

СССР

„НОВЫЙ МИР“, 1, 3/1971, Г.

Анкетата на тема „Науката за литературата днес“, която започна сп. „Новый мир“ през 1970 г., продължава в кн. 1 и 3, 1971 г.

Възможност за богати размисли предлага една от последните работи на акад. Н. Конрад „Октомври и филологическите науки“, в която се разкриват разбиранията му за историята на съвременната литературоведческа мисъл и нейните днешни задачи. Като прави преглед на разволя на следоктомврийската литература, ученият подчертава, че не само темата на литературното произведение трябва да отговаря на идеологията на новосъздадената пролетарска литература, а и формата и самите творчески похвати са от съществено значение. По-нататък в статията се изтъква, че в обстановката на революционни настроения продължава да съществува с пълна жизненост и цялата дотогавашна литература. Център на пропагандата на новите идеи става Руската асоциация на пролетарските писатели. За своето време тя изиграва много голяма роля за литературоведската мисъл. Най-влиятелни са културно-историческата и психологическата школа. „Съвсем противоположна беше школата, получила наименованието „формалистична“ — продължава акад. Конрад. „Това беше високообразована, научно активна младеж, излизаша от демократични, но не от революционни слоеве на старата руска интелигенция; тяхната критика беше насочена както срещу дореволюционния, така и срещу следоктомврийския облик на социологическата школа; ... в основата лежеше мисълта, че литературата е дълбоко специфично явление, непринадлежащо нито към идеологията, нито към психологията.“ След това ученият подчертава, че се е създадала необходимост от установяване на ново, свое отношение към цялата дотогавашна литература. При усвояване на литературното наследство литературоведите възприели формулата: „критическо отношение към литературното наследство“.

Дълбоко било осъзнато, че всеки писател от голям мащаб и високо равнище принадлежи не само на своята класа, но и на своя народ, тъй като изразява изцяло тенденциите на времето си. „Така въпросът на „културното наследство“ в областта на литературата

бил решен и опасността да се изпадне в nihilистично отношение към ценностите, създадени от творческия гений на човечеството, т. е. опасността от творческо подбиване предотвратена.“ Наложила се формулата: „култура социалистическа по съдържание, национална по форма“. Тя се разпространила и в литературата. „Социалистическият реализъм станал общ за всички литератури на СССР“ — отбелязва акад. Конрад. И по-нататък: „Комуникативните отношения с литературите на несоциалистическите страни се оказали трудни. За да не се достигне до духовно, културно осакатяване, трябвало да се пристъпи към тези литератури чрез концепциите на съвременността и хуманизма. Да се търси човешкото у човека и преди всичко етическото начало в него.“

На края на статията авторът обръща внимание върху новите тенденции в художествената литература и преди всичко върху грижливото отношение към езика. „В. Виноградов се стреми да построи теория за поетическата реч, т. е. специфичен език за художествената литература на структурна основа. По този начин литературознанието се приближава към границите на семиотиката.“

В статията „Отивам към милионите“ на В. Шкловски е подчертана необходимостта от съединяване на истинското литературознание с киното и телевизията. „Киното много се отличава от литературата. Законите на литературното произведение не могат да бъдат пренесени непосредствено в кинематографичното произведение. Ние взимаме само събитийната част на произведението, т. е. разказваме произшествия, даваме вестникарска хроника, добре изиграна, ... а в същност не само събитийната част показва замисъла на писателя.“ „Нашето литературознание трябва да научи човека да се наслаждава на истинското изкуство. Художественото образование на милионите, тези, които ще възприемат изкуството, е една от най-важните задачи на нашата наука. Тя не трябва да си губи усилията в книгите за ограничения брой читатели, ако иска да служи на общото дело“ — завършва статията си Шкловски.

В бр. 1 е поместена и статията на Вл. Огнев „У нашите приятели“. От огромния поток преводна литература е отделено особено внимание на литературата на четири социалистически страни: България, Унгария, Полша и Югославия. В статията се

изтъква, че изкуството на социалистическите страни, носещо редица особености на национално своеобразие, особени традиции и различия в културното развитие, притежава не по-малко и цял ред общи характерни черти, определящи общността на идеологията, на новите социалистически отношения между хората, между човека и обществото. Авторът засяга такива въпроси: Как се развива критиката, теорията, прозата, поезията в тези страни? В какво съотношение се намират проблемите на живота и изкуството? Какви тенденции съществуват днес развитието на отделните жанрове? Какво ново се е появило в литературата на социалистическите страни в областта на съдържанието, формата, стила, отделните течения?

Девизът „Хуманизмът — агония или възраждане?“, под който преминала традиционната среща на писателите в Югославия, му се сторил смешен. В песимистичните реферати на западните интелектуалци и югославските писатели хуманизмът се свежда до „едно от изживяващите себе си наивни илюзии, литературна религия за атеисти, която пречи да се видят човекът и светът такива, каквито са“. „Но хуманизмът е жив и ще живее, докато на земята има понятия любов, свобода и справедливост, докато има вяра в човека и знания за човека, докато човек се чувства част от човешкото общество“ — заявява Огнев.

След това авторът отбелязва изменението на характерните черти на романа в българската литература. За пример взема книгата на Блага Димитрова „Страшния съд“. Той смята, че не е съвсем правилно отнасянето на романа към есеистичната литература с намален сюжет. Това според автора е „случай на раждане на нова форма в романа, нова именно за българската проза, тъй като близки образци съществуват в руската и западноевропейската литература“. Тази новост се забелязва още в „Пътуване към себе си“. В „Страшния съд“ „виждаме синтез от лиризм, монолизъм на авторските идеи и условен сюжет на пътешествие. Авторката строи романа като съвкупност от асоциативни новели или изказвания, разкривайки афоризми, лежащи в началото на фрагмента“. Вл. Огнев изтъква, че „изменението на жанра не е резултат от индивидуалните усилия на авторката. Този процес се усеща и в поезията на К. Павлов, в новелите на Ивайло Петров, у Г. Мишев, Дора Габе, в „Разковаността“ на критическите статии на Ефрем Карафилов“. „Новата форма никога не идва сама и не скъсва с традициите“ — подчертава Огнев. Той е на мнение, че този процес е особено нагледен в областта на идеологическото и философско „зареждане“ на такъв „лек“ жанр като детективският и дава за пример Богомил Райнов. „Райнов е достигнал до мисълта, че съвременният детективски жанр не може да бъде само средство за гимнастика на мозъка, „шахматна

задача“, той трябва да е наситен със съдби и характери“, читателят трябва да дойде до определени нравствени и идейни изводи. Райновското в този жанр е анализ на състоянието на героя, поставен насила в необичайно положение.“

Отделяйки особено внимание на състоянието на съвременната унгарска поезия и проза, Огнев изгражда обаятелния образ на човека и твореца Дюла Йиеш, най-крупния поет на Унгария. Според автора няма непосредствена връзка между младите писатели и Йиеш, „но е добре, че има човешка връзка“. „Благодарение на него се оформиха много млади талантлив поети, неговото величие и широта се дължи на обстоятелството, че той символизира направлението, което издигна селската поезия на световно равнище.“

Авторът прави и обзор на съвременната полска критика, спира вниманието си върху книги и имена, характеризиращи състоянието ѝ.

В раздела „Ехото на голямата война“ Огнев изтъква, че „главният ракурс на съвременния разказ в Югославия е морално-етичният. Писателите се интересуват от вътрешната същност на героя, от връзката между външния и духовния му живот. Голямо място заемат вечните проблеми и техните конкретно-исторически прояви.“

В кн. 3 продължава разговорът за литературната наука. А. Янов в статията си „Работническата тема“ прави интересни социологически бележки върху периоди, обхващащи широк диапазон от време. Той е на мнение, че проблемите от историята на съветската индустрия по необходимост се преплитат с проблемите от историята на литературната критика, на „социологията на литературата — с резултатите от конкретните социални изследвания в промишлеността. Критиката се съпоставя не само с литературата, но и с науката, с действителността“. Той прави „опит да седи за работническата тема в литературата в перспективата на нейната история и средствата на социологическия ѝ анализ“. Цялата статия е изпъстрена с цитати от изказвания на участници във всеобщата дискусия за работническата тема. В сп. „Дружба народов“ (1970, бр. 3) Гранин пише: „Нашата наука за работника се нуждае от типове, от характери. Такива у нас в последно време не се появяват. В литературата за селото, в детската литература ги има, а в литературата, посветена на работника, такива постижения, такива типове и характери нямаме.“ И понататък: „Що се касае до количеството, то е забележително. Но количествената страна не е решаваща в литературата. Най-ярките книги в последните години обикновено не са свързани с тази тема. За работническата класа се пише много, но в много случаи — лошо. Днешната индустриална проза е — значителна по мащаби, по колизия, по асо-

циации, по характер — это в какво се състои общата тревога. Янов изтъква, че не случайно не може да се отрече ролята на „селските“ писатели, защото те поставиха главните социални и нравствени проблеми на времето именно при селската тематика. Анашенков във „Вопросы литературы“ (1970, бр. 6), анализирайки опита от развитието на селската проза, се опита да конструира модел за прогноза за бъдещото развитие на индустриалната проза.

