

В разказа и романа младите творци следват, както в поезията, един пряк и свеж израз, чийто източник на формата е общия говор и за чието литературно осъществяване мнозина от тях търсят опити и образци в творчеството на писатели като североамериканеца Хемингвей и испанеца Пío Бароха. Между днешните наши най-добри разказвачи се намират Едмундо Десноес, Гильермо Кабрера Инфанте, Лисандро Отеро, Амбросио Форнет и Калверт Касеи. Други, като Оселио Хорхе Кардосо, Фелис Пита Родригес, Дора Алонсо, оформили се преди революцията, се присъединяват към групата на новите чрез своето отношение към народните маси.

В разказа преобладават темите из живота в полето и градовете през буржоазното господство. В романа, до този момент дори, преобладаващи са темите из условията на градския живот преди революцията, със силна обществена критика и нелегалната борба срещу тиранинна Батиста. Пример за това са романите „Мъртвите ходят самотни“ на Хуан Аркоча; „Няма задача“ на Десноес; „Почивка“ на Абелардо Пиньейро; „Преследване“ на Хаиме Саруски; „Дните на нашето безпокойство“ на Ноел Наваро, и други.

С абсолютната свобода, в пълния смисъл на думата, на която се радва революционната творческа интелигенция в днешна Куба, осигурена от революционното правителство и провъзгласена в изявленията на Фидел Кастро в събранията, които има с писателите и художниците към средата на 1961 и речта на президента Освалдо Дортикос при откриването на Първия национален конгрес на писателите и художниците в 1962 г., през последните четири години кубинската литература се разви значително към всички нейни клонове: но без всяко съмнение поезията е клонът, който даде най-много и най-добри плодове.

Както казахме, Куба е страна на поети и на революционни поети. Сегашните лирици се насочват към една революционна тематика, но това съвсем не иска да каже, че те захвърлят настрана вечните теми като любовта и всички останали, които принадлежат към вътрешния живот на човека, които също така са родени от действителността, на част от нея и като нейни рожби не трябва да се изоставят и презират. Ако схващаме социалистическия реализъм както го схващаше турският поет-комунист Назъм Хикмет: че „не е въпрос за форми, ни за съдържание, но за съзнание, за философско, икономическо и социално схващане“ — ние ще можем да кажем, че поезията, която сега разцъфтява в Куба, е социалистическо-реалистична.

Много сме младите поети, които творим във и за революционна Куба: Пабло Армандо Фернандес, Робурто Фернандес Ретамар, Роберто Бранли, Нивария Техера, Давид Фернандес, Хоакин Сантана, Еберто Падиля, Луис Суардиас, Белкис Куса, Файад Хамис, пишещият тези редове, и много други още. Миналата година умря Хосé Алварес Барагано, един от нашите най-добри млади поети, чиято последна творба е ценен принос към поезията на революцията. Ние трябва само да съберем и преобразим, съгласно нашия исторически момент, борческата класическа традиция, начената в Куба, както казахме по-рано, от поетите Рехино Педросо, Николас Гилен и Мануел Наваро Луна, които продължават да бъдат пример за младите революционни кубински интелектуалци.

На основата на повика, издигнат от Фидел Кастро „За революцията, всичко, против революцията, нищо“, мнозинството от писателите и поетите, които сега работят в Куба, без да правят отстъпки от собствените си естетически схващания, се стремят да разберат още по-добре целите и задачите на революцията и се грижат, всеки със собствения си стил, за да я отразяват правдиво в своите творби. Това е една действителност, която може лесно да се види от всеки, докоснал се до кубинската литература от наши дни.

КРИТИКА НА ЕКЗИСТЕНЦИАЛИСТКАТА КОНЦЕПЦИЯ ЗА ЛИЧНОСТТА

Юрий Боров

„Целият свят е затвор и Дания е най-лошото от неговият подземия“. Така Шекспир чрез своя герой Хамлет определя състоянието на света, състоянието на съвременността, същността на своята епоха. Но затворът и подземията могат да бъдат разрушени, да бъдат взривени. Може да се разруши дори затворът на затворите — Бастилията. Не изведнъж, но все таки хората се научиха на такова революционно разрушение. Обаче подземие, в което сега е попаднало човечеството, е безизходно. Няма вход! Няма изход! Няма живот, защото той е обезсмислен от смъртта, която всичко зачерква. Няма смърт, защото само живеещият може да умре. Няма път, защото нито един от тях не извежда от този омагьосан кръг. Има Абсурд, има Нищо, има „съществуване“ на света — безсмислено, безкрайно, празно. И сега хората не живеят, а само съществуват.

