

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“ (Москва), № 10,
11, 12/1972

Последните броеве на сп. „Вопросы литературы“ за 1972 г. отделят широко място на историческата дата — 50-годишнината на СССР. Юбилейните материали заемат голяма част от кн. 10 и 11 и запълват изцяло кн. 12. В тях са отразени преди всичко постиженията и опитът на светската литература. В дните на всенародния празник редакцията на списанието прави равносметка на развитието на светската литература за половин столетие. За тази цел тя се обръща с въпроси към писатели, учени и литературоведи от всички съюзни републики.

Отговорите на писателите и преводачите, направени на основата на собствената практика и на опита на приятелите по перо, по интересен начин потвърждават изводите на учени и критиците, като в известна степен ги конкретизират. Значението на преводаческото майсторство особено подчертава Лев Озеров. Припомняйки интересното изказване на грузинските поети, че по преводите на Пастернак те по новому видели природата на метафоричността на родната поезия, Л. Озеров пише: „Преводната литература има двойно влияние върху литературния процес. Първо, за литературата, и а която се превежда авторът. Второ, литературата, от която се превежда произведението. Този въпрос у нас е слабо разработен. А той представлява голям теоретически и, разбира се, практически интерес.“

В кн. 12 е поместена статията на доктора на филологическите науки и автор на редица книги по проблемите на литературата на народите на СССР Г. И. Ломидзе „Източници на единството“. Една от задачите в развитието на социалистическите литератури, пише той, беше да се преодолее грамадният разрыв, съществуващ между националните култури в светската държава. При това така наречените „изостанали“ култури „догонваха“ по-развитите не по пътя на изкуственото „възпиране“ на последните. Не, западните култури се движеха напред свободно и стремително, а другите също интензивно растяха. Възможността за тех-

ния интензивен ръст се обуславяше от редица причини, между които нереализираната сила на собствения художествен потенциал, потискан в експлоататорското общество, и главно, че в социалистическото общество съдържаната от векове народна енергия намира своето единствено русло. „Социализмът доказва, че примамливите художествени върхове са достъпни за всички народи, че у всеки народ съществуват неизчерпаеми възможности за естетическо изображение на живота.“

Остро критикувайки работите на така наречените „светолози“ в Западна Европа и САЩ, Г. И. Ломидзе утвърждава тезиса за диалектическото единство на социалното и националното.

Методологически и полемически бележки на тема „Две нации и две култури“ — така е озаглавена статията на В. Осоцкий, поместена в кн. 10. Авторът съсредоточава вниманието си върху ленинските заслуги за създаването както на многонационалната светска държава, така и на светската многонационална литература.

В кн. 12 в статията „Хоризонти, мащаби, критерии“ (Проблеми на националното и интернационалното в литературознанието и критиката) В. Осоцкий отново се връща към проблема за методологията при изследването на литературния процес. В статията се анализират два големи колективни труда, излезли в навечерието на 50-годишнината на СССР: „Национално и интернационално в светската литература“ (1971) и сборникът от критически статии под заглавие „Единство“ (1972). В посочените книги В. Осоцкий високо оценява плодотворното взаимопроникване и значителното разширяване на кръгозора.

С проблема за проникновеното влияние на руската поезия върху поезията на народите на СССР, особено на гигантите на руската поезия Блок, Маяковски, Есенин, Твардовски..., се занимава Ал. Михайлов в статията „Хилядолитната книга на поезията“ (кн. 11).

От останалите научно-критически материали, поместени в разглежданите три броя на „Вопросы литературы“, интерес предизвикват статите, печатани в постоянния раздел „История на литературата“. На срав-

нителното изучаване на чуждата и руската литература е посветена работата на двамата литературоведи И. Виноградов и Н. Денисова, озаглавена „Съвсем други са тук причините...“ (Люсиен дьо Рюампре и Родюн Разколников — опит за сравнителен анализ)“ (кн. 10).

Сравнението между Балзак и Достоевски, традиционното съчетание на имената на двамата световни класици, както отбелязват авторите на статията, е станало почти привично в нашето литературознание (преди всичко след известните книги на Л. Гросман). Това традиционно съпоставяне И. Виноградов и Н. Денисова се опитват не просто да освежат, не да го покажат в нов аспект, а изобщо да го опровергават. Авторите на статията уверено утвърждават тъкмо „несходството“ между Балзак и Достоевски. За тях безспорно наличието на принципиални разлики между френския (и по-широко изобщо западноевропейския реализъм от началото на XIX в.) и руския реализъм от втората половина на същото столетие. Става дума за два съществено различни типа критически реализъм, представляващи две различни епохи в неговото развитие. На конкретната съпоставка на двата шедевър на Балзак и Достоевски: „Изгубени илюзии“ и „Престъпление и наказание“ (тук отново се изоставя привичното сравнение на Вотрей или Растиняк с руския герой и се избира ново сравнение с образа на Люсиен дьо Рюампре), авторите проследяват и поясняват тези основни различия в типове на реалистическото изобразяване на действителността.

Въпросът за мястото и функциите на героя в идейно-художествената система на романите на Достоевски и Балзак стои в центъра на тяхното внимание. Те се интересуват от типа личност на героя, „правилата“ на неговото движение в романа, силите, определящи това движение и авторския замисъл, определил избора на героя и жизнения материал, вложен в основата на двата романа. Тъкмо от тази гледна точка отчетливо се очертават и най-важните проблемни и структурни различия в реализма на Балзак и Достоевски. Авторите са успели да създадат интересно, свежо изследване. В много отношения те успяват по новому да погледнат на някои аспекти от творчеството на двамата големи писатели. Увереността в правотата на изводите, смелостта на Виноградов и Денисова да спорят с утвърдени авторитети независимо от това, кои са те — Гросман или Бахтин, — не са лишени от основание. В книгата на Бахтин те оспорват интересното положение за абсолютната полифония в романите на Достоевски.

Балзак е историк, пишат те, той създава свидетелство за света. У Достоевски романът е построен на съвсем друг принцип. „Средата“ у него не е ребус и не е цел на изслед-

ването, именно тя още от първите страници на романа е разгърната във всичките си съществени проявления. Напротив, „героят“ на романа от начало до край е „вещ в себе си“. „Интригата“ на романа е интрига на героя, преди всичко интрига на развитие на неговата „идея“.

Балзак показва социалния механизъм на обществото, законите на средата, нравите.... В „магическия кристал“ на романите на Достоевски фокусират вътрешната същност на коренните нравствено-философски субстанции: зло, добро, свобода, добродетел, необходимост, бог, безсмъртие, съвест... Авторите се опитват да намерят и определение на жанровата природа на романа на Достоевски, макар това да не е тяхна главна задача. Тук те предлагат необичайното определение — героико-философски роман (необичайно по отношение на традиционното звучене на първата дума като „героически“). Интересно е творческото използване на метода на сравнително-литературоведчески анализ, което според нас е причината за дълбочината и убедителността на схващанията и изводите в разглежданата статия.

Работата на А. Дмитриев е посветена също на спорна проблема. Главният въпрос, който интересува автора, е внесен направо в заглавието на статията: „Романтизмът и Просвещението — борба или взаимодействие?“ Като използва за доказателства материали предимно от немската литература, той показва, че характерът на литературата на границата между XVIII и XIX в. съвсем не свидетелствува за пълно отричане от романтичните на просветителските традиции, а за дълбока диалектическа взаимовръзка между Просвещението и все по-широко утвърждавания се романтизмът. Преди години, когато по-голямо внимание се отделяше на разкриване самата същност на романтизма, изглеждаше естествено да се подчертават различията между романтизма и предшествувания го етап. Но това е едностранично решение на проблема. В Германия например по силата на националните особености на развитие контактите между романтизма и Просвещението намират най-дълбока и органична проява, при това главно в естетическата сфера — литературата.

Поредица материали разглеждат въпросите на литературното наследство. Г. Макогоненко посвещава своята статия на паметта на Григорий Александрович Гуковски във връзка със 70-годишнината от рождението му. Г. Макогоненко подчертава преди всичко заслугите на Гуковски като талантлив и задълбочен изследовател на руската класическа литература, особено на поезията на XVIII в. Неговите изследвания върху романтизма, Пушкин и Гогол, написани още през 40-те години, издържали изпитанието на времето. Блестящата му книга „Пушкин и руските романтици“ може

да бъде образец за съвременните пушкин-новеци.

Стремеж по нов начин да разгледат общоприетите, но несвършени положения, да уточнят привычната терминология и похвати за характеристика, отличават авторите на цяла поредица статии, поместени в списанието. Тук се отнася и работата на Г. Красухин „Великият спор (Пушкин и Тютчев)“. Авторът разглежда „трудната“ поезия на Тютчев, който спори с Пушкин, с неговата школа и неговата „плеяда“, но спори в руслото на пушкинските традиции, които своеобразно продължава. За много учени причисляването на Тютчев към „плеядата“ продължителни и даже преки наследници на Пушкин е естествено, привычно. Г. Красухин оспорва това твърдение и подчертава своеобразието на Тютчев като голям поет-философ, стремящ се към свой път в поезията. Главната разлика между Пушкин и Тютчев авторът на статията вижда в „несъпадението на поетическото светоусещане на тези, които идилически били кръстени само като учител и ученик“.

Широко място в списанието заема и разделът „Публикации и съобщения“, където намираме „Етюди за изкуството“ от Р. Музил (Из книгата „Прижизнено наследство“), и публикацията за М. Пришвин — „Черният араб“ (из пътният дневник на М. Пришвин към очерка Пътешествие по степ те на Киргизия), където се анализират дневниците, очерците и писмата на писателя като етапи във формирането на неговата лирико-философска поема-очерк „Жен-шен“. Автор на статията е Н. Реформатская. В мемоарния очерк „През 1918 г. на спектакъла „Мистерия-буф“ Ю. Слонински описва времето, настъпило в Русия веднага след победата на революцията, и своите впечатления за революционния спектакъл на Маяковски и речта на народния комисар А. В. Луначарски.