Янов изтъква, че всеобщата дискусия има безспорна заслуга при противопоставянето на титаничната сложност на новите исторически задачи и незначителността на много книги, посветени на индустриалната проблематика. Гражданска съвест и загриженост изразяват думите на Моев, цитирани от автора: „Писателят психолог на обществото започна да ни дава много малко сведения за задълбоченото виждане на съвременния човек, на съвременния работник.“ А в думите на друг участник в дискусията е снтезиран въпрос към писателите: „Къде е този герой, по когото човек да се равнява и да му е по-леко да излезе на правия път, герой, на когото да вярва, когото да разбира. Такъв герой е необходим. Необходим е като въздух и вода. Ние го чакаме.“ Лехърт В. Закандаев направо заявява на писателите, че „в произведенията им се възпават само ентузиазмът, мускулите и лопатата. Къде са произведенията за съвременните работници, управляващи сложна техника и автоматични процеси на производството, де е работникът, който по своето образование и интелектуално равнище значително е израснал?“

Изникналите по време на дискусията въпроси: как е свързана моралната проблематика на труда с изискванията на новия, съвременен герой на индустриалната проза? От какво е обусловена художествената и социална незначителност на съвременните образци? Какъв е социално-генетическият генезис на съвременните нейни герои? — търсят своя отговор. „Нима не е функция на критиката, не е неин граждански дълг да постави пред писателите изискването да обяснят стихийния процес на миграция от някои райони, консерватизма на други, причината за дефицита на работнически кадри“ — се казва по-нататък в статията. Ирония, примесена с горчивина, крие цитираният откъс от Власенко: „Когато се появи нова интересна книга за съвременността, не знаеш на какво повече да се радваш — на успеха на нашето изкуство, на надареността на автора или на богатството и многоплановостта на социалистическата действителност. Разказът за героя звучи „като вдъхновена песен“. Всичко говори за удовлетвореност и дълбоко спокойствие. Власенко създава илюзорен свят на риторична метафизика, която няма нищо общо с живота, с дискусията. В тази „метафизична действителност няма място за противоре-

чия, колизии, конфликти. И няма нужда те да имат място в литературата — остро отбелязва Янов и продължава: ако се явяват, то естествено те са измислени от отделни несъзнателни литератори, непознаващи действителността на Власенко.“

Авторът загрижено отбелязва, че съвременната критика не дава обяснение, остава в сянка „втората ключова фигура“ в романа — отрицателния герой. Той смята, че съществуването му трябва да се обясни не риторически, а логически и исторически. „Нима наистина няма отрицателни герои, нима няма драматични колизии и тези герои са измислени в хода на неуспешни „лабораторни експерименти“? Напротив, не съществува този идиличен свят, който по недоразумение някои от нашите критици наричат „живот“. „Живот“, където прогресът израства като метафизично цвете под метафизично слънце“ — язвително подчертава Янов. След това той отбелязва, че в новата книга на Власенко доминират конфликти, свързани с всевъзможни аварии, катастрофи, бури, щурмовщини, стихийни бедствия. В някои работи съществува литературен парадокс: положителният герой има за какво да воюва, но няма с кого.

На края на статията Янов посочва прогнозирането на нов тип конфликт между „рационалния човек“ и този, който условно може да бъде наречен „етичен човек“.

Дискусията за работническата тема отбелязва, че обръщането на индустриалната проза към моралните явления е властно изискване на времето. Именно нравственият анализ заедно със социологическите и психологическите изследвания ще стане може би ядро на днешната индустриална проза. Дискусията в противовес на „метафизичната критика“ на псевдоиндустриалната проза откри новия потенциален герой, когото нарича „етичен герой“.

А. Х.

ПОЛША

TWÓRCZOŚĆ (Варшава), кн. 4,5, 1971

В двете разглеждани от нас книжки на сп. „Твурчощч“ безспорно най-интересни са студията на Северин Поляк (Seweryn Pollak) „Въздушни граници“ (бр. 4) и на Ева Биенковска (Ewa Biełkowska) „Трагедия и трагически мит във философията на Paul Ricœur“ (бр. 4).

Студията на Поляк е посветена на проблема за границата между литературната проза и поезията. Авторът цитира в началото думите на големия полски поет Циприан

Норвид, написани още през 1867 г.: „Прозата никога не е съществувала и да се твърди, че тя съществувала, е нелепост!“ Поляк си поставя за задача да докаже правотата на това становище.

Свикнали сме — казва той — да приемаме, че съществува определена специфика на двата вида литература, че те се отличават с различно „емоционално напрежение“. Най-остро разграничение между прозата и поезията прави Сартр. Според него общото между тях е само словото, но отношението към словото е различно в прозата и поезията. Поезията не си служи с думи, а служи на тях. Поетите според Сартр не назовават света, защото „да назоваваш означава постоянно да жертваш наименованието в полза на назовавания предмет“. Поетът подхожда към думите като към предмети, а не като към знаци. „Амбивалентността на знака — пише Сартр — представя свобода да минаваме през него като през стъкло и да търсим зад него определения предмет, или да насочим вниманието си само върху знака и да го третираме като действителен предмет. Човекът, който говори, е от една страна на думите, близо до вещите, поетът е от отвъдната страна. За първия думите са опитомени, за втория те остават в дивото си състояние...“ Бидейки „вън от думите“, „вън от езика“, поетът третира езика като „капан за хващане на бягащата действителност“. Като създава с думите метафори, той умножава словото, реализира сякаш мечтата на Пикасо да се изработи такава кибритена кутия, която да е едновременно и прилеп, без да престава да бъде кутия.

За разлика от поета прозаикът е според Сартр говорещ човек, а прозата — рационално отношение към света.

Авторът на студията изтъква в заключение, че разсъжденията на Сартр могат да бъдат непосредствено изведени от класическите поетски, макар че мотивировката е в случая друга. Подобни схващания са напълно естествени за един французин, възпитан от каноните на Хорациевата „Ars poetica“. Но Поляк изразява съмнение относно правотата на такова рязко разграничение на мисленето и виждането у прозаика и у поета. Той привежда и становището на автора на великоленната, както я нарича, книга „Проблеми на поетиката на Достоевски“ — Михаил Бахтин, който разглежда думата не като предмет, а като подвижна, променлива среда на диалогичното общуване. За Бахтин стилистиката трябва да се опира не толкова върху лингвистиката, колкото върху металингвистиката. Последната не откъсва думата от текста, а я изучава в сферата на диалогичното общуване, т.е. в сферата на автентичния живот на думата, която никога не е подчинена само на едно съзнание, на един глас. В противовес на прозата, която е според Бахтин винаги полифонична, поезията изисква „еднородство“

на всички думи. Докато в поетиката на класицизма — продължава Поляк — думата съществува като ниция, като принадлежаща само на общ поетически лексикон, романтизмът открива непосредственото слово. За романтика е характерно непосредственото, наситено с емоции изказване, неизстудено, по думите на Бахтин, с пречупването чрез чужд словесен пласт. С течение на времето в поезията навлизат все повече елементи на прозата, а от друга страна, поетическият „монолог“, явил се в романтичната „изповед на детето на века“, навлиза в прозата и става един от съществени й фактори. От момента, когато прозата престава да бъде полифонична конструкция, която представя цялата сложност на света, а се превръща в запис на психическите състояния на автора, границата между прозата и поезията, между третирането на думата като знак и думата като вещ започва да изчезва. Литературата на символизма е била също насочена към поетическото мислене и това е повлияло и върху прозата. Като пример Поляк сочи творчеството на Борис Пастернак. Пастернак пренася от поезията в прозата „определената метафора“ и „контактните“ асоциации. В печатаните през 1935 г. в „Slavische Rundschau“ „Бележки върху прозата на поета Пастернак“ Роман Якобсон смята това за особено явление в прозата. Но подобно неопието, емоционално отношение се явява все по-често в съвременната проза, заличавайки най-съществените граници между нея и поезията. Поляк привежда като доказателство един откъс от романа на съвременния полски писател от младото поколение Едвард Страхура (Edward Stachura) „Цялата пьстрота“, където словото не само че се третира като предмет (отличителна черта на поезията!), а нещо повече — този предмет се превръща в символ.

В скицата си „Романът и поезията“ Мишел Бютор изрично подчертава — напомним Поляк, — че поетът, за да постигне „вълшебните си кристализации“, употребява всекидневните думи и затова поезията „спасява говоримия език“. Когато поезията се изолира от този език, тя се намира в навечерието на една литературна революция. Бютор разглежда въпроса за възобновяването на думата в сюрреалистичната поетика, в която се обновяват не само комбинации от думи, но и от цели изречения, създава се нова концепция за диалог, в която „цели пространства от баналността и всекидневната реалност се преобразяват от светлината на поетическите форми и засияват с неочакван блясък“.

Следователно Бютор заема по въпроса за границата между поезията и прозата становище, коренно противопоставено на Сартр, и се доближава до Норвид. Той твърди, че в прозата на големите писатели-прозаици намираме необикновено богати „залежи от поезията“. Според самия Борис Пастернак

днешният творец излиза от чисто естетически кръг, когато търси изразни средства и търсенето на думата става за него „почти морален проблем“. Във времето — пише Поляк, — когато на обикновената говорима дума „започва да липсва гаранция“, когато човек е обхванат от страх, че ако думите загубят своя смисъл — всичко ще почне да губи смисъла си, поетът им връща този смисъл. Но понятието „поет“ в тази обстановка не означава вече „сътворител на определени форми“, а „този, който с възобновеното и възродено слово крепи света като древен Антей“. Защото творбите на изкуството не говорят само за собственото си раждане, както мисли Якобсон, но и за раждането на света, който те пресъздават все отново. Всеки опит за създаване на митове и за бягство от митовите, което според Поляк е пак потвърждение на тези митове, е основен компонент на литературата. Всеки опит за ново виждане е наименование на непонятното. Както в архаичните митове, то защитава човека срещу страха от неизвестното. Сигурно не е поезия и няма нищо общо с поезията — заключава Поляк — фотографската снимка на всекидневното, която деформира подвижната и сложната действителност. Само една творба, която „отстранява излишното, разсейващото“, има значение за творческото виждане на света. В съвременната проза, където фабулата играе второстепенна роля, ритъмът се оформява все по-ярко, защото той е израз на вътрешното възбуждане на поета, появяват се образно-позитивни съкращения, асоциации, по-рано свойствени предимно на поезията. Понякога се минава дори към метричен ритъм. В края на краищата за поетичността на една творба е решителна вътрешната ѝ структура и вътрешният зависим от нея ритъм. Като погледнем въпроса по този начин, стигаме до убеждението, че „границата между поезията и прозата не подлежи на никакви дипломатически договори, тя е подвижна и постоянно се мени“.

