

ГДР

„SINN UND FORM“ кн. 1/1971

В първа книжка списанието на Немската академия по изкуствата публикува студията на Вернер Митенцвай „Революционната тема в западногерманската драма“ (Werner Mittenzwei, „Revolution und Reform im westdeutschen Drama“).

Авторът на това изследване е директорът на Централния институт по литературна история към Немската академия на науките и е известен с трудовете си „Образи и изображение в модерната драма“ и „Бертолт Брехт — от „Наказателната мярка“ до „Животът на Галилей“.

На пръв поглед, отбелязва авторът, може да се добие впечатление, че в западногерманската драматургия от края на шестдесетте години няма друг образ, който да се възкресява така често, както този на революционера и на революционните събития. Обаче трябва да се изтъкне, че в повечето случаи понятието „революционер“ се третира прекалено произволно. В края на 60-те години темата за революцията става всеобща поради изострянето на класовата борба в световен мащаб. По тази причина понятието „революция“ често става изразител на разнообразни гледища и на различни, дори противоположни революционни модели.

В развитието на западногерманската драматургия след края на петдесетте години могат да се отбележат няколко повратни момента, определящи тематичните насоки и стратегическите прегрупирувания на силите. Такива са преди всичко някои театрални постановки в края на петдесетте години, след това през сезона 1963/1964 г. и най-после в края на шестдесетте и началото на седемдесетте години.

В края на петдесетте години привличат вниманието неколцина драматурзи, чиито имена едва ли още се срещат в репертоарните планове, но които създадоха навремето едно ново качествено стъпало в сравнение с цялостната безрадостна картина на западногерманската драматургична продукция както в мироведно, така и в естетическо отношение. Тези автори са преди всичко Томас Харлан с пиесата си „Аз самият и ни-

какъв ангел“ (1958), Йоханес Вихман с „Няма време за светци“ (1958), Стефан Андрес със „Забранени зони“ (1958), както и живещият в Австрия и ГФР Йоханес Марио Зимел с „Училищният приятел“ (1959) и Ервин Зилванус с „Корчак и децата“ (1957). Характерното в споменатите творби е острият поглед към актуалните политически събития. В тях авторите апелират към обществената отговорност на всеки един зрител.

Тази обществено заангажирана драматургия от началото на петдесетте години, която разглежда най-вече явлението „фашизъм“ и неговото възрождане, представлява в същност съзнателно противодействие на залялата Европа мощна вълна на абсурдния театър.

Решителният обрат в западногерманската драматургия настъпва обаче едва през театралния сезон 1963/1964 г., в който се раждат премиерите на „Преследването и убийството на Жан-Пол Марат“ (1964) от Петер Вайс, „Наместникът“ (1963) от Ролф Хохут, „Господин Крот — увеличен портрет“ (1963) от Мартин Валзер и „По делото Роберт Опенхаймер“ (1964). С тях се поставя началото на една драматургия, която, макар неясна и объркана в своята мироведна насоченост, дава недвусмислен израз на факта, че обществените конфликти в Западна Германия не могат повече да бъдат заобикаляни мълчаливо. Действителното значение на тези творби се състои преди всичко във въпроса, който се поставя в тях — как човекът в тотално отчуждения свят на империализма може да си възвърне загубената свобода на мисъл и действие. Драматурзите атакуват едно състояние на нещата, което не може повече да просъществува. Но те все още не са в състояние да посочат някаква революционна алтернатива.

Темата за революцията, за обществените промени се подлага на по-оживена дискусия в западногерманската драматургия едва в края на шейсетте години, когато се изострят мироведните противоречия и се стига до поляризиране на силите, до разделение между прогресивната и реакционната драматургия. Причините за тези противоречия се крият преди всичко в политическата ситуация. В 1966 г. се създава „голямата коалиция“ като резултат от кри-

зата в стопанската политика на Ерхард. Тези политически промени оказват своето въздействие и в интелектуалния живот на страната. Така например писатели като Гюнтер Грас и Ханс-Магнус Енценсбергер, които в началото на шестдесетте години се отнасят твърде резервирано към социалистическия свят и специално към ГДР, сега заемат напълно противоположни позиции. Докато Грас все повече изглажда критиката си спрямо реакционните сили в Западна Германия и се обявява за една политика на реформи, които не засягат основните стълбове на съществуващия строй, като при това се държи крайно агресивно към социалистическия свят, Енценсбергер развива в своето списание „Курсбух“ революционната стратегия на т. нар. „нова левица“. Енценсбергер прави опит да прокара един т. нар. „трети път“, при което вижда историческите противоречия не между империализма и социализма, а между „богатите и бедните народи“. Но също и в самата „левица“ започва процес на диференциране. Петер Вайс се обявява решително срещу „иллюзиата на Енценсбергер“ и заявява в своята полемика с него през 1966 г.: „Не мога да приема никоя друга форма освен социалистическата!“

Със своите политически изповеди срещу империализма Вайс извършва и дълбоки промени в своята драматургия. Той се отказва от пьстрата драматургия на „тоталния театър“ и се обръща към известни форми на „агит-проп-театъра“. Приемането на тези форми при наличието на нови обществени условия довежда до изработването на един нов стил и на нова театрална техника, които се налагат под наименованието „документален театър“. В документалния театър обаче Петер Вайс се отказва от всякаква „измислица“ и използва само „автентичен материал“, който предава без изменения. Във връзка с това е и „жертвуването на фабулата“, която Вайс се стреми да замени чрез „историческия процес“. Всичко това обаче представлява според автора само една „естетическа заблуда“, която има и своето политическо въздействие.

Изброените автори образуват през театралния сезон 1963/1964 г. прогресивното крило в западногерманската драматургия. Въпросът, който те поставят за възможността на революционните промени, бива контриран най-остро от Гюнтер Грас, и то с това, че изнася на сцената темата за контрареволуцията. След своите абсурдни едноактни пиеси от петдесетте години Грас продължава своя път като драматург с пиесата „Плсбейте репетирайт встание“ (1966), посветена на контрареволуционния опит в ГДР от 1953 г. В тази пиеса Грас просто преобръща стойностите и от контрареволюцията се опитва да направи революция. От съвсем просто обясненим факт, че марксисткият революционер Брехт не взима

участие в контрареволуционния метеж, Грас изгражда една „немска трагедия“.

Друг представител на реакционното крило в западногерманския театър е според автора Петер Хандке, който се обявява също за противник на Брехт и неговата драматургия. На пръв поглед Хандке е късен представител на абсурдния театър; поне основите в неговата драматургия произлизат оттам. Всички негови пиеси, като „Обругаване на публиката“, „Предказание“ и „Самообвинение“, с които се е представил след 1966 г., са изградени върху принципа на „съмнение в езиковите стойности“. В тях са подредени без връзка определени езикови клишета, празнословия и общи фрази, които, взети съвсем сериозно и представени чрез медиума на театъра, получават известен по-дълбок и отчасти пародичен подтекст. И в това се състои според автора единствената стойност на тези пиеси.

В края на шестдесетте години настъпва третият повратен момент в западногерманската драматургия. Той се определя от пиесите „Толер“ (1968) от Танкред Дорст, „Троцки в изгнание“ (1969), „Разпитът от Хавана“ (1970) от Ханс-Магнус Енценсбергер, „Гуерила“ (1970) от Ролф Хохут и „Какъв е цветът на изгрева?“ от Мартин Валзер. Тези пиеси са твърде различни както в политическо, така и в естетическо отношение. Новата фаза в западногерманската драматургия се отличава значително от тази през 1963/1964 г. Тя се развива на фона на много по-изострени класови противоречия. 1968 година, през която се извършиха големите революционни акции на френската работническа класа и на френската младеж, представлява също и върхна точка в западногерманското демократично опозиционно движение. Реакцията отвърна с репресии срещу студентите. Бе извършен атентат срещу Руди Дучке, говорител на една групировка революционизирани студенти.

