

ПОЛША

РАМІЕТНИК LITERACKI, Варшава, 1973, кн. 4;
1974, кн. 1

Кн. 4 от „Паментник Литерацки“ ни поднася наред със студии за полски писатели от миналото — Ян Кокановски и Казимеж Бродзински и изследвания върху творчеството на Вилхелм Мах и Витолд Гомбрович. На Витолд Гомбрович е посветена този път цялата рубрика „Преводи“, където са поместени студиите на литературния критик, полонист от Загреб Здравко Малич „Литературните фейлетони на Витолд Гомбрович“, на френския литературен критик Франсуа Бонди „Витолд Гомбрович или дуелите със семките на полския шляхтич“, на италианския критик Цезаре Сегре „Хаос и космос у Гомбрович“ и др. В предговора към тези студии, написан от Михаил Гловински, изтъкнатият полски литературовед подчертава, че починалият преди няколко години Гомбрович е постигнал вече световна известност. Успехът му се дължи според Гловински, на това, че той е задоволил налягата преди 60-те години в Европа „нужда от недискурсивен интелектуализъм“. Вместо да „разсъждава на тема“, Гомбрович поставя проблеми и ги разглежда с помощта на гротескни ситуации, създадени от него образи, своеобразен език и стихията на пародията. Гомбрович не се включва в „ангажираната литература“ от 40-те години, предлагана от екзистенциалистите, но не приема и откъсването от всяка идеология, характерно за „новия роман“. Той търси трети изход. Обединява в своите творби гротескното преувеличение със старите похвати на „архаичното“ предаване на фавулата и въвежда като задължителна категория не трагедията, а играта. Основни идеологически категории у него стават младостта и незрелостта. Всяка зрелост е за него загубване на творческите възможности, а всяко изпълнение — самоосъждане на безплодност. Живял дълго време в Аржентина, той обвинява Борхес, че подпомага страната си да усвои европейската култура, вместо да изрази аржентинската незрелост, което било най-важната задача на аржентинската литература. По-късно, пристигнал във Франция, когато там се води борба между „духа на Пруст и духа на Сартр“, Гомбрович застава

на становището, че съвременната култура ни залива с потоп, който е не по-малко опасен от природните стихии, и че срещу това заплашващо ни изобилие можем да се защитим само с „гигантски смях“, наистина страшен, но освобождаващ. Но докато полемичната и изобличителната стихия у Гомбрович с успех атакува и разрушава съществуващите форми (на особено остри атаки е подложено семейството), когато писателят се опитва да гради новото, той „създава само къщички от карти за игра“.

Първата студия, посветена на Гомбрович, е от италианския критик Ренато Барили и носи заглавие „Сартр и Камю в Дневниците на Гомбрович“. Авторът изтъква, че още в първата книга на Гомбрович — „Феридурке“, излязла преди войната, намираме всички типични мотиви на екзистенциализма: защита на тялото и битието — срещу всевластието на идеята и разума, отхвърляне на баналното в името на автентичното и т. н. Опитът на полския писател да отиде по-далеч и от Сартр, и от Камю, се изразява в това, че той „потопя в конкретния, осезаем живот всичко онова, което в техните уста е само отвлечено изказване“. Сартр е според надходчивото определение на Гомбрович „водолаз, който е излязъл от големи дълбини, но е забравил да си свали скафандъра. Ужасната му маска, пригодна към голямото налягане, се е сраснала вече с лицето му.“ В критиката на някои становища на Сартр и на Камю Гомбрович изказва редица нови и верни мисли, но според Барили полският писател не е прав, когато смята, че към проблематиката на екзистенциализма е прибавил „сферата на незрелостта“, неизвестна не само на Сартр и Камю, но също и на Киркегард, Ясперс и др. Зрелостта означава за Гомбрович избор на определено становище или форма, сиреч принуда, замръзвалост и автоматизъм. Незрелостта е пълна с примамлива предест; тя ни кани да навлезем в открити пространства, където всичко е възможно, но благодарение не на интелектуалната свобода, а на неизчерпаемото разнообразие на жестовите. Както авторите на „Безформата“ (Michaux, Artaud), Гомбрович възхвалява всичко, което е в зародиш, безформено и не подлежи на оформяване. Но героите на Гомбрович, обожавайки незрелостта, не са способни да се потопят в нея без остатък и да изгорят в нейния огън.

На писателя пречи „аристократическата му индивидуалност“, която ревниво пази автентичните си ценности, не иска да слезе при масите, при истинската младост и незрелост. Този аристократизъм се чувства дори в елегантния му тон, който от всичко прави игра, ирония и забавление. Според италианския критик култът на Гомбрович към незрялото е привиден. Склонен да демонстрира постоянно своето „аз“, героят на Гомбрович е в същност също така самотен, както героите на Сартр или Камю. Гомбрович — пише в заключение Ренато Барили — не е успял да покаже превъзходството на живота над разума така ясно и силно, както двамата френски писатели, но е успял да го покаже с „езикови жестове, свежи хрумвания на разказвач“. Той направи от това превъзходство неизчерпаем балет на елегантни и неочаквани движения“. И в това Гомбрович превъзхожда двамата си съперници, с които спори в „Дневника“ си.

Кн. I на „Паментни Литерацки“ от тази година предлага есета, посветени на Кохановски и полската култура на Ренесанса, студите „Семантиката на огъня в писателската практика на Мицкевич“, „Полската поезия от епохата на Пролетта на народите“ и др.

Делът „Проблеми на художествения език“ се заема от статията на Тереса Добжинска, озаглавена „Метафора или приказка? За семантичната интерпретация на поетическите творби“, а Йежи Фарина пише: „За семиотичната интерпретация. Върху примера на стихотворенията на Тадеуш Кубяк“.

Рубриката „Преводи“, озаглавена този път „Ретроспекции“, съдържа студии на английския филолог Frank Raymond Leavis за издания в Кембридж литературен тримесечник „Scrutini“, на немския професор Карл Ото Конрад „Немското литературознание и Третият райх“ и на Рене Уелек „Американската литературна критика през последните десет години“. В студията на Уелек се говори за появата в Америка на нови критически методи, различаващи се основно от Новата критика. На пръв план изпъква William Wimsott с острата си критика на митографичния метод на Нортрон Фрай. Бернард Вайнберг атакува новата френска критика и изтъква предимството на темата, фабулата и жанра пред езика, метафората и символа. Чуват се и гласове на протест срещу досегашното убеждение, че писателят е трябвало да излезе зад творбата си. Wayne Booth иска дори от писателя да заема открито етично становище и порицава Джойс за неговия етичен индиферентизъм. Уелек подчертава, че често атакуваната днес митографична критика е била в същност един завой и означавала начало на възвръщане към „съдържанието“ на творбата, към общочовешкото значение на литературата. Но нейният антиисторизъм е предмет на все по-чести нападки.

Противниците ѝ я обвиняват, че тя свежда цялата литература до няколко мита. „Тематичната критика, зачитаща „съдържанието“, намира защитник и в лицето на екзистенциалиста Murray Krieger. Кригер отрича „контекстуализма“ на „Новата критика“ и смята литературата за „единствената форма на екзистенциалната философия“. Обесия на друг критик, George Steiner, е станал въпросът за обезценяването на словото. Мълчанието, или по-точно казано — естетиката на мълчанието е тема на главните работи на Suzan Sontag, добре доловила парадокса на „шумната литература, която рава за мълчание“ и неговия „коктел“, а понякога дори радостен nihilизъм“. Появяват се и привърженици на френската „критика на съзнанието“, наричана понякога и „женевска школа“. Те се интересуват от отношението на творца към времето и пространството и от построения от него свят. Искат да определят онова място, което заема историята на поетическото съзнание в развитието на човешката мисъл.