Друг кръг въпроси поставя студията на Ева Бйенковска „Трагедия и трагически мит във философията на Пол Рикъор“, в която се разглеждаат трудите на съвременния френски философ и теоретик на културата. Рикъор търси същината, есенцията на трагизма и ги намира в гръцката драма и старозаветния разказ за Йов. Прословутата антична гръцка умереност, търсенето на златната среда, които ние свикнахме да смятаме за израз на леко постигнатото щастие и хармония, е според Рикъор само предпазна мярка срещу жестоката ревност и завистта на боговете, страх от техния гняв. Трагичният образ на човека, създаден от гръцката антична драма, е обратна страна на трагичния образ на боговете — опит да се обясни злото в света. Трагедията е по принцип едно пътешествие до онзи край, където се появява основното зло, проникнало всич-

ките форми на битието като мъчителна, неразрешима загадка. В мита за Прометей това, което е добро за човека, се оказва зло от гледището на божествения метафизичен ред. На човешката непримиримост и липса на мярка отговаря липсата на мярка у боговете. Героичната заслепеност се среща със слепотата на наказващия удар. В трагедията съществува обща съдба на хората и боговете. Вината пада винаги върху двете страни — и едната, и другата подлежат на просмукването света зло. Открадването на огъня е благодат за човечеството. Но тази благодат е една кражба. Приемайки единия аспект на подвига, трябва да се съгласим и с другия. Всеки избор съдържа в себе си и онази част, която не сме избирали, но която е неизбежна. Трагичният герой с много мъка се добира до знанието, че тайната на света е лошият бог. Тук трагизмът стига върха си. По-нататък се налага вече отделянето на положителното начало от демоничното. За гръцката култура това извършва Платон, но той по този начин прави гръцкия античен свят по-беден, отколкото е бил в действителност. Това е разбрал най-добре Ницше. В Платоновата философия той тъкмо затова вижда страхливо бягство от изводите, до които довежда самият живот и които посмя да направи гръцката трагедия. В „Раждането на трагедията“ Ницше обвинява Сократ и Платон, че не са се решили да се натоварят с цялата тежест на опита, от който се е родило гръцкото изкуство. Гръцката трагедия, както и библиейският разказ за Йов даряват на хората „ново зрение“. В тях изпитаното зло достига върха, след който трябва „или да се върнем към естетическата красота на песента, или да преминем към есхатологичната надежда“. Страданието не може вече да се схваща само като наказание. И античната трагедия, и юдейският мит ни учат, че нашата свобода е свобода, свързана със света, враснала в този свят, обременена от всички минали наши и чужди решения.

Като по-интересни материали могат да бъдат посочени освен разгледаните досега статията на критика Тадеуш Древновски за трагично загиналия голям полски новелист Тадеуш Боровски и есе, посветено на естетическите възгледи на Станислав Виткевич.

Рубриката „Книга на месеца“ (кн. 4) приветства появата на книгата на Веслав Мишливски (Wiesław Myśliwski) „Палатата“. Романът на Мишливски е един непрекъснат монолог на героя, чиято „обществена душа“ е демонстрирана от автора като универсална душа, оформила се под влиянието на историческия опит на човечеството. В този монолог централно място заема въпросът за винаги съществуващата противоположност на общественото положение на слугата и на господаря в многобройните ѝ конкретни исторически форми. В „Палатата“ конкретизацията е конвенционална, символична. Съще-

ствено при нея е преминаването на ге-
роя от положението на потиснатия и
онеправдан до положението на упражня-
ващ власт, притежаващ привилегии и
пълна свобода да задоволява собствените
си нужди. Този път не е прост. Авторът
показва колко е лесно да преминеш
от робството към самоволието, от състо-
янието на потискан до положението на
потисник, от невъзможността да задоволяваш личните
си нужди до злоупотребите в тази област.
На такива опасности е изложен „новият
човек“, който в новата обществено-ис-
торическа обстановка се възкачва по стълби-
цата на обществената йерархия.

Рубриката „Книга на месеца“ (кн. 5)
е посветена на сборника от очерци, озагла-
вен „Нели. За колегите ми и за себе си“ от
Тадеуш Брежа (Tadeusz Breza), известен у
нас с романите „Бронзова врата“ и „Учре-
ждение“. Рецензентката Хелена Заворска у-
бедително разкрива като основа тенденция,
все по-ясно изявяваща се в творчеството
на Брежа, считан от някои критици за скеп-
тик и студен изобличител на официалните
системи, търсенето на безспорен авторитет,
нуждата от окончателното избиране на опре-
делен мироглед и пълното ангажиране в осъ-
ществяването на неговите повели. В очер-
ците си Брежа проследява съдбата на редица
западни съвременни мислители, които е
трябвало да водят отчаяна борба за правото
си към свободното изказване на своите мисли.
Според Брежа успяват не тези, които от-
хвърлят всякакви компромиси, а тези, които
успяват, както кълновете на едно растение,
поникващо под камък, да заобикалят този
камък и да се появят „от друга страна“,
без да се саможертвуват напразно в осъде-
ните на гибел опити да пробият камъка. За-
ворска изтъква, че авторът на тази книга
е събрал в съзнанието си опита на един народ,
в чиято история има десетки години робство,
който е преживял две световни войни и то-
талитаристичните режими. Брежа още от
началото на писателския си път — изтъква
рецензентката — е имал съзнанието, че най-
лесно е да избереш кариерата на „прима-
доната на нителекта“. В полемиката с Пол
Валери Брежа разчиства сметките сам със
себе си, защото Валери като обожател на
абсолютното съзнание, логичната мисъл, абсо-
лютното познание и пълното свършенство
е бил за Брежа голямо изкушение. Брежа от-
хвърля мита за свършеното познание, свър-
шеното творчество, свършената личност.
Той се опитва да намери авторитетите не в
отвлечените понятия, а сред хората. Пред
него се издига могъщ и завладяващ го ав-
торитет — авторитетът на освобождаващите се
народни маси. Балзак му се вижда сега ве-
лик преди всичко затова, че „се е вълнувал
от най-популярните стойности“, че „се е
оставил да бъде увлечен от всички тогавашни
човешки страсти“, „имал вяра в човека и
утвърждаващо отношение към света“. Брежа —

заклучава Заворска — все по-ясно се очер-
тава като писател, разпънат между жаждата
за авторитет и невъзможността да възприеме
един авторитет за по-дълго време, между
желанието да живее и да действа в света,
който осигурява на всеки свободата и влече-
нието да се потапя в света на системите,
учрежденията, заповедите и забраните, сред
който човешката мисъл трябва да си про-
бива път и по необходимост излиза дефор-
мирана, както онези кълнове, които поник-
ват изпод камъка.

В рубриката „На хоризонта“ привлича
вниманието ни статията на критика Йежи
Квятковски „Условия за възраждането на
литературата“.

Според Квятковски положението на пол-
ската съвременна литература не е цъфтящо.
Всичко по-ценно, което излиза, е дело на по-
старото поколение писатели. Най-голямото
събитие е било напоследък обнародването
на „Писма“ от Станислав Бжозовски и на
„Дневници от времето на войната“ на Зофия
Налковска — две книги „иззад гроба“. Пол-
ската литература загуби Мария Домбров-
ска и Витолд Гомбрович, поетите Юлиан
Пшибош; Пейпер, Вежински, Стерн. „По-
ясно, откогато и да било преди — пише
Квятковски, — си даваме днес сметка каква
скъпоценност представлява големият пи-
сател и как трябва да умеем да го пазим и
уважаваме“, защото „писателите не могат
да бъдат фабрикувани“. Големите писатели
израстват с години върху благоприятната
почва на добре организираното учебно дело,
университетското обучение, достигнало ви-
сок научен уровень, културата, която под-
държа тесни връзки с целия свят. За разви-
тието на големите писатели трябва да има
подходящ климат. Трудно е да се изброят
всички условия за неговото създаване, но
много лесно е да се каже как се създава
„антиклиматът“ по отношение на литера-
турното творчество. Създават го много-
бройните „табу“ — забраните, груповщината,
отричането на всяко новаторство като вре-
ден „модернизъм“, липсата на интерес към
чуждите литератури, третирането на писа-
теля предимно като публицист и обществен
деятел. Според Квятковски голямата литера-
тура най-често се създава от „хора, овла-
дани от една велика мисъл“, която те искат
да проумеят докрай, затворени в себе си, не
за да се потопят в събветения си егоизъм,
а за да проучат колкото се може по-дълбоко
и по-пълно единствената и неизчерпаема
тема, по отношение на която нищо не може
да замести литературата — човешката пси-
хика. Това са писатели, които „пишат с
кръвта си“, понякога жестоко безмилостни
към себе си, най-дълбоко ангажирани „свет-
ци на литературата“. Там, където не съществу-
ва нито в обществото, нито сред самите пи-
сатели — завършва Квятковски — разбиране
за това, какво значи да пожертвуваш всичко
за творческото си дело, да „направиш скок

в изключителното, крайното“, там ще трябва още дълго да се чака появата на великата литература.

В.См.-П.

ФРАНЦИЯ

„LITTERATURE“, Париж, кн. 1, 1971

Добре известното френско издателство Ларус е предприело от февруари 1971 г. издаването на ново тримесечно списание „Литература“. Редакционният комитет на списанието е съставен от професорите при Парижкия университет VIII (Венсен) Жан Белмен-Ноел, Клод Дюше, Пиер Кюенц, Жан Льовайан. Последният е главен секретар на списанието.

