ausgabe, von Karl Lachmann, Berlin, 1891, S. 388).

[25] მაქს ბენზე (Max Bense, Rationalismus und Sensibilität, Baden-Baden, 1956) თ. მანის „რჩეულს“ ლაიბნიცისეული თეოდიცეას ასპექტში განიხილავს: ქვეყანა ღვთის შექმნილია, მასში დაშვებულია ბოროტება, ყოველ შემთხვევაში, ბოროტების მინიმუმი მაინც. მაგრამ ქვეყნის ტრიალი აშკარას ხდის, რომ ეს ქვეყანა, მასში არსებული ბოროტების მიუხედავად, ყველა შესაძლებელ ქვეყანას შორის საუკეთესოა (გვ. 41).

[26] ხელოვანის, მწერლის და შარლატანის პარალელი არაერთხელ გვხვდება თ. მანის მხატვრულ ნაწარმოებებსა და ესეებშიც. ტონიო კრეგერი ხედავს „in allem Künstlertum... etwas tief Zweideutiges, tief Anrüchiges, tief Zweifelhaftes“. არაერთხელ მეორდება დებულება, რომ ხელოვანები, მწერლები „უსარგებლო არსებანი“ არიანო. განსაკუთრებით უტრირებული სახითაა მოცემული ეს აზრი უკვე ციტირებულ მცირე ავტობიოგრაფიულ ესკიზში—„სარკეში“.

[27] თ. მანის პაროდია ჯერჯერობით მთელი სიღრმითა და სისრულით არ არის შესწავლილი. ჰ. ს. რაისი თ. მანის პაროდიაზე შემდეგს წერს: „Unter Parodie versteht Thomas Mann ein Kunstwerk, dessen altmodische oder abgenutzte Darstellungsart eine humoristische Wirkung hat“ (Hans S. Reiss, Zum Stil und zur Komposition in der deutschen Prosaerzählung der Gegenwart; in: „Studium Generale“, 1955, 8. Jg., H. I, S. 21). აქ სრულებით არ არის დადგენილი თ. მანის პაროდიის სპეციფიკა, არ ჩანს მისი მიზანი, მიზეზი და ოდნავადაც არ არის გარკვეული ის, თუ რა ფუნქცია ეკისრება პაროდიას.

სიმართლეს უახლოვდება ოტო ბაზლერი, როცა წერს: „Dass aber Parodie im Sinne und in der epischen Anwendung Thomas Manns mehr bedeuten muss und kann als verspottendes oder verniedlichendes Abtun, wird allein schon durch die unsäglichen Mühen des Dichters um die dargestellten Mythen verraten“ (Otto Basler, Thomas Mann und die Kritik; in: Für Thomas Mann, Verlag Stephan Joos, Basel, 1954, S. 23). მაგრამ სიმართლეს შორდება, როცა ცდილობს კონკრეტულად დაადგინოს თ. მანის პაროდიის ცნება: „Parodistisches Verweilen bedeutet hier doch im Klarsinn des Wortes nichts anderes als liebendes Verweilen, liebendes Bemühen. Ehrfurchtsvoll anlehnendes Hinneigen und zugleich neugieriges Befragen der alten Mären nach dem Ursinn des Menschlichen, dem Ur-Menschheitlichen zum Zweck neuer anthropogener Sittenbildung, Menschenbildung, neuer Menschenordnungen, ist die Ursache von Thomas Manns ausdauernder Beschäftigung mit den grossen Mythenstoffen“ (S. 23). აქ დანახულია თ. მანის პაროდიის მხოლოდ ერთი მხარე, მაგრამ მხედველობიდან გაშვებულია მისი პაროდიის არსებითი ნიშანი, რაც პაროდიას პაროდიად ხდის, სახელდობრ, მისი ჰუმორისტულ-ირონიული ასპექტი.

ასევე თ. მანის პაროდიის მხოლოდ ერთ მხარეს უთითებს ეჯა შიფერი: „Es handelt sich dabei aber eben, wie auch sonst in Thomas Manns Spätwerk—so auch beim Parodieren des Wilhelm Meister im Felix Krull—nicht um zersetzende, verkleinernde, negative, sondern um liebevolle, auch schöpferische oder goldene Parodie genannt, die ihr ironisches aber immer aufbauendes und im Grunde ernst gemeintes Spiel treibt mit dem Mythos und den alten Geschichten und Motiven“ (Eva Schiffer, S. 81; „schöpferische Parodie“ იონას ლესერის გამოთქმაა; Jonas

Lesser, Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung, 1952, ხოლო „goldene Parodie" გამოიყენა კარლ კერენიმ: Karl Kerényi, Die goldene Parodie, Randbemerkungen zu den ‚Vertauschten Köpfen', in: NR, 1956).

მართალია ევა შიფერი, როცა აღნიშნავს, რომ თ. მანის პაროდია არ არის დამაკნინებელი, დამშლელი, ნეგატიური პაროდია, მაგრამ ეს მხოლოდ მისი ერთი მხარეა. ევა შიფერს უთქმელი რჩება, რომ ამაღე დროს მასში არის პაროდიის ობიექტის დრომოჭმელობის, გაუფასურების, კვდომის მომენტიც.

ბედა ალემანი კი თ. მანის პაროდიის მეორე, საპირისპირო მხარეს უსვამს ხაზს და თითქმის ივიწყებს ევა შიფერის, ოტო ბაზლერისა და სხვების მიერ წინა პლანზე წამოწეულ მომენტს: „Tatsächlich tauchen literarische Ironie und die ihr zugeordnete Form Parodie vornehmlich am Ende von Kulturentwicklungen und Epochen auf, die durch die Fülle ihrer Leistungen die Nachkommenden in die Rolle von Epigonen verweisen, denen die Kraft zur eigenen Weltgestaltung fehlt, und die deshalb auf das ironisch-parodistische Spiel in einer vorgefundenen und von ihnen selbst zur Erstarrung gebrachten Welt beschränken müssen, indem sie mit extremer Beweglichkeit und Kombinationsfähigkeit über ihre eigentliche Impotenz hinwegzutäuschen suchen" (Beda Allemann, Ironie und Dichtung, Günther Neske Pfullingen, 1956. S. 169). უნდა აღინიშნოს, რომ აქ ბედა ალემანი ზოგადად მსჯელობს პაროდიაზე, მაგრამ ყოველივე ამას თ. მანზეც ავრცელებს. მართალია, რომ პაროდია ეპოქის დასასრულს ჩნდება უპირატესად, რომ პაროდისტ მწერლებს არ შესწევთ უნარი (მაგრამ ამას ობიექტური მიზეზები აქვს და არა სუბიექტური) საკუთარი ქვეყნის, საკუთარი სამყაროს აგებისა, მაგრამ ბედა ალემანი საგანგებოდ უსვამს ხაზს მწერლების სუბიექტურ იმპოტენციას და არა ობიექტურ ფაქტორებს და, რაც მთავარია, ოდნავადაც არ გამოჰკვეთს თ. მანის პაროდიის სპეციფიკას, თუმც ცოტა უფრო ადრე აღნიშნავს თ. მანის პაროდიაში სითბოსა და სიყვარულს: „Das Parodistische des Bezugs zum Voraufgegangenen und Vorbildlichen schliesst nicht hohe Grade der Verehrung und liebender Einfühlung aus" (S. 167).

მაქს ფრიშიც, გულისხმობს რა პაროდიის თანამედროვე გაგებას, წერს: „Parodie setzt ja voraus, dass der Zuschauer gerade noch im Grunde seines Herzens an die Sache glaubt, die zur Parodie steht" (Max Frisch, Don Juan oder die Liebe zur Geometrie, Nachträgliches, 1963, S. 101).

ჰანს ეგონ ჰოლტჰუზენს თავის, ჩემს მიერ უკვე რამდენჯერმე ნახსენებ, წიგნში „უსახლკარო ადამიანი" ერთი მაგალითი მოჰყავს დოსტოევსკის „კარამაზოვებიდან". ივან კარამაზოვი თხზავს ანტილეგენდას დიდი ინკვიზიტორის შესახებ, რომელმაც მკვდრეთით აღმდგარ ქრისტეს კოცონზე დაწვა მიუსაჯა. ივანის ძმა, ალიოშა კარამაზოვი ცდილობს ლეგენდის აღდგენას და ილაშქრებს თავისი ძმის ანტილეგენდის წინააღმდეგ (ჰოლტჰუზენი, გვ. 20). თანამედროვე ბურჟუაზიული მწერლები ივან კარამაზოვივით ქმნიან კლასიკურ ლიტერატურაზე თავისებურ „ანტილეგენდებს", რაც ერთგვარ პაროდიას, Zurücknahme-ს წარმოადგენს კულტურული წარსულისა. ჯოისი ქმნის ჰომეროსის „ოდისეას" თავისებურ პაროდიას, თავისებურ „ანტილეგენდას" თავისი „ულისის" სახით; ელიოტი გრაალის მითოსის, ამავე დროს დანტეს „ინფერნოს" პაროდირებას ახდენს თავის „უდაბურ ქვეყანაში"; თ. მანი ბიბლიისას—„იოსებში", გოეთეს „ფაუსტისა"—„ფაუსტუსში"; დობლინი შექსპირის „ჰამლეტისას"—„ჰამლეტში" და ა. შ. გარეგნულად ისე ჩანს, რომ თითქოს ამ მწერლებს შორის ამ მხრივ განსხვავება არ არის. ჰოლტჰუზენი კითხვას სვამს: არის თუ არა თანამედრო-

უეობაში მწერალი, რომელიც იმპაუე შეეცია, რასაც ალიოშა კარამაზოვი, ე. ი. ინახავს, იცავს, აღდგენს თუ არა რომელიმე თანამედროვე მწერალი თავის კლეტურულ წარსულს, კლასიკურ პერიოდს, სიჯაბსაღის ხანას. პოლტაზუნი ამ კითხვას ერთგვარად უპასუხებს. ჩემი აზრით, ამ კითხვაზე ორნაწილიანი პასუხის გაცემა შეიძლება: სრულად (შენახვის, შენარჩუნების, აღდგენის და განვითარების თვალსაზრისით, ახალ თანამბრიობაში გადაყვანის მხრივ, რადგან ზუსტი „გაცოცხლება" მკვდრად ნაშობი იქნება) ვერც ერთი ბურეუაზიული მწერალი ვერ ახერხებს და ვერც მოახერხებს პრინციპულად, ამისათვის საჭიროა, აუცილებელია ბურეუაზიული სამყაროს, ეპოქის, რომელიც დასრულდა და ესვენება, ფარგლებიდან გასელა თანამბრიად ახალ სამყაროში. ბურეუაზიულმა მწერალმა ეს თუ შეძლო. ის ბურეუაზიული მწერალი აღარც იქნება (პოლტაზუნი თანამედროვე ლიტერატურაში მხოლოდ ბურეუაზიულ ლიტერატურას გულისხმობს). ამდენად, ამას სრულად ვერ ახერხებს ვერც თ. მანი, ე. ი. ამ სიტყვის სრული და პირდაპირი მნიშვნელობით ვერ აგრძელებს, ვერ ავითარებს კლასიკურ, ჰუმანისტურ კლეტურასა და ლიტერატურას, მის ტრადიციებსა და ტენდენციებს. მაგრამ მაინც იგივეობის ნიშნის დასმა ც. მანსა და, მაგალითად, ჯოისს შორის შეუძლებელია. თ. მანი ნაწილობრივი გამგრძელებელი და შემნახველია ჰუმანისტური, კლასიკური, განწმენდილებული, უფრო უკანაც რომ დაეხიოთ, რენესანსული კლეტურისა და ლიტერატურის, მიუხედავად იმისა, რომ თ. მანიც წერს პაროდიებს კლასიკური ლიტერატურის სხვადასხვა შედევრებზე. მაგრამ პაროდია პაროდიას გაჰბინია: თ. მანი გულისტკივილითა და სინანულით ახდენს იმ ფაქტის კონსტატაციას, რომ ძველი ღირებულებანი გაეფასერდა, ძველმა კულტურულმა ფასეულობამ „ინფლაცია" განიცადა. მაგრამ თ. მანი ცდილობს ღირებულება და ფასი დაუბრუნოს ჰუმანიზმს, ადამიანს, ინტელექტს, ცხოვრების სამსახურში ჩაყენებულ მოღვაწეობას და ა. შ. ჯოისის, ელიოტის და სხვათა „ანტილეგენდაში", პაროდიაში კი მხოლოდ მეფისტოფელის ხარხარი ისმის, რაც, რასაკვირველია, ამ ავტორთა სუბიექტურ უპატიოსნებასა და ცინიზმს კი არ მოწმობს, არამედ მათ სრულ დარწმუნებას ქვეყნის აღსასრულში. თვით თ. მანის ისეთ მკუნარე და უიმედო ნაწარმოებშიც კი, როგორიცაა „ფაუსტუსი", მაინც ბეუდავს იგდი, რწმენა, რომ ოდესმე ამქვეყნად შესაძლებელი იქნება ადამიანური ცხოვრება, რომ კატასტროფა დაღეპვას გადაეჩენა. თავის საერთოდ საინტერესო წერილში ა. ვ. რუსაკოვა თ. მანის პაროდიაზეც მეჯელობს (**А. В Русакова, Итальянский эпизод в романе Т. Манна „Доктор Фаустус", Проблемы международных литературных связей. Ленинградский госуниверситет, 1962, стр. 165—167**), მაგრამ, რბილად რომ ვთქვათ, რუსაკოვა არა თუ თ. მანის პაროდიის სპეციფიკას, არამედ საერთოდ პაროდიის ცნებაც ფაქტიურად არც კი განსაზღვრავს.

არაზუსტია თ. მანის პაროდისტული მანერის ჰელმიხისეული დახასიათებაც (**Wilhelm Helmich. Weige zur Prosadichtung des 20. Jahrhunderts. Eine didaktische Untersuchung. Braunschweig. 1950. S. 23**): „Die eine Sprechweise ist die ironische und parodistische. das Überlieferte scheinbar ernst zu nehmen, aber es zugleich lächerlich zu machen und blosszustellen. Diese Sprechweise hat Thomas Mann zur Meisterschaft entwickelt".

ნაწილობრივ ეს შეიძლება მართალიც იყოს, აბსოლეტური აზრით კი მცდარია, რადგან არც „ჯადოსნური მთა" და არც „ფაუსტუსი" არ არის „ველური მისტერის" ანდა „ფაუსტის" დაცინვა და გაბიაბრუება. ჰელმიხი მცდელობიდან ჩანს ც. მანის პაროდიის პრინციპულ განსხვავება ტრადიციული პაროდიისაგან.