От рубриката за рецензии избираме неговения отзив на Т. Мотильова „Нови книги на славистите в ГДР“ (кн. 11). Като отбелязва плодотворната работа на славистите от ГДР в областта на изучаването на руско-германските литературни връзки, Т. Мотильова разглежда три книги, посветени на главните конкретни проблеми на литературното развитие през XX в. Това е трудът на М. Вагнер „Немското работническо движение и руската класика 1900—1918 г.“, където авторът рисува широка картина на възприемането на руската литература в германските културни сфери, показва острата борба на идейните течения в социалдемократията и мястото и ролята на руската литература в тази борба. Монографията на Е. Вайс „Йоханес Р. Бехер и развитието на съветската литература 1917—1933 г.“ има за предмет също преките руско-германски литературни връзки. Третата работа разглежда дълбочината на типологиче-

ските сходства в творчеството на руските и немските писатели от най-ново време. Става дума за обширната монография на Р. Шрьодел „Обновление на фаустовската традиция от Горки“. И трите изследвания според Т. Мотильова са голям принос в световното славяноведение.

Л. В.

ПОЛША

„PAMIETNIK LITERACKI“. кн. 1—3/1972

Най-послед разполагаме с цяла годишнина на най-сериозното полско научно-литературно списание — тримесечника „Памятник литеарки“. Книжка I ни поднася в рубриката „Преводи“ извънредно интересната за нас студия от Ернст Роберт Курзиус (Ernst Robert Kurzius), починал в 1956 г., немски историк на литературата и изтъкнат компаративист, озаглавена „Топика“. Студията започва с дефиниция на понятието „топика“.

Имат се пред вид места от най-общ тип, които могат да бъдат употребявани като готови формули или клишета, главно (до XVIII в.) в речи и произведения от реторически характер. Различава се топика на увода, на самопредставянето пред публиката, в което авторът изтъква скромността си, ограничените си възможности и дарби, трудността на третирания от него предмет и т. н. Съществува и топика на завършека, на заключението. Но не всички топики могат да бъдат изведени от реторическите жанрове. Има и топика, свързана с теми, отнасящи се до прастари отношения на човешкото, съществуване. Те „пътуват“ от поезията до прозата и обратно. Това са топики за земния рай, за златния век на човечеството, за силите, които господствуват в живота — любов, приятелство, смърт. Има такива топики, които липсват в античността, а след това отведнъж се появяват навсякъде. Твърде често срещани през средните векове са топосите „старият младеж“ (стар с ума си) и „старица-момиче“. Често се случва средновековните писатели да уверяват читателя, че пишат своята творба по заповед. Историците на литературата неведнъж третирали сериозно тези изявления, без да знаят, че тук имаме място с топика. Топиката на завършека е играла много важна роля особено през средновековието. Тя информирала читателя на произведение в ръкопис, че творбата е завършена, следователно, че пред него е цялото произведение. Завършването на творбата авторите често оправдават с умората си и изразяват радостта

си, че пак ще имат спокойствие и ще могат да си починат. Известен топос, възприет от античното време, е завършекът: „Трябва да свършваме, защото идва вечерта.“ Често срещан топос е и обръщението (инвокация или апостроф) към природата. Първоначално той е имал религиозен характер. Наред с боговете в „Илиада“ се призовават земята, небето, ветровете, реките, морето и слънцето. Често срещан топос както в антично време, така и в средновековието е оплакването от съвременността, от нашите времена и особено от младежта. Младежите не искат да учат, науката пропада, светът е застанал с краката нагоре. Тези топи напомнят структурата на антисвета, света, обрънат наопаки в картините на Брьогел. Старите топи се подмладяват, когато се коренят дълбоко в колективното подсъзнание, когато са свързани с архитипите на това подсъзнание. Често срещана топика е свързаната с противопоставянето на поколенията. Тя е характерна за всички динамични епохи независимо от това, дали те се развиват под знака на „пролетното разцъфтяване или на есенния залез“. Притежава собствена топика и борбата на „модернистите“ със старите писатели, която се води до момента, когато „модернистите“ се превръщат в класици. И тук традициите са твърде стари. Поетите от поколението на Хораций са започнали творчеството си като „модернисти“.

Друг топос е изреждането на невъзможните, несрещани в живота неща. Можем да го открием както в поезията, така и в народното творчество.

Да познаваш топиката на миналите векове — това означава да бъдеш предпазен от прибрзаното тълкуване на дадено обръщение или образ като лично изживяние, когато в действителност имаш работа с едно клише — повторение на веднъж установеното.

Следващите три студии, поместени в същата кн. I, са интересни за нас като неоспоримо доказателство, че в западната и особено в американската компаративистика се започва енергична защита на темата, на идейното съдържание на творбата, считано от крайните формалисти за второстепенен, а дори и несъществен за литературознатието въпрос.

В студията „Тематиката и критиката“ Хари Левин (Harry Levin), американски компаративист и критик, подчертава, че „новата критика“ в Америка е била крайна реакция срещу традиционния метод на изследване, който се интересувал главно от фона и външните фактори за създаването на една творба (биографията на писателя, историята, социологията), а напълно е отминавал естетическата тъкан на произведението. Напоследък обаче редица представители на американската школа започват да се отнасят по-внимателно към ролята на

личността на писателя и към обществения контекст на творбата. „Никой неслучайно критик — заявява Левин — не може да си позволи прекаления пуризм.“ Известният синтез на Рене Уелек, който разграничава две области: „вътрешната“ (стил, структура и различни формални похвати) и „външната“ (обществено-психологически и философски аспекти на литературата), е според автора погрешен. Вътрешна позиция се признава на факторите, които по традиция са се смятали за „външно разкрояване“ на онова, което Сент-Бюв с пренебрежение е наричал „реторика“. Формата се смятала за външна обвивка на емоцията или идеята. Но формата, както знаем, се превръща в съдържание. Съществува обаче и обратното явление. За романите например продължаваме да мислим с терминологията, която изразява съдържанието им. Говорим за авантюристичен роман. Но в това понятие влиза не само определен вид герой, но също и линейното развитие на събитията, което обхваща както епизодите, така и цялата конструкция. Съвсем друго е положението с епиката, където разказът е явно композиран и свързан с такива условности, като напр. инвокация към музите и т. н. Нейните черти могат да бъдат изведени от условията на усното предаване. Разни типове епика разказват различни истории, но те обикновено съдържат аналогични епизоди, придобили функционално значение. Следователно съдържанието се превръща във форма. Селекцията и планирането на темите са органическа част от художествения процес.

Томас Ман е определил, подчертава Левин, стила и структурата на своето творчество като „тематични“. Пруст е изразил променливата тоналност при връзката на любовната двойка с помощта на „малката фраза“ от сонатата на фиктивния композитор. Джойс предаде угризенията на съвестта, измъчваща младия артист, като си послужи с откъслечни, възвръщащи се повторения. Повторенията играят съществена роля във всички опити да се предаде потокът на съзнанието. Въпросът за темата може да бъде поставен при литературните проучвания и подобни проучвания могат да бъдат твърде плодотворни. За това свидетелствува според автора монографията на известния френски компаративист Реймонд Трусон (Ra mond Trousson) „Темата на Прометей в европейската литература“ (Женева, 1964 г.).

Според Левин темата е винаги свързана с някакъв герой. Авторът прави разграничение между тема и мотив. Темата е според него първичен, суров материал, докато мотивът е свързан с основни ситуации, на които писателят придава определена форма. Благодарение на проучването на темите и мотивите ние все по-ясно си даваме сметка, че „културата като ледена планина стига дълбоко под повърхността“. Изтъкнатият процес на развитието на „съзнателната ли-

температура" не се отличава толкова много, както обикновено мислим, от подсъзнателните пътища на фолклорната литература.

Най-голяма трайност проявяват ге оите от класическия античен пантеон. Антигона беше не по-малко съвременна за Ануи, отколкото за Софокъл. Все още у нас господствуват наивни предрасъдъци относно художествената оригиналност. Все свеждаме изкуството до неговите извори и влияния. За да проникнем в драматургията на Шекспир, трябва да разгледаме въпроса за подбора на материала, намерен в известните на него фабули, и за нагаждането на този материал към динамиката на театъра. Това, което Шекспир е изоставил, може да има не по-малко значение от това, което е въвел в творбите си.

Авторът обръща подчертано внимание и на въпроса за сътрудничеството между „тематолога“ и „иконолога“. Дълбоко школувана философска мисъл се крие — изтъква той — зад всяко движение на четката на Рафаел. За да го разкриеш и свържеш с литературните проучвания, трябва да разбираш и от живопис, и да познаваш основно историята на идеите във всички области на културата.

Темата е път, по който върви развитието на идеите. Тя прави възможно проникването им и в литературата. Темите, както и символите, са многозначни; те променят значения си в зависимост от конкретните обстоятелства. Изследването на техните преобразования изисква риска да се навлезе в областта на историята на идеите. Както биологичните съществування, така и темите имат своите периоди на възход и слава и периоди на залез. За някои теми днес може да се каже, че са вече изчерпани. Но мотивите са неизчерпаеми. Студията завършва с твърде показателни думи: „Готови сме сега да признаем, че изборът на темата, направен от автора, е едно решение от естетическо естество, че авторската концепция представлява решаваща част от структурния образец, че предаването е в известен смисъл неделимо от начина на предаването.“ Външните фактори и идеологията се оказват също тъй важни за главния замисъл, както и признатите му вече съставни части — фабулата и героите. Идеите изпълняват ролята си, като се явяват във форма на образи. Това, което авторът иска да опише — темата, — се превръща в белег на окончателната конструкция.

Последната студия, озаглавена „Защита на Stoffgeschichte“ (тематологията), е от споменатия вече автор на „Темата на Прометей в европейската литература“ — Реймонд Трусон, белгийски компаративист. След като подчертава, че в античните легенди се крият редица от най-интересните архетипи на западната култура, Трусон напомня, че едно време тематологията или историята

на темите е имала голям успех. Едва по-късно изтъкнатият френски компаративист Пол Азар, както и Бенедето Кроче почнаха да говорят за нея с пренебрежение. Някои я подценяват, други направо смятат, че тя води до безплодни изследвания и куха ерудиция.