С кратка въстъпителна статия редакцията определя назначението и целите, които си поставя това ново периодично издание. Не може вече да се вярва, че познанието на литературата се свежда до определяне на редаща външни, чисто исторически или обстоятелствени каузалности, които дори в най-добрия от случаите утежняват още примамката за позитивистично обяснение. Не може да се вярва също, че литературата съдържа единствено в себе своя собствен принцип на разбиране: литературното познание ще се намира занаят в тясна връзка с другите модерни науки за знаковете. Без съмнение не се касае само да се разглеждат литературните системи, тяхното функциониране и тяхната структура. Един текст не е тотално съкращаем: винаги има един остатък, изискване на други четива и един въпрос, който поверява на литературното произведение двойкия му характер на обект и на сюжет. Без да търсим някакво изкуствено единство на метод, което прогресът на обществените науки би поставял непрекъснато в действие, ние искаме да се поставим в това място на междудисциплини (inter-disciplinarité) без устойчиви граници, в точките, където се учленяват познанието на литературата и обществените науки, като се умножават съпоставянията между литературните студии и съседните области — лингвистика, социология, история, психоанализа, семиология... За да бъде очевидно, че теоретичното разсъждение запазва тясна връзка с произведенията, по-голямата част от публикуваните тук статии ще представлява пряк анализ на текстовете.

„Списанието не би отговорило никак на назначението си, ако не си поставя за цел да направи не само известни отчети и резултати, но също така да разгледа състоянието на някои текущи трудове, изследва-

ния във Франция и в чужбина, дело на групи, които включват преподаватели и учещи се от различни дисциплини. Ние ще публикуваме също досиета от „критически работи“, посветени на някои крупни съчинения, които предлагат гледища, концепции или разсъждения, способни да дадат тласък за нови издирвания. Една редовна рубрика от кратки аналитични отчети, включваща преглед на стотина списания за литература и обществени науки, ще осведомява нашите читатели върху най-новото и актуално в областта на литературните изучавания.“

„Бихме желали да предложим по този начин място на съпоставяне и на сътрудничество за всички ония, които в своята практика се сблъскват с проблемите на литературата в тяхната теоретическа и педагогическа форма и които виждат във формулирането на тези проблеми една от своите най-спешни задачи.“

Първият брой на „Литература“ се открива с интересен критически очерк на Клод Дюше, озаглавен „За една социокритика или вариации върху едно начало (иницип)“. Терминът социокритика — пише авторът — почва да се среща тук и там.“ И той се пита: „Дали се касае до обикновен ономастичен кърпез, за да се означае наново „позитивистичната“ критика (обяснение на дървото чрез гората), или до прикриване на известна марксистка критика (диалектика на дървото и на гората)? Дали се касае да удобно и синтетично наименование, което покрива различни опити, предприети от Лукач, Аuerбах, Голдман или, от друга страна, от формалистите? Дали се касае по-скоро за някаква специфика, която се утвърждава или се търси в сливането на няколко течения (марксиста и структуралисти), за среща относно един общ проект на дисциплини, които са изработили всяка една в свой смисъл собствена методология: лексикология, стилстика, семантика, семиология и също социология, история на идеите и на менталитетите, психоанализа, антропология? В такъв случай какъв би бил проектът и върху какво?... Може би социокритиката — казва Дюше — има по-малко нужда от нови концепции, колкото от точни приложения. Едно междинно положение изглежда открито за нея и не от нея, между социологията на творчеството, свързана с името на Люсиен Голдман, и социологията на четенето, от която Бордо и Лиеж са направили своя специалност и с която се занимават също социолози на литературната продукция като П. Бурдио и Ж. Кл. Парсон.“

„Това междинно положение (entre-deux), добавя същият автор, аз ще нарека текст, за да бъде кратък, и без да влизам в текущите дебати, ще представя социокритиката като социология на текстовете, един начин на четене на текста.“

В своите разсъждения Клод Дюше се позовава на различни специалисти — езиковеди, социолози и пр., и след като извежда редица оценки, близки или противоположни от Мишел Крузе, Ролан Лъоруа, Мишел Фуко и Жерар Адад, приема един еkleктичен поглед върху дефиницията и същността на социокритиката. Очеркът на Клод Дюше има и програмен характер, определящ физиономията и даващ насока на списанието, което ще представлява напред съединителен център на съвременните модерни науки: от лингвистиката с нейните разклонения до социологията и психоанализата.

В съдържанието на тази първа книжка на „Литература“ фигурират редица интересни статии. Статията на Франс Верние, „Дисфункционарият и нормите на разказа в „Кандид“ има за предмет функционирането, а не същността на литературния факт. Авторът казва „Занимали сме се тук с две степени на функциониране: това, което съответства на господстващата през XVIII в. идеология, и функционирането, което по маниер съответства на една възходяща, макар и не на власт, идеология — тази на революционната буржоазия. Накрая авторът отбелязва: „Ноние не сме проследили тук една трета степен на дисфункционариране, която минира вече втората и съответства — винаги с оглед на многобройните медиации — на интересите на народните маси, които буржоазията ще използва за своята „Революция“, което обещава да бъде предмет на бъдещи студии.“

„Сюрреалистичното творчество и идеологията“ е насловът на статията на Жан Декотинъй, в която са приведени известен брой извори, обогатили текста на автора с интересни внушения и оценки, които позволяват на интересувания се да се насочи към тях извори, щом пожелае една по-широка информация и позадълбочена трактовка на проблема за идеологията на сюрреализма. В заключението си Декотинъй пише: „Каквото и отношение да се приеме спрямо това движение, не трябва да се изпускат из пред вид неговите твърде тесни критерии, както и твърде късите му перспективи.“ Сам Андре Брьотон го е формулирал ясно: „В своя произход сюрреализмът се представя като кодификация на едно духовно състояние, което се извява спорадично през всички епохи и във всички страни.“

„Смъртта, любовта, животът“, предложени за един разбор, на Мишел Лоне ни въвежда чрез подробен анализ в поетическия свят на Пол Елюар, главно на неговия „Феникс“.

Жак Дюбоа ни въвежда в изобилното и разнообразно творчество на Жорж Сименон, слабо изследвано досега от критиката. Статията е озаглавена „Сименон и отклонението“. Терминът „*déviante*“, който е послужил за означаване на централното действие в романите му — пише ав-

торът, — е взет от социолозите. Отклонител е той, който практически или идеологически нарушава нормите на групата, към която принадлежи, и което предизвиква по този начин враждебната реакция на мнозинството от групата.“ Дюбоа анализира няколко от романите на Сименон и прави психологически разрез на героите му в „Убиецът“, „Бягството на господин Мوند“, „Бургмestърът от Фюрн“, „Човекът, който гледаше, като минават влаковете“ и др.

Изхождайки от съчинението на Л. Версини „Лакло и традицията“. Опит върху изворите и техниката на „Опасни връзки“, Морис Рьоланс предлага интересни размисли върху структурата на прочутия роман на Лакло, позовавайки се на редица мнения във връзка с трактуването от него теза, като цитира между тях схващането на нашия сънародник Цветан Тодоров в издадената на френски книга „Литература и знаковиане“.

Роже Файол, специалист по Сент-Бъов, в една солидно документиран етюд излага „Методите на критиката на Сент-Бъов и техните приложения“. Авторът разглежда концепциите на знаменития критик по отношение на литературната история и критика. Сент-Бъов според него се извява като моралист и политик. Редакцията на списанието съпровожда етюда на Роже Файол с една забележка, в която между другото се казва: „Струва ни се, че анализите на Роже Файол могат да открият път към едно необходимо размишление върху идеологията на критиката.“

Пьер Барбери разглежда в доста подробна статия под наслов „По повод на Лукс: истинската сила на нещата“ идеологията на „Възмездия“ от Виктор Юго. Според Барбери истинският интерес и ефикасност на „Възмездия“ лежат без съмнение не в тяхната идеология, а в драгата.

В една възпоменателна бележка по повод смъртта на Люсиен Голдман Леенхардт очертава неговата фигура, като казва: „Познавам малко хора в днешно време така дълбоко хуманисти като Голдман. Дисциплината, която Голдман нарече „социология на литературата“ — пише Леенхардт, — скъса както с литературната история, така и със социологическия позитивизъм, който се изчерпваше със статистики, съвсем безпомощни да хванат същността на литературата.“

Клод Фриу посвещава съдържателна статия на съветския литературовед и критик Михаил Бахтин във връзка с преведения неотдавна на френски език негов труд „Проблеми на поетиката на Достоевски“. Във връзка с метода на Бахтин Клод Фриу цитира и теоретичния опит на Цветан Тодоров „Категориите на литературния очерк“. Формалистите във Франция издигнаха в знаме литературната теория на Михаил Бахтин и Клод Фриу, приветствайки в лицето на съветския учен един боец от пред-

ната линия, пише: „В областта на критиката едно засилване на техницизма, насърчавано от текущите „семиологични“ абстракции в чужбина, продължава да отбягва проблемите на „многогласното“ (pluri-voque) виждане на света, повдигнати от Бахтин. В същност — добавя френският автор — Бахтин е един от тези, които поставят въпроса за подема наново на диалектичката мисъл в СССР отдето неговата изключителна актуалност и значение.“

Една кратка статия на Симон Габе, озаглавена „Рабле: от 30-те години до 1970“, показва известно възвръщане на интереса във Франция към автора на „Гаргантюа и Пантагрюел“ по повод книгите на Мишел Божур („Играта на Рабле“, 1969), на Жан Пари („Рабле в бъдеще“, 1970) и на Жванденото наскоро съчинение на Михаил Бахтин „Творчеството на Франсуа Рабле и народната култура в средните векове и през Ренесанса“ (1970).

Броят на „Литература“ завършва с библиографски бележки от Клод Дюше, съдържащи подробни литературни обзори на документация. Н. Д.