თომას მანის ადრეული შემოქმედება

[1] თ. მანის მშობლების, წინაპრების, ბავშვობისა და სიჭაბუკის შესახებ დაწვრილებით იხ. თ. მანის ავტობიოგრაფიული ნაწერები: „Lebensabriss", „Im Spiegel", „Kinderspiele", „Süsser Schlaf"; თომასისა და ჰაინრიხის უმცროსი ძმის მოგონებები: Victor Mann, Wir waren fünf, Bildnis der Familie Mann, Südverlag. Konstanz, 1949; ამავე წიგნის ოდნავ შემოკლებული გამოცემაა: Viktor Mann, Wir waren fünf, Bildnis der Familie Mann, Buchverlag Der Morgen, herausgegeben von Theo Piana, Berlin, 1961; თომასის დედის მოგონებები: Julia Mann, Aus Dodos Kindheit, Erinnerungen, Rosgarten Verlag, Konstanz, 1958 (ხელნაწერი იპოვეს ავტორის გარდაცვალებიდან დიდი ხნის შემდეგ ვიქტორ მანის არქივში); პირველი მონოგრაფია მწერალზე: Arthur Eloesser, Thomas Mann. Sein Leben und Werk, S. Fischer Verlag, Berlin, 1925; თომასის უფროსი ვაჟის, მწერალ კლაუს მანის ავტობიოგრაფიები: Klaus Mann, Kind dieser Zeit, Transmare Verlag A. G., Berlin, 1932; მისივე, Der Wendepunkt, Ein Lebensbericht, S. Fischer Verlag, 1953;

საერთოდ თ. მანის ცხოვრებასა და სამყაროში შეუყვართ შემდეგ წიგნებს: თომასის უფროსი ძმის, მწერალ ჰაინრიხ მანის ავტობიოგრაფიულ თხზულებას Heinrich Mann, Ein Zeitalter wird besichtigt. Aufbau-Verlag, Berlin, 1947; თ. მანის ქალიშვილების მოგონებებს: Erika Mann, Das letzte Jahr, Bericht über meinen Vater, Aufbau-Verlag, Berlin. 1956; Monika Mann, Vergangenes und Gegenwärtiges, Erinnerungen, Kindler Verlag, München, 1956; თ. მანის ბიოგრაფიულ მასალას გვაწვდის აგრეთვე წინამდებარე შრომაში მწერლის არაერთხელ დასახელებული მიმოწერა (ერიკა მანის მიერ გამოცემული წერილების სამი ტომი; თ. მანის წერილები ერნსტ ბერტრამის, პაულ ამანის, რობერტ ფეზისა და სხვებისადმი მიწერილი).

[2] თ. მანი თავის „ცხოვრების ესკიზში" წერს: „Frage ich mich nach der erblichen Herkunft meiner Anlagen, so muss ich an Goethes berühmtes Verschen denken und feststellen, dass auch ich ‚des Lebens ernstes Führen' vom Vater, die ‚Frohnatur' aber, d. i. die künstlerisch-sinnliche Richtung und—im weitesten Sinne des Wortes—die ‚Lust zu fabulieren' von der Mutter habe" (Th. Mann, Bd. XII, S. 383). (გავიხსენოთ გოეთეს ლექსი მთლიანად:

Vom Vater hab' ich die Natur,
Des Lebens ernstes Führen,
Vom Mütterchen die Frohnatur,
Die Lust zu fabulieren).

დედისაგან რომ შემოქმედებითი ნიჭი მიიღო მემკვიდრეობად, ამას თ. მანი არაერთხელ აღნიშნავს სხვაგანაც. 1939 წ. ალფრედ ნოიმანისადმი გაგზავნილ წერილში ეკითხულობთ: „Vom Mütterchen die Frohnatur", ხოლო ამ სტრიქონის ზემოთ ლაპარაკობს შემოქმედებითი პროცესის სიხარულსა და ტანჯვაზე. კონტექსტის მიხედვით აშკარაა, რომ თ. მანი დედისაგან ნამემკვიდრებ მწერლობის ნიჭს გულისხმობს. მართალია, ამ წერილში თ. მანს მხოლოდ ერთი სტრიქონი მოაქვს, მაგრამ ეს იმდენად ცნობილი და გავრცელებული ლექსია, რომ ყველამ იცის მისი გაგრძელება (უკეთ, ამ სტრიქონის გაგრძელება):

Vom Mütterchen die Frohnatur,
Die Lust zu fabulieren.

თ. მანი წერილში მოკლედ, შეკუმშულად წერს, რადგან ნოემანისათვის ყველაფერი გასაგებია (Th. Mann, Briefe, II, S. 77).

კიდევ უფრო დაწვრილებით ლაპარაკობს ამაზე თ. მანი იმავე წელს ეგნეს ე. მაიერისადმი გაგზავნილ წერილში: „Mein elterliches Erbe teilt sich genau nach Goetheschem Muster ein: Vom Vater die ‚Statur', oder doch manches davon, und ‚des Lebens ernstes Führen', vom ‚Mütterchen' all das, was G. in den Worten ‚die Frohnatur' und ‚die Lust zu fabulieren' allgemein symbolisch zusammenfasst, und was bei ihr natürlich ganz andere Formen hatte. Ihre sinnlich-präartistische Natur äusserte sich in Musikalität, geschmackvollem, bürgerlich ausgebildetem Klavierspiel und einer feinen Gesangskunst, der ich meine gute Kenntnis des deutschen Liedes verdanke" (Th. Mann, Briefe, II, S. 100). თ. მანის დედის სრული დახასიათება იხ. ამავე წერილში (გვ. 100—101). იმავე აგნეს ე. მაიერისადმი 1945 წ. მიწერილ წერილში თ. მანი აღნიშნავს: „Ja, ich habe oft mit meiner Mutter musiziert, Beethovens Sonaten und anderes mit ihr gespielt..." (Th. Mann, Briefe, II, S. 290).

ბებიის საინტერესო პორტრეტს გვიხატავს კლაუს მანი—თ. მანის უფროსი ვაჟი: „Was aber die schöne Frau Senator betraf, so liess sich nicht leugnen, dass sie unter den Damen der bourgeoisen Aristokratie oft ein wenig fehl am Platze wirkte. Nicht als ob an ihrem Lebenswandel etwas auszusetzen gewesen wäre! Man fand sie nur ein bisschen zu ‚originell'. Es lag wohl an der exotischen Herkunft. In Lübeck passt es nicht, so dunkle Augen zu haben wie Frau Julia Mann; Schmelz und Feuer ihres Blickes hatten schon den Stich ins Skandalöse. Sie spielte Klavier, gerade ein wenig zu gut für eine Dame in ihrer Stellung und sang fremdländische Lieder, die lieblich, aber auch verfänglich klangen: nur gut, dass man den Text nicht verstand... Die beiden Söhne, Heinrich und Thomas, wären gewiss viel lustiger und strammer geworden, hätten sie eine Mama von gutem nordischen Schlage gehabt, an Stelle der übertrieben pikanten Brasilianerin" (Klaus Mann, Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht, S. Fischer Verlag, 1953, S. 8).

• ელოესერის ცნობით, თ. მანს უყვარდა სხვების მიბაძვა-გამოჯავრება (ეს ეტობიოგრაფიული დეტალი ძალიან „ჯაბაბაში", „ბედნიერ კაცსა" და ზოგიერთ სხვა ნაწარმოებში. მომავალ მწერალს ჭეშმარიტად აგრეთვე ვირტუოზი მეთოლინეა „თამაშში"; ეს დეტალი მეორდება „ჯაბაბასა" და შემდეგ „ფელიქს კრულში"): „...der kleine Thomas hat sich auch als Bajazzo, als Nachahmer und Nachäffer produziert, wenn er einen Affen aus dem Kindertheater, wenn er einen Clown aus dem Zirkus nachahmte, gleich Onkel Christian Buddenbrook von der Gebärde widerstandslos mitgerissen, oder wenn er von dem Musiktempel in Travemünde mit zwei gekreuzten Stöcken das Schmachtspiel des ersten Geigers und besonders das Tremolo zum Vergnügen der Badegäste nachfingerte (Eloesser, S. 28).

ბავშვობაში თ. მანს იტაცებდა საერთოდ სახიობა-გარდასახვა, ზოგჯერ თავს წარმოიდგენდა 18 წლის უფლისწულ კარლად და მთელი დღის განმავლობაში არ იშორებდა ამ ილუზიას, განაგრძობდა „თამაშს" (Th. Mann, Bd. XII, S. 364; Eloesser, S. 29).

„ძილის თემა და პრობლემა ახალი არ არის გერმანულ ლიტერატურაში. ძილის ტოტალურ ხედვით ძალიან ხშირად გოეთეს შემოქმედებაშიც, მაგრამ ძილი ვაგნერის ბრძნის შემოქმედებაში ტანჯვის დაძლევა-მონელების საშუალებაა, ხოლო ახალგაზრდა თ. მანის შემოქმედებაში ძილი დროებითი გაჭრობა და არარაობაა, სინამდვილიდან გაქცევა და სიკვდილთან მიახლოება. ძილი შეჭებულია მორიკეს ლირიკაშიც. ვნახოთ მისი ლექსი „An den Schlaf", რომელიც ასე იწყება: „Schlaf! süsser Schlaf!..." ძილს უმღეროდა თ. მანის თანამემამულე, თანაქალაქელი, ლუბეკელი ემანუელ გაიბელიც ლექსში „An den Schlaf", რომელიც ასე იწყება:

Hoch vor allen
Gaben der Himmlischen
Sei mir gepriesen,
Du, der Seele
Labendes Wasser,
Gliederlösender
Heiliger Schlaf!...

შესანიშნავია, რომ გაიბელის ლექსში ძილი მეტისმეტად ფიზიოლოგიურადაა წარმოგვიდგენილი. და მას არა აქვს ის მეტაფიზიკური, სიმბოლურ-ფილოსოფიური მნიშვნელობა, რითაც ძილი თ. მანის შემოქმედებაში ხასიათდება. საინტერესოა, რომ ოპანეს რ. ბეჰერი ადრინდელი, ექსპრესიონისტული პერიოდის ერთ-ერთ ლექსში ძილს უწოდებს „სიკვდილის მეგობრულ სტუმრობას" („freundschaftlicher Besuch des Todes"). ამაზე კაფკამ შენიშნა გუსტავ იანოუხთან საუბარში: ალბათ, ჰეში უძილობა (კაფკას უძილობა სტანჯავდა) ამ სტუმრის წინაშე ერთგვარი შიშიაო (Gustav Janouch, Gespräche mit Kafka, Erinnerungen und Aufzeichnungen, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1951). ძილს განადიდებდა ახალგაზრდა ნიცშეც: „Was tun, um sich anzuregen, wenn man müde und seiner selbst satt ist?... Das Beste aber, mein lieber Melancholiker, ist und bleibt: viel schlafen, eigentlich und uneigentlich! So wird man auch seinen Morgen wieder haben! Das Kunststück der Lebensweisheit ist, den Schlaf jeder Art zur rechten Zeit einzuschieben wissen" (Nietzsche, Morgenröte, Bd. V, S. 275), თუმცა თავისი შემოქმედების გვიანდელ პერიოდში ნიცშე ძილს ნეგატიურად აფასებდა, მის კულტს პესიმისტებისა და ნიჰილისტებისათვის მოუნევდა დამახასიათებლად: „Das Bedürfnis nach Schlaf, die Vergöttlichung und Adoration selbst des Begriffes ‚Schlaf' in allen pessimistischen Religionen und Philosophien..." (Nietzsche, Bd. IX, S. 176).

ზღვის სიმბოლიკაზე თ. მანი ბევრგან ლაპარაკობს, მათ შორის, სტატიაში „Lübeck als geistige Lebensform": „Das Meer ist keine Landschaft, es ist das Erlebnis der Ewigkeit, des Nichts und des Todes, ein metaphysischer Traum..." (Th. Mann, Bd. XI, S. 389).

თომას ბუდენბროკიც („ბუდენბროკები") ზღვას პესიმიზმთან, სიკვდილთან, სნეულებასთან აკავშირებს, ხოლო მთებს—სიცოცხლესთან, ჯანმრთელობასთან, ოპტიმიზმთან. „Aber ich kenne den Blick, mit dem man den einen, und jenen, mit dem man dem anderen huldigt. Sichere, trotzige, glückliche Augen, die voll sind von Unternehmungslust, Festigkeit und Lebensmut, schweifen von Gipfel zu Gipfel; aber auf der Weite des Meeres, das

mit diesem mystischen und lähmenden Fatalismus seine Wogen heranwälzt, träumt ein verschleierter, hoffnungsloser und wissender Blick, der irgendwo einstmals tief in traurige Wirrnis sah... Gesundheit und Krankheit, das ist der Unterschied".

ფრიც მარტინი წერს: „Das Meer war eine symbolische Landschaft Nietzsches; es begegnete uns als Symbol des unbegrenzten bewegten Seins, als Mythos und Traum auch bei Thomas Mann, bei Alfred Döblin und wiederum bei Hermann Broch" (Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache, Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn, 3. Auflage, Stuttgart, 1958, S. 503).

[6] უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა სოლიდურ მონოგრაფიაში თომასის მამის გარდაცვალების თარიღად 1891 წელია მიჩნეული (ამაყე წელს ასახელებს არაერთხელ ერიკა მანიც), მაგრამ რატომღაც ვიქტორ მანი „ასწორებს" ამ თარიღს. მისი წიგნის მიხედვით, მამამისი გარდაიცვალა 1892 წელს (Viktor Mann, S. 7; Victor Mann. S. 12). ვიქტორ მანის კვალს მიჰყვება ამ მხრივ ზორგელ-ჰოჰოფის წიგნიც: Soergel-Hohoff, Bd. I, S. 556. შეიძლება, როგორც კერეოზი, მოსსენებულ იქნეს ფერდინანდ ლიონის მიერ სენატორ მანის გარდაცვალების თარიღად 1888 წლის მიჩნევა (Ferdinand Lion, Thomas Mann in seiner Zeit, Zürich und Leipzig, 1935, S. 7).