Подобен вид проучвания изискват солидна структура, а не непостижима в случая изчерпателност. Тук е важна не хронологията, а вътрешното разпределение на темите, което дава възможност да се изтъкнат линиите на напрежението при изследваните проблеми.

Според автора твърде важно е да се прави разлика между „ситуационните митове“ (мита за Антигона) и „митовите на героите“ (Прометей като герой, носител на идеята за свободата, прогреса и бунта). Митът е символично представяне на някакъв пример за положението на човека; героят е този, който намира изход от това положение. Ситуационните митове изискват драматически конструкции, митовите на героите могат да добият смисъл в едно изречение или в няколко думи. Затова при последните тематологията не може да се ограничи до проучването на върховните постижения, а трябва да разкрие отношението на отделните епохи към дадения мит. Трябва да се прочетат предговорите към преводите, разни компилации и лексикони. По този начин ще се установи фактът, че интересът към един мит не е нищо инцидентно, а е траен и непрекъснат.

Пол Азар и Ван Тигем — корифеите на френския компаративизъм — възбавят, че тематологията не се занимава с влиянията. Но според автора в названието „сравнително литературознание“ неслучайно е поставена думата „сравнение“. При проучването на историята на една тема интересно е нейното възвръщане и съпоставката, която ни показва как писателите от разни епохи реагират на дадения тип теми. Оригиналността на интерпретацията и на представянето на една тема изпква едва тогава, когато имаме вече известно понятие за традиционното схващане на тази тема. Вместо да се изхожда от идеята и да я търсим в една тема, авторът предлага да се изхожда от темата и да се проследяват идеите, които поддържат нейната трайност. Интересен е напр. въпросът, защо митът за Прометей има у едни народи успех (Франция, Англия), а у други няма (Испания, Холандия, Португалия). Изследването на историята на темите, развиваща се във времето, трябва да се съедини с изследването на техните видоизменения в пространството. При това трябва да съсредоточим нашите проучвания върху „блоковете с обща култура“. Едно всестранно проучване ще ни доведе до „философията на тематологията“. Ще се окаже, че известни теми са свързани с определени исторически условия. Напр. темата „Анти-

гона“ е свързана с периоди на кризи, преломи и войни. В различните възраждания на отделните герои могат да се открият трайни, съществени елементи на човешката природа. Stoffgeschichte трябва според автора да заеме в компаративистиката полагаемото ѝ се място.

В рубриката „Рецензии“ е поместен отзив за наскоро излязлата книга на Арно Вил „Полша и поляците в немската литературна проза“. Рецензентът изтъква, че авторът е събрал много богат фактически материал, но при неговата оценка той е ограничен от неправилното си изискване старите автори да бъдат в пълно съгласие с днешното състояние на историческата наука. Вместо да изтъкне свежестта на описаните от тях конкретни подробности, неизвестни на историците, разглеждайки историческите романи, Вил прави постоянни конфронтации с това, което днес наричаме историческа правда. Въпросите за съзнанието на писателя, генезиса на неговите тематични предпочитания и идейното му становище, толкова съществени в случая, не занимават автора. При това той се спира само на един литературен жанр и третира по същия начин творбите и на известните, и на малко известните писатели. Всичко това са недъзи, срещани твърде често в работите с подобна тематика, и са основна пречка за преодоляване на суровия фактологизъм.

В последната рубрика се съобщава за състоялата се теоретично-литературна конференция на младите историци на полската литература на тема „Литературата и методологията“. Като един от най-интересните доклади се сочи „Идеологическата функция на разказната форма на утопияте (утопия, научнофантастичен роман и антиутопията)“ от Ана Гореньова.

Кн. 2 в рубриката „Преводи“, този път посветена на поетическия език и стил, помества студията „За понятието „текст“ от съветския теоретик на литературата и културата, създател на центъра за семиотични изследвания в Тарту (Естония), Юрий М. Лотман. Лотман разглежда литературната творба като определен модел на света, определено „комюнике“, предадено с езика на изкуството. Според него за някой, който би искал да има работа с текста, напълно откъснат от целия комплекс на извънтекстовите връзки, литературната творба не би могла да бъде носител на каквито и да било значения. Извънтекстовата структура е също тъй йерархична, както и езикът на литературната творба. Извънтекстовите връзки трябва да бъдат разделени на връзки от плоскостта на художествения език и връзки от плоскостта на комюникетото.

Унгарският езиковед Иван Фонаги в студията „Поетическият език — форма и функция“ разглежда поезията като един от аспектите на езика. В същия дял са поместени и интересните статии на белгийския

езиковед Никола Раве „Езикознание и поезика“ и на чешкия езиковед Лубомир Долежел „Пражката школа и статистическата теория на поетическия език“.

Кн. 3 ни поднася две ценни изследвания, в които проблеми от полската литературна история се поставят върху широк европейски фон. На първо място трябва да се спомене студията на Зофия Синко „Из проблемите на европейския готицизъм и неговата полска рецепция“. Готицизмът е течение от прелома на XVIII и XIX в., свързано с осиянизма и русоизма. В 1764 г. Хораций Волполе пръв нарича своята творба, чието действие протича през средновековието и носи елементи на чудното и ужасното, „готическа повест“ (средновековието наричат тогава „века на готиката“). Готицизмът, разгледан в студията със забележителните му прояви и в архитектурата е участвувал в създаването на новия модел на изкуството. Преминавайки към въпроса за рецепцията на готицизма в Полша, Синко показва как готическите елементи по своеобразен начин се включват в полския патриотичен контекст и как се извършва реактивизацията на Средновековието с оглед на националните нужди.

Второто изследване, което съпоставя полските литературни явления с европейските, е „Философия на делото и труда у Жорж Сорел и у Станислав Бжозовски“ от Казимеж Вика.

Рубриката „Преводи“ помества интересната статия на Едвард Сапир „Говорът като белег на личността“. Особено внимание заслужава студията на Мишел Рифатер „Критерий за анализ на стила“, тъй като несъмнено съдържа новаторски аспекти. Авторът сочи: за да може стилистиката да стане наука, не е достатъчно да се изхожда от субективните схващания на изследователя за стила. Първата задача, която стои пред изследователя, е да разграничи стила от езика, т. е. да събере елементите, които проявяват стилистически белези, и да изостави онези, които са неутрални в стилистично отношение. Езикът — казва авторът — изразява, а стилът подчертава. Индивидуалните форми на изложението са в такова отношение към стила, както говорът към езика. Интонацията, жестикулацията на говорещия писателят замества с употребата на хиперболи, метафори, чрез поставяне на думите в необичаен ред. При писаното слово комуникацията и експресивните коннотации са много по-сложни. Писателят трябва да се изразява с по-голяма сила от оратора, за да застави четца да следи мисълта му. По-високото съзнание на писателя се изразява в грижата му да предава така, щото да бъде възможно „декодирането“, и то не каквото да е, а точно определено. Читателят трябва да разчете не само значението на творбата, но и становището на автора. Въз основа на части от развиващото се цяло

при четенето могат да се предвидят и белези, които ще се появят по-нататък. При тези условия декодирането може да протече погрешно много по-лесно, отколкото при слушането на говоримата реч. Ако авторът иска да бъде правилно декодиран, трябва да направи елементите, като не бива да отминат незабелязано от читателя, непредвидими (unpredictable). Той трябва да погречи на читателя в предвиждането на която и да било важна черта. Възможността да се предвижда довежда до повърхностно четене. Отсъствието ѝ принуждава към съсредоточаване на вниманието. Интензивността на възприемането е пропорционална на интензивността на предаването. Контролът на декодирането — това е в същност своеобразен механизъм на индивидуалния стил. Следователно трябва да се съберат фактите за анализ, т. е. елементите, които ограничават свободата на перцепцията в процеса на декодирането. Кодът, прилаган от читателите, подлежи на еволюция, докато кодът на писателя е траен. Стилистичната гледна точка трябва да обхваща тази едновременност на трайността и променливостта, да съедини синхронията с диахронията. Тогава ще стане възможно постигането на дихтомията на предаващия и приемащия. Така ще може да се създаде история на непрекъснатото въздействие на творбата, на актуализацията на потенциалните ѝ свойства у поредните поколения читатели въпреки постепенното изчезване на първичния код на възприемането. Ще се види как неизменната система може да действа в променените условия при все по-задълбочаващата се пропаст между кода на автора и кода на читателя. Трайността на стилистическите похвати може да бъде считана за потвърждение на експресивността на дадената творба. Тук по нов начин можем да погледнем на тъй наречените архаизми. Колкото по-стара става неизменната творба, т. е. реализира се от читатели, все по-отдалечени от времето на нейното създаване, в толкова по-голяма степен изчезва кодираната разлика между архаизмите и техния контекст. Този стилистичен похват се превръща в еднообразна секвенция, възприемана като изцяло обикновена или изцяло архаична.

Твърде важен момент при стилистичния анализ е включването в него на приемащата страна, т. е. на читателя. Във функцията предаване—приемане, която реализира творбата, поведението на приемащия може да бъде субективно и променливо, но то винаги има свой обект и неизменни причини. Трябва да се подберат читатели на даден текст и да се проучат реакциите на тези читатели — информатори. Ролята на информатор може да изпълнява и този, който прави стилистическия анализ, но той ще има затруднения с отделянето на собствената си реакция от стимулите. Колкото повече пъти ще чете текста, толкова ще му

бъде по-трудно да постигне това отделяне. Като определен вид информатор може да послужи и преводът на дадения текст на чужд език. Различните информатори ще се снабдят с показания относно стимулите, кодирани в текста. С цел да се открият стимулите, кодирани в една по-стара творба, опитът може да бъде повторен с читатели от различни поколения. Група от информатори, с помощта на които се открива отделен стимул или една стилистическа секвенция, получава наименованието „архичитател“. Благодадение на помощта на „архичитателя“ този, който анализира дадения текст, може да отдели елементите, с помощта на които авторът е определил границите на свободата на читателя. Ще се види и до каква степен стилистическите похвати запазват резултативността си въпреки еволюцията на езика.