„LES TEMPS MODERNES“, кн. 2, 1971

„Ле Тан модерн“ е ежемесечно списание за политика, философия и естетика. Основано е през 1945 г.; в дирекционния му комитет влизат Ж.-П. Сартр, С. дьо Бувоар, Ж. Пуйон и др. Между материалите, поместени в първите три книжки на тази година, заслужава да се отбележи статията на Пиер Бурдийо „Естетична нагласа и артистична компетентност“, отпечатана в кн. 2. П. Б. разглежда от социологична гледна точка творческия процес и процеса на естетическото възприемане. Особено в схващането на П. Б. е, че той разглежда артистите като отделна, автономна социална категория, принадлежаща към господстващите класи. Друга характерна черта на подхода на П. Б. е неговият конвенционализъм, произтичащ от утвърдението на абсолютната арбитражност на естетическия факт и от отричането на всякакъв универсален, общочовешки елемент в изкуството.

В началото на статията си П. Б. се спира на въпроса за границата между естетичното и утилитаристично възприемане на даден предмет. Като изхожда от мисълта, че естетичното възприемане предполага схващането на предмета предимно като форма, а не като съдържание, П. Б. счита, че границата между естетичното и практичното е арбитражна, т. е. зависи от дадени конкретни конвенционални норми, характеризиращи определена социална и историческа ситуация. Естетичното възприемане е социален факт, който не е свързан с „природата на нещата“ или с „човешката природа“ и не може да бъде изведен от никакъв физически или

биологичен принцип: естетичното възприемане се подчинява не на логическа (т. е. универсална), а на социологическа (историческа) необходимост. Естествено, налагането на арбитражни норми става само благодарение на това, че тяхната арбитражност не е осъзната като такава, а като „законност“. Да се подчертае ролята на социалните условия за зараждането на идеала за естетически вкус е необходимо, тъй като пълното определение на естетичното изключва съзнанието за тези условия. Процесът на автономизация на изкуството съвпада със създаването на една определена социална прослойка от артисти, все повече и повече склонни да не признават в своята област други правила, освен тези на чисто артистичната традиция, която представлява за тях опорната точка, даваща им правото да освободят своите произведения от всякаква социална опека и контрол от страна на църквата или на политическата власт. По такъв начин постепенното изграждане на една сравнително автономна социална категория от интелектуалци и артисти се съпътства от експлицитирането и систематизирането на принципите на един чисто артистичен кодекс: да се утвърди приоритетът на начина на казването пред казаното, на формата пред назначението; да се пожертвува „сюжетът“ заради начина на неговото третиране — всичко това означава в крайна сметка да се утвърди специфичността и незаменимостта на художника, като се постави ударението върху най-специфичния и уникален аспект на акта на художественото творчество. Истинският сюжет на художественото произведение не е нищо друго освен артистичния начин на възприемане на света, т. е. самия художник, неговия стил и похвати — безспорни белези на майсторството, с което той владее своето изкуство. Така че утвърждаването на примата на формата пред функцията, на начина на представянето пред обекта на представянето е най-специфичният израз на изискването за автономия на артистите като социална категория и на тяхната претенция да владят и налагат принципите на една чисто артистична законност както в областта на продукцията, така и в областта на консумацията на художествената творба. Защото колкото повече творбата заявява за своята автономност, толкова по-чисто естетически начин на възприемане тя изисква: пример за това е постимпресионистичната живопис. С абстрактното изкуство художественото произведение утвърждава, без отсенки и изключения своята претенция да наложи на възприемащия чистите норми на своето сътворяване. С други думи, изкуството заради самото изкуство е изкуство за артиста, т. е. за артистите. Обратно, когато артистите се намират в отношение на строга подчиненост спрямо публиката си (например във Флоренция през XIV и XV в.),

разликите в стиловете на различните произведения могат да се сведат изцяло до разликите между светосещанията, характерни за различните социални категории ценители на изкуството, т. е. за различните фракции на господстващите класи: в този случай се оказва не толкова важно кой рисува, а за кого рисува. Но колкото повече съсловието на артистите разширява своята автономия и общественият му статут се издига, толкова повече те се стремят да се обособи като отделна, подчинена част от господстващата класа. Чистото изкуство се явява именно този символичен реванш на артиста над буржоа-филистер, когото той „изключва“ от изкуството; по същите причини идва и вътре в самото съсловие на артистите презрението на авангарда спрямо буржоазното изкуство. От друга страна, триумфът на артиста в своята собствена област — изкуството — се изкупва със загуба в икономическата област: това противоречие поражда двойствения образ на буржоа в авангардното изкуство — този трудно намиращ се клиент, едновременно презиран и търсен; същото противоречие обуславя и образа на артиста — принц на духа, правещ търговия от своите най-интимни чувства (откъдето и симпатията към образа на декласирания, бохема, клоуна, актьора, разорения благородник, проститутката). Едновременно с това ясно е, че доминиращите части от господстващата класа считат чистото и неутилитарно възприемане на произведенията на изкуството за елемент от атрибутите на своето обществено положение; ето защо те намират чрез посмъртната благосклонност, която те оказват на артиста-авангардист и на неговите крайности, поддържайки буржоазния строй, един начин да надхвърлят символично границите на буржоазното битие посредством имажинерната си идентификация със скандалното съществуване на артиста. Това става възможно, тъй като символичното отрицание на буржоа може да се превърне в обект на символична консумация за самия буржоа: „неутрализацията“, която е резултат на чистото възприемане, изисквано от „чистото“ изкуство, предпазва възприемачия със самата си същност срещу такива наивни преживявания като възмущението и бунта; като пример за това П. Б. дава всеобщото признание, което е получила картината на Пикасо „Гуерника“. В заключение П. Б. отбелязва, че отдалечаването на естета спрямо произведението е от всички начини на възприемане на изкуството най-способно да изпълни социално-различителна функция (тъй като качеството на начина на естетическо възприемане определя социалното качество на възприемачия): това се дължи на факта, че нагласата, на която господстващите класи признават абсолютното превъзходство и способност да осъществи идеала за „чистото“ възприемане, предполага, за да се развие,

такива социални условия, върху които тези класи притежават скрития монопол. Поради това господстващите класи се оказват предразположени да узаконят символично разликата между класите, като замаскират несимволичната база на тези символични различия: произведението на изкуството като символична (а не икономическа) ценност съществува само за този, който притежава средствата да го направи свое чрез разчитане, т. е. за притежателя на исторически създания се ход, който е обществено признат като условие за символичното усвояване на произведенията на изкуството, съществуващи в определен исторически момент в дадено общество. Що се отнася до тези, които нямат средствата да постигнат едно „чисто“ възприемане, те ангажират нагласата, която има за основа тяхната всекидневна практика, осъждайки се по такъв начин на една утилитарна естетика, която не е нищо друго освен едно измерение на тяхната класова етика.

„LA NOUVELLE CRITIQUE“ кн. 2, 1971

Във февруарската книжка на списанието „Ла Нувел Критик“ е публикувана статията на Катрин Клод „Срещане с действителността или Смъртта на Вазир Мухтар от Юри Тинянов“. Авторката припомня заслугите на Тинянов като теоретик на литературата и намира, че неговите достоинства като писател-новатор заслужават също така най-високо признание. За доказателство на това си твърдение К. К. привежда един убедителен анализ на романа „Смъртта на Вазир Мухтар“. В този исторически роман са разказани последните години от живота на руския писател Грибоедов: след неуспеха на декабристите Грибоедов, който е измежду заподозрените, успява да се спаси от последвалите репресии и да си издейства дипломатически пост в Персия. Тук Грибоедов се проявява като много ловък политик; но успехът му е краткотраен, тъй като при смутове той бива убит от бунтовниците. К. К. вижда в това произведение един от първите образци на материалистически литературен стил. Под това авторката разбира наличието в романа на „система от диференциални отношения както в малките, така и в големите отрязъци от романа“. Като пример за такова отношение К. К. посочва отношението между Грибоедов и неговия слуга Сашка (който му е незаконнороден брат): Сашка е даден едновременно като двойник и антипод на Грибоедов, т. е. като образ, който е тъждествен и противоположен на главния герой. Между тези два сходни и противостоящи образа се поражда цяла серия от съпоставки и отлики: така е и с останалите герои. По същия начин функционерът и интригантът, където всеки по-съществен пасаж се повтаря, след малко или много страници, с известна

разлика. Така в романа се оказва цяла серия от „движещи се огледала, при което действителността се съзира през множеството подобни, но не еднакви отблясъци, схваната в нейното движение и многообразие“. Този похват позволява на произведението да съществува само през конкретното и да се освободи от субективността. В романа „никъде няма да срещнем фраза като: „той си спомняше за Персия“. Вместо нея по времето, когато Грибоедов се намира в Москва, четем: „Камбаните се издигаха към небето. Те приличаха на минарета.“ Именно в разликите между всички тези диференциални отрязъци се съдържа смисълът на цялото. Тинянов създава стил „точен като този на Волтер и който при все това извайва, с взаимно коннотиращите се думи, едно искрящо поетично поле“. По този начин „романът се освобождава от идеалистическата логика на тъждеството и целенасочеността“. По-нататък К. К. отбелязва, че такъв роман изисква диалектическо прочитане: линейното протичане, което е субективно, би отминало настрана от смисъла. Разглеждан в своята цялост, романът се оказва един сноп от отношения, в които текстът влиза с извънтекстовата действителност. Основното отношение според К. К. е отношението към историята. Под това авторката разбира наличието на известна аналогия между 1927 г. (т. е. времето, когато Тинянов пише своя роман) и 1828—1829 г. (т. е. времето, към което се отнасят разказваните събития), а също така и на аналогия между Тинянов и Грибоедов (т. е. писателя — главния герой). Също както разказваните в романа събития са доминирани от едва отминалите събития през 1825 г., така и времето, през което романът е написан, е отбелязано от историческата 1917 г. „Декември 1825 г. ... представлява първата пукнатина в руския царизъм; това е едно поражение, което открива цял век революционни борби, които... водят до Октомври. О б е к т и в н о 1825 г. представлява велик преломен момент; н о с у б е к т и в н о (за самите декабристи) това е тежък период на лични разочарования.“ С други думи, романът подсказва разликата между субективната и обективната оценка, като „отдалечава“ субективното начало, без обаче да го заличава. К. К. набляга на това, че правилното прочитане на романа е в свъщането на отношението между субективното и обективното начало, а не в привилегироването на едното за сметка на другото. Именно затова, според К. К., Тинянов разглежда своята собствена епоха през тази на декабристите: това му позволява да забрави ангажирания в събитията субект и „да съкся с цял век романтично-субективистична литература, при която оценката се свежда до отзвук на събитията върху личността на пишещия“. Романът на Тинянов надхвърля „личните огорчения и представлява хладнокръвна и