ТWRCZOŚC, Варшава, 1974, кн. 3—5

В кн. 3 на „Творчост“ са поместени стихотворения на Пабло Неруда, „Прощаване с роман“ на Антони Голубиев и „Дългото прощаване“ от Юрий Трифонов. Томаш Бурек в очерка „Непрочетените романи на Звево“ припомня забравените днес новаторски романи на изтъкнатия италиански писател Итало Звево (1861—1928). В творбите си „Един живот“, „Сенита“, „Съзнанието на Зено“, Звево разкрива в многонационалния град Триест (негов роден град), „както почти в същото време правят това Музил и Брок във Виена, Кафка в Прага, Лукас в Будапеща, Кърлежа в Загреб, Мжиковски в Лвов“, драмата на паталогичното изгубване на мярката за човечността и разложението на предишния хуманизъм. Една от основните теми на този писател е темата за безсилието на индивида пред колективното насилие, неговата отчужденост, невъзможността му да се интегрира с бюрократичната машина на буржоазната държава и неговото напрегнато чувство за собствената си безполезност. Но в тези отрицателни чувства на героите на Звево се корени положителният зародиш на новия човек, който цени най-много онова, което не му дава определена, конкретна полза: независимото развитие на собствената мисъл, способността към своеобразен „вътрешен“ контакт с хората и природата, към чиста, безкористна мечта. Героите на Звево не искат да приемат замързаността, привидно здрави и крепещи се върху общоприетите авторитети форми на съществуването. В последния от трите романа — „Съзнанието на Зено“, се поставят отново проблемите за трагичната невъзможност на героя да се самоопредели и да заема еднозначно отношение към себе си

и към света, за съвместното съществуване във вътрешния мир на човека на множество привидно изключващи се форми на съзнанието, за парадоксите на чувствата, но тук тези въпроси се пречупват през призмата на иронията и са наситени с хумор и комизъм. Болният от живота, от себе си, от езика си, от съзнанието си и от културата Зено търси вина в несъзнателната и „антикултурната“ Августа. И в това има логика на съществуващата от сто години психоанализа: според нея истински болни се оказват тъкмо тези, които привидно са най-здравите, които не знаят, че са болни, т. е. не знаят, че не са невинни. Тези, които смятат, че болезненото самоопознание на човечеството чрез културата съвсем не ги засяга; тези, които не признават преувеличените и изкуствени усложнения, които смятат за естествено всичко това, което не подлежи на съмнение, становището на авторитетите, приети от тях по интегрален и лишен от задълбочена оценка начин. Светът на Зеве е сложен, съставен от много елементи, опрян върху логиката на много ценности, комплициран както културата, която отразява; той се противопоставя по тих, но решителен начин на всяка демагогия, на всяко слъпо опростяване, на всяко здраве, сигурно в болните си принципи. Нищо чудно — завършва Бурек, — че Зеве упражнява и днес въздействието върху „новия роман“ във Франция.

Кн. 4 на списанието наред със стихотворенията на Артур Рембо помества статията на Ян Юзеф Шчепански, посветена на затворника от Освиенцим, полския монах Раймунд Максимилиан Колбе, който през август 1941 г. е пожертвувал живота си, за да спаси друг полски концлагерист — сержанта Гайовничек. През август 1941 г. трима затворници успяват да избягат от лагера. Лагерфюрерът Карл Фриц и рапортфюрерът Герхард Палич строят концлагеристите и избират между тях жертви, които, затворени в бараката на осъдените на гладна смърт, ще трябва да изплатят престъплението на бягащите. Но предпоследната жертва — Гайовничек, вместо да приеме присъдата с примирение, започва да плаче и да вика, че иска да живее, защото има жена и деца. Колбе спокойно прави крачка напред и на немски моли лагерфюрера да му разреши да замести Гайовничек и да отиде вместо него в бараката на осъдените на гладна смърт. Фриц е така изненадан, че се съгласява. Колбе умира, а Гайовничек се спасява. Тази история най-невероятното според Шчепански е поведението на Фриц. В лагерните на логиката на неговия свят това е необходимо. Предложението, направено от Колбе, е било явен атентат срещу всичко онова, което трябва да доказва цялата дейност на хитлеристите. „Концентрационните лагери — пише Шчепански — са били създадени не само за репресии срещу „нежелателните елементи“. Тяхната задача е била

между другото да докажат фиктивността на етиката, на човешката солидарност — принцип, най-решително отричащ расовия елитаризъм. Обикновените хора трябвало да загиват в мърсотията и калта като червеи — масово, но самотни, анонимни, без достойнството на саможертвата, опозорени и сами допринесли за собствената си гибел. Само така победата на свръхчовеците е могла да получи етична мотивировка. Само така човечността е могла да бъде изобличена като лъжа и противопоставена на единствения истински закон на живота и властта — силата. Привържениците на мистиката на силата смятали лозунгите, призоваващи към човечност, за претекст на страхливците. Затова с особено презрение и жестокост са се отнасяли към всякакви проповедници на хуманизма... Те, на първо място, трябвало да бъдат подложени на изпитание. „Къде е вашата човечност? Къде е тя, когато сте се хванали за гуша за коричка хляб, когато по заповед взаимно се налагате с тояги?“ В известен смисъл концентрационните лагери са били откъс от окончателната мироведна дискусия. Карл Фриц като лагерфюрер в Освиенцим е принадлежал към най-горещите последователи на мистиката на силата. Като страна в дискусията е разполагал при това с аргумента на абсолютната власт върху живота и смъртта на затворниците. Не го е задължавал никакъв морален кодекс, който да го застави да спазва условията на договора. Защо е оставил жив Гайовничек? Логиката на терора и на презрението му диктувала друго решение, по-естествено: да приеме жертвата и същевременно да унищожи нейния обект. Да загиват и двамата. Безцелният героизъм изглежда като лудост. Едно е ясно: Карл Фриц не предвиждал последиците на своето решение, защото навярно е смятал дискусията за окончателно приключена. Той бил убеден, че тезата, на която е служил, е победила. Прединните ценности вече не съществуват. Никой вече не може да защити победената страна. Свидетели също няма и да има. Тази тъпла човешки тела, облечени с мръсни лагерни чували, която все още се движи, е само контингент от мърша, която чака своя ред за крематориума. Не съществува никакво бъдеще, което би могло да потвърди техните аргументи. Какво значение могат да имат жестокостите на човечност, които правят покойниците? Да се замести един номер с друг, преди всичките да бъдат унищожени... защо не? И лагерфюрерът с два ритника отправил Гайовничек пак в редицата, а Колбе на неговото място.

Но Карл Фриц е събркал. Бил е прекалено примитивен, прекалено ограничен, за да разбере, че е дошъл момент на изпитание и че той е загубил — той и целият му празен свят на насилието. Затворникът Колбе умирал бавно — цели десет дена. Цели десет дена целият лагер е живял с тази бавна

смърт, която не е била дело на омразната съдба или сляпата случайност, а плод на избор — доброволен, направен с цел да се спаси друг човек. Умиращата тъкан на човешката солидарност започнала пак да пулсира с живот. Светът на Карл Фриц можеше да съществува само с цената на унищожението на човешката солидарност. Това трябваше да стане чрез лишаване от смисъла на живота на всички тези, които са били изхвърлени извън привилегирования елит. Те трябваше да станат само инструмент на волята на господарите и в края на своята служба да измрат като ненужен добитък. В концлагерите се изпитваше този нов модел на света. Изолирането им осигуряваше на опита благоприятни условия. Героизмът и саможертвата, които въпреки всичко се случваха, угасваха без отзвук в дима на крематориумите. Подвигът на Колбе извършва потресаващ прелом. Първо със своя незабавен и очевиден ефект, с цената на доброволно пожертввания живот на един човек бе спасен друг човек. И то чужд човек, не свързан със спасителя си с никакви други връзки освен човешки. Абстрактният лозунг за човечност възвръща своето съдържание...

Безумните планове на хитлеризма бяха разрушени от военния му крах. Без Сталинград не би имало Нюренберг. Но най-дълбоката същност на спора за смисъла на човечността не беше решена от военните, политичните и юристите. Един решителен отговор бе даден още през август 1941 г. в подземната барака на освиемидийския тринадесети блок, наричан Слок на смъртта. Правотата му е доказана по неопровержим начин — отбелязва авторът.