При цялата практичност и обективност на помощта, оказвана от архичитателя, неговите критерии са също ограничени. Той може погрешно да посочва, когато напр. неутралните езикови елементи на някогашния език приличат на стилистически единици (напр. архаизми) или погрешно да изпуска, когато съществените стилистически елементи са вече усвоени от общия език. За да бъдат коригирани недостатъците в критерия на архичитателя, трябва да се прибегне към „стилистичен контекст“. Това е езиков образец, пречупен внезапно от непредвидения елемент, при което контрастът, предизвикан от това смущение, представлява стилистическият стимул. Колкото по-прегледно е начертан образецът, толкова по-резултатен е контрастът.

В същата рубрика е поместена и статията „Стилистичен контекст“ от същия автор. Тя хвърля по-обилна светлина върху този въпрос.

В. См.-П.

Г Ф Р

„AKZENTE“ Мюнхен, кн. 5, октомври 1972

В октомврийската книжка от 1972 г. на западногерманското литературно списание „Акценте“ са поместени две студии върху проблемите на т. нар. „тривиална литература“ — „Предразсъдъкът към тривиалната литература“ на Ханс Дитер Цимерман и „Интересът към тривиалната литература“ на Кристиан Шулиц-Гершайн.

Студията на Х. Цимерман „Предразсъдъкът към тривиалната литература“ има характер на базисно изследване на проблемите, свързани с масовата литературна продукция в ГФР.

Значително място в студията се отделя за изясняване на понятието „тривиална литература“, която според една дефиниция на Х. Кройцер се определя като „литературен комплекс, дискриминиран от определящите вкуса и художествените стойности фактори на дадено общество“. Какво точно представлява тривиалната литература, пише Цимерман, не може да се определи, ясно е само кои произведения едно общество счита за тривиални. Фактът, че много произведения на литературата са били пренебрежително отхвърлени някога, но по-късно са били реабилитирани, показва, че художествените критерии в условията на обществено-културното развитие са се променяли. Тук авторът се спира на проблема за „съдбата“ на литературните произведения, който Карл Маркс е считал за основен в историята на литературата. „Съдбата“ на литературните творби може да бъде обяснена само отчасти с промените, които настъпват в художествените критерии и вкуса на обществото. Има някои предпоставки, изтъква авторът, които се определят от самите произведения и не са свързани със спецификата на художествените критерии на дадено общество. Като най-важна от тях авторът споменава т. нар. „емисионно ниво“ на литературното произведение. „Емисионното ниво“ на литературното произведение кореспондира с „рецепционното ниво“ на читателя. Емисионното ниво е постоянна величина, дадена на произведението веднъж завинаги, а рецепционното ниво е променлива, зависеща от социалната позиция на читателя и неговите познания. Емисионното ниво трябва да бъде определено в съотношение с рецепционното ниво на читателя. Авторът предлага литературната история да се разглежда като координатна система, обусловена от функциите — историческо развитие и състав на литературната продукция. Моделът на литературната продукция, базиращ се на нейния състав, изтъква той, трябва да измести съществуващата дихотомия в оценките на литературните произведения — високохудожествена, елитарна литература, от една страна, и нискохудожествена, масова литература, от друга. В предлагания модел на съвременна литературна продукция авторът разграничава три съставни части (слоя): тривиална литература, литература за развлечение и елитарна литература, като тривиалната литература е най-нискостоящият слой, а елитарната — най-горният.

Като основни белези на елитарната литература той изтъква „изоставянето на традиционните схеми на повествование, насоченост към ограничен читателски кръг, критично отношение към проблемите на обществото“.

Литературата за развлечение води началото си от реалистичния роман на XIX в., пише Цимерман. Днес тя е представена от

многобройните поредици книги с джобен формат и изпълва ежегодните списъци на бестселърите. В общи линии тази литература използва до голяма степен художествените похвати на елитарната литература. Тя е отправена към масовия читател, но се стреми да спечели почва и сред ценителите на елитарното изкуство.

За тривиална литература може да се говори от средата на XVIII в., пише Цимерман, от времето на възникване на буржоазния роман. Когато се споменава за тривиална литература, най-често се има пред вид тривиалният роман. През XVIII век романът като литературен вид е бил дискриминиран и естетическата класификация на видовете не е съобразена с него. Това онеправдано положение на литературния вид на романа е било постепенно преодоляно благодарение на признатите достойнства на отделни творби. „Предразсъдъкът и дискриминирането на литературния вид на романа са останали в крайна сметка в сила само към определени жанрове на романа — така наречените модни романи и романи за развлечение. Авторът посочва, че възникването и развитието на тривиалния роман са описани от М. Божан. Корените на това развитие са в стремежа на зараждащата се буржоазна класа към намиране подходяща форма на литературно творчество. Религиозната и нравоучителната литература в определен етап на общественото развитие стават безинтересни и биват заместени от романа, един литературен вид, който се оказва „най-подходящ за описание на света“. Буржоазният роман оправдава до голяма степен очакванията на многобройните читатели от буржоазната класа.

Последвалото скоро след бурното развитие на капитализма откъсване на голяма част от интелигенцията от буржоазната класа — пише Цимерман — определя съдбата на романа за развлечение. Страстта към четене на „простите люде“ започва да се задоволява от един поток непретенциозна, нискохудожествена литература, чийто темпове и насоки на развитие се определят главно от потребителското търсене. Този поток от масова литература, която Цимерман нарича „тривиална“, използва опростени мотиви и шаблони на реалистичния роман на XIX в. и сюжетни схеми на литературата за развлечение, от която в същност произлиза. Така например жанрови форми на масовата литература са познатите селско-идиллични и любовни романи, приключенски (устържни) и криминални романи. Отличителни черти на тривиалната литература са опростеният начин на изразяване, липсата на конструктивен творчески план, езиковите шаблони, фабулиране, което допуска читател на средно интелектуално ниво да отгатне развързката още в самото начало на романа и нескривана сюжетно-фабулна обусловеност от социалния статус

на героите. Тривиалният роман е нормиран във всяко отношение от броя на участващите лица и характера на конфликтите до броя на страниците, всичко е съобразено с особеностите на индустриалното производство.

По-нататък авторът на студията поставя въпроса, до каква степен предлаганият тристъпен модел на съвременната литература (елитарна, тривиална и литература за развлечение) отговаря на социалния модел на обществото. Той смята, че връзката тук е доловима в съотношението между „емисионното ниво на произведението“ и „рецепционното ниво на читателя“. Тези две нива са в зависимост от социалната принадлежност на автора на произведението, въпреки че от това не би следвало да се изведе някаква опростена, пряка зависимост. Рецепционното ниво на читателя се определя преди всичко от неговото образование, а то, както пише авторът, „кореспондира със социалната му принадлежност“.

Най-долният слой в литературния модел на Цимерман — тривиалната литература — е насочен главно към хората, заети в материалното производство. Произведенията на масовата тривиална литература обаче не се създават от представители на тези обществени среди и не отговарят по своята същност на интересите им. В това отношение много критици на тривиалната литература застъпват погрешни становища, като приемат, че тривиалните романи се четат от хора, които одобряват идейната насоченост на тези произведения, че „самият читателски кръг се предопределя от идеологията на масовата тривиална литература“.

Масовата литература, изтъква авторът, има голямо социално значение главно поради широката популярност, причините за която трябва да бъдат обстойно изследвани. Поради особения характер на тази литература, която с право наричат масова, някои от познатите методи и художествено-естетически критерии на литературната критика трябва да отстъпят място на други, характерни за едно социологическо изследване. В нашето съвремие, пише Цимерман, литературознанието трябва да се стреми към всеобхватно изследване на литературния процес, което включва психологически и социални аспекти.

Студията на Кристиян Шульц-Герцайн „Интересът към тривиалната литература“ има полемичен характер. Тя съдържа някои критични оценки на предлагания от Цимерман метод за изследване на тривиалната литература, която има неоспоримо масов характер. Шульц-Герцайн изтъква, че отдавна е настъпило време да се признае тривиалната литература за част от съвременната литература. Това признание се налага не толкова от формално естетическите й особености, колкото от нейния масов характер. Според статистически изслед-

вания тя се чете от 97% от читателите в ГФР. Един парадокс в развитието на тази литература е острата, негативна критика, от една страна, и, от друга, големият ръст, обусловен от неизменно голямото търсене на пазара. Години наред критиците на тривиалната литература се отнасят с такова пренебрежение към нея, пише авторът, с каквото масовият читател се отнася към елитарната литература. И двете позиции според Шульц-Герцайн са в същност форми на протест срещу абсолютизираната естетическа система на буржоазното общество, която разделя литературата на „възвишена“ и „долнопробна“. Днес се извежда една нова дефиниция за литературата, в която основното не са някакви си естетически, вътрешнолитературни критерии, които приемат единствено 3-те процента читатели на елитарната литература, а плебисцитът на потребителите. Премахването на границите между „изкуство“ (изкуство на малцинството) и „кич“ (изкуство на мнозинството), както твърди авторът, отразява преодоляването на разделението между възвишена култура и обикновено ежедневие. Фройдисткият принцип да се превръща второстепенното, незабележимото в главно, изтъква Шульц-Герцайн, е миниран „естествения“ поляритет между възвишено и тривиално — един основен момент в буржоазната естетика.

Като прави преглед на основните публикации в областта на критиката на тривиалната литература, авторът на студията стига до убеждението, че дискусиата около масовата тривиална литература, която се води от 8 години в ГФР, е стигнала до задънена улица. Това, което е постигнато досега, се свежда само до „отхвърляне на пренебрежителното становище към тривиалната литература и стремежът към литературно-социологична обективност“.

В своята студия Шульц-Герцайн прави опит да очертае основните задачи, които стоят пред критиците на масовата тривиална литература. Той смята, че преди всичко е необходимо да бъде направено задълбочено изследване на буржоазната система на художествените стойности, нейното възникване и развитие. Трябва да се изучи отново историята на рецепцията на литературните произведения като фактор, който влияе върху съзнанието на съвременния критик и читател и до голяма степен предопределя някои оценки на литературни произведения. Освен това необходимо е, пише авторът, да се проследят социално-историческите взаимодействия, направили възможно проникването на тривиалното в сферата на съвременната култура.