наред с това изгаряща среща с действителността, лишена от всякаква патетика“. „Чрез откъсването от самия себе си — което е несъмнено единствената подходяща позиция, когато се разглежда историята — Тинянов достига в своя роман това, което е може би същността на една марксистическа етика.“ Все в тази връзка (т. е. в светлината на отношението между субективното и обективното) К. К. разглежда и някои по-частични въпроси. Такъв е въпросът за отношението към литературата. В романа Пушкин и Грибоедов са два образа, отнасящи се един спрямо друг, както славата към неудачата. Защо въпреки таланта си Грибоедов се оказва приживе един неудачник в литературното поприще? Отговорът, който според К. К. е подсказан от самия роман, се крие в това, че Грибоедов за разлика от Пушкин не познава народа. Докато Пушкин обновява руската литература, като внася в нея теми, каквито тя не е познавала преди това, и като представя в нея народа, Грибоедов в личния си живот има противоречиво отношение към хората от народа: те го плашат и озадачават; за него е трудно да ги разбере. Именно в отношението към народа се крие признанието на писателя от поколенията: това е според К. К. смисълът на позицията Пушкин — Грибоедов. Друг въпрос, който романът разглежда, е въпросът за силата и безсилието на словото. Като дипломат Грибоедов изглежда този, който умее чрез силата на своето слово да повлияе върху една реална ситуация, чийто обективни данни остават непроменени. Но в крайна сметка могъществото на това слово се оказва само илюзия. Най-сетне романът поставя и въпроса за смъртта, т. е. за преходността на индивида пред историята. В заключение К. К. пише следното „Тъкмо защото по всички линии „Смъртта на Ваизр. Мухтар“ представлява среща с действителността... този роман внася според нас в руската и западноевропейската литература онази трансформация, чрез която се проявяват великите произведения, и поставя съветската литература на висотата на изискванията на Октомврийската революция.“

„CRITIQUE“, кн. 3, 1971

Между материалите, поместени в мартенската книжка на сп. „Критик“, особено внимание заслужава статията на Жан Рикарду, озаглавена „П л а м т я щ а т а ф и к ц и я“. Жан Рикарду принадлежи към едно от направленията във френския структурализъм (групата Тел Кел); известен е като един от теоретичите и привържениците на антиромана. Статията, за която става дума тук, излага именно някои основни положения от теорията на антиромана, като ги илюстрира с конкретни примери от последния роман на Ален Роб-Грийе „Проект за революция в Ню Йорк“. Мислите, развити

от Ж. Р., представляват материал за дискусия, тъй като навсякъде в своята статия той изхожда от негласното, но спорно допускане, че именно антироманът е норма на всяка проза. Основното твърдение на Ж. Р. е, че текстът на „Проект за революция в Ню Йорк“ представлява описание на начина, по който той трябва да се чете: в самото начало е загатнат „конфликтът“ на романа, т. е. колебанието между непрекъснатата и прекъснатата четимост на текста (т. е. между еднослойността или многослойността на интригата). От тази неустановеност произтичат множеството възможни схващания на текста — белег, който според Ж. Р. прави от романа на Роб-Грийе една пламтяща фикция... „От една страна, тя осветява похватите, които я осъществяват; от друга страна, тя се изчерпва в процеса на това осветяване.“ От горното Ж. Р. извежда следствието, че, фикцията в антиромана и по-специално в разглеждания роман не е едно съдържание, което съществува преди разказа и което може да се вмества в различни калъпи; напротив, тя изхожда от процеса на повествованието и способствува той да бъде описан. „Фикцията (т. е. разказът) е най-често фикция на своето разказване.“ Така че, стремейки се да изясни в своята собствена област явленията, които я образуват, фикцията умножава аналогичните съответствия: „в известен смисъл фикцията се оказва една огромна метафора на своето собствено създаване“. Ето защо не е необходимо да се различава между тематика и техника (т. е. между форма и съдържание): в разглеждания роман образите „пожар“, „разрушение“, „изтезания“, „революция“ образуват една привилегирована тематика именно защото тези образи, загатващи по аналогия за постоянното нарушаване на непрекъснатата четимост на текста, показват функционирането на което фикцията е подчинена. А как се организира самият текст? Според Ж. Р. разказът зависи от началните думи на текста, които му дават „гласък“ и го пораждат. Така например в разглеждания роман генериращо било понятието червено, което, като се повтаряло по-нататък или пък като се превръщало в противоположното си понятие — черно, — пораздало организацията на романа. Същото според Ж. Р. важи и за комбинаториката на епизодите. — По-нататък Ж. Р. изказва мисълта, че щом като литературното произведение отразява само своето собствено изграждане, то отправя не към действителността, а към литературата изобщо. „Това, което една част от съвременната литература ни показва по безспорен начин, е идеята, че в разказа фикцията съвсем не повтаря никакво реално всекидневие, а се развива според особени специфични закономерности.“ Ето защо, според Ж. Р., да се спомене в заглавието на романа за революция (т. е. както е в раз-

глеждания роман на Роб-Грийе) означава да се намекне за начина на изграждане на текста (а не за действителна революция), за общата кръговост в развитието на текста (etimологичното значение на думата революция е: затворена крива, орбита). „Към догмите, пречещи на прочитането на един повествователен текст, се числи и вярата в митическата възможност за един линеен, естествен, невинен разказ. Разглеждани като цяло, романите на Роб-Грийе могат да бъдат схванати като едно постоянно и систематично подриване на този упорит предразсъдък.“ С други думи, романите на Роб-Грийе са революционни в смисъл, че показват и осмиват стереотипите на традиционния роман.

Хр. Т.

Г Д Р

NDL — NEUE DEUTSCHE LITERATUR
Берлин, кн. 1—4, 1971

„Нойе дойче литератур“ навлиза в своята деветнайсета годишнина. Публикуват се разнообразни материали — от академични студии и публицистични статии до рецензии, отзиви, информации и съобщения. Най-значително по обем място заемат белетристичните и поетичните творби.

През тази година списанието открива рубриката „Литературата в социалистическата епоха“, в която се публикуват статии, интервюта, есета и други материали във връзка с посочената тема. Някои от по-интересните материали в тази рубрика ще разгледаме отделно.

Кн. 1 публикува отговорите на редица изтъкнати писатели от ГДР на въпроси, зададени от московското списание „Вопросы литературы“. Темата е „Личен опит, обществени цели и планове“. В разговора участвуват автори като Фолкер Браун, Хелмут Хауптман, Стефан Херmlin, Хейрих Кайш, Георг Маурер, Ерик Нойч, Ервин Шритматер, Криста Волф и др. — отговорите им представляват кратки есета върху ролята на изкуството и литературата в нашата епоха.

Публикувани са също телевизионната пиеса на Райнер Керндъл „Зимен роман“, поетичният цикъл на Хелмут Прайсслър „Партитури“ и откъс от книгата на Анемари Ланге „Берлин по времето на Бебел и Бисмарк“, озаглавен „Чудесните времена...“, в който се обрисова състоянието на литературата и изкуството в Германия преди едно столетие.

В кн. 2 е отпечатана втора глава от още непубликувания роман на Макс Валтер Шулц „Мостът“, който се очаква с интерес.

Кн. 3 е посветена на стогодишнината от рождението на Хайнрих Ман.

С уводната статия от редакцията „Хайнрих Ман и нашето съвремие“ се открива поредицата от интересни материали, повечето публикувани за първи път, посветени на годишнината. Между тях могат да се отбележат спомените на Марта Фойхтвангер, озаглавени „Така видях Хайнрих Ман“, писмата на Хайнрих Ман до френския критик и германист Феликс Берто (Felix Bertaux) от периода 1922—1928 г. Обширната статия на Еберхард Хилшер „Силата на доброто у Хайнрих Ман“ е посветена на педагогическите мотиви в творчеството на писателя.

Кн. 4 е посветена на двадесет и петата годишнина от основаването на Германската единна социалистическа партия и се открива със стихотворение на Йоханес Р. Бехер.

В споменатата рубрика „Литературата в социалистическата епоха“ привлича вниманието статията на проф. д-р Щееенбек, председател на научноизследователския съвет на ГДР „Затворческото начало в природонаучното изследване и някои негови връзки с изкуството“, публикувана в кн. 1.

„Изкуството и науката представляват крайно различни прояви на човешки дух, но още в своя произход те имат много общи белези. Най-малкото и двете представляват в основата си едно творческо търсене на новото.“

Разглеждайки произхода и формите на художествената дейност, авторът стига до заключението, че „зад всяко художествено постижение винаги е било налице някакво съзнателно намерение. От ловните сцени в пещерната живопис от каменната епоха, през превъзпяването на бога през средновековието, възхвалата на князете-меценати през ренесанса и барока до апотеоза на войната, властта и богатството изкуството винаги е изпълнявало обществена функция и е имало свой поръчител (Auftraggeber)“. Подобни черти открива авторът и в сферата на научната дейност. Той е на мнение, че както художникът, така и научният работник се ръководят преди всичко от мотивите на материалното си съществуване и създават блага, за да осигурят на първо място „насыщения си хляб“. Също и в този факт авторът намира някои сродни черти между научната и художествената дейност. „Никой човешки дух не е от само себе си така богат, за да издържи без външни подбуди“, твърди проф. д-р Щееенбек, като схваща тези подбуди под формата на „поръчка“. И понеже както артистът, така и изследователят не стоят нито „извън“, нито „над“ обществото, а в него те се нуждаят да видят как продуктите на тяхната дейност оказва въздействие върху обществото и го променя.