Кн. 5 от списанието помества стихотворения от Джордже Луис Борхес, студия на Антони Либера, посветена на романа „Комос“ от Гомбрович, „Спомени от младостта“ на Артур Рубинщайн и др. Към най-интересните материали спада студията на Йежи Шацки „Съвременната утопия (американските комуни от последно време)“. Още в самото начало авторът подчертава, че понятието утопия е за него положително, защото „утопично състояние на ума имаме тогава, когато умът е несъгласен със заобикалящата го действителност“. Създаването от известно време в Америка, и то по напълно спонтанен начин комуни, са за автора с цялата им утопичност проява на обществено движение, което „по тотален начин отрича заварения ред“. Шацки не се интересува от старите комуни, съществуващи от по-рано (оуеновските, фурьеровски и др.), а само от новите, основани предимно от млади хора и също, както подобни комуни в Дания, Швеция, Япония, поставили си за цел да спасят индивида от най-тежките последици на индустриализацията в най-развитите страни. Новите комуни в Америка се отличават, на първо място, с огромното си разнообразие. Има комуни „бегълци“ и ко-

муни „обслужващи“. Първите се опират главно на това, че членовете им отказват да участвуват в господстващата култура и отхвърлят задължителните за нея образци. Вторият вид това са комуни „с мисия“, те имат определена програма за действие: помощ за индианското население, борба с алкохолизма и наркотиците и т. н. Има и комуни, които си поставят за цел вътрешното усъвършенстване на членовете им. Новите комуни не притежават общи идеологически платформи, нито общи доктрини, защото всред техните членове всяка теория, а дори и логичното мислене не се смята за качество, а тъкмо обратно. Единството им не се състои в единство на идеите, а в единство на емоционалните реакции. Един от изследователите на новите комуни изтъква, че те напояват средновековните кръстоносни походи: „Пред нас сякаш се движи многоцветен поход, той ту загубва, ту си спечелва нови участници. Най-често намира своя същност с помощта на някакъв символ или песен, която гласи, „че сме други... различни... извън границите на покварения свят“.

Новите комуни, пише Шацки, изразяват бунт срещу всякакви системи. Съвместният живот не трябва да бъде прилаган на истината, която е открил някой друг, а шанс да се открие вътрешната истина на всеки от участниците им. Затова те могат да бъдат наречени „дионисиевска утопия“. Класическата утопия е била аполоновска: търсила е правила, хармония и умереност. Утопията, насочена срещу съвременната буржоазна култура, е дионисиевска, защото премахва всякакви правила, провъзгласява победата на свободата и спонтанността, доближава живота до празника на Дионисий, когато се премахваха всякакви прегради между хората и нямало хора, които заповядват, и хора, които слушат заповедите. За тях най-важният въпрос е въпросът за отношенията между единците. Те искат да противопоставят индивида на институциите, враждебни на него. На лошите закони не се противопоставят добри, а чувството и приятелството. Комуната печели привърженици не затова, че разрешава политически, обществени или... икономически проблеми на съвременния свят, а затова, че разрешава психологически и етични проблеми. Комуните обещава премахването на самотността, изкуствеността, лицемерието, анонимността, отчуждеността, неавтентичността, отношението към хората като към предмети и т. н. При тези изисквания смисъл имат само многобройните комуни. Големите комуни биха били неизбежно отражение на кошмара на външния свят. Основават се нови семейства, а не нови общества. Това може да бъде „разширено семейство“, „племе“, но нищо повече. Такова „семейство“ е на своя ред нещо единствено и неповторимо и затова мъчно може да бъде дефинирано. Едно е сигурно — то създава нови образци на жи-

вота. Членовете на комуната могат да я напуснат, когато пожелаят, и никой не ги порицава. Комуната е за тях, а не те за комуната. Общността в комуните трябва да премахва зависимостите, а не да създава нови. Комуните са и израз на бунт срещу господството на изобилието на предмети. Комуните провъзгласяват ограничението на нуждата от предметите и предпочитат по-опростени, по-примитивни условия на живота. Не признават нито охолството в храненето, нито в обличането. Техен идеал е изземелският труд. Изтъкват на преден план необходимостта човек да се откаже от гонитбата за материални блага. Най-важният въпрос за тях си остава — самите им членове да се чувствуват по-добре в избраните от тях условия за живот и един ден, когато завърши „общото им приключение“, да се окажат по-добри от своите връстници, които са се подчинили на стандартния живот на американската средна класа. Ако комуните — завършва Шапки — успеят да предложат убежище на уморените, отчаяните, отечените, ако изиграят роля на възпитателни центрове, центрове за отдих, на психиатрични болници, на места за съсредоточен размисъл или осмислено забавление, те несъмнено ще се окажат полезни.

Разбира се, всичко това е съвсем относително, тъй като то е извън генералното решение на проблемите в обществото.

В. С.-П.

Г Д Р

WEIMARER BEITRÄGE, 1973, кн. 12

Привлича вниманието ни студията на Урсула Хойкенкамп „Повторното откриване пътя към себе си. Върху причините за ренесанса на Новалис в съвременната буржоазна литературна наука.“ Не е случайност, подчертава авторката, че понастоящем буржоазната литературна наука проявява голям интерес към творчеството на Новалис. Тя доста време се старае да го реабилитира като подценен и недоразбран автор. Съвършено ясно е, че този интерес не е насочен към постичното дело на Новалис. Обектът на новото изследване е въздействието на неговите теоретични концепции върху буржоазното литературно и идеологическо развитие. Новото тълкуване на Новалис от буржоазната литературна наука поставя опорната точка върху Новалис „мислител“. Подхванатата в днешно време полемика се води в по-тесен смисъл срещу марксистеската критика за Новалис, а в по-широк срещу една „трагедия на буржоазната, по-късно пролетарска левина“. Буржоазните литературоведи се аргументират, пише авторката, като вземат за обект държавнополитическите съчинения

на Новалис „Вяра и любов“ и „Християнството или Европа“, които неправилно били разтълкувани като израз на монархическа и християн-католическа реакция. Целта е да се наложи едно излизащо извън историческите рамки, отговарящо на съвременната буржоазна идеология тълкуване на Новалис. За база на новото си изследване тези литературоведи вземат фрагментарните сборки, афоризми и работни тетрадки на Новалис, съставляващи основната част от оставеното ни наследство. С явно предпочитание към „разхвърляните мисли“, към хаоса от определения и мотивировки, избягвайки да ги свърже с историческата им обусловеност, тълкувайки материала изолирано, а не чрез функциите, които има в цялостното творчество, новото изследване сочи привидно на специални открития, а в действителност има за задача да атакува марксистеското литературознание. Обвиненията в създадената полемика говорят за неспособността на марксистеската критика да се справи с постиженията на един мечтател, утопист и революционер отчасти поради безпомощност пред неполитически утопии въобще, отчасти защото не иска да признае идеята за истинска човешка свобода и революция, залегнали в творчеството на Новалис.

Последовател на идеалистическата теория на познанието, Новалис схваща човека като сума от духовните му дейности, а неговият свят е създаденият от тях абстрактен свят. Замисленият от него проект за една обединяваща всички научни дисциплини енциклопедия е в същност коректив на духовното развитие на неговото съвремие. Издадените фрагментарни сборки „Цветен прашец“, „Вяра и любов“, „Християнството или Европа“ са началото на този забележителен план. Целта на неговата коректура е да възстанови човека като „мярка на всички неща“, да го издигне като единство в света и господар на себе си, т. е. на духовното си богатство. Това той иска да постигне чрез конфронтацията на днешния човек с реконструирания „цялостен човек“ и така да провокира съзнанието на човечеството към един мощен мисловен преврат и самокорекция. Според автора самият обем на този план, чието изпълнение ще зависи от съчетанието на духовните дейности, подсказва вече гигантската спекулативна цел на Новалис, а с това и съмнителността на неговата реализация. Целта на Новалис — реконструирането на „цялостния човек“ — се превръща в един мистичен стремеж към „универсалност“. Съвсем съзнателно Новалис бива идентифициран с предреканите форми на познанието, с магията и мистиката. Причината за това е, отбелязва авторът, протестът на Новалис срещу специализирането на науките, изразен ясно в образа на неговия „универсален гений“. Той търси опора в противопоставяне миналото на неудачното настояще. В отстраняването на природните науки, в третиране