Такава е концепцията за състоянието на света, за състоянието на съвременността, за същността на нашата епоха в трактовката на екзистенциализма.

Макар че тази концепция отрича смисъла на живота, сама по себе си тя съвсем не е плод на абсолютна безсмислица. Тя има определени философски и художествени източници, определена историческа почва, определен социален смисъл.

Източниците на всяко течение са обикновено чисти, най-малко замърсени от странични примеси. За екзистенциалисткото изкуство такъв източник е творчеството на Франц Кафка. В художествено отношение Кафка е също такъв родоначалник на екзистенциализма, каквито във философско отношение за него са Киркегор, Хайдегер и Ясперс. Първична художествена форма на екзистенциалистката концепция за човека е образът на ловеца Гракхус в едноименната повест на немския писател Кафка.

Преди да започне историята на ловеца Гракхус, той живял щастливо и умрял щастлив. „Аз обичах да живея и също така охотно умрях... и преди да стъпя върху борда на лодката на мъртвите, свалих от себе си неприятния товар: пушката и чантата, които винаги носех с гордост. И в савана влязох, както девойката влиза в сватбената си рокля.“ Но след това „се случило нещастие“. Лодката, в която се качил Гракхус, се заблудила и той останал на земята. И ето хиляда и петстотин години след своята смърт ни жив, ни мъртъв Гракхус плува в старата лодка из земните води.

По такъв начин Гракхус в изображението на Кафка е човек „по-висш“ между битието и небитието. Той не е ни жив, ни мъртъв, не е нито в този, нито в задгробния свят. Той съществува.

Той е свободен от света, свободен от живота, тъй като вече е умрял, свободен е и от смъртта, защото тя е вече зад него. През него минава цялата история на света. Но наред с това той е чужд на света: „За каквито и неща да говорят, теб те няма сред тези неща, светът си върви по своя път“.

Така Гракхус напълно въплъщава в себе си живота в така наречената „гранична ситуация“ (Ясперс), т. е. в състояние между живота и смъртта, където само може да се разкрие, по-скоро до известна степен да се открие човекът. Другите хора само за миг, преди самата си смърт се намират в тази ситуация и тогава те се приобщават към всеобщото, разкривайки се в самата си същност. Гракхус целият е въплъщение на очистена от всичко конкретно всеобщност. Той е абсолютно откъснат от света, абсолютно свободен от него и принципиално е сам в

него. В този смисъл той е по-висша проява на „съществуването“ и следователно е „идеален герой“ на екзистенциализма.

С концепцията за личността е свързана и цялата екзистенциалистка концепция за действителността.

Първият аспект на тази концепция е изолираността, егоцентричността на всички и всеки в света. Животът и Граххус са паралелни плоскости, които или никога не ще се докоснат, или веднъж ще се пресекат някъде в безкрайността, за да не се срещнат никога вече. Това са два изолирани свята, всеки един от които говори независимо от другия и е абсолютно непонятен на другия.

Такъв е художественият образец на действителността във всички романи и разкази на Франц Кафка. Такъв е той и в цялата екзистенциалистка литература. Дори двама близки хора, от гледна точка на писателя-екзистенциалист са два далечни свята — непроницаеми, непроходими, принципиално самотни и изолирани. Взаимното общуване на тези два свята може да бъде полезно. Но то не докосва тяхната дълбочина, не води до взаимообогатяване, до освобождаване от самотността, до щастие.

Вторият аспект на тази концепция е утвърждаване на принципалния хаос, на дисхармонията в света, в действителността. Хамлет трагически чувствава разкъсалата се връзка на времената. Героят на Кафка въстава против всяка връзка, дори против свързаността в изложението на мисълта. „Ах, връзката! Старите, стари истории“ — иронично възкликва Граххус. И в тази ирония обективно се проектира онзи особен тип изкуство, вътрешната структура на което се основава не на традиционните сюжетни връзки, а на разкъсания и все пак сливащ се в единно русло поток на мислите, събитията, характерите. Поток, който си остава непонятен.