Освен констатираните общи черти между изкуството и науката съществуват дълбоки и принципи различия. Най-важното от тях е обстоятелството, че „изкуството ни показва света, пречулен през темперамента на художника; неговият личен стил, неговият почерк са немислими извън творбата; неговите оценки и представи, неговата борба за лична позиция, неговият житейски опит проникват в темите и композицията на творбите му, достигат до нашите възприятия, предизвикват нашето възмущение или възмущение и ни подтикваат към заемане на лично становище и определяне на лично мнение под формата на одобрение или отхвърляне на творбата, на нейната форма и съдържание.

Науката обаче с оглед на задачите, които си поставя, може да бъде приета като неиндивидуална, безлична (unpersönliche) дейност. Нейната цел е обективното познание, на което се дава израз, ирелевантен по отношение на човешките симпатии или антипатии. Затова науката познава само безличните, неиндивидуални оценки, като „вярно“, „невярно“ и евентуално „недоказано“, но не и „правдиво“, „лъжливо“ или „неизразително“, каквито оценки са напълно възможни за една художествена творба.

Авторът заключава, че навярно в никоя друга творческа дейност взаимовръзката между човек и творба не е толкова тясна, както в изкуството, и никъде разединеността между личност и обект не е така пълна, както в естествените науки (и математиката).

Разглеждайки ролята на колективния труд в научната дейност и възможностите, които той дава на творческата личност да изяви най-добре своите способности, макар и резултатът в последна сметка да остава неиндивидуален, колективен, авторът е на мнение, че подобна форма на съвместна творческа дейност ще си пробие път за бъдеще и в художественото творчество. Въпреки това редица отлики между научния и артистичния труд ще продължат да съществуват, защото произлизат от спецификата на самата дейност. Така например една художествена творба не търпи по-нататъшни изменения след нейното завършване (или в много ограничени случаи), докато едни научни резултати, научни постановки и схващания са подложени на постоянни поправки, допълнения и цялостни изменения. Или художествената творба „не старее“, докато научната теория се „износва“ и отстъпва място на нови, по-близки до истината схващания.

Разглеждайки изчерпателно въпроса, „как се извършват“ научните изследвания, авторът се спира и на проблемите, „какво се изследва“ в науката и „заради какво се извършват“ тези изследвания.

Тук той опонира на някои буржоазни схващания за „елитарна наука“ и „елитарна

култура", които изискват изследванията (както и художествените занимания) да се извършват без оглед, в чий ръце попадат постигнатите резултати и за какво се използват. Авторът напомня трагедията в Хиросима и предупреждава за отговорността на научния работник (а също и на художника) пред човечеството.

Говорейки за бъдещето, авторът счита, че науката може да предвиди бъдещите форми на обществено, икономически и научен живот по аргументиран, научен начин, но тя не е в състояние — поради своята специфика — да направи своите изследвания достойни за широка публика, да съобщи на хората резултатите от своите предвиждания и по този начин да им даде нужната увереност в бъдещето и оттам в настоящия им живот. Това може да стори изкуството и тук авторът вижда предназначението на художествената дейност през следващите десетилетия. Така ще се постигне най-висшата форма на взаимовръзка между научната и художествената творческа дейност.

В рубриката „Литературата в социалистическата епоха“ е публикувана в кн. 2 на списанието и статията на Юрген Кучински „Научният работник и художествената литература“.

Освен като „обикновен“ читател, търсещ художествена наслада в произведението на изкуството, научният работник се отнася към него и по начин, който превръща артистичната творба в подтик за неговата научна дейност и най-вече в неocenim „извор на познание“.

Като най-убедителен пример, подкрепящ това твърдение, авторът на статията посочва работата на Маркс и Енгелс над литературни текстове, от които са почерпили факти и различни сведения за своите научни трудове. Така например, за да напише „Произход на семейството, частната собственост и държавата“, Енгелс е проучил бита, държавното устройство и икономическите отношения на древните народи, ползувайки като извор на познание „Илиадата“ на Омир, както и някои произведения на Цезар и Тацит.

Освен примера на Маркс и Енгелс авторът разглежда опита и на някои други учени в тази насока, като юриста Йохан Бахофен, историка Якоб Буркхард и френския историк, литературен критик и философ от XIX в. Иполит Тен. Цитира се обширни пасажки от труда на последния „История на английската литература“, в които Тен изтъква необходимостта за историците да проучват задълбочено литературните паметници на миналото.

Авторът обаче прави сравнение между отношението на Буркхард и Тен, от една страна, и това на Маркс и Енгелс към художествените паметници. Той счита, че първите се ползват от „изворите на познание“ механически, недialeктично, без необходи-

мото познание за развитието и историческата променчивост на света, което е тяхна методологическа грешка.

В статията се разглежда и въпросът за възприемането, рецепцията на света в художественото произведение. Посочва се, че някои световно известни писатели на миналото, макар и да застъпват по същество реакционни позиции, благодарение на своя реалистичен метод пресъздават относително правдиво света и с това позволяват на учения-марксист да проникне в закономерностите на изобразяваната действителност, без да се влияе от идейните подбуди и стремежи на писателя. Така ученият трябва да черпи от художественото произведение не концепции и философски постановки, а житейски материал, който да освети от марксистичко гледище.

B. К.

Г Ф Р

СП. „EUPHORION“ (Хайделберг), кн. 3—4, 1970

В тази книжка на „Еуфорион“ са включени някои интересни за отбелязване материали и изследвания. Цenen принос е докладът на Фридрих Вилхелм (Мюнхен) — „Томас Ман за своята индийска легенда“. Във връзка с известни предположения за влиянието на Гьотевата трилогия „Париа“ върху създаването на индийската новела на Т. Ман „Разменените глави“ авторът на статията печата едно непубликувано писмо на Т. Ман до големия индолог Хайнрих Цимер от юни 1941 г., въз основа на което прави изненадващи съпоставки. Според него Томас Ман, който е сроден по дух с Гьоте, възприема бързо и леко отношението, което Гьоте е имал спрямо Индия. Не трябва да се забравя, че Гьоте е набрал своя материал за „Париа“ в течение на 40 години. Не без значение е било за големия писател и казионното отношение към Индия като резерват на старата и нова романтика, вдъхновявала Новалис, въздействувала на Шопенхауер и Вагнер. Обаче Томас Ман, както и Гьоте внасят собствени елементи в индийския сюжет. Като използва южноиндийски мотиви, Гьоте влага в първообраза, докато Т. Ман се вдъхновява от санскритски разкази, предадени в едно научно изследване на индолога Х. Цимер. Той си служи с първичия образ на индийските разкази като с една екзотична дреха, в която влага свое лично съдържание. Индийската новела според автора е едно иронично-психологично художест-

вено произведение с подчертано пародичен характер. Освен от цитираното изследване на Цимер Т. Ман е черпил материал и от неговия голям труд върху индийския мит „Мая“ (1936). Х. Цимер с дълбоко си познание на санскритската култура е съумял да предаде индийския дух. Този богат материал бива разработен с виртуозна техника от Томас Ман. Изследователят би могъл да направи немалко паралели между двете произведения: така например цитатът на Цимер за мъдрия Рампрадас (18 в.) се явява в иронизираща форма като изказване на Камадамана. Самият Томас Ман оценява своята индийска новела като поетично произведение, а не като научен принос. И в това си писмо до Цимер той иска да изрази своята радост и задоволство, че е могъл да изпълни един дълг, а именно да осветли поетично, с всичките си възможности като художник ценното научно изследване на големия немски индолог.

Авторът на статията дава цитат и от друго писмо на Томас Ман до Агнеса Е. Майер, в което големият писател споделя радостта си от успеха на индийската си новела, оценена високо от индуса Шридаман. Шест години по-късно (1947) в друго писмо до Агнеса Майер Томас Ман изказва желанието си да напише средновековна легенда, която заедно с индийската новела и историята на Мойсей (озаглавена „Законът“) да бъде третата част от неговите „Trois contes“. Това намерение бива осъществено в легендата „Избраният“ (1951), като авторът прави съпоставки на тази творба с легендата на Флобер за милосърдния св. Жюлиен. Така духът на Флобер бива отразен отчасти в творчеството на Томас Ман, а индийската новела като брънка от тази трилогия печели още повече като първопричина за тази литература зависимость.