природата като чист обект на познанието, авторът намира допирни точки със замисъла на съвременните натурфилософи, по-специално с Шелинг. На фона на световното развитие, растяща специализираност и разделение на труда идеята на Новалис за универсална наука, за самоцелно обединяване на наука, изкуство и религия е фактически, счита авторът, само метафизичното отрицание на реалните исторически процеси, на нежеланите социал-икономически закономерности. Съвременните изследователи на Новалис, търсейки да компенсират нуждата от разрешение на остро възникналите икономически проблеми, прибягват именно до идеологическа компенсация, предлагаща им се великолепно в концепциите на Новалис. Сдържаният се в тях протест и отрицание не са резултат на исторически противоречия, а са проекция на един желан по-добър свят, настроен непримиримо към съществуващия такъв. Като отричат исторически обусловените оценъчни критерии, новите изследователи създават една съвършено изолирана интерпретация на ранния романтизъм, като интелектуално-революционните надежди на немския романтизъм биват привидно разрешени чрез затварянето им в автономната сфера на духа. С това се подготвя, отбелязва авторът, оная недистанцирана идентификация с основната теза на Новалис — че само чрез отричане на действителността може да се създаде онова състояние на духовна свобода, от което да произлезе корекция на човека и света. Безкритичното приемане тезата на Новалис позволява на тези автори да транспонират постулата за „възстановяването на цялостния човек“ върху една плоскост, недокосваща в някоя точка противоречията на капиталистическото общество. Тенденциозно биват използвани и общественореформаторските проекти на Новалис. Набляга се на неизбежното разочарование от историята и прибягването до утопията, явила се като плодотворен резултат от вечното противоречие между очакване и действителност. Позоваването на утопията на Новалис обосновава, счита авторът, теорията за необходимостта от следреволюционните утопии, чиято функция се състои в обезценяване на общественонаучната мисъл. Отричането на реалността въобще пък има парадоксалната функция да отрече новата историческа значимост на социалистическото общество. Новата рецепция на Новалис търси да отрече с претенцията за „утопична критика“ към социалистическата действителност, т. е. под формата на утопия за един свят без противоречия и отчуждение, исторически назрялото реално освобождение на човека в нашето общество.

По-нататък авторът се спира на интересния, спонтанно използван от всички буржоазни автори в съвременната идеологическа борба проблем за отчуждението и

за вглъбяването. В случая се изхожда, пише авторът, от формулата „Път към себе си“, дала отражение върху цялото творчество на Новалис. Възможността за съществуването на един свещен вътрешен мир се явява като едно глобално обещание, което би могло да успокои кризисните настроения и спонтанна критика в капиталистическия свят. Концепцията за „вглъбяването“ ще разкрие при нейния анализ, че „вътрешният мир“ се определя само чрез отрицание на „външния“ мир. С това се обяснява и притегателната сила, която тази концепция упражнява днес, но която, от друга страна, е безсилна да се справи с противоречията на действителността.

Намерението на Новалис да представи превратното нещата е отличителен белег и на композиционната му техника. Пример в това отношение ни дава първата му публикувана сборка от фрагменти „Цветен прашец“. Изхождайки от различни сфери и плоскости на личен и обществен опит, той се стреми да докаже, че между човека и света съществува толкова явно несъответствие, че то само подтиква към разрешение. Човекът тук се явява като „потенциален творец“, като същество, призвано да „просвети“ света, но очевидно не могло да изпълни мисията си. В тази обясняваща света формула за неизменното противоречие между реално съществуване и истинско предназначение на човека дълбокият разрыв с признаване на действителността от буржоазната претенция за разума намира философското си изобrazение.

За отбелязване е, твърди авторът, че в отговор на многократно изказаната от марксистическа страна претенция, че с Новалис и с романтизма се е сложило началото на ирационализма, на идеологията на апологизираната неразумност, новото изследване на Новалис обявява неговия „вътрешен“ мир за мир на разума. Обвиненията в ирационализъм се отхвърлят с лека ръка, без да бъде разкрита видоизменената функция на понятието разум, неговото стесняване в границите на едно вътрешно самоопределяне, на едно априори съществуващо истинско човешко същество. Немалък дял за доказване на „вътрешния мир“ има техниката на илюзионизма, към която принадлежи и опитът да се разреши несъответствието между човека и света. Тъй като самият индивид, поставяйки се в зависимост от външния свят, създава това несъответствие, той би могъл и сам да го отмени като преустрои съзнанието си в смисъл да не признава тази зависимост. Ярък пример за илюзионния характер на предложените разрешения намираме, отбелязва авторът, още в „Цветен прашец“, а по-късно и в „Християнството или Европа“.

В заключение авторът подчертава, че е разгледал и преценил позициите на Новалис изключително от идеологично-критичен

аспект, защото те почти без изключение са били възприемани като идеология и като такава са и въздействували. Действително, отбелязва авторът, „пътят към себе си“ е посочен като изход за човека, който трябва да разполага с вътрешната си свобода. Но изниква и въпросът за подбора: защото в зависимост от духовното богатство и от готовността за отказ от задълженията към „външния свят“ ще се реши дали индивидът да бъде между избраните, освободени от света на мъките и на сенките или пък е прокълнат да „прави всичко в името на земното“. Критиката, констатира авторът, се увелича в оплакване на „самоотчуждени индивид“ и поставя изискване за отказ от претенцията за промяна. По такъв начин авторът намира тази идеология за продуктивна там, където трябва да се критикува.

Д. И.

Г Ф Р

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Щутгарт, 1974, кн. 2

Във втората си книжка от 1974 г. „Немският тримесечник за литературознание и история на духа“ публикува следните поинтересни студии: „Смъртта като символ на естетически афинитет между Райнер Мария Рилке и Пабло Неруда“ от Дитер Заалман, „Митът за читателя. Към теорията на политическата поезия в днешна Франция“ от Зигфрид Ютнер, „Край прозореца на действителността. Преплитания на действително с въображаемо в късната лирика на Хайнрих Хайне“ от Бернхилд Боайе. Сред тях по-специално разглеждане заслужава студията на Силвио Виета от Хайделбергския университет „Възприемането на големия град и литературното му пресъздаване“.

Авторът отбелязва, че в по-новите изследвания се обръща особено внимание на проблема за сетивното възприемане на действителността и неговото обратно въздействие върху структурата на литературните текстове. В своята студия той си поставя за цел да докаже наличието на взаимовръзка между литературни явления като ранноекспресионистичния „нанизен стил“ (Reihungsstil) и литературния колаж, от една страна, и промените условия за възприемане на света в големия град, от друга.

Ранноекспресионистичният „нанизен стил“, познат също под наименованието „симултанна поезия“, започва развитието си от прочутото стихотворение на Якоб ван Ходис „Краят на света“ и лириката на Алфред Лихтенщайн и за някои автори, като Йоханес Р. Бехер, той представлява истинското постижение на литературния ек-

спресионизъм. При „нанизния стил“ отделните стихове в едно стихотворение имат привидна самостоятелна стойност и нагледният логическия връзка помежду си. Така читателят възприема едновременно, „симултанно“ образни групи от различни области на действителността (реална или въображаема) и от това възникват неочаквани смислови взаимовръзки, разкриващи се за читателя твърде индивидуално. Като пример ще приведем една строфа от стихотворението на Алфред Лихтенщайн „Светът“:

Размазват тежки дни човешки същества.
Акули на глада летят в морета меки.
Във кафенета блясват чаши и глави.
Момински викове се блъскат в мъжки
лапи.

В стремежа си да класифицират този стил повечето литературоведи си служат с „негативни категории“. Така например поезията на ван Ходис се обяснява със „стремеж към отрицание и агресивност“ на автора. А от гледна точка на историята на духа „нанизният стил“ се обяснява със загуба на метафизичното чувство. Удо Райтер смята, че „лесно може да се открие връзката между един свят без смислов център и без цялостно, стабилно устройство, от една страна, и неговия адекватен израз с помощта на една децентрализирана, произволно конструираща и безоценочно констатираща лирическа метода, от друга“. А Юрген Циглер посочва, че „нанизният стил“ като „свообразна диалектическа игра между симултанност и хетерогенност не създава една нова форма на взаимовръзки, както твърдят Йоханес Р. Бехер, а разрушава всяка взаимовръзка“. Така взаимовръзката, която създава формата, остава чисто формална и представлява в същност отрицание на самата себе си.