[7] თ. მანი არასოდეს არ ყოფილა სტუდენტი, არასოდეს არც ერთ უმაღლეს სასწავლებელში არ უსწავლია. მიუნხენში ის თავისუფალი მსმენელი იყო, არარეგულარულად და უწესრიგოდ ისმენდა სხვადასხვა ლექციებს; ოფიციალურად არ ყოფილა უნივერსიტეტში ჩარიცხული და გამოცდაც არასოდეს არ ჩაუბარებია. უფრო მეტიც, „უაუსტუსის" ავტორს არც გიმნაზია ჰქონდა დამთავრებული. მაგრამ ყოველივე ეს საფუძველს არ უნდა აძლევდეს ვილი შუმანს (Willi Schumann, Theodor Storm und Thomas Mann: Gemeinsames und Unterschiedliches; Monatshefte. A Journal devoted to the study of German language and literature, 1963, No. 2, Madison, Wisconsin, p. 56) ილაპარაკოს თ. მანის ავტოდიდაქტობაზე და მისი ლიტერატურული განათლების არსებით ნაკლოვანებაზე. შესაძლოა, თ. მანი მართლაც იყო ავტოდიდაქტი ამ სიტყვის პირდაპირი და ზუსტი მნიშვნელობით: მას სწავლა-განათლება სასწაულებრივ არ მოეღია, მაგრამ ავტოდიდაქტს (რაც რუსულ самоучка-ს უდრის) აქვს ერთი ნეგატიური ნიუანსი, სახელდობრ, ის, რომ ავტოდიდაქტის განათლება ფაქტიურად „შეღავათიანი" განათლებაა, უკეთ, მცირე, მდარე, არსებითი ხარვეზების შემცველი, სისტემატურობასა და სპეციალურობას მოკლებული განათლება, რაც ერუდიციის, განსწავლულობის დონეს ვერ აღწევს. მართალია, თ. მანს ჰქონდა ხარვეზები განათლებაში (მათ ვილი შუმანი ჩამოთვლის კიდეც, გვ. 57), მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც თ. მანი ერთ-ერთი უგანათლებულეს ავტორთაგანია. შესაძლოა, მისი განათლება საკმარისი არ აღმოჩენილიყო სპეციალისტი გერმანისტისათვის, მაგრამ მწერლისა და ხელოვანისათვის თ. მანის მიერ ლიტერატურის ცოდნა საკმაოზე მეტიც იყო. უმაღლესდაუმთავრებელ თ. მანს მოგვიანებით და სხვადასხვა დროს ბონის, ჰარვარდის, იენის, ოქსფორდის, კემბრიჯის და კიდევ სხვა უნივერსიტეტების საპატიო დოქტორობა უბოძეს. დიდი ხნის შემდეგ მსოფლიოში ცნობილი თ. მანი ლიუბეკში კვლავ შეხვდა თავის ერთ-ერთ მასწავლებელს—ბეთკეს, რომელიც გერმანულ ენასა და ლიტერატურას ასწავლიდა გიმნაზიაში და განსაკუთრებით შილერი უყვარდა. თ. მანმა გაახსენა თავი და დასძინა: ბატონო პროფესორო, ვიცი, თქვენზე გიმნაზიაში უქნარას შთაბეჭდილებას ვახდენდიო. ბეთკეს პროტესტი არ განეცხადებია.

[8] ვიქტორ მანის, საერთოდ, მნიშვნელოვანი წიგნის ერთ-ერთი ფაქტობრივი ლაფსუსი იპოვა, რომ ამ წიგნის მიხედვით, ძმებმა სურათების ეს წიგნი თითქოს კარლასა და ვიქტორს მიუძღვნეს (ვიქტორ მანი, გვ. 36). წიგნი დაიკარგა ნაცისტების ბატონობის დროს 1933 წ., როცა თ. მანის ყოფილ სახლში რომელიღაც ნაცისტი შესახლდა. მაგრამ წიგნიდან 6 ნახატი გადარჩა. საქმე ისაა, რომ ნაცისტების ბატონობამდე დიდი ხნით ადრე თ. მანის ბიოგრაფმა ელოესერმა გადაბეჭდა მწერლის კარიკატურები თავის წიგნში. ალბათ, ელოესერის წიგნიდანაა გადაღებული თ. მანის სურათები ვიქტორ მანის მოგონებებშიც. ამ სურათების წიგნს იხსენებს თვითონ თ. მანიც „ცხოვრების ესკიზში" (Th. Mann, Bd. XII, S. 391). თ. მანის 4 ნამუშევარი მოთავსებულია აგრეთვე Heinrich Eduard Jacob-ის „... And as a caricaturist", The New Jork Times Book Review, Juni 11, 1950, p. 7, 36.

[9] თომასის უმცროს ძმას ვიქტორს ჰგონია, რომ ერთ-ერთმა ბიოგრაფმა (ალბათ, ელოესერს გულისხმობს) მეტისმეტად გადააჭარბა და უაღრესად მუქად წარმოადგინა მწერლის ადრეული სულიერი კრიზისი და შინაგანი ტანჯვა. მაგრამ ვიქტორ მანის არგუმენტი, თომასი ამ დროს გარეგნულად ყოველთვის მხიარული და სიცოცხლით სავსე იყოო, დამაჯერებელი არ ჩანს. ყველაფერს რომ თავი დაევანებოთ, მწერლის შინაგანი ფორიაქი და დაურწმუნებლობა მშვენივრად ჩანს თვით ადრეულ ნოველებსა და მოთხრობებშიაც (იხ. ვიქტორ მანი, გვ. 85-86-97). 1901 წელსაც კი, სანამ „ბუდენბროკები" გამოქვეყნდებოდა, თ. მანი სწერდა უფროს ძმას: „Nein, Du kannst ganz ruhig sein und getrost nach Italien fahren; ich mache vorderhand keine ‚Dummheiten'" (Th. Mann, Briefe, I, S. 26, 1901, 7/III). როგორც ჩანს, ჰ. მანს მოუწერია შეშფოთებული წერილი, რამე სისულელე არ ჩაიდინოო. თ. მანი ამშვიდებს, არხეინად წადი იტალიას, არაფერს ვიზამო. ამავე წლის 13 თებერვალს ჰ. მანისადმი გაგზავნილ წერილში თ. მანი წერდა: „Depressionen wirklich arger Art mit vellkommen ernst gemeinten Selbstabschaffungsplänen haben mit einem unbeschreiblichen reinen und unverhofften Herzensglück gewechselt"... (Th. Mann. Briefe, I, S. 25).

[10] ელოესერის ცნობით, ანდერსენის ზღაპრებთან ერთად თომასი გრიმებს ზღაპრებითაც იყო მოჯადოებული (ელოესერი, გვ. 36). ფრიც როიტერი თურმე თომასის დედას ჰყვარებია განსაკუთრებით (ელოესერი, გვ. 37). სანამდე კითხვას ისწავლიდა, თომასს გერმანულ ხალხურ ზღაპრებს უკითხავდა „ბუდენბროკების" იღა იუნგმანია რეალური პროტოტიპი მოხუცი გამდელი (გვ. 26). შილერის დრამებს შორის საგანგებოდ „დონ კარლოსი" ჰყვარებია და დაუდგამა კიდეც თავის თოჯინების თეატრში (გვ. 37). ყმაწვილობაში აღმერთებდა პაინეს „სიმღერათა წიგნს" და „ლე გრანის წიგნს". ამ უკანასკნელის გაელენით ნაპოლეონის კულტი შეუქმნია. ერთხანს მის ოთახში კორსიკელის პორტრეტებიც კი ეკიდა. შილერის მიბაძვით ყრმა თომასს დაუწერია ანტიკლერიკალური პიესა „Die Priester", რომელშიაც გამათრახებული იყო ინკვიზიცია (გვ. 38).

[11] ელოესერი ამ ადგილის გამო წერს: „Das ‚Nie-niemals Wieder' übersetzt nicht Edgar Allan Poes deklamatorisches ‚Never more', es ist ein Seufzer von Theodor Storm, mit dem der empfindsame junge Mann seit früher Jugend umgegangen war und der auch sonst mehr als das Abschiedswort in das Abschiedsgedicht hineingehauchelt hat" (Eloesser, S. 46).

[12] პუშკინის ლექსები გერმანელ ენაზე ადრიდანვე ითარგმნებოდა. ჯერ კიდევ 1848 წლამდე არსებობს პუშკინის ლირიკის გერმანულად თარგმნის საკმაო რაოდენობის ცდები. XIX საუკუნის 50-იან და 60-იან წლებში პუშკინის ლექსებს თარგმნიდა

ფრიდრიხ ბოდენშტედტი (იხ. Harald Raab, Die Lyrik Puškins in Deutschland, 1820—1870, Akademie-Verlag, Berlin, 1964). მაშასადამე, ყრმა თ. მანს შეეძლო სცოდნოდა პუშკინის ლირიკა და სხვა ლექსებს შორის მისი „ძეგლიც", მაგრამ არაფერით არ დასტურდება ამ დროს თ. მანის მიერ პუშკინის ნაცნობობის ფაქტი. მოგვიანებით თ. მანი დიდად აფასებდა ამ რეს პოეტს, რომელზედაც წერდა: „Nach den dichterischen Genien meiner Liebe und Wahl befragt, und sollten es nur sechs sein, nur vier, würde ich Puschkins Namen nie vergessen... Puschkin, der slawische Lateiner, war volksecht und europäisch wie Goethe, wie Mozart". თემც 1948 წ. 26 თებერვლის პირველ ლანგესადმი გაგზავნილ წერილში თ. მანი აღიარებდა: „Die russische Literatur des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts gehört tatsächlich zu den Wundern der geistigen Kultur, und ich habe nur immer tief bedauert, dass mir Puschkins Lyrik so gut wie unzugänglich geblieben ist, da ich nicht die Zeit und überschüssige Energie hatte, Russisch zu lernen" („Aufbau", 1948, H. 6, Thomas Manns zwei Briefe, S. 459—460).

[13] დამახასიათებელია, რომ თ. მანს არ უყვარდა რაინერ მარია რილკე, თუმც არ უარყოფდა მის დიდ პოეტობას. 1941 წ. აგვის ე. მაიერისადმი მიწერილ წერილში თ. მანი აღნიშნავდა: რილკე დიდი პოეტია, მან არაჩვეულებრივ პოეტურ სიმაღლეებს მიაღწია, მისი ლირიკული სტილი ახალი და მიმზიდველი იყოო. „Aber sein Ästhetizismus, sein adeliges Getu', seine frömmelnde Geziertheit waren mir immer peinlich und machten mir seine Prosa ganz unerträglich" (Thomas Mann, Briefe, II, S. 214). ამავე წერილში თ. მანი რილკეს „ავსტრიელ სნობს", მეორეგან „არქიესთეტს" (Erz-Ästhet-ს) ეძახის. აღსანიშნავია, რომ რილკეს ეკუთვნის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული პოზიტიური რეცენზია „ბუდენბროკებზე" (Zwei neue Romane, von Rainer Maria Rilke, „Bremer Tageblatt", 1902, 16/IV).

[14] ამ საკითხით დაინტერესებულ მკითხველს მივუთითებ ლიტერატურას: R. F. Arnold, Allgemeine Bücherkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte (Geschichte der Novelle, S. 54; Theorie, S. 298); Bernhard von Arx, Novellistisches Dasein. Spielraum in der Goethezeit, Zürcher Beiträge, 5, 1953; Erich Auerbach, Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich, Diss., Heidelberg, 1921; Charles Sears, American short stories, New Jork, 1904; Brander Matthews, The philosophy of the short-story, New Jork, 1931; R. M. Mitchell, Heyse and his predecessors in the theory of the Novelle, Frankfurt a. M., 1945; Anro Mulot, Die Novelle und ihre Interpretation, „Deutschunterricht", 1951, H. 2. Stuttgart; Walter Pabst, Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen, Hamburg, 1953; Josef Kunz, Geschichte der deutschen Novelle vom 18. Jahrhundert bis auf die Gegenwart; in: Deutsche Philologie im Aufriss 1954, Bd. 2: K. E. Benett, A history of the German Novelle from Goethe to Thomas Mann, London, 1934; Erich Ewerth, Die Kunst der Erzählung („Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XIX); Bernhard Bruch, Novelle und Tragödie („Zeitschrift für Ästh. u. allg. Kunstwiss.", XXII).

[15] ლუდვიგ ტიკის მიხედვით, ნოველა სასწაულებრივს, უცნაურს (Wunderbares) უნდა გამოსხივდეს, რაც სხვა ჟანრებში კლავე ყოველდღიურად გამოჩნდება

(ვიზე, გვ. 26). ტიკს შემოაქვს „შემობრუნების წერტილის“ (Wendepunkt) ცნება; მისი აზრით, ნოველას უნდა ჰქონდეს „უცნაური“, თვალში საცემი „მობრუნების წერტილი“, „რაც ნოველისტურ მოთხრობას მოთხრობის ყველა სხვა ჟანრისაგან განასხვავებს“. წერტილი, „რომელშიაც ნოველისტური მოთხრობა მოულოდნელად სრულიად შემობრუნდება...“ (ვიზე, გვ. 26). რომანში კი, რამდენადმე მოთხრობაშიც, ხდება საფეხურებრივი, თანდათანობითი განვითარება. პაულ ჰაიზემ შემოიტანა „შევარდნის“ (-Falke-) ცნება (ბოკაჩოს „დეკამერონიდან“ აიღო მეხუთე დღის IX ამბავი და ეს ნოველისათვის ტიპიურად მიიჩნია). ჰაიზემ ნოველის ცნებაში, მაშასადამე, შეიტანა „Dingsymbol“, რაც კომპოზიტორულად ამთლიანებს ამბავს და, ამავე დროს, ამბის მიღმა უფრო მაღალ შინაარსს ანიჭებს თვით ამბავს. გარკვეულობისათვის აღვადგინოთ ბოკაჩოს ნოველა შევარდნზე, რათა ნათლად წარმოვიდგინოთ პაულ ჰაიზეს „შევარდნის“ ცნება. რაინდ ფედერიგოს უყვარს ერთი ბანოვანი; ქალი მისდამი გულგრილია. ფედერიგო თავის ჭონებას ფლანგავს ტრფობით დამწვარი, ისე რომ, ბოლოს მას შევარდენიც რჩება. მოულოდნელად ბანოვანი სტუმრად ეწვევა ფედერიგოს. ქალბატონს პაგარა ბიჭუნა გახდომია ძალიან ავად, სნეულ ბიჭს რაინდის შევარდენი უნატრია—ბიჭუნა ავადმყოფობამდე თამაშობდა ხოლმე ამ შევარდენთან. დედა იძულებულია დაძლიოს ანტიპათია რაინდისადმი და საყვარელი შვილის სურვილის შესასრულებლად მიდის გაწბილებულ მამაკაცთან. რაინდს, რომელმაც არ იცის ბანოვანის სტუმრობის მიზეზი, შეშფოთებული იმით, რომ არაფერი გააჩნია და ვერაფრით გაუმასპინძლდება სათაყვანო არსებას, საყვარელი შევარდენი დაუკლავს. ყველაფერი ირკვევა. მამაკაცის ერთგულებით მოხიბლული ქალი აზრს შეიცვლის რაინდზე, მასზე დაქორწინდება და ფედერიგოს მთელი თავისი სიმდიდრისა და ქონების ბატონ-პატრონად აქცევს. პაულ ჰაიზე მოითხოვს, რომ ყოველ ნოველას ჰქონდეს (თუ ჰყავდეს) ასეთი „შევარდენი“. ტიკის მიხედვით, ნოველაში აუცილებელია განსაზღვრული ვითარებიდან განსაზღვრულ ხასიათზე შუქის მოულოდნელი მინათება, ისე რომ ეს ხასიათი სრულიად ახლებურად უნდა გამოჩნდეს (ვიზე, გვ. 27). ვილანდი (1772 წ.) თავისი „დონ სილვიო ფონ როზალვას“ მეორე გამოცემაში ასე განმარტავდა ნოველას: „Novellen werden vorzüglich eine Art von Erzählungen genannt, welche sich von den grossen Romanen durch die Simplizität des Plans und kleinen Umfang der Fabel unterscheiden, oder sich zu denselben verhalten, wie die kleinen Schauspiele zu der grossen Tragödie und Komödie“ (Wiese, S. 14).