За характера и размера на демократичното опозиционно движение след 1968 г. съществуват прекалено крайни преценки, които повлияват немалко и върху революционната картина, представена в западногерманската драматургия. Така например Ролф Хохут разглежда проблема твърде едностранчиво, като заявява, че „днешният работник в ГФР не желае да се бори, което неговите деца трудно ще му простят“. Както алтернативите на това движение са в общи линии неясни и объркващи, така многозначно и мъгляво се представя революционната тема в драматичните творби на споменатите автори. Обаче трябва да се отбележи, че въпреки всичко на мястото на протеста като основен мотив в драматургията от 1963/1964 година сега се появява революцията, макар схваната повече като метафора на противодействието.

Във връзка с развитието на опозиционното движение възникват и нови художествени

вени средства, които съдновременно се използват и като революционни форми на борба. Важна роля в това отношение изиграва т. нар. „уличен театър“. Но при него може да се говори според автора за три основни опасности. Първата се състои в теорията, че чрез изкуството не може да бъде насърчавано революционното движение, тъй като изкуството притежава способността да допринася само за запазването, но не и за премахването на съществуващия ред. Втората опасност се състои в стремежа да се представи „уличният театър“ само като нова форма в театралното движение, противоположна на традиционния театър. От самото начало, смята авторът, „уличният театър“ е бил поставен пред алтернативата или да се развие като революционна форма на борба, или да се приобщи към т. нар. „хепънинг“, да бъде или политическа трибуна, или аполитично средство за развлечение. И третата опасност е според автора тенденцията да се съзира в „уличния театър“ един повече или по-малко спонтанен процес, откъснат от организираната дейност на цялото движение.

В края на шестдесетте години в западногерманския театър се засилва и тенденцията към порнография и крайно декадентство. Тук могат да се споменат сексуално-политическите сатири „Фикнам“ от Тули Купферберг и „материалната акция“ на австриецка Ото Мюл „Елхови лес“. В тази анархистична продукция политическият повод и протестната акция се изразява в перверзия и антиестетизъм.

В. К.

ПОЛША

„LITERATURA NA ŚWIECIE“ Варшава,
кн. 1—4, 1971

Важно събитие в полския литературен живот през тази година е появата на новото литературно месечно списание „Literatura na świecie“ (Литературата по света), чийто главен редактор е един от най-изтъкнатите полски литературоведи проф. Вацлав Кубаши.

Целта на списанието, както я формулират уводните статии на първите броеве, е да запознава полския читател с най-интересните и най-ценните постижения на чуждестранните литератури както в социалистическите страни, така и в буржоазния свят, а също и в т. нар. „трети свят“, т. е. света на освобождаващите се от колониалния гнет народи. Редакцията слага особено ударение върху необходимостта да бъдат изучавани литературите на малките народи

и да се скъса окончателно с порочното разбиране за литературата на големите народи като универсален образец. Този „културен аристократизъм“ определя на „не главните“ литератури мястото на Мара Пепеляшка или на бедните роднини. А в същност развитието на освободилите се от колониалното робство народи показва — четем в уводната статия от кн. 1 — колко несъстоятелни са тезисите за неизбежното насочване на културата и изкуството към универсализма. Еднаквите средства на информацията и свободенията, от една страна, заличават различията между отделните народи, но, от друга, ускоряват узряването на националното съзнание у народи, закъснели в развитието си. Ние сме свидетели на създаването на нови жизнени културни и художествени центрове, които разрушават старите историко-културни системи и традиционните литературни форми. „Историята ни учи — се казва в статията, — че изкуството не зависи от големината на държавата, нито дори от политическото и битие. Огромни езикови пространства на могъщи империи могат да бъдат като пустини в културно отношение. А малките оазиси на изкуството често се оказват неизчерпаеми извори на сили, здраве и красота. Езиците „с широк обхват“ могат в случая да изпълняват ролята на полезно оръдие за популяризиране на изтъкнатите творби на малките литератури. Всички „големи“ езици трябва да станат средство за литературен обмен. „Творбите на човешкия гений — се казва накрая — са национални творби, но те принадлежат на цялото човечество.“

Редакцията се ръководи и от аксиомата, че класическата литература не престава да бъде съвременна. „Писателят-класик — четем в уводната статия на кн. 2 — е творец, който остава жив и в нашата епоха. Той е двойно съвременен — исторически (за епохата си) и актуално (за нас).“

За профила на новото списание има голямо значение и становището на редакцията, че в понятието „литературата по света“ влиза и представянето (рецепцията) на полската литература в чужбина.

Съгласно основните си принципи списанието съдържа следните главни рубрики: Съвременна литература, Класическа литература и Полската литература по света. Естествено най-много място се отделя за самите творби на чуждестранните писатели. И тук наред с известните имена като Пабло Неруда, Грeъм Грийн, Джон Ъдайк, Сол Белу, Рафаел Алберти, Бертран Ръсел (автобиографията му), Марина Цветаева, Евгени Евтушенко, Николай Асеев, Михаил Клевидзе и др. срещаме имената на поетите от Мали и Брега на слоновата кост, от Сенегал, Бенгалия и Андалузия. В раздела, посветен на класическата литература, са поместени нови преводи на творби от Достоевски, Дикенс, Блок, Бодлер, Маяковски.

Наред с художествената литература списанието помества записки и мемоари (например на Чърчил), а понякога и студии на изтъкнати критици. Тук се отличава със своята задълбоченост очеркът за съвременната английска поезия от Алфред Алварец, в който английската литература се обвинява в „конвенционално приличие“.

Скромно място заема рубриката „Есета“. Тук можем да споменем интересното есе на Вацлав Садковски „Черният Орфей пише английска проза“, посветено на литературата на черна Африка.

В рубриката „Полската литература по света“ прави впечатление статията, посветена на рецепцията на драмата „Небожествена комедия“ от Зигмунт Красински в арабския свят и „Полската научно-фантастична литература в Съветския съюз“.

Важно място в списанието заемат въпроси, свързани с преводаческото изкуство. Редакцията смята за една от важните си задачи „да полага грижи за преводаческия труд и да спомага за създаването на нов кадър преводачи“. На проблемите на превода са посветени пет по-малки дяла. Рубриката „Въпроси на превода“ има предимно теоретичен характер. В „Портрет на преводача“ се поместват портрети на най-изтъкнатите чуждестранни преводачи на полска литература и на полски преводачи — майстори на превода. В дела „Из лабораторията на преводача“ самите преводачи споделят своите наблюдения и мисли.

В рубриката „Хроника на 25-годишнината“ се прави преглед на постиженията на народна Полша в областта на превода на чуждестранна литература и на полската литература на чужди езици. В края на списанието се поместват информации за международни литературни конгреси, срещи и конференции и биографични бележки за по-малко известните автори, чийто творби се поместват.

Новото списание „Литературата по света“ идва да задоволи редица назрели нужди и ще играе важна роля в полския културен живот.

„TWÓRCZOŚĆ“, кн. 7.8/1971 г.

Последните книжки на сп. „Творчощ“ ни предлагат две извънредно интересни студии. Първата от Егон Нагановски е посветена на прочутия тритомен роман на Роберт Музил (Robert Musil) „Човекът без качества“. Втората — от Бронислава Болутова — разглежда творчеството на починалата миналата година английска писателка Иви Къмптън-Бърнет (Ivy Compton-Burnett).