От своя страна Силвио Виета полемизира с посочените схващания и отбелязва, че в първия случай преценката на „нанизния стил“ е ориентирана с оглед на една позитивна метафизика, а в другия — на едно позитивно понятие за формата. И двете постановки, смята авторът, крият опасността да се изопачи специфично новото и своеобразното в анализирания модерна литература. Тъй като възникналият в ранноекспресионистичната лирика стилестичен принцип на разединено навързване на хетерогенни елементи се проявява и в други области. Разкъсването на стабилните вътрешни взаимовръзки в творбата, а с това и проблемът за изолирането и отчуждаването на частите помежду им и от цялото се превръща в началото на ХХ в. в стилестичен принцип и на драматургията. Тук би могло да се помисли за разлагането на драматичната форма в пиесата на Стриндберг „Към Дамаск“ или в пиесата на Георг Кайзер „От зори до среднощ“, където не само отделните сцени, а

с това и единствата на пространство, време и действие са изолирани помежду си, но се представя и отчуждението между аза и действителността в отделните сцени. Това разкъсване на връзките се превръща и в основен проблем на модерната белетристика, което особено отчетливо проличава в романа на Роберт Музил „Човекът без качества“.

Авторът посочва, че експресионистичният „наизен стил“ съвсем не отрича категорията на формата, а осъществява последователно един определен формален принцип, именно принципа на последователно навързване на хетерогенни образи. Освен това в „симултанината поезия“ съществува някаква връзка между отделните образи, които издава вече заглавието на стихотворението. Така например заглавието „Краят на света“ дефинира тематично класа от изречения, които образуват стихотворението. В случая тези изречения дават израз на буржоазната катастрофа, изтъква Силвио Виета, тъй като под „Краят на света“ се разбира не какъв да е край, а тъкмо иронично видяният край на буржоазния свят.

Ироничната искра припламва тъкмо от това, че тези изречения, които до известна степен изброяват всичко онова, което може да сполети буржоазния свят като „катастрофи“, се противопоставят рязко едно на друго. От дивергенцията на стилистичните нива, на напълно различните степени на „злото“ (от обикновената хрема до железопътната катастрофа) се получава наред с гротеския характер на отделните образи и един вече сюрреален виц. В последна сметка също и ироничната дистанция на автора е тук един стилообразуващ елемент.

Така „симултанината поезия“ изразява във формален аспект хетерогенността на възприятата, впечатлениата и асоциативната, която очевидно отговаря на една променена структура на познанието и на житейския опит, тъй като този стихотворен тип възниква в Германия едва в началото на XX в. и бива развиван от поети, чието житейно пространство е именно големият град и поспециално Берлин, който към 1910 г. брой вече два милиона жители и нараства най-бързо сред всички европейски градове.

Свързаният с житейното пространство на големия град и с развитието на технологията преврат в структурата на възприемането на света е сам по себе си комплексен и протича на различни равнища. Едно от тях е безсъмнено равнището на идеологическата критика, посочва авторът, преди всяко радикалната атака на Ницше срещу всяка форма на метафизика. Разкритата от Ницше мирогледна несигурност, загубата на един смислов център е важно условие за възникването на стилистични форми, проникнати от хетерогенност и разединеност. Но в никакъв случай, предупреждава авторът, те не мо-

гат да бъдат обяснявани само с тези фактори. Тук голямо значение имат и някои влияния, които, от една страна, са много по-незабележими от загубата на метафизичния център, а, от друга, упорняват твърде дълбоко въздействието. Това е, на първо място, житейният опит в големия град, който намира своето най-ярко отражение в поезията на Алфред Лихтенщайн. Като пример ще приведем два стиха от стихотворението на Лихтенщайн „Точка“:

„Текат пустеещите улици сред ярки светлини
през мозъка угаснал...“

Стихотворението рефлектира непосредствено на сетивното възприятие в големия град и неговото обратно въздействие върху възприемащия субект. Но ролята са разменени: тук граматически субект са „пустеещите улици“, тяхната „пламтяща“ активност деформира възприемащия субект до „угаснал“ обект. Психологическият белег на този превърнал се в обект субект е състоянието на апатия, която е в същност една проява на „пригаждане“ към света на свръхдинамиката и свръхнатоварването на сетивата.

Така ранноекспресионистичният „наизен стил“, смята авторът, трябва до голяма степен да се схваща като литературен мимезис на една нова, исторически опосредствувана норма на колективно възприятие и съзнание. Неговият реализъм, продължава Силвио Виета, се състои в това, че той не описва просто „обективната действителност“ в най-тесен смисъл като икономическа или политическа реалност и също така не остава единствено в границите на психологичното, ами чрез своята формална структура описва исторически опосредствуваните, обективни условия за възприятото на действителността и неговото обратно въздействие върху субекта, описва диалектиката на отношението субект—обект в областта на сетивното възприятие. Формите на колективно съзнание, към които насочва формалният принцип на „наизения стил“ и характеризиратите го хетерогенност и разединеност, трябва следователно да се мислят като също така исторически опосредствувани, а не като априорни мисловни форми.

Авторът се спира на ролята на масовите медии за формирането на колективното съзнание особено в големия град. Това съзнание бива „обработвано“ ежедневно от пресата, радиото, а днес и от телевизията, като му се вътпяват клиширани представи и образи. Така действителността в големия град, която представлява своеобразна антиципация на всеобщите обществени процеси, се превръща в една опосредствена действителност, в действителност „от втора ръка“, при което масовите медии се „включват“ помежду първичната действителност и възприемащия субект. За последния този

втори свят на езика на масовите медии се превръща в пръв свят и той, отчуждил се от първичния свят, вече изобщо не забелязва липсата му зад фасадата на представената му клиширана действителност и е готов да смята езиковия сурогат за непосредствена реалност. С това, посочва авторът, модерният проблем за възприемането на действителността се превръща решително в езиков проблем: това е проблемът за отчуждаването на езика от първичния житейски опит, за разрастването на неговия характер като клише и цитат. На второ място, опосредствената чрез масовите медии действителност сама приема характер на колаж. В тази връзка литературоведът Франц Мон пише: „Само един поглед върху някой булеварден вестник е достатъчен, за да проумеем, че тази основна структура (на колажа) спада към нашия ежедневен опит и че ние я приемаме с готовност, без много да разсъждаваме.“

Така чрез разлагането на една единна взаимовръзка, чрез събирателното натрупване на заменими фрази и изрази литературният колаж се опитва да сведочи за едно деформирано обществено състояние на езика. В този смисъл литературният колаж представлява и своеобразна критика на езика. Той насочва вниманието към проблематиката на разпадането на съзнанието и към отчуждаването между субект и език, между език и действителност в големия град, а и не само там. Литературният колаж насочва към проблематиката на субекта пред лицето на една модерна действителност, която субектът сам е създал, но вече не може да овладее, по думите на автора. Независимо от това, че езиковият колаж, в който тази проблематика се явява в най-радикализирана форма, е сам по себе си автоматизиран като художествен принцип и с това е застрашен да загуби полемичния си характер, той представлява едно демонстративно онгаledgeване на самата проблематика на отчуждението. А като критическо възпроизвеждане на отчуждения език колажът приема характера на вода, срещу което сам полемизира.

В кн. 2 представлява определен интерес и студията на Зигфрид Ютнер (Дюселдорф) „Митът за читателя. Към теорията на политическата поезия в днешна Франция“.

Авторът изхожда от тезата, че след Втората световна война дискусията върху литературата във Франция почива на една обща основа, която може да се опише като стремж да се еманципира читателят. В този моден термин Зигфрид Ютнер вижда израз на двете най-съществени черти от опита на настоящето: преживяването на промяната и нуждата от солидарност като резултат от хроническа слабост на човешкото „аз“. А и всички гласове, участващи през последните три десетилетия в разговора върху идеята на литературата — хуманисти, екзистенциалисти, сюрреалисти, структуралисти или херменевти — могат да се характе-

ризират чрез тяхното двояко и експлицитно рефлексивно отношение към ориентирването на читателя и към изменящата се действителност.