ფრიდრიხ თეოდორ ფიშერი თავის „ესთეტიკაში“ ნოველის შესახებ წერდა: „Die Novelle verhält sich zum Roman wie ein Strahl zu einer Lichtmasse. Sie gibt nicht das umfassende Bild der Weltzustände, aber einen Ausschnitt daraus, der mit intensiver, momentaner Stärke auf das grössere Ganze als Perspektive hinweist, nicht die vollständige Entwicklung einer Persönlichkeit, aber ein Stück aus einem Menschenleben, das eine Spannung, eine Krise hat und uns durch eine Gemüts—und Schicksalswendung mit scharfem Akzente zeigt, was Menschenleben überhaupt ist. Man hat sie einfach und richtig als eine Situation im Unterschied von der Entwicklung durch eine Reihe von Situationen im Romane bezeichnet. Die Novelle hat dem Romane den Boden bereitet, das Erfahrungsbild der Welt erobert“ (Wiese, S. 25).

როგორც სწორად შენიშნავს ვიზე, ფიშერს ნოველა მიაჩნია რომანის ერთგვარ დამამატად, მის მოსამზადებელ საფეხურად, რაც ნოველას დამოუკიდებელ მნიშვნელობას ართმევს, თუმცა, უნდა ითქვას, სხვა მხრივ ფიშერი ნოველის სპეციფიკას

მართებულად უთითებს. თეოდორ შტორმი ნოველას ასე ახასიათებდა: „Sie ist nicht mehr, wie einst, die kurzgehaltene Darstellung einer durch ihre Ungewöhnlichkeit fesselnden und einen überraschenden Wendepunkt darbietenden Begebenheit; die heutige Novelle ist die Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung. Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert, und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen..." (Theodor Storm, Sämtliche Werke, hrsg. von Köster, Bd. VIII, S. 122).

ლუკაჩი 1911 წ. თავის ესეების კრებულში „Die Seele und die Formen" (Berlin, 1911) ნოველას ასე განსაზღვრავდა: „Ein Menschenleben durch die unendliche sinnliche Kraft einer Schicksalsstunde ausgedrückt (Wiese, S. 80). რობერტ პეში 1934 წ. წერდა: „Die echte Novelle verlangt raschen Einsatz, eine sprungweise, doch hinreissende und überzeugende innere Entwicklung und einen knappen, vielsagenden Schluss, alles im Gegensatz zu den eigentlichen Langformen" (Robert Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle-Saale, 1934, S. 246).

[16] ვილი შუმანი წერს: „Auch das Gedicht, das der Liebende in seiner, Trunkenheit schreibt, passt ganz in die Stormlyrik mit einer Strophe wie-

Nein, lehn dein Haupt, dein süsses Haupt
So angstvoll nicht an meins,
Noch lacht der Frühling unentlaubt
Von leichten Sonnenscheins.

Sogar der Rhythmus ist der einer Storm-Strophe" (Willi Schumann, S. 66).

[17] ზელტენი ამბის მთხრობელია ნოველაში. ნოველაში მოთხრობილი ამბავი თვითონ მას გადახდა თავს. ის, როგორც უკვე აღვნიშნე, გაცინიკოსებული და გაბოროტებული. ლაუბე ცოტა კომიკურად მოხაზული ახალგაზრდა, იდეალისტურად განწყობილი პოლიტეკონომისტია, რომელიც ყველგან და ყოველთვის ქალთა ემანსიპაციაზე ლაპარაკობს. ზელტენი და ის კამათობენ ქალის მდგომარეობის გამო. ვოლფი წერს: „Er (ზელტენი, ნ. კ.) wird zum Verächter von Welt und Leben, zum Zyniker, der jeden Glauben an das Gute und Edle im Menschen verloren hat, und wenn wir mit dem jugendlichen Schwärmer Laube verglichen, der sich in Träumen von Weltverbesserung und Menschenbeglückung ergeht, so finden wie hier den Gegensatz Naphta—Settembrini in rudimentärer Form vorweggenommen" (Hans M. Wolff). ავტორისეული ირონია მიმართული ლაუბესადმი, ჩემი აზრით, ნაწილობრივ ნიცშეს ანტიფემინიზმით უნდა იყოს ნასაზრდოები.

[18] შუმანი თ. მანის ამ პირველ ნოველაში შტორმის უეჭველ გავლენას ადასტურებს. ის წერს: „Dagegen sind sie (შტორმის ტონები, ნ. კ.) in einem so frühen Prosastück wie ‚Gefallen' (1894) unüberhörbar: der Rahmen, der den Erzähler im Kreise von Freunden erscheinen lässt, wie Storm es gerne tut, etwa in Universitätsnovelle ‚Es waren zwei Königskinder'; das Studentenmilieu und der Typ tödlichverletzten ‚guten Kerls', auch wieder

stark erinnernd an die gleiche Stormnovelle; die Beschreibung und überhaupt der Typ der Heldin: ‚kindlich zarte Gestalt, mattblondes Haar, fromme, lustige graublaue Augen, feines Näschen, unschuldigsüsser Mund und weiches Kinn', eine Gestalt wie sie in den frühen Erzählungen des Husumers viele Male auftaucht; die Vorliebe Thomas Manns, die Hände als Charakterisierungsmittel zu verwenden, Verbalechos, die auf Schritt und Tritt an Immensee-und Späte Rosen-Prosa erinnern: ‚In dem blonden Gekraus über ihrer Stirn zitterte die Maisonne',—‚Und sie hob ihr blasses Köpfchen zu ihm empor, dass sie sich in die Augen sehen konnten, tief, tief, bis in die Seele, und einander in diesem Blick sagen, dass sie sich lieb hatten" (Willi Schumann, S. 65).

საინტერესო აზრს ეხვდებით ჰანს მ. ვოლფის წიგნში: „Dieser Handlungsablauf läuft in den Hauptzügen der Mariane- Handlung im ersten Buch des ‚Wilhelm Meister' parallel, aber während Goethes Held durch das erschütternde Erlebnis aufgerüttelt und damit zu seinem Bildungsgang fähig wird, bleibt es im Fall von Dr. Selten bei der Ernüchterung: Er wird zum Verächter von Welt und Leben, zum Zyniker, der jeden Glauben an das Gute und Edle im Menschen verloren hat..." (Hans M. Wolff, S. 11).

[19] ავტობიოგრაფიულ მასალას იყენებს აგრეთვე თომასის უფროსი ძმა ჰაინრიხ თავის რომანში „რასებს შორის", რომლის პირველ ნაწილში მწერლის დედის ბავშვობაა ასახული. განსხვავებული, უფრო მეტიც, ურთიერთშებრუნებულია ძმების შემოქმედებაში „გერმანულისა" და „რომანულის" სიმბოლოები. თ. მანისათვის რომანული, სამხრეთამერიკული საწყისი ხელოვნების, რომანტიკის, „გონის" სიმბოლოა, ხოლო ჩრდილოგერმანული ელემენტი კი ბიურგერული ყოფის, „სასარგებლო" ცხოვრებისა და ა. შ. ჰაინრიხ მა ნისათვის ლათინურ-რომანული ჩამომავლობა პოლიტიკურობის, სოციალურობის, ცხოვრებაში აქტიური ჩარევის, ქმედების, საქმისა და ა. შ. სიმბოლოა, ხოლო გერმანული ელემენტი უნაყოფო მეოცნებეობის, რეზონერობის, უმოქმედობის და ა. შ. აღმნიშვნელი.

[20] ეს ხერხი მეორდება დიდი ხნის შემდეგ „ფაუსტუსში": აქაც ხომ რომანის მთავარი გმირის ლევერკიუნის ცხოვრების ამბავს მისი სკოლის ამხანაგი—ციტბლომი მოგვითხრობს. ორივე შემთხვევაში ნაწარმოების აგების ერთი და იგივე ხერხია გამოყენებული. ციტბლომის ადრიანისადმი მოწიწებაც და სიყვარულიც ჩამოჰგავს ჰოფმანისადმი ამბის მთხრობელის დამოკიდებულებას. მაშასადამე, თ. მანს პირველად აქ შემოჰყავს ე. წ. „ფიქტიური მთხრობელი" (der fingierte Erzähler), ერთგვარი წინამორბედი და პროტოტიპი მშვენვარე ზერენუს ციტბლომისა.

[21] „Unsere Kameradschaft dauerte während all der Schuljahre ungefähr aus demselben Grunde fort, aus welchem sie entstanden. Es war das ‚Pathos der Distanz' dem grössten Teile unserer Mitschüler gegenüber, das jeder kennt, der mit fünfzehn Jahren heimlich Heine liest und in Tertia das Urteil über Welt und Menschen entschlossen fällt" (Th. Mann, Der kleine Herr Friedemann, Novellen, S. Fischer Verlag, Berlin, 1898, S. 71).

[22] თ. მანის ადრეულ შემოქმედებაში შაგგერემან, შავთმიან გმირებს („გონის", „ხელოვნების" წარმომადგენლებს), ჩვეულებრივ, შეუყვარდებათ ხოლმე ქერა, მხია-

რელი გოგონები („ცხოვრების“, „ბიერგერობის“ წარმომდგენლები). ჩვეულებრივ, ქერა გოგონები ახლოსაც არ იკარებენ მკვლევარე, გულჩახვეულ „შეგვრემანებს“.

[32] „დაცემული ქალის“ მთავარი გმირი—ექიმი ხელტენი, რომელიც თურმე სანატორიუმში ნოველებს წერდა, დილეტანტობის ფარგლებს ვერ სცდება. ის არ არის ხელოვანი ამ სიტყვის არც ვიწრო და არც ფართო მნიშვნელობით. „დაცემულ ქალში“ მე ვერ ვხედავ „გონისა“ და „საქმის“, „სელისა“ და „ცხოვრების“ ანტითეზას.

[31] თანაკლასელებისადმი უცხოობის გრძნობა აქვს ჰესეს ოზიფ კნეხტსაც (-გლასპერლენშპილი“): „Er hatte zuweilen schwer unter diesen Ausbrüchen des Entfremdungsgefühls zwischen ihm und seinen Kameraden gelitten“ (Hermann Hesse, Glasperlenspiel. Aufbau-Verlag, Berlin. 1961, S. 60).

[30] ნიცშესა და ლეონრიუნიერთ კაფკაც შესულა ბორდელში (პარიზში), მაგრამ მ. შინვე უკანვე გამოვარდნილა.

[29] შეადარე ვერთერის აზრსა და გრაფის მსჯელობას ავრეთვე ჰესეს „სტეპების მგელის“ ერთი ადგილი. რომანში ჩართულ „ტრაქტატში სტეპების მგელზე“ ლიტმკვლელობის შესახებ ვკითხულობთ: „Wie Tausende von seinesgleichen, machte er aus der Vorstellung, dass ihm zu jeder Stunde der Weg in den Tod offenstehe, nicht bloss ein jugendlichmelancholisches Phantasiespiel, sondern baute sich aus obendiesem Gedanken einen Trost und eine Stütze...“ (Hermann Hesse, Der Steppenwolf, ‚Traktat vom Steppenwolf', S. 11). იქვე: „Die Vertrautheit mit dem Gedanken, dass jener Notausgang beständig offen stehe, gab ihm Kraft...“ (S. 11).

[27] „Er war bei mir, diese Nacht war er bei mir! Ich habe ihn nicht gesehen und nicht gehört, und dennoch habe ich mit ihm gesprochen. Es ist lächerlich, aber er benahm sich wie ein Zahnarzt!—Es ist am besten, wenn wir es gleich abmachen,— sagte er. Aber ich wollte nicht und wehrte mich. Mit kurzen Worten habe ich ihn fortgeschickt.—Es ist am besten, wenn wir es gleich abmachen!—Wie das klang! Es ging mir durch Mark und Bein. So nüchtern, so langweilig, so bürgerlich! Nie habe ich ein kälteres und hohnvolleres Gefühl von Enttäuschung gekannt“ (S. 64—65).

[28] თორნტონ უაილდერის პიესაში „ალკესტიადა“ სიკვდილი, რომელიც ერთერთი მოქმედი პირია, გარეგნულად ასეა აღწერილი: „Der Tod-in einem Gewand aus grossen schwarzen Lappen, darin er aussieht wie eine Fledermaus oder ein Käfer-kommt den Pfad heraufgewatschelt und schnüffelt an der Tür links und an der Palasttür“ (Thornton Wilder, Alkestiade, Schauspiel in drei Akten mit einem Satyrspiel: Die beschwipsten Schwestern, Fischer Bücherei, 1961. S. 11).

[29] ზაქსის „სოციოლოგიზმი“ იქამდეც კი აღწევს, რომ ფრიდემანის კუზს ბურჟუაზიას აბრალებს: „Они (буржуи, ნ. კ.) повинны в том, что появляются такие искалеченные люди, как господин Фридеман, герой новеллы „Маленький господин Фридеман“ (Е. М. Закс, Томас Манн, 1956, стр. 8). ალბათ, გადია, რომელსაც მაგიდიდან გადმოუვარდა ჩვილი, ზაქსის აზრით, ბურჟუაზიის მიერ ფრიდემანების ოჯახში შეგზავნილი აგენტი იყო! მაგრამ თეითონ ფრიდემანიც ხომ ბურჟუაა.