В същата книжка на списанието привлича внимание и студията на видния американски германист Лесли Уйлсън върху драмата на Волфганг Борхерт „Навиз над вратата“, под заглавие „Удавяникът Бекман“. Драмата е позната у нас от многобройните й

излъчвания като радиопиеса, а нейният автор е известен на българския читател от изданието през 1965 г. у нас сборник разкази „Нали нощем плъховете спят“.

В началото на своето изследване Л. Уйлсън отбелязва, че драмата на В. Борхерт „Навън пред вратата“ от премиерата ѝ през 1947 г. до днес привлича, но и затруднява литературната критика. Често срещаното опростителство в трактовката на образите и замисъла на драмата според автора на студията принизява високите творчески достижения на Борхерт в това негово произведение.

Главното действащо лице в драмата, завърналият се от бойното поле в развалините на родния град немски войник Бекман според повечето критици, пише Уйлсън, е типичен образ на дезилизионирания, нещастен и отчаян немски войник, един добре известен образ на представител на „битото поколение“. Бекман се е завърнал от кошмара на бойното поле, от мразовития плен на сибирските нощи, за да види родния си град превърнат в пепелище, да узнае, че родителите му са се самоубили, че неговият бивш военачалник хладнокръвно отхвърля всякаква вина за хилядите паднали на фронта и най-сетне, за да разбере, че неговата жена принадлежи вече на друг. За Бекман всички врати са затворени и той се сгромолясва самотен и отчаян на улицата, след като дори студените вълни на Елба не искат да го приютят. Според Уйлсън такава тълкуване на замисъла на драмата „Навън пред вратата“ е „повърхностно и изопачаващо“. Той смята, че образът на Бекман не би трябвало да се разглежда като типичен за завърналия се от фронта немски войник. „Типичният войник, пише Уйлсън, се справя дори с такава бедствено положение, той не се оставя да бъде отритнат и не изпада в изолация и отчаяние дори ако трябва да скита по улиците или да обикаля кръчмите.“ Той е по-находчив от Бекман, който бива смазан от нещастieto и не намира никъде утеха. Уйлсън счита, че Бекман по замисъл на автора е по-скоро един предупредителен пример за гибелните последици от сковащите съзнанието песимизъм и отчаяние, зов към преодоляване на духовната стагнация и морална разруха, причинени от ужасите на войната.

Като споменава, че много критици считат драмата на Борхерт „Навън пред вратата“ за произведение, което в основата си е нихилистично, авторът на студията се противопоставя решително на подобни оценки. „Докато образът на Бекман не може да бъде освободен от някоя нихилистични тежненија, то драмата на Борхерт в никакъв случай не може да бъде наречена нихилистична“, пише Уйлсън. Трагичният край на Бекман и безнадеждността на неговата съдба са показани с такава действена, покъртителна сила, че тласкат инстинктивно зрителя или

читателя към спасителния оптимизъм и надеждата.

Авторът твърди, че драмата има символичен характер, „доловим както в структурата, така и в характера на действието“. Още в пролога ставало ясно, че странстването и срещите на Бекман са видения в замъгленото съзнание на един удавник“. В подкрепа на това свое схващане Уйлсън привежда редица примери за установяване на някаква психологическа и дори физиологична връзка между инициалния момент на действието — полуудавения Бекман, изхвърлен на брега, и всички останали етапи в неговото странстване между живота и смъртта. Трябва да се отбележи, че в опита за доказване на това становище Л. Уйлсън е неубедителен. Изненадва и фактът, че той не разглежда ясно доловимия социален аспект на драмата на Борхерт „Навън пред вратата“, а именно гневния протест срещу виновниците за съдбата на Бекман и милиони като него по света, проклятието към силите на милитаризма и реакцията. Въпреки това студията на Уйлсън е принос в изследването на някои проблеми, свързани с тълкуването на единствената драма на Волфганг Борхерт.

Б. М.

ФРАНЦИЯ

„LA NOUVELLE CRITIQUE“, Париж, кн.10/1972

В октомврийската си книжка за 1972 г. списание „Ла Нувел Критик“ помества статията на Клод Прево „Литература и идеология“ с подзаглавие „Предложения за теоретически размисъл“. Авторът на статията изтъква, че по въпроса за връзката между литература и идеология марксизмът има сериозни достижения. Но въпреки наличието на редица основни съчинения, върху които изследователят би могъл да се опре, този въпрос си остава труден, неясен, зле дефиниран. Неговото правилно решение има огромно практическо значение, тъй като от него зависи културната политика на партията и в частност нейното отношение към писателите. Прево счита, че отговор на този въпрос може да се постигне само като се изостави решително интуицията в полза на един строго научен подход. Според автора перспективите, които открива семиотиката в тази насока, са интересни: към нея трябва да се подхожда трезво, без неоснователен оптимизъм, но и без пренебрежение.

За да бъде правилно решен въпросът за връзката между литература и идеология, е необходимо най-напред да бъдат дефинирани точно тези две понятия. В първия раз-

дел на своята статия Прево се стреми да даде една пълна и точна дефиниция на термините „идеология“ и „литература“. Едно от значението на думата идеология се среща още в „Немска идеология“. В това си произведение Маркс определя идеологията като деформирано, откъслечно и осакатено отражение на действителността. В този смисъл идеологията се схваща като антоним на истинското научно познание, каквото представлява историческият материализъм. Това схващане за идеологията се среща често в марксистката литературна критика: например анализите, които Лукач прави в „Историческият роман“ по повод на Флобер. Там ясно се чувства, че Лукач съпоставя концепцията на историята според „Възпитание на чувствата“ с концепцията на историята според „Класовата борба във Франция“ или „18 Брюмер“, т. е. той съпоставя Флобер с Маркс.

Според друго разпространено мнение идеологията представлява непосредствен израз на обществената практика на дадена класа, т. е. едно просто и механическо отражение на социалната база. Приложено към литературата, едно такова опростителско схващане на идеологията поражда две следствия. Първото следствие се състои в опасността от волютаризъм: да се определи една класа чрез нейното самосъзнание означава да се изисква от писателите... „да се приспособяват така, че във всеки даден момент тяхното творчество да отговаря на непосредствените нужди на работническата класа и нейния авангард. Но цената на тази приприяност е била винаги много висока, от Пролеткулта до ждановизма“. Второто следствие, при видно противоположно, почива върху същите идейни основи: това е опасността от криворазбран либерализъм. Ако идеологията е просто отражение на базата, то логично е да ѝ се гласува доверие, тъй като надстройката в крайна сметка ще следва базата. Оттук и отказът от всякаква намеса в културата — една област, която се изоставя на нейните иманентни закони. Според Кл. Прево на зрелия марксизъм, проявяващ се в късните трудове на Маркс и Енгелс и особено в трудовете на Ленин и Грамши, не е присъщо такова стеснено разбиране на понятието идеология. „Зрелият марксизъм не свежда идеологията само до система от идеи: идеологията е също така структурирана съвкупност от образи, представи и митове, обуславящи определен вид поведения, действия, навици и функционираща като едно истинско подсъзнание.“ В подкрепа на тази дефиниция Прево цитира Грамши и Алтюзер. От това определение следва, че хората не само си служат с идеологията, но са едновременно с това и неин продукт.

По-нататък Прево се опитва да даде една приблизителна дефиниция на понятието литература. Той отбелязва, че и ези-

кт подобно на идеологията е едновременно и субективна, и обективна даденост, езикът е продукт на човека, но и човекът е продукт на езика. Тази двойственост на езика се проявява ясно във всекидневната реч. Езикът на науката, който е предимно денотативен, представлява отрицание на последната; литературата пък представлява отрицание на отрицанието: литературният текст е резултат на една дейност, чиято същност е в завоюването на известна автономия спрямо езика. „Може да се каже, че литературният език произвежда синтеза на конотативния и денотативния аспект на езика. Тсва става само отчасти съзнателно, защото в най-добрия случай писателят осъзнава, че в неговата творческа дейност постоянно се намесва подсъзнателното.“ От всичко това Прево заключава, че не би могло да се говори за творческия процес, без да се вземе пред вид рационалното ядро на фройдиизма.

Следващият раздел на статията е посветен на връзката между литература и идеология. Прево вижда тук основния проблем на всяка литературна критика: от неговото решение зависи какво ще се каже за дадено произведение. Критик, който не съзнава важността на този въпрос, прави неизбежно интуитивна критика и затова в емпиризъм, колебаещ се между сектантско якобинство и псевдоотворен еkleктизъм. Основата за едно правилно решение на този въпрос трябва да се търси в трудовете на Маркс, Енгелс и Ленин. В произведенията на Маркс и Енгелс се забелязва известна еволюция във възгледите им относно връзката между литература и идеология. Тази еволюция е резултат на постепенното узряване и задълбочаване на теоретичната мисъл и на все по-ясното отчитане на спецификата на литературата. Например в „Капиталът“ Балзак е похвален за това, че дава правдиво изображение на действителността, която описва и самият Маркс: излиза, че Балзак вижда нещата също така ясно, както и Маркс, но без да съзнава какво точно вижда. В своето писмо до мис Харкинс Енгелс навлиза по-дълбоко в спецификата на проблема: той посочва противоречивостта на Балзак. От една страна, творчеството на великия писател-реалист е подхранвано от една реакционна идеология, но едновременно с това то съдържа и една дълбока критика, поддържана от ненависта към капиталистическото настояще: тази критика съпада отчасти с критиката от гледището на пролетариата и науката. Но вместо да анализира механизма на това противоречие и да покаже неговите поражащи причини, Енгелс се спира дотук и се задоволява с една неясна, почти магическа формула — „победата на реализма“. В своите статии за Толстой Ленин предвижда въпроса напред. Ленин набляга върху това, че Толстой е „голям писател“. Това значи, че в неговото творчество се пресичат множество

идеологии, произлизащи от различни класи; това значи също така, че писателят е онзи субект, който организира всички тези фрагменти от идеологии, съществуващи вън и независимо от него: литературата не е процес без субект. Освен това Ленин показва по отношение на Толстой, че идеологията, която доминира в дадено творчество, не е механически детерминирана от класовия произход на писателя. В съчиненията на Толстой се смесват множество идеологии: дворянска идеология, буржоазна идеология и преди всичко селска идеология, изразяваща се в бунтарството на мужика, проникнато с мистицизъм и редуващо се с бездейно примирение.