В първата част на своята работа Нагановски търси основната разлика между съвременния и класическия роман. Според него някогашният романист се е стремил да помогне на читателя да се пригоди към

създадения от него свят. Съвременният писател се старае да отчужди читателя от представения в творбата свят и да събуди у него съмнение в неговата автентичност. Тази черта изпква особено ярко в творбата на Музил, появила се наскоро в превод на полски. Действието ѝ се развива в един „проблематичен“ град, защото авторът смята, че конкретизирането на мястото би отвлякло вниманието на читателя от по-важни въпроси. Въз основа на някои данни би могло да се допусне, че този „проблематичен“ град е Виена, но той играе у Музил само ролята на пример, на модел на голям анонимен град без специфични свойства. Из улиците на този град минава анонимна двойка, също символ на разни възможности на човешките възпълнения, а човекът, който става жертва на нещастната случка, се превръща в число, което ще бъде прибавено към дългата редица на статистическите данни за подобни злополуки. У Музил всичко е несигурно — и времето, и мястото, и лицата, и събитията. Героите му са неспособни за избор, за окончателно решение — една черта, която според автора на студията е притежавал и самият писател. Един от тях заявява: „Епохата ни прелива от енергия. Тя не иска мисли, иска дела. Ужасяващата ѝ енергия идва оттам, че хората нямат вече какво да правят „отвътре“. Толкова лесно е да намериш сили за едно дело, а толкова трудно да откриеш смисъла му.“ И героят избира положението на „активната пасивност“. Той е външно пасивен, но вътрешно деен наблюдател и „духовен експериментатор“. Но доприлът му с колектива го лишава от „магическия смисъл на неговата личност“. Той прави всичко, както правят другите, говори: „както се говори“. Музил по подобие на Ницше, на който неведнъж се позовава, е враждебен към всичко, с което сме свикнали, което наследихме и приехме за свято. Той с удоволствие би премахнал въобще действителността, толкова тя му се вижда остаряла и безсмислена. И при все това тъкмо тя е за него отправната точка към по-добър свят, незагрозен в стереотипните форми, света на откритите възможности и утопията. Възможностите — „нереализираните още намерения“ — са единствените за него динамични категории. Усещането за възможната действителност е за писателя по-важно от чувството за действителните възможности. Единствено „сетивото за възможностите“ активизира интелекта и въображението, дава вътрешна свобода. Но то същевременно парализира според писателя действието във външния свят. Външният свят, обикновената действителност обаче не са интересни за Музил, защото той смята, че „действителността изоставя най-малко със сто години назад в сравнение с това, което се мисли“. Героят на романа — Урих, — обхванат от „демона на възможностите“ по израза на Пол Валери, от „духа на опита“, има „есейстич-

но отношение към света". Като „потенциален човек“ той се чувства способен на всяко добро дело и на всякаква низост. Той изразява духа на ХХ в. Олицетворение на всички възможности, Улрих е лишен от определен характер. „Всички ние — мисли Музил, — докато сме млади, сме „хора на възможностите“. Но с течение на времето запълваме като върху мухоловка само към една определена екзистенция, която далеч не прилича на мечтания от нас живот. Придобиваме свойства, наложени ни от външния свят. Така човекът става „човек на действителността“. В чуждата на нас вкаменена форма се оковава нашето аз и то става „псевдо—Аз“, оформено от нашия век на униформизма. „Кой може днес още да каже, че неговият гняв е наистина негов?“ — запитава героят. Създаде се свят на свояства без човека, светът на преживявания без този, който ги преживява. Всеки става все повече функция на своите професионални, обществени, биологични и др. действия и отговорността все повече се измества от човека и се премества върху „плетеницата от обстоятелствата“. Ето защо героят на Музил решава да се оттегли от действителността, която налага на единиците определени свойства или системи да осъди сам себе си на свобода и да остане човек без свойства.

Оформените от действителността са бедни, защото възприемат една замръзнала възможност и стават типове. Приемат една маска. Улрих — „свободен дух“ — не признава никаква трайна идея. Той е скептик, който се съмнява дори и в собствените си скептицизъм. Той е рожба на залязващия и разлагащ се съвременен свят, на който гротескната Австрия от романа на Музил е само една илюстрация. Този свят е загубил единството си и се е разпаднал на автономни области на ценностите — държавата за държавата, производството за производството, спортът за спорта, изкуството за изкуството. Търсейки изход от това положение, във втората книга от своя голям роман Музил идва до „обединяващата Платонова идея“, до възвръщането към идеята на братството и обичта.

Втората от споменатите студии — на Бронислава Балутова — започва с констатацията, че Иви Къмптън-Бърнет — авторка на осемнадесет романа, дълго е будила недоумение в английската литературна критика. Докато през годините 1925—1929 все още са си задавали въпроса, дали тя въобще умее да пише, по-късно я признаха еднородно за най-оригиналната писателка в Англия.

Действието на всичките творби на Къмптън-Бърнет се развива в късновикториански период. Авторката разработва изключително старата, традиционна тема — семейния живот, но нейните книги са напълно различни от всичко, написано досега на тази тема. Защото самата тема е у Къмптън-Бър-

нет една художествена метафора и затова тесните граници на представения свят са напълно разбити. Зад провинциалните идилии, които се оказват само претекст, се разкриват неочаквано непрободими мрачни дълбочини, чиято пропастност напомня според критиката Достоевски. Романите на Къмптън-Бърнет се сравняват и с античната гръцка драма, защото композицията им е монументално проста, диалозите се отличават със строгост и патос и в тях се разкриват с рядка сила и острота вечните човешки въпроси. Натали Сарот смята английската писателка за най-голям майстор на диалога, снабден с богат подтекст. Творбите на Бърнет нямат нищо общо с антиромана. Те са подчертано фабулни. Но фабулата им е опростена и авторката напълно пренебрегва основните изисквания за правдоподобност на описваните събития, потпявайки по този начин каноните на традиционния роман. Събитията имат у нея по принцип мелодраматичен, ярък и бурен характер. Докато романите, които продължават линията на Пруст и Джойс, развиват формите на разказ, опрян върху вътрешен монолог или монолога на потока на съзнанието, английската писателка се опира върху диалога. При нея в диалога се реализира и действието. Героите проявяват необикновено самосъзнание и необикновено знание за вътрешните състояния на заобикалящите ги хора и говорят открито неща, които в обикновения живот не се казват, и то по такъв начин, сякаш всеки от тях е роден майстор на риторическото изкуство. При тази остро подчертана изкуственост на езика ситуацията и държането на героите от романите на Къмптън-Бърнет изпълват по чудотворен начин напълно реалистични, а при това много сложна и дълбока истина за човека, представена в напълно модерни категории.

Докато в творбите на Виржиния Уулф и тези, които ѝ подражават, се прокарва убеждението за пасивността на човешкото съзнание, което е неспособно да подреди и да организира своя опит, Къмптън-Бърнет проучва поведението на човека, търсейки мотивировката на неговите действия. Това напълно отговаря на най-новите течения в съвременната психология, за която отново станаха актуални проблемите, свързани с целенасочената човешка дейност. У английската писателка човекът е преди всичко обществено същество, което действа с определена цел. А всяко действие на единиците е тласък за някакво изменение в живота на обществото. При представяне на героите Къмптън-Бърнет е постигнала и пълната интеграция на вътрешния и външния им живот. Оттам идва особен характер на нейните диалози, в които действащите лица се „реализират“ и „актуализират“. Тези диалози изпълняват и функцията на психологически анализ, и

на вышнен знак — израз на дейността на героите. Те протичат на границата на видимата повърхност и скритата дълбочина, която само от време на време внезапно се разкрива. Преминаването от едната плоскост в другата става понякога посредством коментар, понякога едно изречение или само една дума, която разкрива неподозирано, скрито съдържание. Понякога се получава своеобразен двуглас на повърхността и дълбочината, който е двуглас на истината и фалша, понякога целият разговор носи характер на невероятни по искреността си признания.

Наред с разгледаните вече към интересните материали можем да причислим и поместените в кн. 8 откъси от голямата творба на полския писател Анджей Шчипиорски (Andrzej Szczępiński), озаглавена „Литургия за град Аппас“. Този потресаещ разказ разкрива историята на един средновековен град, който след столетиялото го бедствие от епидемии и глад започва да преследва еврейското население и да устройва процеси срещу мнимите вещици и еретичи с надеждата, че по този начин ще омилостиви разгневиения бог.

Заслужава внимание и обширната студия-репортаж на Ян Юзеф Шчепански (Jan Józef Szczepański) „Революцията на „дечицата“ (кн. 7). Авторът задълбочено анализира собствените си наблюдения и впечатления от американската младеж, разгледайки от много страни един от най-сериозните проблеми на съвременна Америка — бунта на младото поколение. С мъдра обективност той счужава да види в този бунт не само прояви на истерична еротомания и наркомания, но и остър протест срещу империалистическата действителност. За това говорят често издиганите от студентската младеж и хипитата лозунги: „Да се сложи край на войната във Виетнам, на насилията, на капитализма, на парите, на армиите, да се премахнат границите! Бунтовниците подкрепят борбата на Черните пантери. За зрелостта на някои от техните прояви говори следният откъс от една от издаваните постоянно от тях декларации и апели, подчертано насочени срещу войната във Виетнам:

„В Нюриберг — се казва в апела — след Втората световна война осъдихме и екзекутираме хора, чието престъпление беше послушанието към правителствата, които искаха от хората да вършат чудовищни злодеяния по отношение на човечеството. Миллионите неосъдени там хора продължават да бъдат виновни в престъплението на млчанието.“

В предизвикателствата на младите — заключава авторът на студията — има и смешни, и пороци страни, но в тях има и нещо „смъртно сериозно“. Те подлагат на съмнение смисъла на досегашния ред на нещата.