[30] ისეთ სოლიდურ მკვლევარს, როგორიცაა კლაინი რატომღაც უზუსტობანი გაჰპარვია „ფრიდემანის“ განხილვისას: ფრიდემანი იმიტომ კი არ ესტუმრება გერდას წინ, რომ ხიფათი გადავლილი ჰგონია და თავის ძალებსა და სიმტკიცეშია დარწმენე-

ბული. არამედ მას არ შეუძლია არ წავიდეს, რადგან შეეცნობი ძალა ეწევა ქალისაკენ და იმასაც მოუნდობა სიკვდილის ძახილს („Erst am strahlenden nächsten Morgen gewinnt er seinen Frieden zurück und bricht im Wahn, der Gefahr gewichen zu sein, zu Gerda auf", Johannes Klein, Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart, 3. Auflage, 1956, 418). მართალია, მეორე დილით ფრიდემანი ასე თუ ისე მშვიდდება, ჰგონია, რომ ხიფათი გადავლილია, მაგრამ უკანასკნელ წუთს კვლავ ცდუნება მოერევა და მისდაუნებებურად წაიყვანს ქალთან. საერთოდ, კლაინს „ფრიდემანის" შინაარსი არასრულად აქვს გადმოცემული. მას ანალიზში დაკარგულია სიუჟეტური და იდეურ-პრობლემატური ნიუანსები. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, მაცდური ქალის გვარია არა Rimmlingen (S. 418), არამედ Rimmlingen (კორექტურული შეცდომა რომ არ არის, იქიდან ჩანს, რომ კლაინის წიგნში ეს გვარი ყველგან ასეთი ფორმით გვხვდება).

[31] ამ მხრით ჯამბაზისა და მამამისის ურთიერთობა ძალიან გვაგონებს ფრანც კაფკასა და ჰერმან კაფკას ურთიერთმიმართებას. ფრანცსა და მამამისს შორის ჯერ კიდევ მწერლის ბავშვობაშივე ჩაისახა კონფლიქტი, რამაც თავის კულმინაციას კაფკას ცნობილ წერილში „წერილი მამას" მიაღწია. მთელი სიცოცხლის განმავლობაში კაფკას ჩაგრავდა, თრგუნავდა, ამცირებდა ძალაუფლებისმოყვარული, ბრძანებელი და დამცინავი მამა. კაფკას უყვარდა და ამავე დროს სძულდა მამა, აღტაცებული და ამავე დროს აღშფოთებული იყო მისი პიროვნებით. და სწორედ ეს რთული, წინააღმდეგობრივი სიტუაციაა დაწერილებით აღწერილი და გაანალიზებული კაფკას ვრცელ წერილში. კაფკა არსებითად განსხვავდებოდა მამისაგან. ფრანცი იყო მორცხვი, მორიდებული, ადამიანთა მოშიში, პასიური და ა. შ. მამამისი კი, პირიქით, იყო თამამი, როხროხა, ტრაბახა, შემტევი, დესპოტი და ა. შ. ჰერმან კაფკა კაეშენისაგან მოითხოვდა მეტ პრაქტიკულ ფხასა და უნარს, მეტ ვაჟკაცობასა და გაბედულებას, მეტ აქტიურობასა და რიხს. ჯამბაზის მამა ამ მხრივ ჰგავდა ჰერმან კაფკას.

„Es war ein mächtiger Mann von grossem Einfluss auf die öffentlichen Angelegenheiten: ich habe Menschen ihn mit fliegendem Atem und leuchtenden Augen verlassen sehen und andere, die gebrochen und ganz verzweifelt waren. Denn es geschah zuweilen, dass ich und auch wohl meine Mutter und meine beiden älteren Schwestern solchen Szenen beiwohnten; vielleicht weil mein Vater mir Ehrgeiz einflossen wollte, es so weit in der Welt zu bringen wie er; vielleicht auch, wie ich argwöhne, weil er eines Publikums bedurfte. Er hatte eine Art, an seinen Stuhl gelehnt und die eine Hand in den Rockaufschlag geschoben, dem beglückten oder vernichteten Menschen nachzublicken, die mich schon als Kind diesen Verdacht empfinden liess" (Th. Mann, Bd. IX, S. 43).

კაფკა მამისადმი მიწერილ წერილში პირდაპირ შენიშნავს, მე დედის ხაზით წავედიო (ჯამბაზიც ხომ დედის კვალს მიჰყვა). დამცინავად იყო განწყობილი ჰერმან კაფკა ვაჟიშვილის მწერლობისადმიც, უსარგებლო ჩხირკედელაობად მიაჩნდა იგი. როცა ფრანცი თავისიანებს უკითხავდა თავის რომელიმე ნაწარმოებს, მამამისი, ამრეზილი, ირონიულად განწყობილი, უგულოდ უგდებდა ხოლმე ყურს. „სოფლის ექიმი" კაფკამ მამას მიუძღვნა. ჰერმანს არც კი გაუთვითმეცნია წიგნი, ზედაც არ დაუხედავს. ქაღალდის მაგიდაზე დამიდეო, შეუღრინა ფრანცს; ეს ჟესტი იმას ნიშნავდა, რომ, სერიოზულ საქმეებს რომ მოერჩები, დაძინებისას შეიძლება თვალი გადაავლოო.

[22] რობერტ მუზილის მოთხრობაში („სიყვარულის სრულქმნა") ნაჩვენებია „ცხოვრების" კაცის მიერ მეტ-ნაკლებად დახვეწილი ქალის დამორჩილება. ეს უბანი, სულიერად მარტოვი ადამიანი პირდაპირ ეუბნება ქალს: "Ich bin zwar kein Künstler oder Philosoph aber ein ganzer Mensch, ich glaube, ein ganzer Mensch (Robert Musil, Prosa, Dramen, Späte Briefe, hrsg. von Adolf Frise, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1957, S. 198). ცენტრალური აპარატის ეს მოხელე (Ministerialrat) ძალიან ჰგავს თ. მანის ზოგიერთ „ბიურგერს": ასესორ ვიცნაგელს („ჯამბაზი"), „რკინიგზის კატასტროფის" უცნობ ბატონს და შორეულად და ოდნავ „ჯადოსნური მთის" პეპერკორნსაც კი.

[23] „ჯამბაზში" ერთგან ეკითხულობთ: „Müsste ich nicht als eine Art von Fledermaus oder Eule im Dunkeln hocken und neidisch zu den ‚Lichtmenschen' hinüberblinzeln, den liebenswürdigen Glücklichen?" (S. 61).

ლილი ვენორი სამართლიანად ვარაუდობს, რომ საკუთარი თავის ღამურასა და ბუსთან შედარება დოსტოევსკის „ჩანაწერებიდან" უნდა მოდიოდეს. „ჩანაწერებში" მსგავსი აღგილი მრავალია: „Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться, ни злым ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым" (стр. 135).

„Мне теперь хочется рассказать вам, господа, почему я даже и насекомым не сумел сделаться. Скажу вам торжественно, что я много раз хотел сделаться насекомым" (стр. 136).

„... то этот ретортный человек до того иногда пасует перед своим антитезом, что сам себя, со всем своим усиленным сознанием, добросовестно считает за мышь, а не за человека. Пусть это и усиленно сознающая, но все-таки мышь..." (стр. 140).

„Это была мука-мученская, беспрерывное невыносимое унижение от мысли, переходившей в беспрерывное и непосредственное ощущение того, что я муха перед всем этим светом, гадкая, непотребная муха..." (стр. 176).

„Очевидно, меня считают чем-то вроде самой обыкновенной мухи" (стр. 183).

საერთოდ დოსტოევსკის ნაწარმოებებში ხშირად ეხედებით ადამიანის შედარებას მწერთან, პარაზიტთან, ფრინველებთან და ცხოველებთან. შესაძლოა, ნაწილობრივ დოსტოევსკის გავლენითაც აიხსნებოდეს კაფკას შემოქმედებაში ადამიანის მწერებთან და ცხოველებთან გაიგივების ფაქტი. დოსტოევსკის „კარამაზოვებში" თითქმის ყოველ ფების ნაბიჯზე გვხვდება ასეთი აღგილები: დმიტრი კარამაზოვი ეუბნება ალიოშა კარამაზოვს: „Я, брат, это самое насекомое и есть..." (Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, т. I, Москва, 1963, стр. 156). „...а я клоп" (კელავ დმიტრი ეუბნება ალიოშას, გვ. 162).

„... разве я не клоп, не злое насекомое?" (ისევ და ისევ დმიტრი ამბობს, გვ. 157).

„Я клоп и признаю со всем принижением, что ничего не могу понять, для чего все так устроено" (გვ. 307; ამას თვან კარამაზოვი ეუბნება ალიოშას).

... Надо истребить одно смрадное насекомое, чтобы не ползало, другим жизни не портило..." (ტ. II, გვ. 93; ამბობს დმიტრი საკუთარ თავზე).

„Но червь, ненужный червь проползет по земле, и его не будет" (ტ. II, стр. 105, კელავ საკუთარ თავზე ამბობს დმიტრი კარამაზოვი). როდრონ

რასკოლნიკოვი თავს ტოლს ადარებს: „Да, я действительно вошь..." (Ф. М. Достоевский, т. V, Преступление и наказание, стр. 285).

„Потому, потому я окончательно вошь,—прибавил он, скрежеща зубами,—потому что сам-то я, может быть, еще сквернее и гаже, чем убитая вошь..." (стр. 286);

„Я ведь только вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, зловредную. —Это человек-то вошь" (стр. 434).

„Или что если задаю вопрос: вошь ли человек?" (стр. 437).

„... потому что я такая же точно вошь, как и все!" (стр. 438).

„Если б я не вошь был, то пришел ли бы я к тебе?" (стр. 438).

„დანაშაულსა და სასჯელში" ძალიან ხშირად ვხვდებით ადამიანის შედარებას ტოლთან. აქედან თითქოს ერთი ნაბიჯია კაფკას „მეტამორფოზამდე", კომიუნიკერ გრეგორ ზამზას მწერად ქცევამდე. ამ მხრივ დოსტოევსკის უშუალო გავლენაზე ლაპარაკი, შესაძლოა, ერთობ სარისკოც იყოს, თუმც კაფკა დოსტოევსკის ძალიან კარგად იცნობდა და იგი მისი ერთ-ერთი უსაყვარლესი მწერალთაგანი იყო. მაგრამ თვით კაფკას ცხოვრებაში ვხვდებით ისეთ დეტალს, რაც დოსტოევსკის გავლენას ამ შემთხვევაში აუცილებელს არ ხდის. კაფკა თავის ცნობილ წერილში—„წერილი მამას" აღნიშნავს, რომ მამამისი ცოლის ახლობელ ნათესავს, იდიშელ მსახიობ ლიოვის პარაზიტ მწერს ადარებდა და საერთოდაც ჰერმან კაფკას ჰყვარებია ადამიანების რწყილებთან, ძაღლებთან და ა. შ. შედარება („Ohne ihn zu kennen, vergleichst Du ihn in einer schrecklichen Weise, die ich schon vergessen habe, mit Ungeziefer, und wie so oft für Leute, die mir lieb waren, hattest Du automatisch das Sprichwort von den Hunden und Flöhen bei der Hand", იხ. Franz Kafka, Brief an den Vater, Pieper-Bücherei, München, S. 13—14). ასე რომ, კაფკას შეეძლო ესარგებლა ოჯახური „ფონდიდანაც".

საინტერესოა, რომ თ. მანი სხვაგანაც მიმართავს ადამიანის შედარებას ჯიასთან, ღამურასთან, ბუსთან. „ფიორენცაში" სავონაროლას მისი მტრები უწოდებენ „Wurm"-ს, „Eule"-ს, „Fledermaus"-ს.

XX საუკუნის სხვა მწერლებს შემოქმედებაშიც ვხვდებით ანალოგიურ შედარებებს. ჰერმან ბროხის „ვერგილიუსის სიკვდილში" ერთ მსუქან, ღიპიან კაცზე, რომელსაც ჯოხი ჩაცხეს თავში და ფეხზე წამოდგომა აღარ შეუძლია, ნათქვამია: „...ის ცხოველივით ოთხზე წაფოფხდა, როგორც დიდი მოუხეშავი ხოკო, რომელსაც ორი ფეხი მოწყვიტეს..." (Hermann Broch, Der Tod des Vergil, Rhein-Verlag, Zürich, 1958, S.126).

ალბერ კამიუს „შავ ჭირში" კვითხულობთ: „... seine Frau eine kleine, graue Maus..." (Albert Camus, Die Pest, Roman, rororo, Rowohlt, 1962, S. 19). „Euer Vater hat Recht", sagte die graue Maus" (S. 19). კამიუს „შავ ჭირში" ძალიან ხშირია ანალოგიური შედარებანი. საერთოდ მთელი ეს ოჯახი ცხოველებთან და ფრინველებთანაა შედარებული: მამა, ქმარი—gut erzogene Schleiereule (S. 19). ცოლი, როგორც დაეინახეთ, თაგვია, ხოლო შვილები ქალ-ვაჟი—პუდელები (გვ. 19). ანდრე მალროს „La condition humaine"-შიც (გერმანული თარგმანი „So lebt der Mensch") არაიშვიათია ადამიანების დამსგავსება მწერებთან: „Die älteste chinesische Legende fiel ihm ein: die Menschen sind das Ungeziefer der Erde" (André Malraux, So lebt der Mensch, Roman, Europa-Verlag, Zürich, 1934, S. 255).

„Von der Bank fast heruntergleitend, die Beine übereinandergeschlagen, die Arme an den Körper gepresst, wie ein frierendes Insekt, die

Nase in die Luft gebohrt, schaute er sie wie aus weiter Ferne an..." (გვ. 272; ლაპარაკია მანხაის ერთ-ერთი ბორდელის როსკოზე). „Die Gestalt hing dort, fiel zurück, hing wieder: ein riesiges Insekt" (S. 301).

„Hinter ihm, auf einer Pritsche liegend oder aufrecht, wimmelte es von langen Schatten: Menschen—wie Würmer" (S. 307).