Кл. Прево отбелязва, че в сравнение с Ленин почти всички други критици-марксиста (Плеханов, Троцкий, Р. Люксембург, Меринг) се оказват много по-ограничени. Това той обяснява с факта, че Ленин има много по-богат схващане за идеологиите. „Ясно е тогава защо Ленин, който окачествява толстоизма като утопичен и реакционен в най-прекия смисъл на думата, все пак твърди, че това учение съдържа също така и отделни критически, прогресивни, дори социалистически елементи. Ето защо Ленин е бил по друго време благосклонен спрямо публикуването на литературни произведения, носещи антиболшевишка идеология; нека си припомним случая с Аверченко.“

В своите статии за Толстой Ленин се бори срещу опростителството, което свежда смисъла на произведението до идеологиите, съдържащи се в него. С това се обяснява и прекомерната употреба от Ленин на иначе неточни и ненаучни формулировки като „гениален художник“, „голям писател“ и т. н. Тези изрази свидетелствуват за това, че Ленин гениално е почувствувал един важен въпрос — въпроса за разстоянието, което отделя в литературното произведение означаващото от означаваното. Според Кл. Прево това разстояние определя художествената стойност на произведението: в слабите произведения това разстояние клони към нула. И така Ленин се бори на два фронта: срещу сектантството и срещу опортюнизма. В областта на литературната теория сектантството се състои в свеждането на означаващото до означаваното, т. е. в свеждането на литературното произведение като цяло до неговото идейно съдържание: като подчертава дебело, че Толстой е „голям писател“, Ленин бие именно срещу едно такова увлечение. Що се отнася до опортюнизма в литературната теория, неговата същност е в размишването на означаемото (идеологията). Ленин не допуска такова залитане: той никога не пропуска случая да заклейми реакционните аспекти в творчеството на Толстой.

И така трябва да се утвърди необходимостта от идеологическа критика; но едно-

временно с това е необходимо да се определи точно нейното място в цялостната оценка на произведението. Изчерпва ли се с идеологическата критика цялостната естетическа оценка — този въпрос е в центъра на спора, който се водеше през 30-те години сред немската антифашистка емиграция относно смисъла на експресионизма. Едините (Лукач) свеждаха експресионизма до неговата идеология; а другите (Брехт) отказваха да приемат едно такова опростителство. Днешният спор около сюрреализма се свежда в крайна сметка до същото. Днешните епигони на сюрреализма са в услуга на реакционните сили; следователно съвсем правилно е да се критикува идеологията на сюрреализма. Но наред с това не бива да се забравя, че на времето си сюрреализмът е бил нещо повече от своята идеология.

В следващия раздел на статията си Кл. Прево се спира на връзката между идеология и художествена форма. Авторът отбелязва, че идеологията прозира в перипетията на интригата, в хода на повествователното действие, в характера на развързката и т. н. И най-случайните наглед обстоятелства в един „сценарий“ съдържат дълбоко значение. Оттук Прево вади заключението, че всяко произведение трябва да се разглежда като „цялост, в която всяки елемент е значещ“. Да се приеме обратното би значело да се твърди, че е все едно как ще се пише, че нищо не се променя в историята на литературата или пък че промените са случайни, т. е. че формите в литературата нямат история. Но такова твърдение противоречи на фактите: Балзак не е можел да изобрази периода на Реставрацията и Юлската революция със същите средства, с които Мариво през XVIII в. е разказвал за живота на Мариана; по същия начин според Прево не е възможно да се отрази социалистическата действителност в Съветския съюз с техниката на Толстой. Но, от друга страна, да се разглежда произведението като цялост, в която всеки елемент е значещ, представлява една позиция, която крие в себе си опасност от смесване на художествените средства с идеологиите, носени от произведението. Пример за такова нежелателно смесване е твърдението, че романът с фабула и персонажи представлява израз на буржоазна идеология. „Безспорно е — отговаря Прево, — че романът е достигнал своя апогей по същото време, когато буржоазията е била на върха на своето могъщество. Но едва ли е много диалектично да се свързва напълно съдбата на един литературен вид със съдбата на класата, която е била господстваща в момента на неговия разцвет.“ Според автора връзките между базата и надстройката са много сложни и гъвкави. Ето защо да се вещае гибел на по естествения жанр (Прево визира тук критика-структуралист Жерар Женет) означава да се приеме едно хеге-

лианско схващане за историята. Като литературен бид романът е нещо повече от буржоазната идеология. Впрочем много и различни са критиците, които предвещава гибел на романа, като го свързват с една или друга исторически обусловена идеология. Превю подлага всички тези критики на критика. Тук са и представителите на „авангардните“ направления, и представителите на модернизма, който по своята същност е една реакционна идеология. Към становищата на тези две течения се присъединява и едно направление, което изхожда от марксизма, но чийто естетически консерватизъм показва, че не е преодоляло някоя гледища на механистичния материализъм. Разликата е само в това, че докато авангардистите и модернистите аплодират появата на нови форми на повествование, въпросните марксистки считат това явление за нежелателно. За пример Превю привежда отношението на едните и на другите към повествователната техника на Кафка, характеризираща се с отсъствие на всезнаещ разказвач. Авангардистите приветствуват Кафка за това, че по този начин той разрушавал модела на буржоазния тип разказ; модернистите-ирационалисти са също така доволни, защото по този начин Кафка показвал, че светът е непознаваем; що се отнася до въпросните марксистки, те порицават Кафка и противопоставят на него писателите-рационалисти (напр. Лукач: Кафка или Томас Ман). По такъв начин тази опростителска марксистска критика отхвърля Кафка изцяло в лагера на ирационализма и го „подарява“ на буржоазията.

И така въпросът за връзката между формалните похвати и идеологическия заряд, който те носят, не може да бъде разрешен нито на базата на консерватизма, който привилегирова старите, класически похвати, нито на базата на нихилизма, който се обявява за абсолютна свобода на новаторските търсения. Превю счита, че добра основа за разрешаването на този въпрос представляват възгледите на унгарския теоретик Г. Ацел. Според последния отделните похвати, взети сами за себе си (например една или друга стихотворна стъпка, техниката на монтажа, употребата на ретроспективна хронология и т. н.), нямат идеологическо съдържание, но целостта от тези похвати, разглеждани като система (т. е. употребени в конкретно произведение), вече добиват идеологически заряд. Следователно погрешно би било да се смята, че постиженията на художественото развитие (вътрешен монолог, свободно третиране на хронологията и т. н.) са привилегия на буржоазната литература и нямат място в социалистическото изкуство. „Ако всяка форма е форма на някакво съдържание, то тя черпи всички си смисъл от това съдържание.“ Превю намира, че е неправилно да се твърди например, че

Джойсовият вътрешен монолог е израз на декадентство или пък че ретроспекцията у Фолкнер е похват, способен да изрази с а м о едно неподвижно, лишено от бъдеще време, каквото наистина е характерно за световусещането на западните южняшки семейства, които Фолкнер описва. Превю критикува известната формула на Сартр, съгласно която всяка писателска техника предполага определено философско виждане. Ако се приеме тази формула, би трябвало да се гледа на Роже Мартен дю Гар и на Шолохов като на писатели от миналия век: Превю отхвърля едно такова твърдение. Следвайки Ацел, авторът на статията се стреми да отиде още по-нататък в диалектичното разбиране на отношението между форма и съдържание. Според него никоя техника не може да бъде напълно „виновна“ за идеологическото съдържание, което се изразява чрез нея. В това именно той вижда същността на полемиката между Лукач и Брехт от края на 30-те години по въпроса за средствата на реализма. Лукач дава предпочитание на класиците от типа на Балзак и Толстой и изключва от реализма „модерните“ похвати на Джойс и Дос Пасос. Брехт, напротив, се стреми да включи откритията на тези писатели в реализма, за който според него съществуват и други източници освен Балзак и Толстой. Самата писателска практика на Брехт говори за неговия постоянен стремеж да заимствува отвсякъде похвати и „застинали“ форми (балада, сонет, библйски стих и др.), които са исцели преди това всевъзможни идеологии. Клод Превю е съгласен с Брехт, че ако похватите не са неутрални, то те могат да бъдат неутрализирани и да се употребяват в друг контекст, където да добият ново значение. Затова, разбира се, старите похвати трябва да бъдат преработени. Изобщо похватите надживяват идеологиите, които са били носени от тях, и могат да се употребят повторно, за да носят тъкмо противоположни идеологии.

В края на статията си Превю се спира на някои моменти от резолюцията на пленума на ЦК на ФКП, състоял се в Аржантий през 1966 г. Този пленум очертава културната политика на партията и има според автора историческо значение. Но все пак той е на мнение, че някои формулировки са вече остарели и не дават възможност за движение напред. Превю подлага на критика два момента от Аржантийската резолюция. Първо, в тази резолюция се твърди, че „във всяко художествено произведение се съдържа една страна, която не може да бъде обяснена с помощта на обективната даденост, и тази страна е самият човек“. Превю изтъква стратегическото значение на тази формулировка: чрез нея ФКП признава правото на съществуване на артистичния авангард. Тази формулировка бие против схематизма и механистичния

материализъм; тя предполага, че художественото творчество не е процес без субект — нещо, с което Прево е напълно съгласен. Но авторът счита, че тази формулировка би трябвало да бъде по-точна и по-гъвкава, тъй като субектът на литературното творчество има своя специфика: той не е равен на субекта на научното познание, нито пък на субекта на идеологията. На второ място, Аржантойската резолюция предлага признаването на плурализма в изкуството. Прево счита, че тази формулировка е неточна, тъй като тя дава възможност в името на плурализма да се практикува на дело еkleктизъм и отказ от идеологическата критика. Прево настоява да се прави идеологическа критика (т. е. критика на идеологиите в произведението), а не да се признава законността на всички значения на произведението. Тъкмо затова Прево критикува Гароди и противопоставя на него Ленин. „Да се практикува идеологическа критика не означава нито догматизъм, нито упражняване на някаква цензура: Ленин доказва в своята статия за Аверченко, че една безпощадна критика на реакционната идеология съвсем не изключва признаването на художествените достойнства на произведението.“ Прево завършва статията си с пожеланието да бъдат задълбочени и обогатени постановките, съдържащи се в Аржантойската резолюция.