Къде са философските корени на художествените концепции за света и човека според екзистенциалистите? Защо възниква у тях въпросът за „съществуването“? За това има много причини. Първата от тях се е появила отдавна: разрывът между умствения и физическия труд отделя със сложни опосредования теорията от практиката. В резултат още Декарт трябваше да обосновава нещо, което изглежда се разбираше от само себе си: „Мисля, следователно съществувам“. Към тази необходимост да потвърждава битието си чрез мислене Кант в ново време прибавя трансценденталния разрыв на света и мисълта. Иденте на агностицизма прокарват своеобразен минен ход под декартовската убеденост в собственото съществуване въз основа на факта на мисленето. Философските основоположници на екзистенциализма Киркегор, Ясперс и Хайдегер развиват агностицизма на Кант, довеждат го до този предел, когато мисълта се оказва вече неспособна да осигури чувството за съществуване: от „мисля“ не следва „съществувам“. Откъсната от практиката, мисълта в края на краищата се откъсва и от съществуването и не случайно пред Ясперс изниква като първостепенна задача, според думите на френския изследовател Жилбер Мер, „проблемата за изкуствено създаване на „азът“, на изкуственото създаване (с помощта на вярата) на света.“

Разрывът с практиката и породеният от него агностицизъм са следователно двата стълба, на които се опира екзистенциалистката идея за „съществуването“. Друг такъв стълб е буржоазният егоцентризъм, затварящ личността в самата себе си и изолиращ я от света. Само егоцентрично затвореното съзнание може така настоячиво и упорито да се блъска, както се блъска мухата по прозрачното невидимо, но плътното стъкло, о идеята за „съществуване“, без да чувства реална почва под себе си.

Накрая съществува и политически аспект на екзистенциалистката проблема за „съществуването“.

Екзистенциализмът е „третата линия“ във философската борба между материализма и идеализма, зад която се крие опитът да се намери „трета сила“ в съ-

временната обществена борба между двата лагера. В качеството на тази трета сила екзистенциализмът издига индивидуалността на изолиралния се от действителността човек, като разчита на човека-самотник.

В съвременните условия това позоваване на самотника е пълно с дълбоки противоречия. Ярка илюстрация на тези противоречия е творчеството на френския писател Алберт Камю — най-големия художник, присъединил се към екзистенциализма.

Наистина необходима е уговорка: като всеки голям талант Камю, разбира се, излиза извън рамките на школата, не се побира напълно в нейните канони. Това позволява на някои критици — като напр. Гюнтер Блъкер — дори да говорят, че „Камю е далеч от екзистенциализма“. И въпреки това, независимо от редица различия, от огромното художествено своеобразие на Камю, неговото творчество лежи в основните си линии в руслото на екзистенциализма. Утвърждаването на егоцентризма е едната от тези линии.

Камю се обръща със своите произведения към „милионите самотници“. Той ратува за превръщането на човечеството в три милиарда самотници и претендира да бъде техен духовен вожд. Само в самотата — твърди писателят — човек придобива сила; само чрез самотата на отделния индивид човечеството стига до единство.

Какво поражда този призив, тази обществена позиция? Що за обединение е това, което трябва да се осъществи чрез уединяване?

То се появява от пресичането на две причини. За едната от тях (необходима, но недостатъчна) вече говорихме — това е егоцентризма, роден от частната собственост. Втората причина — това е механическият характер на обединяване на хората в съвременната цивилизация, образуването на огромни държавни механизми, поглъщащи човешките животи. Някога поетите сравнявали съвременните им монархии с Левиатан, с това „чудовище, обло, буйно и зло“. И все пак чудовището Левиатан принадлежи към органическата природа, то е било страшно, но все пак живо същество. Съвременният капиталистически държавен механизъм — особено в такива крайни негови форми, като фашистката държава, е лишен от всичко живо. В сравнение с него Левиатан е котенце. Това е колосална машина, направена от здрави съвременни материали, работеща по чисто неорганични, слепи, механични закони. Личността в нея се смля, преработва се в чужда на нея същност, става плът от плътта на тази машина.

Именно този характерен за средата на XX век тип държавна машина предизвиква стремеж у Камю към търсене на самотата. Страхувайки се от механически бездушното обединение на хората в съвременната държава, Камю не търси човешки основания и нови форми на тяхното обществено обединение, а застава на пътя на разединението. Така се ражда духовният лидер на партията на самотниците.

Исходна позиция на този култ на самотниците се оказва следователно критическото отношение на Камю към окръжаващата действителност. Това му позволява да създаде в редица свои произведения обобщени образи, изпълнени с горчив изобличителен патос.

Такъв е например доктор Котар в романа „Чумата“. В образа на този страшен човек, който предпочита чумата пред преследването на невидимите абстрактни сили, е скрито голямо историческо съдържание. Подобно на Кафка в романа му „Процес“, Камю разкрива тук мисълта за беззащитността на съвременния човек пред създадените от него, но излезли вече извън неговия контрол сили. Разликата се състои само в това, че докато Кафка в своя „Процес“ предусеща недалечното бъдеще, то Камю в образа на Котар осмисля неотдавнашното минало. Защото между датите на написването на „Процес“ и „Чумата“ в историята лежи черната сянка на фашисткия застой.