როგორც ვხედავთ, ადამიანის ფრინველებთან, მწერებთან და ა. შ. შედარება კაფკას „გამოგონილი" არ აროს: დოსტოევსკის „იატაკქვეშელი პარადოქსალისტი" თავს თაგვად გრძნობს, თ. მანის ჯიმბაზი თავს ღამურასა და ბეს ადარებს და ა. შ. მაგრამ კაფკას სიახლე ის არის, რომ მან შედარება მეტაფორად აქცია. თე დოსტოევსკს, თ. მანის, მ.ლროს, კამიეს და ა. შ. ადამიანები შედარებულ, დამსგავსებელი არიან მწერებთან, ცხოველებთან და ა. შ., კაფკა პირდაპირ ლაპარაკობს მწერზე, თაგვზე, თხუნელაზე და ა. შ., ისე რომ ადამიანი არსად არ არის ნახსენები, მაგრამ იგულისხმება კი. მაშასადამე, კაფკას შემოქმედებაში ეს ტენდენცია უკიდურესობამდეა მიყვანილი. დოსტოევსკის, თ. მანის და სხვათა შედარება-დამსგავსება კაფკას შემოქმედებაში გაგივებადაა ქცეული. მაგალითად აეოღოთ კაფკას მოთხრობა „მეტამორფოზა". როგორც ცნობილია, ამ მოთხრობის გმირი—კომივოიაჟერი გრეგორ ზამზა იქცეა მწერად. ეს არის თავისებური მეტაფორა. ზამზა მართლა მწერი კი არ გამხდარა, არამედ ამ ფერისცვალებას სიმბოლურ-ალეგორიული ფენქცია ეკისრება. დარჩენილია კაფკას წერილი კერტ ეოლფისადმი—„მეტამორფოზის" პირველი გამომცემლისადმი, რომელშიაც მწერალი კატეგორიულად მოითხოვს, წიგნის ყდაზე მწერი არასგზით არ დაახატვინოთო. მოთხრობაში კი პირველი სტრქონიდანვე ზამზა მწერად გეეელინება. საქმე ის არის, რომ ზამზას კი არ ეჩვენება, რომ მწერად გადაიქცა, ე. ი. ეს არ არის ფსიქიკურად დაავადებულის პალუცინაცია, გრძნობის მცდარობა—ეს არის კაფკას მიერ ზამზას ოჯახის, გარემოს, სხვა ადამიანების გულცივობის, უსიყვარულობის, უგრძნობელობის, თე შეიძლება ასე ითქვას, გასაგნობრივება, „გამატერიეღება", გამეტაფორება. მწერობა, მწერად ქცეეა თავისებური ალეგორია-სიმბოლოა, რომლის უკან დგას ცივი, უცხო, უგრძნობელი გარემოს დამოკიდებულება ადამიანისადმი, რომელსაც ისე ექცეეან, როგორც საზიზღარ ლორწოიან მწერს. კაფკა ამბობს, ადამიანს ისე ეპყრობიან, როგორც მწერს ანდა ადამიანი სხვებისაგან ისეთ უცხოობას, მტრობას, ისეთ მოპყრობას გრძნობს, თითქოს საზიზღარი მწერი იყოს. მაგრამ კაფკა, განსხვაეებით დოსტოევსკისა, თ. მანისა და სხვებისაგან, გამოტოეებს, შლის ამ „როგორც"-სა და „თითქოს"-ს (მაგრამ გულისხმობს) და ვიღებთ ახალ კონსტელაციას: ადამიანი მწერია. ეს არის დაკრისტალებული, კონცენტრირებული, „შენიეოული" გამოხატვა მარტოობის, იზოლირების სტეაციისა, რომელსაც თე გავშლით, მივიღებთ: ადამიანი მწერივით უმწეო და ბედის ანაბარაა მიგდებული. აღსანიშნავია ისიც, რომ თ. მანის შემოქმეღებაში მხოლოდ ზოგიერთი ადამიანი, ადამიანთა ერთი ჯგუფი ეღრება ღამურას, ბეს და ა. შ. (საზოგადოდ, ცხოვრებას, რეალობას მოწყეტილი ადამიანები). კაფკას შემოქმედებაში კი ეს პრინციპულ-ადამიანურ ხარისხშია აყვანილი, საერთოდ ადამიანურ ატრიბუტადაა გამოცხადებული, ე. ი. კაფკას შემოქმედებაში ადამიანსა და ცხოველს შორის ზეაარის წაშლა ტოტალურია, თ. მანის შემოქმედებაში კი—„პერიფერიული", „ეპიზოდური". ერთგვარად გრეგორ ზამზას გარეგნულ პროტოტიპად გეეელინება თეოდორ შტორმის ნოველის „Der Herr Etatsrat"-ის გმირი შტერნოვი (ამ გარემოებას ყურადღება ვილი შეემნძა მიაქცია: **Willi Schumann, Theodor Storm und Thomas Mann: Gemeinsames und Unterschiedliches, 1963, S. 62**). ეს შტერნოვი ნოველაში რამდენჯერმე დათვითანაა შედარებელი, მაგრამ ნაწარმოების ერთი ადგილი ტიპიურ კაფკასებურ სიტუაციას „იმეორებს" (მხოლოდ გარეგნულად):

„...denn auf dem Fussboden neben seinem Altar lag der Herr Etatsrat gleich einem ungeheuren Rosskäfer auf dem Rücken und arbeitete mit seinen kurzen Beinen ganz vergebens in der Luft umher...“ (Theodor Storm, Sämtliche Werke, Bd. 3, Novellen, Aufbau-Verlag, Berlin, 1956, S. 298).

გავხსენოთ „მეტამორფოზის“ დასაწყისი: „Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen“, Franz Kafka, Rütten u. Loening, S. 55.

შტორმის იმ სცენის გარეგნული მსგავსება ზამხას სიტუაციასთან საოცარია, მაგრამ მხოლოდ გარეგნული. შტერნოი აბსოლუტურად არ ენათესავება კაფკას კომიოიაქერსა და შტორმის ნოველის იდეურ-ეთიკური ატმოსფეროც დიამეტრულად განსხვავებულია.

[34] ძაღლის შერჩევა ცხოვრების სიმბოლოდ შემთხვევითი არ არის. შოპენჰაუერი წერს: „Seht das nächste, seht euern Hund an, wie wohlgemut und ruhig er dasteht! Viele Tausende von Hunden haben sterben müssen, ehe es an diesen kam, zu leben. Aber die Idee des Hundes hat der Untergang jener Tausende nicht angefochten: sie ist durch alles jenes Sterben nicht im mindesten getrübt worden. Daher steht der Hund so frisch und urkräftig da, als wäre dieser Tag sein erster und könne keiner sein letzter sein, und aus seinen Augen leuchtet das unzerstörbare Prinzip in ihm...“

შოპენჰაუერის აზრის ანალოგიურ მსჯელობას ვხვდებით ნიცშეს ნაწერებშიც: „Betrachte die Herde, die an dir vorüberweidet: sie weiss nicht, was Gestern, was Heute ist, springt umher, frisst, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage, kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblicks, und deshalb weder schwermütig noch überdrüssig. Dies zu sehen geht dem Menschen hart ein, weil er seines Menschentums sich vor dem Tiere brüstet und nach seinem Glücke eifersüchtig hinblickt—denn das will er allein, gleich dem Tiere weder überdrüssig noch unter Schmerzen leben, und will es doch vergebens, weil er es nicht will wie das Tier. Der Mensch fragt wohl einmal das Tier: warum redest du mir nicht von diesem Glücke und siehst mich nur an? Das Tier will auch antworten und sagen: das kommt daher, dass ich immergleich vergesse was ich sagen wollte—d: vergass es aber auch schon diese Antwort und schwieg: so dass der Mensch darob verwunderte...“ (Nietzsche, Unzeitgemässe Betrachtungen, vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, Bd. II, S. 107).

ფრანც კაფკა „შიმშილის ოსტატში“ ეგალურისა და სიცოცხლისუელის სიმბოლოდ თუ მეტაფორად ირჩევს ახალგაზრდა ავაზას, რომელიც ასეა აღწერილი: „... dieser edle, mit allem Nötigen bis knapp zum Zerreissen ausgestat-

tete Körper schien auch die Freiheit mit sich herumzutragen; irgendwo im Gebiss schien sie zu stecken; und die Freude am Leben kam mit derart starker Glut aus seinem Rachen, dass es für die Zuschauer nicht leicht war, ihr standzuhalten" (**Franz Kafka**, Rütten u. Loening, 1965, S. 222), იხ. აგრეთვე კაფკას ამ ნაწარმოების ვიზესეული ინტერპრეტაცია: **Benno von Wiese, Die deutsche Novelle...**, S. 340.

[35] ნაწარმოების გმირის გვარზე მრავალი ვარაუდია გამოთქმული: „Mindernickel' ist nichts als eine gelungene Eindeutschung des Wortes „Dekadent" (**Franz Leppmann**, S. 32). მაქს კაპის აზრით კი, ნაწარმოების გმირის გვარი და სათაურიც იმას მიუთითებს, რომ ტობიასი შეპყრობილია „ნაღლებიერებულებიანობის კომპლექსით" (შდრ. Minderwertigkeitskomplex და Mindernickel; იხ. **Max Kapp**, Thomas Manns novellistische Kunst. Ideen und Probleme. Atmosphäre und Symbolik seiner Erzählungen, München, 1928, S. 82). თუ კაპი ფროიდის უშუალო გავლენას გულისხმობს, მაშინ ის, რასაკვირველია, ცდება. პეტერი ტობიასის გვარს ასე განმარტავს: „Wäge man den Charakter jenes Dekadenten, der sich am grausamen Leben mit der Ermordung seines Hündchens rächt, mit Geld ab, so stellte man fest, dass er nicht einmal den Wert einer Nickelmünze besitzt; deshalb gab ihm der Dichter den Namen Tobias Mindernickel" (**Hans Armin Peter**, Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst, 1929, S. 76).

შუმანი ვარაუდობს, რომ, შესაძლოა, თ. მანმა ამ ნაწარმოების გმირის გვარი შტორმის ნოველიდან „Aquis submersus" აიღოო (შტორმის ნოველაში არის „Witwe Liebernickel"; **Willy Schumann**, S. 61). მეტისმეტად საეჭვო ჩანს, რადგან ეს ქვრივი ლიბერნიკელი არაფრით არ ჰგავს ჩვენს ტობიასს და მხოლოდ მათი გვარები ემსგავსება ერთმანეთს, რაც, რასაკვირველია, არ არის საკმარი საფუძველი შუმანის ვარაუდისათვის. ყველა ზემოთქმულიდან ვარაუდი, ცხადია, არ შეიძლება ერთდროულად მართებული იყოს. ფაქტი ისაა, რომ თ. მანს ამ გვარით გლახაკი, საწყალი, ბეჩავი ადამიანის არსის გამოხატვა უნდოდა.

[36] ძალიან შორეული და მხოლოდ მცირედენი გარეგნული მსგავსება შეიძლება დადგინდეს თ. მანის ამ ნაწარმოებისა ბ. ტრავენის ნოველასთან „Nachtbesuch im Busch". ნოველის გმირი გეილი ყიდულობს ბილეთს და ალალ-ბედზე მიემგზავრება გაურკვეველი მიმართულებით. ერთ-ერთ მისთვის სრულიად უცნობ, უკაცურ სადგურზე ჩამოხტება და დარჩება ამ უცნობ, უცხო ადგილას.

[37] შპირო წერს: „Der Kleiderschrank ist von einer Phantasie des Spukes erfüllt, die ihren Platz unter den Erzählungen der Serapionsbrüder finden könnte" (**Heinrich Spiero**, Geschichte des deutschen Romans, Berlin, 1950, S. 532). ჰელბლინგი აღნიშნავს: „Es ist die geheimnisvoll wirkende, beängstigende, spukhafte Nachtluft aus den Phantasien von E. T. A. Hoffmann, Albrecht van der Qualen eine Hoffmannsche Figur" (**Carl Helbling**, die Gestalt des Künstlers in der neueren Dichtung, Eine Studie über Thomas Mann, 1932, S. 77). ერლახერიც ამავე აზრს გამოთქვამს: „... dessen märchenhafte Spukhaftigkeit ein wenig an E. T. A. Hoffmann gemahnt..." (**Louis Erlacher**, Untersuchungen zur Romantechnik Thomas Manns, Liestal, 1932, S. 50).

[38] ჰანს მ. ვოლფი უგულებელყოფს ამ ნაწარმოებში თ. მანის ირონიისა და ჰუმორის არსებობას, როცა კატეგორიულად ამტკიცებს, ვან დერ კვალენს უსიზმრე-

ბა, რომ ეცნობა ქალაქში ჩადისო და ა. შ. (Ганс Мюллер, გვ. 28). კროპფლეს ჰგონია, რომ ეს რეალური, ემპირიული ქალაქი კი არ არის, არამედ ჰადესის ქალაქია (Кропфлер, გვ. 118).

[39] ცოტა უცნაური ჩანს კაპის მტკიცება, რომ თითქოს ამ ნაწარმოების მიხედვით, „Kunst entsteht nur aus dem Zusammenkommen, der Gemeinschaft, dem Beisammensein von Geist und Leben! Der reine Geist erzeugt kein Kunstwerk, so wenig wie das naive Leben. Beachtet er aber das naive Leben und hört es an, so entsteht aus dem Hand-in-Hand-Gehen von Intellekt und Sinnlichkeit die Kunst..." (Max Kapp, S. 93—94). ეს უკეთესი თითქოს მართებულია, მაგრამ ამდენის ამოკითხვა „ტანსაცმლის კარადის" სიმბოლური შინაარსიდან ერთობ სუბიექტური და თვითნებური ჩანს.

[40] თ. მანი მთლად გარკვეით არ წერს: ნაწარმოებს ბოლოს პიპზამი მხოლოდ გულშეღონებულა თუ მოკვდა (გულს გასკდომისა ანდა სისხლის ჩაქცევისაგან). ამიტომ სხვადასხვა მკვლევარი სხვადასხვაგვარად გადმოსცემს ამ ადგილს. რობერტ ფაზი წერს: „...tobsüchtig wird er nach diesem Zusammenstoss mit dem ‚Leben' in die Irrenanstalt gebracht" (Robert Faesi, S. 57). კროპფლეს აზრით, პიპზამი, „ist tot oder zumindest bewusstlos" (Kroepfle, S. 136). მაქს კაპის მიხედვით, პიპზამი კვდება სისხლის ჩაქცევით (Schlaganfall; Max Kapp, S. 31).

ჩემი აზრით, თ. მანის ადრეული შემოქმედების საერთო ატმოსფეროსა და სპეციფიკას თუ გავითვალისწინებთ, თუ გავიხსენებთ სხვა ნაწარმოებთა ფინალებს („ფრიდემანი", „ბედნიერების ნება", „ტობიას მინდერნიკელი", „ლუიზენი"), უნდა ვიფარაუდოთ, რომ პიპზამი დაიღუპა. გულის შეღონება, მე ვფიქრობ, ერთობ არა თომას მანისეული ფინალი იქნებოდა, ერთგვარად „კომიკური", მსუბუქი და ვითარების გაბანალურებელი.