Хр. Т.

„LE MONDE“, 23. 6. 1972

Приложението „Монд дез Ар“ на френския вестник „Монд“ от 23 юни 1972 г. посвещава статии и материали на 50-годишнината от излизането на романа „Одисей“ от Джеймс Джойс. Уводната статия дава оценка на влиянието на писателя върху съвременната френска литература и наблюдава върху приноса на Джойс върху най-модерните теории на писане. Обръща се внимание на връзката на „Одисей“ с генеративната граматика на Чомски. Генеративното изследване, т. е. изучаването на творчеството в движение, и законите на това движение се налагали постепенно в лингвистиката, критиката и граматиката благодарение на усилията на Джойс. Написаното от него поставяло пророчески проблемите на днешната лингвистика и критика.

Животът на романа за 50 години е бил славен, труден, пълен със забрани, конфискации и аутодафета. Откакто е станала известна, книгата минава за порнографска, но най-добрите писатели на времето приветствуват появата ѝ като откритие на нов път

за литературата. Най-странното е, че даже и след 50 години романът пази ореола си на модерност, въпреки че „Разбуждането на Финеган“ се стреми да му отнеме тази привилегия.

Влиянието на романа върху френските писатели е лесно забележимо и днес. В „История“ Клод Симон дава същата тема — 25 часа от живота на човек, който се връща в къщи, и постига съгласуваност във времето и пространството. Филип Солер също припомня за техниката на Джойс в „Закони“. Елен Сиксу, единствената французойка досега, която е писала дисертация за Джойс, дефинира последния си роман „Неутрален“ като „хаосмос“ и борави със значенията на думите като Джойс.

Под заглавие „Омировата епопея на един запълно“ Жан-Жак Маю изброява паралелите между Одисей и Блум. Целта на автора според Маю е да показва у себе си възникването на Омиров герой, но не е съвсем ясно как този герой у Джойс се превръща в антигерой между 1914 и 1920 г. Духът на епохата е антигероичен и за Джойс пародията е била умишлено критично прииизвяване на героичното. Миналото, традицията и благородният стил са изопачени неоправимо от настоящето за оня, който също като Джойс не вярва в променливостта на света. Маю търси обяснения за героите в романа и за преживяванията им в личния живот на автора. Блум е находчив, търпелив, проникателен, смелият Одисей на всички времена. Джойс се стремил да намери самоизява в едно голямо приключение, като от събраните хиляди детайли покаже само най-едриите късове.

Дори и с това, което изглежда на пръв поглед пародия и карикатура, Джойс бил верен на символистичното виждане на своето време, изразено от Блейк. Към него той прибавял свое тълкуване: „Гледайте вселената в пясъчно зрънце.“ Десетте години странстване на автора са пресети в преживяванията на Блум за един ден.

Блум се освобождава от героичните модели, предложени от „Одисеята“. Паралелите между стария и новия Одисей се оживяват чрез осъвременяване. В тези игри с действителното Джойс се проявява като хуморист и сатирик от класата на Суифт. Паралелите с Омир са винаги игра: случва се играта да прикрива истинското съотношение на нещата. Кратките срещи и разходките на Блум дават допълнителна вътрешна реч, възпроизвеждат мисълта на средния човек. Литературният език на миналото и вулгарният език на настоящето стават обект на пародии.

Според Маю най-необичайно в романа е, че никой от героите не е в покой дори и за момент с изключение на Моли — тежка и плътна като Земята.

Блум се шляе без цел, докато Стивън е поклонник на далечни места, неотделими от ясе-

новия му бастун. Като Хамлет Стивън чете книга за себе си. Блум грижливо отбелязва гаум всичко, до което се докосне. И единият, и другият са типични за един град, където всичко — трамваите, хората — е дадено като поток, променлив, обновяващ се, непрекъснат.

Между 1915 и 1920 г. Джойс изобретява език на индивидуалните и колективните движения, който можел да се определи като филмов. Пространството се предава чрез осъзнаването на едновременност. Продължителността и навикът тя да се възприема са вмъкнати в монтаж, който определя постоянното чрез непостоянното. Изграждането на връзката време—пространство създава логическа последователност на сцените и откъсите. Това е заето от американския роман.

Друга статия с подпис Ж. Ж. М. подчертава, че „Одисей“ продължава портрета на Стивън по линията, очертана в „Портрет на артиста и младостта му“. Стивън е само с няколко месеца по-стар във втория роман, но десетгодишният опит на автора го кара да се интересува и ст човешката същност на героя си, а не, както в „Портретът“, само от ролята му на творец. Ударението получава нова сила при сравнението Стивън—Телемах и Блум—Одисей. Въпреки че времето ни е критично настроено към стереотипния герой, Блум ни става симпатичен със своята благосклонност и симпатия към всяко страдащо същество. Нежността на Блум стига до мазохизъм заради увереността, че никой няма да му отвърне със същото.

Елен Сиксу набляга на модерната техника. За 50 години романът на Джойс успял да наложи обезпокоителната си оригиналност и да утвърди принципите на автора си. За разлика от предишните романи тук Джойс отричал теорията за внезапната изява на духа (epiphany). Липсвал обединяващ център, но са предложени различни цикли, еднакви по значение. Артистът се появява и изчезва, на негово място езикът произвежда и умножава смисловите връзки, които текстът ще даде. Авторът е една от няколко движещи сили, но не най-важната. Текстът бил двойно заострена пародия: Одисей ли се връща към Блум или Блум се връща към Одисей? Единият и другият се замествали, за да постигнат комична ситуация — несигурността, при която илюзията за действителност ставала действителност на илюзията.

Натрупванията в романа, купищата излишна информация били пример за изразходване без остатък и това придавало на текста шокираща модерност. Историята и географията на Дублин и животът на автора са области, от които „Одисей“ черпи материал и го натрупва с невиджано разотичество. Романът не преставал да расте и да

се разлива. Мощният механизъм на модерното повествование произвеждал енергията, която го поддържа и променя.

Т. См

•REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE*, Париж, септември—декември 1972

Двуседмичното издание на Дружеството за литературна история на Франция е посветило своя двоен брой за септември—декември 1972 г. на Молиер по случай тристагодишнината от смъртта на великия френски комедиограф. Поместени са работи на двадесет и един автори, предимно университетски професори и специалисти по Молиер. Раймон Пикар, с чиято статия се открива този специален брой, се занимава с проблема за комичното и трагичното у Молиер и разглежда Арнолф, персонаж в комедията „Училище за жени“. В една бележка към статията се казва, че в последната са подновени научно методологическите перспективи, които преди това са били набелязани за Расин в статията „Трагедията на Расин: комически или трагически“, публикувана в същото списание през 1969 г.

Раймон Пикар почва очерка си с думите на Шатобриан от 1801 г.: „Единственият комически поет, който стои наравно със Софокъл и Корней, е Молиер.“ Но авторът на „Атала“ доуточнява мисълта си, казвайки: „Забележително е, че комичното в „Тартюф“ и „Мизантроп“ по крайната си дълбочина и ако смея да кажа, по своята тъжност се приближава много до трагическата сериозност.“ Десетки писатели и критици през XIX в. наблягаха върху мрачния, тъжния, трагичния характер на героите или на ситуацията в театъра на Молиер. „Тартюф“ според Жюл Жанен (виден критик на своето време — Н. Д.) „е най-страшната трагедия, родена от главата на хората“, „а „Учени жени“ са драма, която се играе върху един тъмен и мрачен фон, като че ли е трагедия“. „Сгана-рел или Жорж Данден — твърди Теофил Готие — не ни карат да се смеем, карат ни почти да плачем. Тяхното появяване кара да вадим кърпичките от джобовете си.“ А големият критик и философ Иполит Тен още в 1863 г. бележи: „Доста хора изпитват повече желанието да плачат, нежели да се смеят: Арнолф, Данден, Арпагон се приближават доста до трагическите персонажи.“ „Ако искаме да уловим напълно смисъла на Арнолф — пише Р. Пикар, — не трябва да изолираме една или друга тирада, да започнем един или друг стих, а преди всичко да поставим героя сред театралния свят,

от който той е част.“ Като подлага Молиеровия герой Арнолф на подробен анализ, съпоставяйки го с други герои и следвайки един сравнителен метод на изследване, проф. Пикар казва в заключителните си страници, че Арнолф е откровено комичен, но с един нюансиран комизъм; това нещо е още по-очевидно при Алцест. Този комизъм не произтича от една съвсем проста деформация, той е сложен и съдържа елементи, които, взети изолирано, не биха извиквали смях, атмосферата на писателите е комична и тя включва в своето движение човешката реалност, запазвайки нейното разнообразие, нейната пълнота и съгъстеност.

На комичното у Молиер са посветени още следните статии: „Молиер и конфликтът на поколенията“ от М. Дескот; „Разумна структура в комедиите на Молиери“ от У. Дж. Мур; „Вербална фантазия и диалектален миметизъм в театъра на Молиер: по повод на „Господин дьо Пурсоняк“ от Ф. Гаравини.