В рубриката „Сред книгите“ интересна е рецензията за излязлата през миналата година книга на известния полски писател, автор на научно-фантастични романи Станислав Лем — „Фантастика и футурология“. В тази книга Лем се противопоставя на третирането на научната фантастика като развлечение за читателя. Той категорично иска този вид литература с цялата сериозност и чувство за отговорност да поставя събодни въпроси за крайните цели на развитието на техниката. Тя трябва задълбочено да оценява настоящето и да предвижда бъдещето и това днес е по-нужно, откогато и да било по-рано. Защото днес имаме наистина великоленни, почти неограничени във възможностите си технологии, но често не знаем за какво да ги употребим. Липсва ни не само обществен и антропологичен проект, реализирането на който да се посреща с всеобщо одобрение, но преди всичко ние нямаме каквото и да било предвиждане, определен образ на бъдещия свят. Промените, бързо настъпващи в областта на техниката, не се придружават от една стабилизация в света на ценностите, а, напротив, той все повече се разклаща. И катастрофизмът, който нихилизира всякакви ценности и безгрижния оптимизъм, че нещата сами ще се наредят, са еднакво вредни. Върху писателя пада в най-голяма степен отговорността за спасяването на културата с всичките й ценности.

Като материали, заслужаващи внимание, можем още да споменем: разказа „Дявол“ от Марина Цветаева (кн. 8), есето „Живият Бодлер“ (кн. 8, рубриката „Книга на месеца“) и рецензията за излязлата в полски превод книга на Ролан Барт (Roland Barthes) „Мит и знак“ (кн. 8).

Да отбележим накрая, че новата книга на полския писател Ян Хушча (Jan Huscza) „Господин Грациан и другите“ (1970), на която е посветена една от рецензиите, съдържа не само „красиво описание на екскурзия до България“, но и интересен анализ на историческите явления, опрян върху сравнение на съдбите на двата народа. Може би този факт ще събуди у нас интерес към споменатия роман.

В. См.-П.

А В С Т Р И Я

„LITERATUR UND KRITIK“ — Вiena — Залцбург, кн. 53, 54, 55/1971

Списание „Литератур унд критик“ излиза в десет книжки годишно. Публикуват се статии, есета, поезия, белетристика, обзор на литературни издания, рецензии и др.

Двойната книжка 54—55/1971 е посветена на двадесетгодишнината от смъртта на австрийският писател белетрист, поет и есеист Херман Брох (1886, Виена — 1951, Ню Хейвън).

Син на фабрикант и сам дълго време директор на текстилен концерн, на 42-годишна възраст Херман Брох изоставя индустриалната дейност и се посвещава изцяло на литературата. За кратко време си спечелва известност с трилогията „Лунатиците“ (1931—1932), в която изобразява живота на австрийския буржоа в епохата на упадък на вилхелмиска Германия. През 1938 г. Брох емигрира в САЩ, където става професор по литература. Последовател на Джеймс, Брох е създател на монографията „Джойс и съвременето“, която го представя като тънък познавач на модерната литература. Голяма част от произведенията на Херман Брох имат антифашистки характер, между тях се открояват новелите „Преминаващ облак“ (1931), „Невинните“ (1950), както и песните му „Защото не знаят какво вършат...“ (1933) и „Изкуплението“ (1933). Брох е автор и на известния исторически роман от древно-римската епоха „Смъртта на Виргилий“ (1941).

Брох умира в Ню Хейвън, САЩ, без да е успял да реализира напълно възможностите си като творец. През своя път на литератор той оставя след себе си няколко значителни произведения, които го разкриват като отличен белетрист, талантлив поет и задълбочен философ. Творчеството на Брох тепърва се проучва, на него са посветени редица монографии и студии.

В списанието е публикувано есето на Херман Брох „Интелектуалците и борбата за човешки права“, както и свързаната с него статия на Паул Михаел Лютцелер „Политическите памфлети на Херман Брох“. В статията се анализира поведението на писателя през различните периоди от живота му, както и неговата политическа ангажираност като творец.

При едно ретроспективно сравняване на литературната дейност на Брох с тази на някои други австрийски и немски писатели от неговото поколение може да се установи колко по-критичен и освободен от илюзии е бил той по отношение на някои политически ситуации. Когато в началото на Първата световна война в Австрия и Германия се надига вълната на шовинизма и редица поети, като Рихард Демел, Рудолф Александър Шрьодер, Хофманстал, си спечелват незавидна слава с прославящи войната творби, Брох пише стихотворения, в които разобличава военната псевдоромантика и нейните апологети.

След анулиса на Австрия Брох емигрира в САЩ и там усилено изучава политическа икономика, за да разбере икономическите и политическите закономерности, довели до моралната гибел, водещи и към

политическата гибел, както той е убеден, Германия и нейните съюзници. Заедно с Томас Ман и други емигрирали европейски интелектуалци той участва в издаването през 1940 г. на сборника „Градът на човека — декларация за една световна демокрация“. А след окупацията на Франция заедно с Виктор Полцер Брох организира частна помощна организация за спасяване на бедстващи емигранти.

През 1950 г. Брох публикува известното си есе „Въпреки всичко — хуманна политика“, в което обединява политическия анализ с конструктивни предложения: Брох педерира да се създаде към ООН международен съд, който да разглежда делата при обвинения във военни престъпления, провеждане на геноцид и преследване на малцинствените групи.

До последните дни от живота си Брох, макар и отдалеч, участва в европейския политически живот, като публикува статии и есета, в които излага мисълта, че „необвързаните с определена политическа платформа интелектуалци могат да изиграят по-ефективна роля в разрешаването на политическите проблеми“.

Списанието публикува също и статията на Ернестине Шлаут „Херман Брох като политически утопист между идеите за „историческа закономерност“ и „свобода на волята“. В нея се разглеждат философските възгледи на австрийския писател.

Цялото литературно и философско дело на Херман Брох е проникнато от един основен проблем, от една основна тревога — какъв отговор да се даде на човека в епоха на разрушени ценности на неговия най-съкровен въпрос: „Какво да се прави?“ И то отговор, който да бъде същевременно подкрепа и пътеуказател. Сам Брох е изразявал мнение, че нито трилогията му „Сомнамбулите“, нито историческият му роман „Смъртта на Виргилий“ са могли да дадат пълен отговор на този въпрос. Дори се е усъмнил във възможностите на литературата да предостави такъв отговор и такава помощ в „оскъдни времена“, каквито представляват епохите на фашизъм и тоталитаризъм, и е потърсил за това средствата на философията.

Така Брох развива своите философски възгледи не като една априорна спекулативна система, а като ответ на проблемите на епохата. Ранните му постановки (намерили превъплъщение в „Сомнамбулите“) излагат една теория на ценностите, изградена на принципа на диалогно-систолен ритъм (разпускане—свиване, б. пр.), изразяващ се в периодическо изграждане и разпадане на ценностите. В тази теория Брох подлага на преоценка Платоновата идея, като търси да докаже, че ценностните системи (а с тях и човекът, както и историческите епохи) се развиват диалектически, произлизайки, от една страна, от Платоновата абсолютна

система и, от друга — от една неартикулирана прастема.

Ценностната теория на Броч от двайсетте години интерпретира наличните факти, но все още не дава нормативни указания и не излага конструктивни идеи. Едва през четиридесетте години под гнетящото въздействие на политическите събития в Германия и Австрия Броч подлага на анализ явленията, станали причина според него за подобна ситуация. Като резултат на това се раждат неговите студии върху масовата психоза и масовата лудост, както и изследванията му върху теорията на познанието. Тук главно ударение се премества от анализа на настоящето и на поражащите го условия върху определянето на механизмите и факторите, които могат да участват в изграждането на едно бъдеще. Броч разпределя тези явления в модели и прави опит да разкрие владеещите в тях научни закономерности.