Срещу една подобна постановка на въпроса биха се появили редица възражения, смята авторът. Тъй като вече се е утвърдил навикът съвременната литература да се редуцира едностранчиво до една „естетика на отрицанието“ и да се отрича каквато и да било автономност, по-неже корените ѝ се намирили в XIX в. Тъй че е много популярна поляризационната схема: експериментален авангард срещу ангажиран реализъм. Дори апологите на авангарда, написани от Теодор Адорно, Ролан Барт, Умберто Еко или Хайнрих Формберг, имат за предпоставка същата бинарна схема, която те се стремят да преодолеят, поставяйки авангарда помежду формализма и догматичния реализъм.

Зигфрид Ютнер подчертава, че в студията си не възнамерява да редуцира съвременната литература до един единствен тип — този на авангарда, нито пък просто да хармонизира съществуващите различия, така както са залегнали в названата поляризационна схема. Той прави опит да обхване онова, което разделя различните типове върху един общ фон, което ще спомогне за задълбочаването на вече съществуващите диалози между отделните направления.

Авторът е на мнение, че откриването на читателя в настоящия момент се дължи на чувството за безсилие на литературата. А то се подхранва от четири главни корена: неприкритата политика от позиция на силата в нашето съвремие, автономността на капиталистическия пазар, промените в комуникационната система и неудържимото настъпление на социалните и естествените науки, включително техниката. Не са ли войните, геноцидът и подтисничеството достатъчно провокативна демонстрация на безполезността на литературата, пита авторът. А базирайки на принципа за максимална печалба пазар не интегрира ли в себе си всяко писателско становище? Не превръщат ли този пазар тъкмо протеста в изгодна сделка? А масовите медии не са ли надминали вече възможностите за въздействие на книгата? Не започва ли да се променя и самата природа на книгата? Има ли, най-сетне, литературата изобщо още нещо да каже, което науката не би могла да каже по-прецизно и по-задълбочено и което тя още да не е казала? И не изразява ли науката всичко по-моделирано, а това ще рече — по-икономично? На тези многобройни въпроси и предизвикателства не може да уберне никой писател и никой литературовед, смята Зигфрид Ютнер. И тези предизвикателства са вече приети, и то във всички области. Това се манифестира не само в политическия протест и в разкриването на пазарните манипулации, но и в определянето на собстве-

ните позиции спрямо другите медиум — без конкуренцията с тях не може да се обясни задоволително „новият роман“ — и не на последно място в интеграцията и трансформацията на научни позиции.

Това търсене на една нова идея за литературата е съпроводено от едно рязко разграничаване от мита за гения и мита за творбата, при което и двата мита се усещат като остарели илюзии. Така гениалното „solitaire“ (уединен, самотен) се превръща в демократичното, „solidaire“ (солидарен, взаимно-обвързан), а литературното произведение се освобождава от неговата „аура“. Представата за божественото вдъхновение, която занимава толкова много Шатобриан или Юго, а също и култът към откъснатата от времето творба, на който плащат данък Флобер или Маларме, стават жертва на същата десакрализираща тенденция. За едни, като Сартр, писането не е нищо повече от професия, други, като представителите на „новия роман“, се схващат като сеизмографи на колективното. Морис Бланшо се стреми да определи „предмета на литературата“ отвъд личността на автора и неговото произведение. А поетите на кръга „Tel Quel“ заменят понятията „автор“, „произведение“ и „читател“ с по-анонимните „стил“, „текст“ и „четиво“. Техният най-известен съмишленник Филип Солерс разбира под литературата „перманентната борба срещу подтиснителството и възбранието“. Колкото по-абсолютен е ангажиментът, толкова по-решително се освобождава литературата от нейния „сакрален“ характер. „Изкуството не желае повече да бъде монолог“, казва Албер Камю.

Зигфрид Ютнер изтъква, че това размагьосване на автора и неговата творба, снемането от тях булото на тайнственото и изключителното представлява една реакция срещу фактическото безсилие на писателя в условията на съвременния свят и не трябва да се приема като проява на скромност. Защото тук по правило се касае за освобождаването на цяла една класа или за промяната на съзнанието, за създаването на един нов човек. Така уверява Ален Роб-Грийе в програмното си съчинение „За един нов роман“: „нов роман, нов човек“.

Така в резултат на радикалното поставяне под въпрос на литературата възниква и става определящ един нов, в широкия смисъл на думата ангажиран тип на писателя. В него взимат участие всички под някаква форма, както „авангардисти“, така и „реалисти“, дори и тогава, когато подобно на Камю или Валзер усещат „ангажимента като досадно задължение“ и от време на време си спомнят с копнеж за „дастливата безотговорност“ на писателите от миналото. Но времето на чистата негативна провокация по отношение на читателя е отминало. Така читателят се превръща в една нова цел. Той се вижда с нова, повишена стойност. От удивяващ се почитател той се превръща

в партньор с равна отговорност. Оттук четенето се превръща във все по-неотделима съставна част от писането. И в тази диалогична перспектива литературата променя естествено и своето лице. Там, където придобива особена стойност преднамереното въздействие върху читателя, се прокламира отказът от индустрията за развлечение. Тъй като писатели от рода на Мориак, Сартр, Бенда, Камю, Бютор или Солерс желаят нещо повече от това да развличат. Тяхната амбиция се нарича еманипация, т. е. те схващат литературата като средство за откриване на себе си (Selbstfindung).

Очевидно се променят и изискванията към читателя. От него се очаква в по-малка степен някакво тайнствено дарование, наречено „художествено чувство“, отколкото готовност за ангажимент. А с това политическото се превръща в основа на естетическото. Ангажираното писане става неделимо от ангажираното четене.

По-нататък авторът разглежда видовете литературен ангажимент. Той посочва, че какъвто и да е, литературният ангажимент се отнася до човека в неговата цялост. Естествено манифестациите на този ангажимент са различни, тъй като произлизат от различни представи за човека. Зигфрид Ютнер разграничава три вида литературен ангажимент: хуманистичен, политико-социален и абсолютен.

Типът на хуманистичния ангажимент несправедливо се изключва от дискусиата за ангажираната литература, посочва авторът. И то понеже тук се продължава една определена, станала от Ренесанса насам мощна представа за социализиращата функция на литературата. Писателите от този тип — Бенда, Ревел, Франсоа Мориак, Дрюон, Камю и др. — са свързани с чувството, че схващат историята като нещо релативно, което се намира във вечна борба с нещо абстрактно, извънвременно и абсолютно. Този конфликт между историята и трансцендентното се възприема днес по правило трагично. Поради това промените се посрещат тук най-вече скептично. Те или се свеждат до някаква временна мода, или се схващат като форма на някакво възраждане. Морис Дрюон препоръчва обръщането на погледа към шедьоврите на традицията като ориентация за настоящето. Тук изворът на обновлението и на напредъка се търси в ретроспекцията и интроспекцията. Така „contemplatio“ и „actio“, теория и практика остават ясно разграничени. Това важи не само за литературната изява, но творба и критика се представят в разделен вид. Рефлексивният стил с лека ръка се обявява за несъвместим с истинското творчество.

При този тип на ангажимент четенето означава влизане в контакт с един сроден дух, за да се подигури заедно с него едно общо отношение към света. В литературоведската сфера това се изразява в придър-

жането към диахронията и към отношение-то причина—въздействие, в отчетлива тенденция към история на идеите и на духа, както и към канонизиране на определените автори.

За писатели като Бенда или Ревел абсолютното може да се извлече директно от природата на човека, но не е индивидуално опосредствено, а се проявява било чрез една класа, както при Арагон, било чрез нацията, както при Мороя, Де Гол или Дрюон. Някои напълно отхвърлят намесата в хода на историята, докато други пледират за курс от реформи. При Бенда „спиритуалното“ не прави компромис с „темпоралното“. За разлика от него Камю изисква едно недогматично въздействие върху „релативното битие“. И докато повечето писатели се аргументират в името на разума, други се обръщат към ирационалното.