[41] სხვათა შორის შეიძლება აღინიშნოს, რომ „სასაფლაოს გზაში" ველოსიპედისტის ასეთი სითბოთი და აღტაცებით აღწერის უკან ავტობიოგრაფიული სიყვარული იმალება ველოსიპედისადმი. თ. მანი მოგვითხრობს „ცხოვრების ესკიზში": „იმ წლებში ისეთი გატაცებული ველოსიპედისტი ვიყავი, რომ თითქმის ერთ ნაბიჯსაც კი არ ვდგამდი ქვეითად; და თვით თავსხმა წვიმაშიც კი, ფეხზე გალოშებითა და ტანზე საწვიმრით, ყველგან ჩემი ველოსიპედით დავდიოდი. მბარზე გავიდებდი და ისე ამქონდა ჩემს ბინაში, IV სართულზე და სამზარეულოში ვდგამდი. შუადღისას, მუშაობის შემდეგ ვაკრიალებდი ხოლმე უნაგირზე გადმოტრიალებულ ველოსიპედს" (თ. მანი, ტ. 12, გვ. 393).

[42] პეტერი Piepsam-ის გვარს ასე სწერს: „Aus einem ähnlichen Grunde taufte er eine andere dekadente Novellengestalt Lobgott Piepsam; denn hier hat man es mit einem Duckmäuser und Alkoholiker zu tun, der im Chor der Menschen nur schüchtern mitpiepst und beim Anschlagen kräftigerer Töne den Verstand verliert" (Peter, S. 77).

[43] ოსვალდ ბრიელს საინტერესო მაკლითი მოჰყავს: ქალაქელებმა ერთ ავსტრიელ გლეხს ჰკითხეს, გუთანა რომ მიჰყვება, რას ფიქრობო (რა ფიქრები დაგეუფლება ხოლმეო). გაოცებულმა ჯანსაღმა გლეხმა უპასუხა: ასეთი სელელი რატომ გგონიართ, განა ყოველთვის რამეს უნდა ეფიქრობდეო?! („Glaubts ös i bin so dumm, dass i mir allweil was denken muss?", იხ. Oswald Brüll. Thomas Mann. Variationen über ein Thema. 1923, Wien-Leipzig-München, S. 10). გრილპარცერის სიტყვა ამბობს: „Und leben ist ja doch des Lebens höchstes Ziel".

თ. მანის ადრეული შემოქმედების გმირებმა არ იციან ის სიბრძნე, რომელიც ასე გამოითქმება: Primum vivere, deinde philosophari (ჯერ იცხოვრე, მერე იფილოსოფოსე); ისინი მხოლოდ „ფილოსოფოსობენ“ და თითქმის არ ან ვერ ცხოვრობენ.

[44] პაუპტმანის „ზეკაცი“, რომელიც თ. მანის ანტითეზაში „ბიურგერს“ შეესაბამება, ოპოზიციურადაა განწყობილი საზოგადოებისადმი, თ. მანის ბიურგერი კი ჰარმონიაშია გარემომცველ სინამდვილესთან. ასეთი და სხვაგვარი განსხვავებაც უეჭველად შეინიშნება ცალკეული მწერლების ანტითეზის „წევრებს“ შორის.

[45] ერნსტ იუნგერი პირდაპირ, შეუნიღბავად წერს: „Wenn des Lebens Wellenkurve zur roten Linie des Primitiven zurückschwingt, fällt die Maskierung, nackt wie je bricht er hervor, der Urmensch, der Höhlensiedler, in der ganzen Unbändigkeit seiner entfesselten Triebe... Ob im Augenblick der Begegnung die Krallen gespreizt und die Zähne entblösst, ob roh gekantete Beile geschwungen, hölzerne Bogen gespannt werden, oder ob sehr feine Technik die Vernichtung zur höchsten Kunst erhebt, stets kommt der Punkt, wo aus dem Weissen im Auge des Feindes der Rausch des roten Blutes flammt“ (Ernst Jünger, Der Kampf als inneres Erlebnis, Berlin, 1928, S. 6). იუნგერის აზრით, „ბუნებრივი“, „ბუნებისეული“ უდრის ცხოველურს, ანიმალურს, მაშასადამე, ჯანსაღსა და ძლიერს. ამ მწერლის თანახმად, ადამიანში ბუდობს სულერთია ცივილიზებულია ის თუ პირველყოფილი, ნგრევის, განადგურების, მოკვლის ინსტინქტი.

[46] შემოვიფარგლოთ მხოლოდ რამდენიმე ავტორით. რუდოლფ კ. გოლდშმიტი წერს: „Mann entscheidet sich für die Wirklichkeit, für das Leben, für das Gesunde, das Blonde, das Frische...“ (Tristan, Novelle von Thomas Mann, mit einem Nachwort von Rudolf K. Goldschmit, Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig, S. 68). თომასის უფროსი ვაჟი—კლაუს მანი შენიშნავდა: „Der jüngere der beiden Brüder hingegen war geneigt, die sehnsüchtige Zärtlichkeit für die Blonden und Lachenden inniger zu betonen als die sinnlich-übersinnlichen Ekstasen des Künstlertums“, (Klaus Mann, Der Wendepunkt, S. Fischer Verlag, 1953, S. 10).

[47] დასავლეთის მკვლევართა შორის ერთ-ერთ გამონაკლისს წარმოადგენს ვენორი, რომელიც ერთობ კატეგორიულად მსჯელობს: „Diesen Sonderlingen, die entweder durch Krankheit oder Missgeschick unfähig sind, an einem normalen Leben teilzuhaben, oder die sich in ihren grossen Erwartungen vom Leben enttäuscht sehen, gilt die volle Sympathie und das ganze Verständnis Manns; zu diesen Leidenden und Enttäuschten fühlt er sich hingezogen. Ihren Gegenspielern, den gewöhnlichen Menschen, die das ‚Leben' symbolisieren, bezeugt Mann viel weniger Interesse; er schildert sie als unproblematische, beschränkte und grausame Naturen“ (Lilli Venohr, S. 55). ვენორი ცოტა ამარტივებს და აიოლებს საკითხს.

[48] „Ich liebe das Leben... Sie lächeln, Lisaweta, und ich weiss, worüber. Aber ich beschwöre Sie, halten Sie es nicht für Literatur, was ich da sage! Denken Sie nicht an Cesare Borgia oder an irgendeine trunkene Philosophie, die ihn aufs Schild erhebt! Er ist mir nichts, dieser Cesare Borgia, ich halte nicht das Geringste auf ihn, und ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Ausserordentliche und Dämonische als Ideal verehren mag. Nein, das ‚Leben', wie es als ewiger

Gegensatz dem Geiste und der Kunst gegenübersteht,—nicht als eine Vision von blutiger Grösse und wilder Schönheit, nicht als das Ungewöhnliche stellt es uns Ungewöhnlichen sich dar, sondern das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität". ზუსტად ასევე მსჯელობს 1902 წელს დაბეჭდილი ნაწარმოების „დამშეულნი" გმირი დეტლეფი: „Das ‚Leben', von dem wir ausgeschlossen sind,—nicht als eine Vision von blutiger Grösse und wilder Schönheit, nicht als das Ungewöhnliche stellt es uns Ungewöhnlichen sich dar, sondern das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität..." (Th. Mann. Bd. IX, S. 198).

[49] მაგალითად, ლუკაჩი ამ ადგილთან დაკავშირებით პირდაპირ აღნიშნავს: „Hinweis auf die Lebensphilosophie Nietzsches" (Georg Lukács, Thomas Mann. Aufbau-Verlag, Berlin, 1957, S. 150). ამავე აზრისაა ვოლფიც: „Wenn er gegen eine trunkene Philosophie protestiert, die Cesare Borgia auf den Schild erhebt, wenn er sich gegen alle Visionen von blutiger Grösse und wilder Schönheit wehrt, so übt er damit Kritik an Nietzsches Verherrlichung von Macht und Grausamkeit, wie sie vor allem im vierten ‚Zarathustra' und ‚Jenseits von Gut und Böse' zutage tritt" (Hans M. Wolff, S. 37). ფაქტურად ამათ უერთდება პაულ რილაც: „Es ist 1903 die Absage an einen auf Nietzsches Spuren ausschweifenden Ästhetizismus..." (Paul Rilla, Essays, Henschelverlag. Berlin, 1955, S. 271). ნაცშეს კრიტიკას იგულვებს ტონიოს ამ ვრცელ მსჯელობაში ჰავენშტაინიც: „Das aus diesen Worten Thomas Mann selbst redet, daran ist kein Zweifel Und so bezeichnend für Nietzsche die ‚trunkene' Schwärmerei für Cesare Borgia und die ‚Blonde Bestie' ist, so bezeichnend ist für Thomas Mann die Ablehnung dieser Haltung..." (Martin Havenstein, Thomas Mann, Der Dichter und Schriftsteller, Berlin, 1927, S. 59). დაახლოებით ასევე ესმის ეს ადგილი ნ. ვილმონტსაც (იხ. Н. Вильмонт. художник как критик, Томас Манн. собрание сочинений, т. 10, Москва, 1961, стр. 629).

[50] აშკარაა, რომ თ. მანს იმთავითვე არ აკმაყოფილებდა ნიცშეს „ცხოვრების" ცნება. მწერლისათვის თავიდანვე იდეალური იყო (ეს, შესაძლოა, ყოველთვის აშკარად არ ჩანდა) სულით, გონით აღვსილი ცხოვრება და ცხოვრებით, სიცოცხლით აღვსილი გონი. თ. მანის იდეალი უახლოვდებოდა გოეთეს იდეალს:

Denn das Leben ist die Liebe
Und des Lebens Leben Geist.

(მეორეგან გოეთემ თავისი იდეალი ასე გამოთქვა: „Synthese von Welt und Geist").

კლაუს მანი თავის მოგონებებში დედაზე—თ. მანის მეუღლეზე წერს: „Denn offenbar gehörte sie nicht zu jenem Typ der Blauäugigen und Gewöhnlichen, zu denen die Helden seiner Bücher sich mit so viel zärtlicher Verachtung und ironischer Sehnsucht hingezogen fühlten. Sie war weder blond noch unwissend und robust, sondern dunkeläugig und nachdenklich und nur zu vertraut mit den Schmerzen, die er beschrieb. Ihre Ehe war also nicht die Begegnung zweier polarer Elemente; eher hau-

delte es sich wohl um die Vereinigung von zwei Wesen, die sich miteinander verwandt wussten—um ein Bündnis zwischen zwei Einsamen und Empfindlichen, die gemeinsam einen Kampf zu bestehen hofften, dem jeder für sich vielleicht nicht gewachsen wäre" (Klaus Mann, Der Wendepunkt, S. 16). მაშასადამე, კლაუს მანის მიხედვით, თ. მანის შემოქმედებიდან აღებული მაგალითი რომ მოეშველიოთ, შეუღლებენ ტონიო კრიგერი და მაგდალენა ვერმერენი—მობდა სასწაული და ტონიომ ცოლად ითხოვა ესპანელი და უგერგილო მაგდალენა. კლაუს მანი ამარტივებს სიტუაციას: საქმე ისაა, რომ კატია პრინგსჰაიმი ლამაზი, ქალური, მომხიბლველი, მხიარული და პრაქტიკული ქალიშვილი („Mielein ist praktisch", —ღიშნავს თვითონ კლაუს მანი, გვ. 25; მართალია, ამას კლაუსი უკვე გათხოვილ კატიაზე ამბობს, მაგრამ მხოლოდ ავთორის ადამიანი ასე მალე „ცხოვრების" ადამიანად ვერ იქცეოდა), ე. ი. „ცხოვრების" წარმომადგენელი იყო (კატია ქალიშვილობაში ელოსიპედს დააკროლებდა: მოეგონოთ: „სასეფლაოს გზაში" ელოსიპედისტი „ცხოვრების" პირდაპირი სიმბოლო). თ. მანის მომავალი ცოლი თავის ტუუპის ცალთან—კლაუსთან ერთად მთელი ღამეები თამაშობდა, გულიანად კისკისებდა და გართობასა და თავშექცევას არ იკლებდა, ხოლო თ. მანის „სელის" ადამიანები, ჩვეულებრივ, ტოლ-მხვნელებისგან გამოცლილები არიან და არ მონაწილეობენ მათ საერთო მხიარულებაში). მაგრამ კატია ამავე დროს იყო სულიერი ინტერესების მქონე ქალიშვილი, რომლისთვისაც უცხო არ გახლდათ ჩაფიქრება, მწუხარება, ყოფიერების სირთულის ღრმა განცდა და ა. შ. ე. ი. კატია იყო მეტ-ნაკლებად სინთეტური, ჰარმონიული, გაწონასწორებული ადამიანი, რაც თ. მანის იდეალს წარმოადგენდა. და რაც თავის მომავალ ცოლში მას განსაკუთრებით მოხიბლავდა. კატია იყო ინტელექტუალი და მაგდალენას სინთეზი, მათი პოზიტიური თვისებების შეერთება. 1904 წ. თ. მანი სწერდა თავის კატია პრინგსჰაიმს (ამ დროს კატია ჯერ კიდევ არ იყო მისი არც ცოლი და არც დანიშნული): „...ich sah ein kleines Wunder an allseitiger harmonischer Ausbildung, ein erreichtes Culture-Ideal, einen ganz seltenen Glücksfall von einem Geschöpf, künstlerisch und zuchtvoll, frei und hold" (Th. Mann, Briefe 1889—1936, S. 53, Ende August 1904). ამავე წერილში მეორეგან ვკითხულობთ: „Wo ich liebte, hatte ich bislang immer zugleich verachtet. Die Mischung aus Sehnsucht und Verachtung, die ironische Liebe war mein eigentlichstes Gefühlsgebiet gewesen. Tonio Kröger hatte das ‚Leben' geliebt, die blauäugige Gewöhnlichkeit, wehmütig, spöttisch und hoffnungslos. Und nun? Ein Wesen, süss wie die Welt-und gut, und ungemein, und fähig (wenn auch vielleicht nicht willens), mir mit Geist und Güte entgegenzukommen: etwas absolut und unglaublich Neues!... (S. 53). ამავე 1904 წ. ფილიპ კიტკოპისადმი გაგზავნილ წერილში თ. მანი ლაპარაკობს ცხოვრებისა და ხელოვნების შეერთების იდეალზე (Th. Mann, Briefe, I. S. 57; 1904, 30/X), თუმც ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ დაახლოებით ამ პერიოდში თ. მანი უარყოფდა თანამედროვე ეპოქაში სინთეზის შესაძლებლობას: „Ich glaube, dass man heute nicht beiden Herren dienen kann, dem Genuss und der Kunst, dass man nicht stark und vollkommen genug dazu ist. Dass heute Einer ein Bonvivant und zugleich ein Künstler sein könne, glaube ich nicht" (Th. Mann, an Kurt Martens, 1906, 28/III, Briefe, I, S. 64).