В кн. 3—4 на „Еуфорюн“ привлича вниманието и студията на Мариана Кестинг (Кюли) Брехт и Дидро или „Изкуственият рай на Просвещението“. Авторката ни запознава с творчеството на Бертолт Брехт от периода на неговата емиграция (1937), когато той създава своите големи теоретични съчинения при задълбочено изследване на Шилеровата естетика и драматургията на Лесинг. За автора е без съмнение, че Брехт е използвал със същата интензивност и съчиненията на Дени Дидро — по-специално неговите схващания за театър. Съгласуването на Брехтовата теория за театър с тази на Дидро е така принципно, че може би е оправдано да се причисли Брехт към второто Просвещение, свързано органически с първото. Авторът прави кратък анализ на философските концепции на Дидро, като изтъква, че в същност с идеята за обективизиране на нашето познание чрез подражаване на природата се слага основата на субективната естетика. В редица свои произведения Дидро

ро в действителност не описва реалния свят, а този, който е създаден от твореща-художнически образно изискванията на неговия дух и вкус. Той притежава и по-висши ценности и нему е възложена функцията да възпитава човечеството в областта на изкуствата — театър, музика, живопис. Така Дидро дели изкуството от природата, но виждайки в художника неин интерпретатор, той в същност е предтеча на реализма в изкуството. Авторът отбелязва, че подобни концепции се откриват през нашето столетие и в естетическите студии на Брехт. Младият Брехт е започнал своя път в изкуството като астъпник на радикалната опозиция не само срещу съществуващите обществени отношения, но и срещу тяхната реализация в изкуството. С еднакъв порив той порицава в своите естетически коментари както идеалистичната класика, така и идеализиращия експресионизъм, а най-вече натурализма, внушаващ на зрителя само една илюзия за реалност. Относно отношението между материя и форма той казва: „Не е възможно да се вмести в традиционните форми на драматургията новото съдържание на индустриално-капиталистическата епоха. Може ли да се говори за пари и парични стойности във формата на ямб?“ За самия Брехт „Капиталът“ на К. Маркс е имал решаващо значение за оформяне на неговия мироглед, за социалното съдържание в неговите теории за театър. За Брехт обществените отношения се усложняват дотолкова, че простото фотографическо отражение на реалността не казва нищо за самата нея. Предметизирането на човешките отношения измества същинската реалност във функционална. Налага се да се построи един модел, чрез който да се прозре в непроницаемата обществена реалност на индустриално-капиталистическото общество. Реализмът на това изкуствено построение на социалната действителност ще бъде гарантиран само при един научно обоснован, изграден на марксовски принципи анализ на същата действителност. Брехт се счита призван да интерпретира като драматург тази реалност, базирайки се на Марксовото учение. Понякога Брехт смесва понятията за реалност и природа, като авторът на студията прави паралели между него и Дидро именно на тази плоскост. И двамата писатели прокламират нуждата от изкуство, което майсторски да изобрази природата, нуждата от въображението на художника и на философа, занимаващи се с реалността и създаващи втора реалност. Авторът отъждествява Брехтовия театър с лаборатория, където бъдещото общество критикува начините на обущване в съвременното общество, давайки същевременно и модел за бъдещо обществено поведение. Така театърът е и модел за обществена реалност и нейно експериментално поле. Сцена, реалност и фантазия в тяхното хармонично съчетание ще представят една нова

реалност, която, както и при Дидро, ще бъде моделът за бъдещото общество. Връзката между Дидро и Брехт се проявява и в еднаквите изисквания, които те имат към актьорите — изкуственото доусъвършенстване и съзнание, че играят театър, като Брехт добавя и социал-критично поведение спрямо представителното действие. В това отношение Брехт далеч надминава Дидро, като изисква действието да бъде представено на зрителя по начин, който да предизвика в него критичен рефлекс, анализ и размисления. Както при Дидро, така и при Брехт целта на сценичното изкуство е да превъзпита зрителя, да го научи да наблюдава и преценява. Чрез своите философски концепции за природата и реалността те и двамата се стремят с помощта на поетичното превъплъщение да изградят идеала на бъдещия човек.

Подзаглавието „Неуморимите сметачи на Кафка“ Юрген Борн (Амхерст Масачузетс) разглежда една от особеностите, характерни за душевния мир на героите на Франц Кафка. Това е нуждата, стремежът им да обмислят, да пресмятат, да правят баланса на настоящия момент. Авторът се спира на героите в романите „Процесът“ и „Замъкът“ и на разказа за Посейдон (с твърде много автобиографични елементи). Той търси преди всичко психологичната причина за тази особеност в духовния образ на самия писател. Подкрепен с данни от дневниците и писмата на Кафка, авторът прави своите изводи. Така героят на романа „Процесът“ (1914) Йозеф К. търси да разреши възникнали в съзнанието му проблем за съществуващата в него вина и произлизащите от нея последици, като свежда въпроса до една сделка, в която мисълта за личната полза и пресметливия разум трябва да играят решаваща роля. В развоя на въображаемия процес, с раздвояването на личността, така типично за героите на Кафка, тази пресметливост изчезва. Също в романа „Замъкът“ героят землемер иска да разреши със средствата, които му предлага неговата професия — в случая изчисленията, недоумението, на което смята, че е станал жертва. Общото според автора в цитираните герои е нескончаемите им размисления, това непрекъснато „загубване в самия себе си“, в обмисляне на всички, дори и най-дребни обстоятелства. Така авторът стига и до биографията на самия Кафка. Още като юноша, видно от негови автобиографични очерци, писателят е виждал в предарителното пресмятане и съобразяване на всички възможни ситуации един изход да се вземе точното и правилно решение. Неговият страх от риска, нерешителността му, нуждата от сигурност и пречупена в ранно детство воля предизвикват тази пресметливост, която е най-тежкото, в моменти непосилно, духовно брем на писателя, съпътствувало го през целия му живот. Едно от най-тра-

гичните негови самообвинения в дневника му е насочено срещу това свойство: „... тези тежки предарителни размисления, избягващи всякакъв риск, водят до едно предизвикано решение. Човек трябва да се пазят от тях, той трябва да се стреми да опознае себе си, а не да предвиди и пресметне онова, което ще стане...“ Тази психична особеност на писателя се отразява в творбите му като способност на героите да осъществяват в себе си духовните противоречия на една вътрешно раздвоена личност. Дори и признанието на Кафка, че развоят на човешките отношения не може да бъде предвиден, че поведението и връзките между индивидите не подлежат на предварително определяне, не слага край на тази мъчителна необходимост от „смятане“. Според автора на статията Кафка е съумял да предаде с голяма сила негативното, характерното за неговата епоха и в „пресметливия герой“ той вижда типа на подчинения на сметката индивид.

Ще споменем и студията на Уве - К. Кетелзен (Кил) „Историческото съзнание като литературна структура. Разказът на А. Штифтер от революционното време (1848 — 52) Гранит“. Адолберт Штифтер е роден в 1805 г. в Молдавия, а починал през 1868 г. в Линц. Той е отбелязан в световната литература като най-големия майстор на разказа в Австрия, като писател-художник, в чието творчество е изразен най-характерно бидермайеровият стил. Този стил, отличаващ се с една непрепътенционна гражданска поезия, е създаден в периода след патриотичните течения на гражданските освободителни борби и се явява като предтеча на немския реализъм. Негови изтъкнати представители са Грилпарцер, Штифтер, Ленау, Уланд, Мьорике. Авторът на цитираната статия взема за основа на своето изследване сборника разкази на Штифтер под заглавието „Пъстри камъни“, по-специално разказа „Гранит“ (1848 — 52). Бурните политически събития през тази епоха, именно революцията от 1848 г., разтърсват дълбоко А. Штифтер, излязъл вече като представител на гражданската класика. Тези събития обаче не се отразяват в творчеството му като исторически факти, а намират своето превъплъщение в нови морални категории, метод, присъщ на широка група писатели от тази епоха. Ако приемем консервативното схващане на литературната теория на XIX в., твърди авторът, за пълното отделияне на политиката от литературата, а оттам и отричане на връзката между общество и литература, цялата постановка на въпроса би била ирелевантна. Но при следвоенната ситуация Штифтер става обект на коренно различно литературно изследване, което оправдава трактовката на въпроса в хармония с методите на литературната социология — за органична връзка меж-

ду литература и действителност. Авторът подчертава, че така и понятието за формата излиза вече извън общоприетите рамки на литературната наука като точна нагласа на конструктивните елементи на едно художествено произведение, а играе централна роля: тя се прелива и отъждествява със съдържанието.

Темата на разказа „Гранит“ — разрушаването на утвърдения обществен ред и неговото възстановяване — се развива чрез една структурна схема, представена по два начина, преливащи се функционално един в друг, или по-точно формата се отъждествява със съдържанието. Нещастieto на юношата, герой на разказа, се състои в разрушаването на установения около него обществен ред. То разтърсва дълбоко неговата душевност и заплашва дори съществуването му. Штифтер си служи с един интересен стилистичен похват — той представя и подчертава преди разкриване на трагедията на момчето съществуващия и утвърден жизнен ред посредством един символ. Това е големият гранитен блок, стоящ от незапомнени времена пред бащиния му дом. Разбитият светоглед на юношата се манифестира чрез мълчание, което показва неспособността му да се приобщи към новата, заобикаляща го действителност. Този елемент ни напомня духа на Ренесанса и европейския хуманизъм, който е издигал езика и общуването чрез езика като единствено средство за приобщаване, за вживяване на човека в световния мир. Но както разрушаването на съществуващия ред се конкретизира от Штифтер в чистия, млад човек, така пък оздравителният процес се осъществява чрез фигурата на дядото, който се явява пълна негова противоположност. Той го привлича преди всичко с нежното си обръщение, със слова, валидни за цялото човечество и стремящи се да издигнат едно

стъпало по-горе нравственото му съзнание. Така външното действие, историята на внука, се прелива в своята тематика и структура във вътрешното действие, което представлява разказът на дядото. Според автора забележителна в произведението е ролята на разговора, чрез който възстановяват в съзнанието си общоприетия ред. Те пътуват през една местност и назовават имената на планините, върховете, реките. Външно погледнато, този разговор е лишен от всякакъв смисъл, но вътрешно той има своето дълбоко съдържание и значение. Дядо и внук просто, както казва авторът на студията, репетират дали нещата съществуват в познатия им обичаен ред или дали имената на предметите все още им подхождат. Те искат да подредят пак нещата чрез изброяване на установените за тях имена и понятия. Запазването на реда като средство за преодоляване сътресенията на времето, превръщане на хаоса в спокойствие и красота, насочването на духа към човечното, към трайното и сърдечното, това са били хуманните задачи на творците на изкуството в онази бурна епоха.

След големия успех на неговите „Студии“ двата му романа „Късно лято“ (педагогически роман) и „Витико“ (исторически роман) са подложени на критика и в края на миналия век писателят бива забравен. Едва след 1900 г. Штифтер е отново оценен като един от най-големите майстори на немския разказ, а романът „Късно лято“ е признат за художествено произведение с големи педагогически и стилистични качества. Привидната идилия на неговия бидермайеров стил се тълкува сега от немската литературна наука като резултат на самоовладяването на един дълбоко художествен, страстен и трагичен характер.

Д. И.