За Броч като политически утопист — се казва в статията — не е достатъчно да произнася само негативни, превантивни предупреждения от рода на „това не бива!“. Той се стреми да разработи позитивни указания, които да дават конкретен отговор на въпроса, „какво да се прави?“. За тази цел Броч развива своя „политическа теория“. В нея той поставя изискването за методология при интерпретирането на историческите факти, която може да бъде обозначена като „даване научен облик на една хуманитарна дисциплина“. Тази тенденция Броч открива приложена още в трудовете на Маркс, но той иска да обхване с нея и метафизичните измерения на човека.

При формулирането на своята теория на историята Броч изгражда следните основни принципи:

1. За да има една теория на историята научна стойност, тя трябва да притежава предвиждаща способност.

2. За да бъде тази предвиждаща способност убедителна, трябва да се определят константите, характерни за историческия процес.

3. За да се избегне детерминизмът на една прекалено тясна историческа интерпретация, трябва да се държи сметка също и за елементите на историческия процес, които не са константни.

4. Тези елементи имат спонтанен характер.

5. При изучаването на спонтанните елементи теорията на историята трябва постоянно да се изменя и доразвива, докато и тези елементи бъдат обхванати в техните закономерности и намерят своето обяснение от теорията. Както в естествените науки, така и в историята закономерностите са в същност временни работни хипотези, считани за верни, докато откриването на нови данни не наложи ревизия, окрупняване или опростяване на вече създадените теории.

Какви константи и варианти открива Броч в историческия процес и как си представя той съзнателното и целенасочено оформление на бъдещето чрез тях?

Основната константа, от която произлиза възможността за предсказване на историческите явления, според Броч „полусъзнателното състояние“, в което съществува по-голямата част от човечеството. То се характеризира с „парализиране на познавателната способност“, „отслабване на съзнанието“, „липса на будност“ и пр. В това състояние човек забравя своя човешки дълг, а с това и своето специфично човешко предназначение, което се заключава в „промеевски стремеж към истината, самопознанието и опознаването на света“.

Броч смята, че стремежът към познание е вроден в човека под формата на нравствен дълг. Познанието прави човека свободен, но същевременно е бреме и отговорност, от които той инстинктивно се стреми да убегне. Тогава човек се присъединява към общността, към масата, където ваят законите на масовата психология, и загубва своята индивидуалност, своята свободна воля. Единствено чрез своето нравствено обвързване, подчинявайки се доброволно на една осъзната като висшестояща цел и поставила си за задача нейното осъществяване, единствено тогава свободната човешка воля може да осъществи своето предназначение и може да участва активно в историческия процес, да бъде негов двигател. Без такава воля не би могло да има историческо развитие и без нея човек се приравнява с животното, което няма история.

Така в доста идеалистичен план Броч разрешава дилемата, произлизаща от противоречието между „историческа закономерност“ и „свобода на волята“. Вместо окования в рамките на историческия детерминизъм или обратно, анархистично свободния човек, Броч предлага един момент на нравствена и доброволна обвързаност с едно общочовешко справедливо дело. Явно е, че в неговите възгледи има силни хуманистични и демократични елементи, без да са кристализирали до едно материалистическо разбиране на историята и на човешките прояви.

В списанието е публикувана също статията на Волфганг Фрезе „Сравнения“, която разглежда в успореден план живота и творчеството на Херман Броч и Роберт Музил.

Статията на Карл Корино „Духовно сродство и съперничество“ предлага поглед върху кореспонденцията между Броч и Музил, като се спира на някои неизвестни досега обстоятелства в общуването на двамата писатели.

Също трябва да се спомене и статията на Джени Ебнер „Херман Броч и Жорж Сайко“, която разкрива отношенията между Броч

и получилия напоследък нова популярност в Западна Европа австрийския романист.

В книжка 53/1971 представлява интерес теоретичната статия на Ханес Ризер „Семантика на повърхността“ (Hannes Rieser — „Die Semantik der Fläche“).

Статията е посветена на т. нар. „конкретна поезия“, която през последните години намери развитие в ГФР, Австрия, Франция, Чехословакия, САЩ, Бразилия и други страни. На българския читател са познати някои критични публикации, но за теоретичната основа на това литературно направление у нас, а дори в споменатите страни се знае твърде малко. Затова смятаме, че една литературоведческа статия, която си поставя за цел да определи явлението от научно гледище и да изясни някои негови принципи постановки, ще събуди интерес, доколкото изобщо може да се гради теория върху материал от този род, чужд на изкуството.

Под термина „конкретна поезия“ литературната теория се стреми да обхване единството от специфични текстови характеристики, способи за текстови конфигурации и текстови структури, които намират проявление в литературните произведения на писатели като Гомрингер, Хайсенбютел, Дюл, Бремер и др. в различни варианти и индивидуални стратегии. Понятието е твърде дискуссионно и се употребява за цял един спектър от семантични, полусемантични и лишени от семантична стойност литературни текстове. В опита си да обхване сравнително точно явлението „конкретна поезия“ литературната теория се натъква на трудностите, които е срещала и при характеризирането на модерните стилни направления и в другите литературни родове. Един от теоретичите на „конкретната поезия“ Хелмут Хайсенбютел казва: „След движението на романтизма, символизма и сюрреализма се наблюдава сближаване, почти асимилация между различните изкуства, в което се раждат нови художествени роове.“ За литературознанието това означава, че трябва да бъдат създадени нови методи и категории, чрез които да могат да се опишат, анализират и определят литературно-естетическите стойности на създаваните произведения.

За да може да се изгради една теория на структурата в поетичните текстове, е необходимо да се установят известни основни текстови характеристики, изразени в синтаксиса, семантиката, прагматиката и текстовата стратегия. В модерния поетичен език се забелязва тенденцията да се нарушават границите на обичайните лексически и граматически норми, да се отхвърлят съществуващите синтактически правила. „Това обаче не означава, че всяко отклонение от норматива получава автоматически естетическа стойност. Поетично-естетическо въздействие може да бъде постигнато и гаран-

тирано единствено когато на писателя се удаде да придаде на отклонението от валидните норми една иманентна закономерност. Тогава отклоненията вече не се възприемат като произволни нарушения, а като нов вид стилистика.

Според автора на статията „конкретната поезия“ представлява крайна фаза в развитието на англо-европейската лирика по посока на опредметяването, конкретизирането на езика: крайна фаза също и в творческата естетика, в поетичния изказ, в арабеската, в езиковия експеримент, който е започнал още с европейския романтизъм. „Конкретната поезия“ си служи с един или повече словни елементи, които не са детерминирани (най-често) от езиков контекст. Така изолираното слово може да бъде интерпретирано чрез „антиконтекста“ по всевъзможни начини. Едно „отворено“ стихотворение предлага толкова семантични контекстове и интерпретационни възможности, колкото е в състояние да „открие“ читателят. По този начин читателят се превръща в „продуцент на семантика“ и в съавтор на поетичната творба. И тъй като детерминираността от определен (минимален или максимален) контекст отпада, започват да играят значителна роля извънезиковите компоненти. С помощта на особени типографични похвати, чрез изтъкването на графични конфигурации и своеобразната употреба на главни и малки букви, чрез уплътняването на някои букви и употребата на цветни противоположavanja и пр. се постигат съвършено нови смислови компоненти. Така езикът получава оптическа стойност и въздейства не само чрез своите традиционно-езикови, но и чрез извънезикови компоненти. Спектърът на възможности при „конкретната поезия“ се простира от синтактично и семантично пълноценни текстови конфигурации до еднословни стихотворения и визуални ансамбли, при които се достига до допирни точки между поезията и графиката.

Така традиционната текстова семантика се заменя с нова семантика на повърхността при положение, че се развият нейните комуникативни възможности.

Авторът разглежда някои сходни тенденции, съществуващи в миналото и застъпени в творчеството на поети като Маларме, Маринети, Аполинер и др., както и в някои творби на Джойс, Гертруд Стайн и Къмингс.