Другите два типа литературен ангажимент — политико-социалният и абсолютният — не само се конкурират помежду си, но същевременно се обединяват като опозиция на описаната форма на хуманистичен ангажимент. При тях промяната не предизвиква скептицизъм, а надежда. Те се обръщат не към миналото, не се потапят в ретроспекции, а скъсват всякакви връзки с вече установеното. Новото не се принизява до временна мода, а се въздига до степента на абсолютно ново начало. Измеренията на бъдещето изтласкват назад тези на миналото. Интересът отминава настоящето и се насочва към възможното. Този усет към възможното се стремят да събудят литературни творби, конципирани под формата на въпрос към читателя. При това, посочва авторът, насоката на желаната промяна по правило е антибуржоазна и марксистска, определено наднационална, понякога ориентирана подчертано извъневропейски. Този стремеж към промени прави амбивалентно и отношението между теория и практика. Границите между литературното творчество и критичната рефлексия стават условни, дори биват понякога премахвани. А самата творба се поставя в отворено отношение спрямо света, снета от пиедалостта на съвършенството и разбирана като незавършена, въздействаща на света възможност.

Зигфрид Ютнер разглежда подробно литературния ангажимент, определен от него като „политико-социален“. Като главен представител на този тип ангажиран писатели той посочва Жан-Пол Сартр. Сюрреалистите се надяват да могат да осъществят едновременно промяната и на човека, и на обществото. В този пункт Сартровият ангажимент се различава от този на авангардистите. На въпроса, може ли човек да бъде променен, без най-напред да се променят условията на живот, Сартр отговаря отрицателно. Според него — в съгласие с Марксовия исторически материализъм — историята е наша съдба. Ние сме вътре в нея, включени в един процес на „перманентна революция“.

А една абстрактна абсолютност можем да си представим толкова малко, колкото и една крайна цел на историята. Една историческа акция се определя от една постоянно променяща се конкретна абсолютност, опосредствена чрез практиката. С това в историята се внася едно диалектическо отношение между теория и практика, между субект и обект. Историята се схваща като един никога не завършващ диалектически процес.

Към последния тип литературен ангажимент, наречен от автора „абсолютен“, спадат структуралистите. При тях езикът не се схваща вече като инструмент и дори не като орнамент, а като знак. Предмет на езика става самият език. Също и при тази форма на ангажимент съществуват вътрешни напрежения и групировки. Общото между тях е това, че всички желаят да променят човека, като променят неговия контакт със света. Едни обаче учат, че светът трябва да се види по новому, а други се опитват да мислят за света по нов начин. От едната страна стоят представителите на „новия роман“, а от другата най-вече групата от поети, които през 1960 г. се обединиха в кръга „Tel-Quel“. И при двата случая читателят бива ангажиран по различни начини.

Произведенията на писателите от този тип провокират едно систематично превъзпитаване на възприемането на света. Те представляват един постоянно подновяващ се пристъп към реконструкция на един станал непроницаем свят. Основните елементи за реконструирането на този свят изглеждат дадени. Но решението се изпълзва всеки път в момента, когато изглежда, че вече е намерено. Тук четенето означава ново и ново актуализиране на една оставаща винаги една и съща структура. Тази група писатели прави енергичен опит да интегрира в литературата позициите на модерните науки, по-специално на етнологията, социалните науки и на лингвистиката. Симптоматични са тесните връзки и контакти на тази група с учени от тези области, като Ролан Барт, Мишел Фуко, Дерида или Юлия Кристева. Първоначалната тенденция към позитивистичен обективизъм и формалистичен иманентизъм отстъпва от средата на шестдесетте години пред една марксистска теория на текста, която преди всичко след сбътият през май 1968 г. се застъпва с едно все по-ясно очертано изискване за историческа промяна.

В. К.

MERKUR, 1974, кн. 3

В рубриката „Критика“ на кн. 3 е включена обзорната статия на Хансйорг Граф „Частите и цялото. Варианти и константи на съвременната австрийска литература“. Още с увода си авторът подготвя читателя за особеното положение, което заема австрийската литература: „Провинция е едно раз-

тегливо понятие. Безсбидната някога дума придоби днес допълнителния белег на оценка. Но пренесем ли това понятие върху цяла страна, върху една държава, която има претенцията да бъде самостоятелна, то това определение става предмет на спор. "Задача на автора е да подчертае самостоятелността и утвърждаващата сила на съвременната австрийска литература. Взимайки повод от книгата на Клаудио Магрис „Хабсбургският мит в австрийската литература“ (1966), той задава критичния въпрос, на какво се базира този мит. Преди всичко на пасивността, на която бе обречен антигероят в австрийската литература от Грилпарцер до Додерер, Гютерслоу и Тумлер, на онова резигнативно поведение, което избягва радикалните решения и прогресивното развитие. Така наречената „средна генерация“ се характеризира с писатели, които не познават династията и които изграждат своите нови ценности върху преживяванията от Втората световна война. Писатели като Герхард Фрич и Херберт Занд са или замълчали, или живеят във „вътрешна емиграция“, както е случаят с Херберт Айзенрайх. През тия десетилетия прозата е пропната от разочарования, авторът се намира в ролята на зрящ сред слепи, но никой не се решава на окончателния сблъсък с традицията. Все още не се отделя нужно внимание на „философията на конкретното“, от която по-късно ще се възползува Томас Бернхард. Като последница от така създадената атмосфера авторът разглежда обособяването на частите от цялото в самостоятелни творчески единици. Така например още преди разпадането на „Виенския кръг“ през 1964 г. се създава в Грац в края на петдесетте години „Форум градски парк“, както започва и издаването на списание „Манускрипте“. Функциите на столицата определено се децентрализират в провинцията. В Залибург издателството Ото Мюлер слага основи на една нова традиция с издаването на капиталния труд на Ото Брунер върху социалната история. В същото издателство се появява първата новела на Франц Тумлер, написана след войната — „Старият господин Лоренц“, както и една лирична поредица, която включва посетените първите стихосбирки на Х. Ц. Артман и Томас Бернхард. Автори като Алоис Брандштерер, Герхард Амансхаузер и Андреас Окопенко са еднакво критични както към традицията, така и към модерните набези на съвременниците си. Критика и традиция са за тях теза и антитеза, които им служат за отчитане пулса на времето. Авторът се спира на творчеството на 28-годишния Петер Розай, член на Залибургската група. „Прозата на Розай е без възраст, пише авторът, бихме могли да я вместиме между „Гласове от Макарем“ на Канети и ранните разкази на Тумлер, ако Розай не следваше свой път

на едно все по-конкретно отражение на действителността, което, естетически погледнато, налага все по-фино и завладяващо описание.“

Корена на днешните новаторски тенденции в областта на езика авторът открива в традициите на така наречения Бренер-кръг в Инсбрук. Неговата цел още преди 50 години е била да установи нови връзки между живата действителност и езика с оглед да промени съществуващите зависимости. Типичен неин представител е философът Витгенщайн, чиято склонност към саморазруха, отбелязва авторът, фигурира като неизменен контекст на австрийската история и менталитет. „Философските изследвания“ на късния Витгенщайн служат за библия на ония „инженери в езика“, които още в началото на 50-те години в рамките на „Виенския кръг“ са се дистанцирали от „митолозите“. От една страна, авторът поставя Х. Ц. Артман, еквилибриста в езика, който възкресява изкуствения рай и дезертира от действителността, а, от друга, Герхард Рюм и Освалд Винер, обявили се за конструктивисти, чиято работа върху езика е по-важна, отколкото работата с езика. „Само една крачка дели тези игри с езика от компютера“, отбелязва авторът. Като първа равностопка да се достигне от тези опити до ново познание за света чрез нови езикови форми авторът сочи романа на Освалд Винер „Корекцията на Средна Европа“, който е едно отрицание на старите мисловни и езикови модели. Петер Хандке, с когото авторът съпоставя Винер, е вложил в своята „Граматика на думите“ идеята за дисхармонията между традиционния език и формите му на приложение. Сблъскваме се с понятието на Витгенщайн „ориентирано изображение“, станало лайтмотив на Хандке. Не съществува никаква връзка между думите и нещата или между възприетията и събитията, развиващи се в действителността. В публикувания си през 1973 г. роман „Късо писмо при едно дълго сбогуване“ Хандке прехвърля интереса от езиковата реализация към неговия субект. Разказвачът превръща литературното преживяване в екзистенциално. Тук настъпва решителен обрат — минаването от трето в първо лице, авторът се ограничава в ролята на описвач, без да заема положението на „описания“. Засегнато е и творчеството на Томас Бернхард — „запитваме се дали този автор не е навлязъл в еднопосочна линия на литературна концепция, чиято основна идея е разделянето на духа от природата и която постепенно се изчерпва в повторението на стари модели“. Сценичните му постижения спорят на едно ново разбиране на комедията. Допирни точки между Бернхард и Хандке авторът открива в ожесточеното противопоставяне субективното аз на обективните закономерности. И за двамата автори солидарността в об-

ществено-политически аспект е само ограничаване и лишаване от индивидуалността.