[61] პაოლო, ჯამბაზი, გრაფი, ალბრეხტ ვან დერ კვალენი და „გაცოცებული იმედების" უსახელო გმირი არიან XIX საუკუნის მიწურულის ერთგვარი ზედმეტი ადამიანები, რომელთაც, ამავე საუკუნის დასაწყისის ზედმეტ ადამიანთაგან განსხვა-

კებით. ძალა. შემართება, სიდიადე დაუკარგავთ. ესენი დაკნინებულან, დაცემულან, „გაუფასურებულან". ეს ეპოქათა სხვაობით აიხსნება. რაც უფრო უახლოვდება ბურჟუაზიული საზოგადოება თავის აღსასრულს, მით უფრო კნინდებიან, კარიკატურული ხდებიან მისი წარმომადგენლები. საინტერესოა, რომ ერთ-ერთი ცოტა გვიანდელი ნაწარმოების—„დამშეულნი" გმირი დეტლეფი თვითონვე გრძნობს თავს ზედმეტ ადამიანად. ეს ნაწარმოები ასე იწყება: „In einem Augenblick, da Detlef sich von dem Gefühl seiner Überflüssigkeit zu innerst ergriffen fühlte..." (Th. Mann, Bd. IX, S. 195).

თ. მანის ადრეულ ნაწარმოებთა გმირები ცდილობენ შეიქმნან თავისი პირადი „მცირე" ბედნიერება, სულიერი სიმშვიდე, ჩაიკეტონ პირად, ვიწრო, „ესთეტურ" თუ „ბიოლოგიურ" რკალში. ეს არის ერთგვარი ჰედონიკური თუ ეპიკურული ბედნიერება, რომელიც ტანჯვის, ადამიანური ვნებებისა და განცდებისათვის თავის არიდებაში მდგომარეობს. მათთვის აბსოლუტურად უცხოა საკუთარი ცხოვრების ფარგლებიდან გასული მიზანი, რაიმე საზოგადოებრივი მასშტაბის იდეა. თვისობრივი შემობრუნება იწყება 1903 წ. „ტონიო კროგერში". ტობიასი, ლობგოტი, კრისტიანი „გონის" კარიკატურებია,—„ხელოვანების" „შარჟები". ეს არის „სულის", „ხელოვნების" (ესთეტური ხელოვნების) კომიკური პლანი. პაოლო, ჯამბაზი, გრაფი, ალბრეხტ ვან დერ კვალენი, „გაცრუებული იმედების" გმირი დრამატულ-ტრაგიკული პლანის გამომხატველნი არიან. ტობიასის, ლობგოტის და ა. შ. ხაზის გაგრძელებაა „ბუდენბროკების" კრისტიანი, „ტრისტანის" დეტლევ შპინელი, „მეფური უდიდებულესობის" აქსელ მარტინი და სხვ. პაოლოს, ჯამბაზის და ა. შ. ასპექტს აგრძელებენ ჰანო („ბუდენბროკები"), ტონიო კროგერი („ტონიო კროგერი"), დეტლეფი („დამშეულნი") და ა. შ.

პეტერი (Hans Armin Peter, Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst, 1929) თ. მანის შემოქმედებას 1924 წლამდე 4 ფაზად ყოფს: პირველ ფაზას განეკუთვნება 1902 წლამდე გამოქვეყნებული ნაწარმოებები, მეორე 1902—1903 წლებით იფარგლება, მესამე 1903—1904 წლებს მოიცავს, მეოთხეში 1905—1923 წლების შემოქმედება იგარაუდება. ჯერ ერთი, თ. მანის შემოქმედების ეს პერიოდიზაცია მეტისმეტად თვითნებური და გაუმართლებელი ჩანს. მაგრამ აქ არ გამოვუდგებით საერთოდ მთელი კლასიფიკაციის სიაკვარგის რკვევას, მე მაინტერესებს მხოლოდ ის ფაზა, რომელიც დაახლოებით ემთხვევა ჩემი შრომის საკვლევი პერიოდის ფარგლებს, ე. ი. პირველი ფაზა, რომელიც მხოლოდ ერთი წლით აღემატება წინამდებარე შრომაში გამოყოფილ პირველ პერიოდს. პეტერის „სქემა" ასეთია: პირველ ფაზაში „ცხოვრება" პოზიტიურია, „სული"—ნეგატიური. მეორე ფაზაში თითქოს „სული" უახლოვდება „ცხოვრებას", თუმცა იმავე რანგს ვერ აღწევს. მესამე ფაზაში კი „სული" უკვე აღემატება „ცხოვრებას", ხოლო „ცხოვრება" ქვეითდება. მეოთხე ფაზაში „ცხოვრება" და „სული" თანაბარი ღირებულებისა ხდება (პეტერი, გვ. 4). პეტერის აზრით, პირველი ფაზის (რომელიც დაახლოებით ემთხვევა წინამდებარე შრომის პირველ პერიოდს) ნაწარმოებებში ავტორი აშკარად უპირატესობას „ხელოვნებისადმი" აშკარად ნეგატიურ დამოკიდებულებას („Aus Parteilichkeit für das Leben ironisiert er den Geist mehr als das Leben, am schärfsten in den zwei ersten Phasen...", S. 42). როგორც დავინახეთ, მე შევეცადე დამემტკიცებინა, რომ პირველ პერიოდში (მაშასადამე, პირველ ფაზაშიც) „გონი" და „ცხოვრება" დაახლოებით თანაბარღირებულია, მწერლის სიმპათია ხან ერთისკენ იხრება, ხან მეორისაკენ. მაგრამ მაინც ავტორის ფარული, შეიძლება გაუცნობიერებელი, ჯერ ძლიერი სიყვარული „სულს" ეკუთვნის. პეტერი თ. მანის პერსონაჟებსაც ოთხ ჯგუფად ყოფს: გმირებად, ნახევრადდეკადენტებად, დეკადენტებად და „ვიტა-

ლისტებად" (Vitale). გმირები ისინი არიან, რომელთაც „სულისა" და „ცხოვრების" შერიგების მისწრაფება აქვთ. ნახევრადდეკადენტები ნაწილობრივ მიესწრაფვიან ასეთ სინთეზს. დეკადენტები „სულისკენ" მიილტვიან, ხოლო „ვიტალისტები"—„ცხოვრებისაკენ" (გვ. 44). პეტერის მიხედვით (მე მხოლოდ პირველი პერიოდის პერსონაჟებს გამოვყოფ), გმირია (ოღონდ არა-ხელოვანი გმირი, unkünstlerischer Geistesheld) პაოლო ჰოფმანი (ის უიმედო და თავგანწირულ ბრძოლას აწარმოებს შინაგანი გაორების, განზეთქილების წინააღმდეგ), ასევე იოჰანეს ფრიდემანიც. დეკადენტები არიან: ჯამბაზი, ტობიას მინდერნიკელი, კრისტიან იაკობი, ლობგოტ პაპზამი, „გაცრუებული იმედების" უსახელო გმირი და ალბრეჰტ ვან დერ კვალენი (დეკადენტების არსებითი ნიშანია ნებისყოფის სრული მოშლა და ავადმყოფურობა). ვიტალისტები არიან: ბატონი რინლინგენი („ფრიდემანი"), ასესორი ვიცნაგელი („ჯამბაზი"), ველოსიპედისტი („სასაფლაოს გზა"). საბოლოოდ და არსებითად პერსონაჟთა კლასიფიკაციის ძირითად ნიშნად პეტერი ნებისყოფა-უნებისყოფობის ნიშანს იყენებს, რაც, ჩემი აზრით, საფუძველს მოკლებულია. საერთოდ ყოველგვარი კლასიფიკაცია არაზუსტი, სქემატური და ვითარების გამმარტივებელია. ის მხოლოდ დამხმარე საშუალებად თუ გამოდგება კვლევის წარმოებისას. მაგრამ თუნდაც პეტერის თვალსაზრისზე რომ დავდგეთ, მაინც გაუგებარი რჩება პაოლო ჰოფმანისა და იოჰანეს ფრიდემანის ერთ ჯგუფში უშენოშენო მოთავსება. ანდა როგორ იყრიან თავს ერთად იაკობი, მინდერნიკელი, პიპზამი, ერთი მხრით, და ვან დერ კვალენი და „გაცრუებული იმედების" გმირი, მეორე მხრით?! პეტერი რატომღაც ცალკე აჯგუფებს თ. მანის ქალებს. ის მათ ორ ჯგუფად ყოფს: გრძნობადი ან ვიტალური ქალები და სულიერი ქალები (sinnliche oder vitale და seelische). სულიერი ქალები შეესაბამებიან „გმირებს", ხოლო გრძნობადი ქალები—ვიტალურ მამაკაცებს (გვ. 60). სულიერი ქალები არიან გრძნობიერი (sensibel), ნაზი და თავშეკავებული (zurückhaltend); ვიტალური ქალები კი—lebensfreudig, widerstandsfähig und ungehemmt im Willen und Handeln. ქალების მიმართ თ. მანი არ იყენებს ნებისყოფის კრიტერიუმსო (გვ. 60). გრძნობადი ქალებია: გერდა ფონ რინლინგენი და ამრა. სულიერი ქალია ადა შტაინი, ავრეთვე ანა რაინერი. მე კი მგონია, ყველა ეს ქალი არსებითად „ცხოვრებას" განასახიერებს იმის მიუხედავად, რომ მათ შორის შესაძლოა საგრძნობი განსხვავებაცაა (განსხვავება ქარაქტეროლოგიური და არა პრინციპულ-„მეტაფიზიკური"). ჩემი აზრით, „სულიერი" ქალი პირველ პერიოდში არ გვხვდება. ანა რაინერის რა სულიერობაზე შეიძლება ლაპარაკი, როდესაც მის შესახებ თითქმის არაფერი ვიცით.

[82] შემოქმედებითი ნათესაობის გარდა, თ. მანსა და ჰესეს შორის პირადი მეგობრობაც არსებობდა. აღსანიშნავია, რომ ჰესემ თავის „გლასპერლენშპილ"ში თ. მანისადმი თავისი სიყვარული და პატივისცემა იმით გამოხატა, რომ ერთ-ერთ სიმპათიურ პერსონაჟს დაარქვა „Thomas von der Trave" (ე. ი. თომას ტრავეს პირელი; ლიუბეკში მდინარე ტრაეე ჩამოდის). თ. მანმა ჰესესადმი გაგზავნილ ერთ-ერთ წერილს ასე მოაწერა ხელი: „Ihr Thomas von der Trave" (იხ. Th. Mann, Briefe, II. S. 425, 8. April, 1915).

[83] „ახალგაზრდა ხელოვანის პორტრეტში" თ. მანის ადრეული შემოქმედების უამრავი ნათესაური ადგილის დაძებნა შეიძლება. შემოვიფარგლოთ მხოლოდ ორი მაგალითით: „...but he was happy... when he was... alone or in the company of phantasmal comrades" (p. 87). მამამისი მეგობრებთან ერთად სვამდა, იქვე იყო პატარა სტივენ დედალუსი და მასზე ნათქვამია: „No life or youth stirred in him as it had stirred in them (მამამისსა და მის მეგობრებში, ნ. კ.).

He had known neither the pleasure of companionship with others nor the vigour of rude male health nor filial piety" (p. 98).

[84] აღსანიშნავია, რომ ლიტერატურული სტილების განსხვავებული გაგება არსებობს. ასე მაგალითად, ზოგიერთი დასავლეთელი სპეციალისტი რეალიზმსა და ნატურალიზმს აიგივებს ხოლმე, რეალისტურ ნაწარმოებსაც ნატურალისტურად მიიჩნევს. მაგრამ ეხედებით მეორე უზუსტობა-შეცდომასაც: ზოგიერთი დასავლეთელი მკვლევარი უსაზღვროდ აფართოებს რეალიზმის ცნებას. მაგალითად, ერიხ აუერბახის წიგნში რეალისტებად გვევლინებიან არა მარტო ჰომეროსი და დანტე, არამედ ჯოისიც და ვირჯინია ვულფიც (ერიხ აუერბახი, მიმეზისი, ბერნი, 1946). ასევე უკანონოდ აფართოებენ რეალიზმის ფარგლებს კ. ფოსლერი, რ. ალეინი, კლ. ლეგოვსკი და სხვები. ესენი ცხოვრების, სინამდვილის ყოველგვარ და ყველანაირ გამოსახვას რეალიზმს ეძახიან. ზოგი სადაოდ ხდის საერთოდ რეალიზმისა და ნატურალიზმის ცნების დეფინიციის შესაძლებლობას. კოოპმანი, მაგალითად, პირდაპირ წერს: „...weil es einen eindeutigen Realismus im Sinne eines eindeutig definierbaren Stiles nicht gibt..." (Helmut Koopmann, Die Entwicklung des „Intellektualen Romans" bei Thomas Mann, Bonn, 1962, S. 38). მეორეგან: „Da es offensichtlich nicht möglich ist, Begriffe wie ‚Realismus' und ‚Naturalismus' eindeutig zu definieren..." (S. 40). უნდა ითქვას, რომ კოოპმანი ნატურალიზმსა და რეალიზმს ერთმანეთში ურევს (გვ. 132—133). ცოდვა გატეხილი ჯობია, ზოგჯერ ჩვენი მკვლევრებიც თავისდაუნებურად და ობიექტურად მზაოს უპერენ ამ დასავლეთელ სპეციალისტებს, როცა ყოველგვარ ფანტასტიკას, პირობითობასა და სიმბოლიკას რეალიზმიდან გადახვევად მიიჩნევენ. ზოგან თ. მანიც რეალიზმს ნატურალიზმს უწოდებს და რეალისტურ ნაწარმოებს ნატურალისტურად ცხადებს.

რედაქტორი პროფ. ვ. ა. კვესელავა

გამომცემლობის რედაქტორი ვ. კალანდაძე
მხატვარი ზ. კაპანაძე
ტექრედაქტორი ი. ჩაგელიშვილი
კორექტორი ა. სტურუა

გადაეცა ასაწყობად 9/III-67 წ. ხელმოწერილია
დასაბეჭდად 6/VI-67 წ. ქაღალდის ზომა 60×90/16
პირობითი ნაბეჭდი თაბახი 22,5.
საალრ.-საგამომცემლო თაბახი 21.68.
ტირაჟი 750. უე 06863. სტ. შეკვ. № 404.

ფასი 1 მან. 10 კაპ.

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.
Издательство Тбилисского университета, просп. И. Чавчавадзе, 1.

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.
Типография Тбилисского университета, Тбилиси, проспект И. Чавчавадзе, 1.