Според автора „конкретната поезия“ е отзвук на структуралистичната теория в областта на литературата и по тази причина попада в интерпретационния обсега на структуралната лингвистика.

Споменаваме тази статия, за да дадем представа на българския читател за някои от проблемите, с които се занимават европейски литературоведи в епоха, толкова драматична и сложна. Действителните естетически и идеологически проблеми остават далеч от вниманието на такива автори.

„Немски тримесечник за литературозна-
ние и културна история“ предлага в кн.
2/1971 студията на Карл Питцкер от Фрай-
бургския университет „Гротескното“
(Carl Pietzcker — „Das Groteske“).

Авторът изхожда от положението, че
в различни литературоведски трудове
понятието „гротескно“ се определя по раз-
личен начин и му се придава различен сми-
сл. Така например то бива идентифици-
рано с „маниерното“, „грубо-комичното“, „бур-
леското“, „фантастичното“, „макабричното“,
„чудовищното“, „ужасяващото“, „абсурд-
ното“, „сюрреалистичното“, „романтично-
ексцентричното“, както и с всяка друга де-
формация на „човешкото“. Подобна много-
странност и многогледност на понятието
според автора не отговаря на научното из-
искване за определеност и прецизност.
В своята студия той си поставя за цел да даде
точно определение на понятието „гротескно“.
Опирайки се на труда на Волфганг Кай-
зер „Гротескното в живописа и поезията“
(1957), Карл Питцкер допълва, доразвива
и коригира някои негови постановки.

Авторът издига тезата, че „гротескното
представява структура на особен вид
конфронтация със света“. Според него
гротескното не може да се разглежда като
смешение на стилкови особености, като без-
разборно струпване на хетерогенни еле-
менти. В гротескното е налице най-напред
една определена представа, определено очак-
ване за света и човека и, на второ място —
разрушаването на тази представа, с което
се накривява ориентацията на индивида в
света и той започва да му се струва непонятен
и застрашителен. И двата елемента на гро-
тескното — позитивната представа и нега-
тивно възприеманата реалност — се схва-
щат от субекта като еднакво валидни; очак-
ваната действителност — понеже съответ-
ства на предварителна мирогледна схема,
а противостоящото ѝ — понеже е резултат
на емпирично констатирана реалност.
В случай, че един от тези две елемента не се
възприема от читателя, от реципиента като
реално съществуващ, разрушава се и усе-
щането за гротескност.

Така че според автора „гротескното пред-
ставява структура, при която е налице разо-
чарование от определено очакване за кар-
тината на света, без да се предлага нова форма
на възприемане, нова мирогледна схема“.

Една литературна творба въздейства
гротескно, когато събужда в съзнанието на
читателя посочената структура на „очак-
ване—разочарование“. Според схващанията на
автора самото литературно произведение не
съдържа в себе си тази структура, а само я
предизвиква у читателя чрез своите елементи.

Различните читатели възприемат по раз-
личен начин една гротескна творба, затова
е правилно да се каже „едно произведение
действува гротескно“, а не „едно про-
изведение е гротескно“. Последното опреде-
ление е по-скоро литературно-историческа
преценка и означава, че по времето на своето
създаване това произведение е предизвик-
вало всеобщо описания акт.

Според автора схващанията на Хайдзик
(Heidsiek) за гротескното като „деформа-
ция на човешкото“ не издържа критика от
изложените позиции. Деформираното чо-
вешко не е гротескно, то може само да въз-
действа така, ако се противопостави на
едно човешко съзнание, което възприема
тази деформация, но не може да се справи
с нея, понеже противоречи на представите
му за човешкото.

Изхождайки от своето определение за
гротескното, авторът на студията предлага
модел на литературен анализ. В едно гро-
тескно произведение предстои да се разгле-
дат три момента. Първо — хоризонтът на
очакваната от читателя действителност и
нейното значение за субекта; дали има тя за
него екзистенциално важно или второсте-
пенно значение? Второ — описаната дейст-
вителност, която се конфронтира с очаква-
ната; доколко тя действа застрашително
на субекта, до каква степен е представено
негативното в нея? И трето — съзнанието на
читателя, респ. автора, в което в същност
се разиграва конфликтът „очакване—разо-
чарование“ и в което именно се създава
гротескното като структура.

Авторът разглежда връзките и отликите
на гротескното с абсурдното. Според Албер
Камю абсурдното не съществува само за
себе си, а се проявява едва при събсък-
ването на човешкото съзнание със света. „Аб-
сурдно е онова, което е безсмислено, или
по-точно онова, което изглежда безсмислено
за определено съзнание.“ Така абсурдното
е резултат от конфронтирането на едно съз-
нание с външен обект, докато гротескното
представява отношение на противоре-
чие между две действителности — очак-
вана и емпирично констатирана. Абсурдното
представя безсмислието като нещо неот-
менно, като даденост, като присъщо на чо-
вешкото съществуване, докато гротескното
може да издигне читателя над изобразе-
ната действителност, макар и да не му пред-
лага определено убежище, стабилни устои.
Гротескното разбулва и подлага на кри-
тика една станала вече невалидна миро-
гледна система и предявява изискването
тя да бъде заменена с нова, по-обхватна,
докато абсурдното игнорира всякаква ми-
рогледна система, липсата на смисъл в оп-
ределена система се представя като липса
на смисъл в ъобще. Абсурдното про-
възгласява липсата на смисъл, гротеск-
ното напада определена липса на смисъл.

Абсурдното се схваща в метафизичен, а гротескното във физически, земен аспект.

Абсурдното може да навлезе и в медиума на гротескното, когато атакуваната като невалидна миросгледна схема се разбира като житейска схема изобщо. В подобни екстремни случаи гротескното започва да се разпада и да губи функцията и въздействието си. Поради това, за да се съхрани гротескното, е необходимо атакуваната миросгледна схема да се схваща конкретно, като нещо индивидуално, а не изобщо, като нещо общовалидно.

Мястото, времето и образите при гротескното произведение притежават конкретна обществена стойност, визират определена обществена ситуация, колкото и скрито да е това в подтекста. Ако една творба показва абсурдното обаче, то мястото, времето и образите в нея символизират всеобщото, общочовешкото, имат абсолютна, а не относителна стойност, както е при гротескното.

Гротескното може да крие критично острие към определени обществени и социални проблеми. Така например Брехт използва гротескното за своите общественостроителни цели в „Опера за три гроша“, като представя гангстерите като хора с буржоазни нрави и привички — у зрителя (читателя) се събужда очакването, че те ще имат поведение, съответстващо на неговата представа за буржоазност, но гангстерските деяния разочароват това очакване, в съзнанието на реципиента се разрушават определени категории и се създава условие за възникването на нови, пообхватни именно, намиране взаимовръзката „буржоа — гангстер“, което съответства на политико-възпитателните цели на Брехт.

Авторът посочва, че творби от древността или по-ново време могат да имат гротескно звучене и днес, ако са насочени срещу явления, характерни и за съвременното общество, например църквата, социалното неравенство и пр. Като пример за това се привеждат творбите на Е. Т. А. Хофман.

Гротескното според автора е средство за познание; например на абсурдността, на социалните противоречия и пр. И понеже гротескното атакува действителност, която се схваща като реално съществуваща, то представлява реалистичен изобразителен принцип. А тъй като се стреми да осветли една конкретна социална действителност и е критично насочено спрямо нея, гротескното може да бъде разглеждано като „средство за самопознание на обществото“.

Авторът обяснява феномена на гротескното и от психоаналитично гледище. Гротескното според него се характеризира с едновременно проявление у реципиента, респ. автора на „смях“ (Lachen) и „ужас“ (Grauen). Смяхът произлиза от радостта на „аз-а“, че

се е освободил от омразни вече нему представи, а ужасът — от необходимостта да се взимат решения и да се изгражда нова миросгледна схема. (Именно чрез схема гротескното се отличава от абсурдното, което не предоставя на „аз-а“ никаква възможност за освобождаване.) Така „смяхът“ и „ужасът“ са неделимо свързани при гротескното, понеже причинителят им е един и същ — разрушаването на категориите на собствената миросгледна система. Психоаналитично разгледамо, атаката срещу собствените миросгледни категории представлява атака на „аз-а“ срещу „свърх-аз-а“ — чрез смяха се изразява радостта на сина от атаката срещу авторитета на бащата и от освобождаването му от неговата опека, а чрез ужаса — страхът от наказанието и от собствената му беззащитност.