В отдела „Типове и фигури“ са поместени статиите: „Превръщанията на Сганарел: перманентността на един комически тип“ от Ж. М. Пелус; „Авантюри на „смешните фантазюрки“ от Ж. Шерер; „Мизантроп“ и въпросът за изкуството да се харесва“ от Ж. Менар. Под общия наслов „Религия и общество“ са включени статиите „Тартюф“ или Молиер лицемер“ от Джон Керикрос; „Молиер и Франсуа дьо Сал“ от Ж. Плантие; „Молиер теолог в „Дон Жуан“ от Ж. Трише; „По повод на „сцената за бедния“ в „Дон Жуан“ от Ж. Морел; „Молиер юрист в „Дон Жуан“ от Е. Гитон.

Специалният брой е допълнен с два отдела: „Около Молиер“ и „Славата на Молиер“. В първия отдел са включени очерците „Един слабо познат приятел на Молиер: Жан дьо Ено“ от Р. Пентар; „Авантюрата на Знаменития театър“ от Мадлен Жюргенс; „Предмолиеровски“ ситуации и персонажи“ от Р. Гишмер; „Въображаемият рога носец“ и „Въображаемата рога носка“ от Ж. Монгреден; „Арманда Бежар като артистка“ от С. Шев ле. Във втория отдел са поместени: „Молиер в „Комеди франсез“ (1680—1793) от Анри Лаграв; „Жорж Монвал и „Молиеристът“, „Бележки за една филмография на Молиер“, „Бележки за една дискография на Молиер“ — трите от Жилбер Сиго; „Молиер“, Жувел, Офюлс: бележка върху един прекъснат филм“ от А. и О. Фирмо; „Одирбери и Молиер“ от Ж. Ж. Рубин.

Специалният брой на „Ревю д'истор летер дьо ла Франс“ обхваща широк кръг от теми и проблеми, свързани с творчеството на Молиер, предлага на читателите огромен документален и критически материал за автора на „Тартюф“.

Н. Д.

В „Маржинал“ сътрудничат почти всички видни днешни белгийски писатели, които пишат на френски език. На неговите страници намират често пъти място и писания на френски автори, а и самото списание от деля страници, особено в своя „критически преглед“, за рецензии и бележки върху книги на френски писатели.

В брой 148—149 за септември—октомври 1972 г. Жанин Мулен се спира на критически етюди на белгийската есеистка Емили Нуле — авторка на изследвания върху Маларме и символистите — „Поетическият тон“. За този свой труд Нуле получи наградата „Анри Мондор“ на Френската академия.

„Ако съчинението на Емили Нуле — казва в рецензията си Жанин Мулен — сочи, че всеки добър поет притежава тон, който му е свойствен, в същото време тя изтъква, че всеки значителен критик има свой собствен подход. Стрият метод днес — добавя Мулен — е малко нещо изоставен. Описатели и класификаторски, той не отговаря изцяло на нашето очакване. Новият метод смята произведението като обект, независим от всичко това, което се намира вън от него, включително неговия творец. И всеки — писател, философ или социолог — си служи с творбата, за да защитава своите идеи с един много често херметичен език. Когато пристъпва към трудния проблем за поетически тон, Емили Нуле възприема критиката, която едновременно анализира езика, мисълта и естетиката, чиито резултати водят към една цел.

Подобна концепция предполага преди всичко безусловно подчиняване на текста. В тази своя книга Емили Нуле остава вярна на тълкуването на текстовете, но тя създава други средства на интерпретация, за които ще бъде трудно да не се държи сметка: известно понятие например за поетически подход и тон, които, приложени към текста, улесняват неговото разчитане. „Подходът към стила е, както мелодията към музиката“ — казва Нуле. Той съществува при значителен брой поети, като Марселин Десбор-Валмор или Андре Соденкап например. Има го у Верлен — в песните, където конфузията и жалбата се сливат в едно интимно полюшване. Сюжетът на „Добра песен“ не е друго освен чисто и просто отношение към преживяното посредством думи, които понякога граничат с баналността. Съвсем друго нещо е поетическият тон. Тясно свързан със замисъла (intention), той се среща във всички сборници на поета. У Маларме той е особено свързан с идеята, но

юансиран или подчертан от визуални елементи. У Пол Валери компонентите на тон изглеждат по-трудни за откриване. Впечатлението за съвършенство, което идва от поемите, произтича от извънредно заплетени и смесени елементи: като например разликата и отношението между стъпка и ритъм. Последният е, който в края на краищата играе в създаването на поемата изключителна роля. Тонът съществува по-отрано в творчеството на Сен-Джон Перс, той обуславя и ръководи неговото движение. Ту ритуален, за да чествува една спечелена над самия него победа, ту хими на радост, тонът остава винаги съгласуван с ритъма на респирацията. И в то а именно — Емили Нуле го беше вече забелязала в 1964 г. — този лиризмът напомня лиризма на Пиндар, с о-лидарен, както неговият, с т а н ц а и с песента.

Два ценни документа, открити от есеистката — п-ше Жанин Муле — и които датират от младите години на Сен-Джон Перс, потвърждават блискато това хрумване: едно писмо, великолепно мисловно мечтание по повод на гръцкия поет и един гризлив превод на една от поемите му. Тази среща на два темперамента, тъй близки, от една страна, и тъй отдалечени по време, обяснява известни езикови прилики: акцентуация, повторение и височина на тона, предназначени да дадат импозантен обрат, какъвто изисква темата.

В послеслова на книгата — пише Жанин Мулен — човек е изненадан от въпроса, който си поставя Емили Нуле, и още повече от отговора, който му дава: Какво е тонът в поезията? Аз не знам... (стр. 251). Тонът не е нито гласът, нито тембърът, нито ритмът, макар те да не могат да бъдат разделени един от друг. Той не е повече ритъм, нито замисъл. Но е най-близък до двете. Това не ни учудва никак, защото тези елементи са по-дълбоко, отколкото други, свързани с нашето психическо, мисъл що и дори физиологическо същество.

„Човек би желал да завърши заедно с авторката — пише в края на рецензията си Жанин Мулен, — но този текст, който изостря апетита за размисъл, повдига непрекъснато нови въпроси. Трябва ли да допуснем ведно с коментаторката, че тонът е свързан главно с идеята и че той е мисълта на поезията (стр. 256)? Не е ли позволено да вярваме, че тази мисъл може — особено от сюрреализма насам — да бъде извратена от внезапни скокове, които му налага едно брутално освободено несъзнателно? Емили Нуле означава впрочем предпазливо участието на мистериата около това, което се е опитала да изясни. Тя не претендира да е основала

една система, но се задоволява да ни даде това, което математиците наричат драго-волно елегантни решения.

Н. Д.

ИТАЛИЯ

„AUSONIA“, No 2—3 (1972), Rivista di letter arti

Двумесечното списание за литература и изкуство „Аузония“ излиза в гр. Сиена. Негов директор е известният поет и историк на италианската литература проф. Луиджи Фиорентино.

Преди известно време на страниците на „Аузония“ излезе цикъл стихотворения на наши съвременни поети, преведени на италиански език. Самият Луиджи Фиорентино посети на два пъти нашата страна и бе гост на тържествата в София и Трявна по случай 100-годишнината от рождението на Пенчо Славейков.

От разнообразното и интересно съдържание на двойния брой 2—3 „Аузония“ тук ще отбележим документалната статия на Лина Галии „Звево и иредентизмът“. Италю Звево, наречен от някои критици италианският Достоевски, е крупен, но малко известен във от Италия романист, роден в Триест през 1861 г. и починал в 1928 г. Дългото му пребиваване в Германия го сродява с немския език и литература, но Звево избира италиански език, на който пише и публикува първия си роман „Един живот“ (1892), силно повлиян от френския реализъм. След дълго мълчание, повече от двадесет години, излиза романът му „Съвестта на Дзено“, който прави името му известно във от родината му. Свързан с ирландеца Джойс, който живее също в Триест, Звево открива Фройд, чието влияние върху по-късните творби на писателя е твърде силно. Авторът на „Одисей“ допринася за известността на Звево, когото критиката (главно френската) издига до равнището на най-крупните романисти.

Лина Галии пише: „Когато заедно със съпругата на Звево пишех биографията „Животът на моя съпруг“ и с нея разглеждахме писмата, непубликуваните рецензии, бележките, в мене възникнаха много въпроси. Един от тях беше за отношението на Звево спрямо иредентизма на Триест по време на неговата младост и евентуалните отражения върху творчеството на писателя. През 1878 г. студентът Звево се завръща от Гер-

мания влюбен в Шилер и Шопенхауер и намира в родния си град фермент на възгорял бунт срещу Австрия. Същата година стотина триестки студенти изпращат снимките си на Гарибалди в знак на залог и обещание...“ Авторката описва по-нататък ентусиазма, с който Звево навлиза в редовете на борещите се триестки младежи. Когато по-късно „Индипенденте“, вестникът, който „водеше борбата на един град срещу една империя“, публикува негова статия — не политическа, но статия за Шейлок, — Звево се почувствува особено развълнуван. Когато австрийската полиция арестува отговорния редактор на „Индипенденте“, младият Звево не прекъсва сътрудничеството си в постоянно конфискувания вестник. Обаче в романа „Един живот“, който Звево пише, разказвайки историята на един банков служител, няма нищо от тази нажежена атмосфера. В романа са описани два свята — на работниците и на буржоазията — и тяхната суверена борба. В другия роман на Звево „Сенилита“ (Старост), описващ Триест от края

на 1800 г., се среща минивален намек за иредентизма. Писателят виждаше града като чужд на един палещ политически проблем. Никакъв ред за мита на Ризорджименто. Звево беше млад човек с немска култура, станал италиански иредентист, представител на търговските среди, който чувствуваше вълнението на работническата класа; един чиновник, който във всекидневната си работа служеше на една виенска банка и на един въстанически вестник, интелектуалец, който се чуждеше от ризорджименталната хуманистична култура на средата и се възхищаваше от страниците на френските писатели-натуралисти, един младеж, който поддържаше всекидневни тесни връзки с другарите-бунтовници и беше интимно сам.

„Чрез психологията на героите си — заключаваша Лина Галли, — наблюдавани от писателя с недоверие, Звево продължаваше обаче да дълбае, изследвайки кризата на обществото.“

Н. Д.