Авторът разглежда и връзките на гротескното с комичното и трагичното. Комичното предизвиква у реципиента освобождаващ и свободен смях, понеже разрешава комичното противоречие и насочва съзнанието на индивида към една неподлежаща на съмнение и разбираща се от само себе си миросгледна схема, където той се чувства сигурен и защитен. Гротескното събужда смях и ужас едновременно, защото атакува неподлежащата на съмнение и разбираща се от само себе си схема, без да я възстанови (както при комичното). Трагичното премахва ужаса чрез помиряването на противоречията, то има афирмативен характер, показва някакъв нов смисъл или възстановява стар. Трагичният герой, а заедно с него и реципиентът разбира нередността на постъпката си и изтърпява полагаемото му се наказание (Едип, Дон Карлос и др.). Гротескното обаче, противно на комичното и трагичното, не разрешава противоречието, оставя го открито и изисква разрешението му от читателя (зрителя). Подобно на трагичното гротескното го кара да се живее в изобразената действителност, а подобно на комичното го дистанцира от нея, така че той едновременно е уязвен и наблюдател, с чувство на ужас се вижда засегнат от представените събития и в същото време се наблюдава отстраня със смях.

Изхождайки от своето определение за гротескното като структура, при която съзнанието се конфронтира с действителността, авторът търси и нейното историческо място. Според него гротескното намира най-голямо проявление в общества, в които се руши съществуващата миросгледна система, без още да е заменена с нова. Лирическата гротеска например не се среща в исторически периоди, през които индивидът се чувства съхранен и сигурен в окръжаващия го свят, както и през времена, когато индивидът не се е схващал в съзнанието си като „аз“ или се е възприемал като нещо непълноценно и незначително. Гротескна поезия не би могла да съществува

в класически период. Тя възниква в обществата, където на „аз-а“ се поставят свръхвисоки изисквания, които той не може да удовлетвори.

Авторът смята, че чрез предлаганата от него схема гротескното се превръща в използвана категория на литературознанието, валидна за всички епохи, с тяхната социална и психологическа обусловеност.

В кн. 2 на списанието привлича вниманието и студията на братиславския литературовед Ян Албрехт „Леверкюн или музиката като съдба“ (Ján Albrecht „Leverkühn oder die Musik als Schicksal“).

„Научните разсъждения и постановки в една литературна творба могат да бъдат оценени само във връзка с художествените задачи, реализирани в нея.“ Подобни разсъждения според автора никога не са самоцелни, а представляват част от цялото и разгледани изолирано от него като самостоятелни, често могат да подлежат на критика. Художественото произведение е организъм, който съществува единствено във взаимобусловеността на отделните му елементи и който се разпада, щом се наруши тази взаимовръзка.

Подобен гравивен елемент в романа на Томас Ман „Доктор Фаустус“ е музиката с нейната теория и естетика. Тя е участник в действието, олицетворява, изобразява и символизира конкретна историческа епоха, затова тя не е самоцел, а служи като изобразително средство в романа. Поради това би било лекомислено да се схващат музикално-теоретическите разсъждения, вложени в устата на действащите лица, като директни изразители на авторовото гледище, още повече че Томас Ман често използва представянето на различни начини на мислене като средство за охарактеризиране на герои или обстоятелства.

Авторът подчертава, че не е в стила на Томас Ман да изказва пристоеното си мнение за описаните в творбите му събития и образи, за него обясненията и коментарите в изкуството са елементарна даскалщина, непристойна за истинския творец. Въпреки това в „Доктор Фаустус“ могат да се открият връзки между художествено изобразеното и личните схващания, между „поезията и истината“ на писателя, тъй като епохата, през която е било създадено произведението, е била твърде сериозна за поетичен карнавал и артистичен маскарад. Така вътрешната обърканост на Леверкюн символизира объркаността на една епоха. Явна е каузалната взаимовръзка между кризата в изкуството и кризата в обществото. А този паралел е вече заемане на една определена художествено-философска позиция от страна на автора.

Творческата криза у Леверкюн е предизвикана от проблемите около изразител-

ните средства на музиката, които са достигнали до задънена улица поради ускореното развитие на техниката. Това стано-вище произтича от една реално съществуваща действителност и запазва валидността си и извън рамките на описаните в романа събития. То е резултат от схващането, че музиката (изобщо изкуството) трябва да търси нови, неотъпкани пътища, ако иска да създаде нещо ново. А възможностите за откриване на нови, неизползвани съчетания от тонове и музикални структури намаляват все повече и повече. Колкото по-далеч се отива, толкова актът на творчеството става по-труден, тъй като всяко спонтанно „хрумване“ трябва да може да устои на критиката, която ще отсъди дали материалът, от който е изградено, не се намира в прекалена близост с вече добре познати и изхабени структури.

Основен мотив в романа е съзнанието за безизходца, което помрачава както творческата атмосфера, така и политическата ситуация на визираната в творбата епоха. Изходът, който намира Леверкюн, е създаването на нови гравивни принципи в своята творческа област и те се изразяват в една нова система на тонови съотношения, която подменя и унищожава съществуващата, изградена върху принципите на тоналност и модалитет в музиката. (Приносът на Леверкюн до такава степен се идентифицира със създадената от Шьонберг додекафонична система, че последният, както е известно, е сметнал това за накръпяване на авторските му права.)

Друг основен мотив в романа е и отричането от романтичното начало в музиката след настъпването на новото столетие. Пресищането от една лъжача „огън и жар“, бременна от емоции музика е характерно и за естетическите схващания на Леверкюн. Той се стреми към „охлаждане чрез създаването на нови правила“, на които трябва да бъде подчинена новата музика. (Според автора на студията разсъжденията на Леверкюн в тази насока трудно биха могли да се приемат като лично гледище на Томас Ман, който, макар и критично настроен, е бил почитател на Вагнер и вагнеризма.) За „новата музика“ тектоническият финос на романтизма представлява нещо старо и овехтяло, влизало в „канона на забраненото“, който от своя страна включва всичко принадлежащо на миналото. Така една нова идея се самоунищожава чрез връзката си с вече създаденото. (Тук авторът подчертава, че едно значително произведение не би могло да бъде причина за „овехтяването“ на използваните в него изразни средства, тъй като те са употребени по оптимален начин за изграждането на художествената тъкан; причината за това е инфлацията от безпомощни и бездарни подражания, служещи си с подобни средства.)

Авторът посочва, че едва ли може да съществува нещо „ново, само по себе си“, без да е свързано с общовалидни закономерности на духовното развитие. „Новото“ не загубва ли в една такава абсолютна необвързаност изобщо своя смисъл? Един музикален звук, както и една мисъл включват в себе си цялата история на своя произход, без което се лишават от иманентната си комуникативна същност. Посочва се, че дори Шьонберг, чийто нов композиционен метод е изобразен в романа като модел на „творческо новаторство“, е писал в една своя статия: „... Съдбата ми ме тласна по трънливия път на додекафонията, но в мен винаги е живяло желанието да се върна към стария метод, затова понякога пиша и тонална музика...“ Бягството на Шьонберг в забранената зона на „традиционната музика“ е бягство от „диаболическия студ“, появяващ от строго рационалната додекафонична метода, която не позволява на твореца да изрази спонтанно своята душевност, а го оковава в математически правила и чужди на човешката психика закони. Подобен студ се усеща и в дяволския разговор на „неканения гост“ с Леверкюн върху принципите на творчеството. Сам Томас Ман пише в едно свое писмо: „... Разбирам новата музика само теоретически. Мисля, че я познавам добре, но в същност не я обичам и не изпитвам наслада от нея.“

Така според автора разцветът на новото изкуство, resp. музика, е само привиден. Шом творецът пренебрегва иманентните закони, властващи в неговата изразна система, той остава ням сред ледения студ на думите или звуците. Защото един звук или дума могат да имат сами по себе си някакво въздействие, но още не представляват е з и к, комуникативна система.

Съмнението и недоверието, които пряко или косвено се засвидетелствуват в романа към „рациото“ като основен принцип за освобождаване на изкуството от веригите на миналото, укрепват, от една страна, познанието за пътищата на музиката в бъдещето, а, от друга — илюстрират социално-психологическия факт на една всеобща готовност да се приема невъзможното като възможно, да се разменя разумът срещу суеверието — както в изкуството, така и в обществения живот. Защото общият знаменател между двете е безизходната, заслепението и демагогията, мистичната вяра в несъществуващи и неможещи да съществуват явления, жертвуването на традицията и обезличаването на индивида от рационалния студ на системата, готовността за възвръщане към варварството. Настъпването на фашизма и обезличаването на хуманните стойности едва ли би могло според автора да се изобрази по-сполучливо, и то чрез феномена на музиката, схваната като съдба на една епоха.

В. К.

„Ревю дьо литератур компаре“ е тримесечно списание за сравнително литературознание. Основано е през 1926 г. Директор на списанието е М. Батайон.

В книгата от януари — март 1971 г. е публикувана статията на Стефан Саркани „Есе върху социологията и литературата“. В своята работа Саркани си поставя за цел да направи преглед и систематизация на различните направления в литературната критика, които се считат за социологични. След като отбелязва голямото различие по редица основни въпроси между отделните представители на социологичната критика, Саркани се заема да направи класификация, вземаща за критерий определеното за литература от различните критици-социолози в техния литературно-критичен метод. Съгласно този критерий на класификация Саркани разграничава четири направления в социологичната литературна критика.

Първото направление вижда в литературата сбор от документи, които отправят към обществото. Към това направление, което Саркани нарича чисто социологично, се причисляват американските литературоведи-социолози: Лео Льовентал, Б. Берелсон, Алмонд, Верба, Херцог, Яновиц. Те правят разлика между „благородната“, „голяма“ литература и „масовата“ литература, при което за предмет на своите изследвания те избират изключително последната, тъй като тя им се струва най-показателна за желанията на масовия читател и за ценностите в неговото съзнание.

За критиците от второто направление литературата представлява индустриален продукт, който зависи от икономико-политическата система, от която тя изхожда. Литературата за тези критици не е естествено общество явление, а продукт на икономиката и повече или по-малко пряко на политическата власт. Ханс-Магнус Енценбергер говори например за „дресиране“ на умовете и за едно истинско фабрикуване на съзнанията. Х. Д. Дънкан пък свежда цялата литература до политическата власт. А П. Бурдийо счита, че литературата е подобна на магнитно поле: силите се противопоставят и се допълват, привличат се и се отблъскват, като съотношението им се променя всеки миг. Все пак П. Бурдийо признава известна относителна автономност на литературата по отношение на пораждащите я сили и фактори: ако доминиращата сила на обществото се чувствава в литературата, то това става чрез различни филтри. Е. Сангинети пък разглежда социологическата същност на литературните авангардистки течения. Според него те представляват измама, която се състои

в това, че замества прогресивната мисъл с формални екстравагантности и служи за храна на снобите, вместо да създава социални условия, позволяващи разцвета на една народна литература.

Трета група социолози на литературата считат, че тя е само поредица от течения, осъществени в различни епохи и на различни места (Р. Ескарпнт, Р. Хогарт, А. Шерб). А. Шерб показва как песните на Петъфи, написани през 40-те години на миналия век, са се разпространили сред народа до такава степен, че за няколко десетилетия са станали анонимни и са се ввели във фолклора. Р. Ескарпнт установява във Франция наличието на два читателски кръга — образования читател и масовия читател — и изследва вкусовете на читателя от народа. Откриването на скритите вкусове на широкия кръг читатели представлява същевременно и повик към творчество: по този начин се улеснява достъпът до литературата на начинаещите писатели от народа. Цел на това литературно-критическо течение е също така да се направи достъпна голямата литература на широките читателски маси.

Четвърто течение, твърде разнообразно, схваща литературата като сбор от произведения, които предполагат социални митове. Един от изтъкнатите представители на това течение е Л. Голдман. Според него формата крие един „общ модел“, който пък от своя страна обяснява цялото произведение. Този модел е в диалектическа връзка с „обхващащата структура“ на обществената среда, която го поражда. Тази среда се явява отразена не в „съдържанието“ (теми или сюжети), а във формата: именно моделът е, който се намира в центъра на произведението. Изучавайки произведението, критикът обяснява обществото. Подобно на Голдман, Е. Кьолер установява връзка между големите исторически поврати и литературните произведения. Но той признава все пак известна автономия на литературата и счита, че от своя страна тя оказва обратно влияние върху историята. Според друга група критици, които могат да бъдат причислени към същото течение (Ж. Дювиньян, Т. В. Адорно, Ф. Дюмон), митовите, обясняващи литературата, не са несъзнателно дело на определена социална група, а са измислени от писателя като отговор на обществото. Така например поетите, привърженици на „чистото изкуство“, изразявали своето разочарование чрез херметичната си поезия, противопоставяйки на съществуващия ред един нов, виртуално хуманен ред.

Всички тези разсъждения — каквито и подробности да долавят — избягват социално-класовата структура на обществото и връзката на литературата с нея.

„Ла Пансе“ е двумесечно списание, основано през 1939 г. от П. Ланжевен и Ж. Коньо. Публикува предимно статии по философия и естетика. В редакционния му комитет влизат изтъкнати представители на френската прогресивна и марксистическа мисъл като Ги Бес, Жилбер Бадна, Ролан Десне и др.

В книжката си от юли—август 1971 г. списанието публикува статията на Жак Дюга „Теми и мотиви в съвременния роман“. Най-напред Ж. Д. се спира на понятията „тема“ и „мотив“ в т. нар. тематична литературна критика. Според критиците, принадлежащи към това направление (Ж. П. Вебер, Ж. П. Ришар, Г. Башлар), понятието „тема“ се определя в психоаналитична перспектива като принцип за анализ и обяснение. На това определение Ж. Д. противопоставя своето определение, което е функционално и се базира на композиционните форми в съвременния роман. „Въпросът се поставя от факта, че от началото на ХХ в. авторите на романи изоставят линейната композиция и създават конструкции, които най-често се окачествяват като „тематични“, защото се основават на систематичното повторение на известни фигури, думи или фрази, персонажи или ситуации, повтарящи се идеи, които читателят чувствава, макар и смътно, като необходими за функционирането на разказа.“ Този нов статут на понятието „тема“ и „мотив“ в съвременния роман изисква дълбока промяна в акта на четенето, което се осъществява благодарение на повторемостта на определени елементи и на техните вариации.

И така, темите представляват натрапливи идеи или чувства, които овладяват едно или няколко действащи лица: мисълта за отсъствието на майката у героя-повествовател в „Гърсене на загубеното време“ от Пруст или притесняващото присъствие на големия град в творчеството на Дос Пасос, Джойс, Дьоблин или Кафка. Във фиктивния свят на произведението мотивите представляват по-формални, макар и непреки указания, които са нещо като външни знаци на тематичното движение: например царевичният клас в романа „Светилище“ на Фолкнер; колосаната салфетка, моментът на събуждането или малката фраза от сонатата на Вентъй от Пруст. Ясно се вижда, че съдържанието на тези значещи елементи е най-различно: предмети, усещания, фигури, положения. Не някакво дадено съдържание определя темите и мотивите като такива, а отношенията, които те установяват помежду си вътре в произведението. При това положение самото четене не се състои в проследяването на ни-

тригата, която трябва да насочи към определен смисъл. Всеки път, когато се повтарят, темите и мотивите отправят читателя към предшествуващите пасажки, в които се появява същата тема или мотив и правят наложително ново нагласяне на схващането на цялото. Прочитането не се задоволява да следва насоките, подсказани от фабулата; то се оказва акт на деконструкция.

В такива романи нищо не е дадено предврително: даже при повторно четене могат да се открият някои незабелязани преди това съотношения между мотивите. „От проспективно четенето в съвременния роман става рефлексивно, т. е. то е принудено постоянно да доопределя своя обект спрямо себе си.“

Хр. Т.