Забележително явление в съвременната австрийска литература е появата на Михаел Шаранг (1941), изразител на радикално крило на „Групата в Грац“. Пренебрегнал опорните точки в родната си литература, този автор обожествява Брехт и Валтер Бенямин. За него литературата не е нищо друго освен средство към целта, инструмент в ръката на политическия активист. Първият му роман „Чарли трактор“ (1973) е роман без precedent в австрийската литература. Шаранг се осмелява да постави пряко литературата в служба на политическата идея. Със своите изводи той превъзхожда всички сравними в тази област текстове.

По образец на франкфуртското „Издателство на авторите“ се създава и в Австрия през 1971 г. „Издателство на литературните продуценти“, което включва в програмата си като централен проблем културната социология и критика. Литературната проза стои в тясна връзка с теоретичната литература. Пред нас е поредица от творби на писатели, журналисти, драматурзи, книгоиздатели и пр. Откроява се писателката Елфриде Йелинек (1946), разгневеното младо момиче, родом от Щайермарк, което се бори за демитологизиране на тривиалния роман. Йелинек, отбелязва авторът, пише за информирания читател, когото тя чрез предизвикателство, чрез дразнене, иска да насочи към просветление.

Авторът открива наченките на друга тенденция в приложението към „Групата от Грац“ „литературни учени“. Те са направили вече своите практически изводи след фикционната пресненост. Първата книга на Хелмут Айзендле „Валдер или стилизираното развитие на една невроза“, обозначена от издателството като „опит да се използва литературно един научен метод“, е според автора доказателство, че в Австрия традицията да се взимат сериозно шегобитите продължава. Отбелязва се и авторът Герхард Рот, за когото светът е един голям организъм с болести и оздравителни процеси, като единствено решаващ е патологичният аспект. Стремж към съчетание на Виенската перспектива със спокойните провинциални ктчета, на спояване на частите с цялото, на историята със съвремението, авторът наблюдава в романа на Барбара Фришмут „Премахването на сянката от слънцето“ (1970).

В заключение авторът подчертава, че развитието чрез конкретните примери модели са един подтик и за чуждата творческа мисъл. Преодоляването на провинциалното раздробяване се извършва посредством един радикален центростремителен литературен процес, чийто осъществители са пак рожбите на тази провинция. Това са конструкторите, които сглобяват ча-

стите на цялото, които синтезират в духа на една „ясна като деня мистика“, предадена им още от Музил и Брех.

Д. И.

ФРАНЦИЯ

POETIQUE, № 17, януари 1974 г.

Списание „Поетик“ е основано през 1970 г. Публикува материали по литературна теория и критика. Въпреки че се издава на френски език, в него сътрудничат литературоведи от различни страни. Директори на списанието са Жерар Женет и Цветан Тодоров. Сред статите, публикувани в кн. 17, приличат вниманието две работи с общотеоретичен характер: „Езиково съобщение и литература“ от Антонио Жозе Сараива и „Автобиографията като литературен акт“ от Елизабет У. Брюс.

Първата статия носи посвещение на Р. Якобсон. В нея Сараива доразвива и продължава някои възгледи на известния езиковед за литературата. Авторът на статията се стреми да определи мястото на литературата спрямо езиковата дейност изобщо. Той се опитва да изгради една обща типология на речта, в която да намери място класификацията на литературните родове. За тази цел той изхожда от модела на езиковата комуникация, който приема за единствен критерий на класификацията си. Разглеждайки различните типове съотношения между съдържанието на съобщението и ситуацията (ситуация — сведения за говорещия, за слушащия и за обстоятелствата, при които става комуникацията), авторът на статията разграничава три основни типа реч:

1. Практическа реч. В този случай ситуацията не е включена в съобщението: тя е екстралингвистична реалност, която се разбира и без познаването на която изказването престава да бъде разбираемо. При практическата реч изказването е подчинено на екстралингвистичната ситуация: поради това и целта на комуникацията е екстралингвистична — постигането на някакъв практически резултат. Например опорната ситуация в изказването — „Едно кафе, моля — предполага, че Говорещият е клиент, Слушащият — келнер и че действието става в някое кафене; а целта на това изказване е получаването на чаша кафе.

2. Научна реч. В този случай изказването не зависи от конкретната ситуация, тъй като то е валидно при всяка ситуация независимо от това, какъв е говорещият, какъв е слушащият и какви са условията, при които става изказването. Поради тази причина и целта на този вид комуникация не е пряко практическа.

3. Ораторска реч. В този вид реч ситуацията е включена в изказването, а целта

на комуникацията остава практическа. Например: „Аз съм представител на най-старата фирма производителка на кафе, качеството на нашите продукти е добре известно; вие, които ме слушате, сте хора с вкус и аз съм убеден, че ще купите от моето кафе.“ Според Сарайва именно ораторската реч е в основата на литературата: последната се получава, когато по една или друга причина вербализираната ситуация се откъсне от реалната ситуация. В този случай се получава едно съобщение, което е също така „абсолютно“ като научната реч, тъй като не е адресирано от никого до никого (т. е. говорещият и слушащият са фиктивни лица). Например Цицерон от Речите против Катилина не се обръща към нас: той е просто персонаж-говорител в една драма, където персонажът-слушател се нарича Катилина. Това откъсване на вербализираната ситуация от реалната ситуация Сарайва нарича „транслация“; тъкмо наличието на транслация отличава литературната реч от нелитературната.

И тъй авторът на статията счита, че литературната реч се получава вторично от ораторската, която е таксономично първична. Като изхожда от тази хипотеза, Сарайва си поставя за цел да изгради една логическа класификация на литературните родове.

Ораторското слово може лесно да преirasне в драматически текст. Това става, когато Ораторът се представи за персонаж: например Цицерон играе ролята на Гражданин на Републиката, който се обръща към Консепторатора. Този драматичен текст създава една драматична ситуация — Гражданинът, застрашен от Престъпника. По същия начин в много от църковните проповеди в средновековието проповедникът се представя за божии човек, който спори с дявола. Важна особеност на драмата е, че при нея транслацията се постига чрез подражание (мимезис). Освен това за разлика от практическата и обикновената ораторска реч, където ситуацията предшествува текста, при драматическия текст ситуацията се създава и произтича от смисъла на речта.

При драматическия текст, предполагащ Говорещо лице и Слушащо лице, няма място за граматическото трето лице, а само за „Аз“ и „Ти“. Единствено първите две граматически лица са необходими и достатъчни, за да съществува театрално представление. Третото лице само по себе си няма място на сцената: то съществува само в изказването на някой говорещ: във всеки даден момент от драматичното действие третото лице е всякога персонаж на разказ, а не драматически персонаж. Това е така, защото всяко сценично изказване може да създава вътре в себе си разказ. Докато в драмата говорещото и действащо лице съвпадат, то при разказа те се различават. Поради тази причина ситуацията в драмата се съ-

дава имплицитно от самия диалог, докато при разказа говорещият (повествователят) трябва да разкаже ситуацията, в която се намира персонажът. Ето защо при разказа транслацията е винаги лингвистична. Разбира се, възможно е да се вмъкне драматичен диалог в разказа, както и разказ в драмата, но перспективата ще бъде различна в единия и другия случай. При драматичния диалог в разказа първото лице е подчинено на третото лице (тъй като говорещият в този случай е посочен в трето лице от повествователя); обратно, в драмата третото лице е подчинено на първото (тъй като повествователят тук е напoравo драматичен персонаж). Щo се отнася до повествоването в първо лице, Сарайва счита, че това е един особен случай, при който повествовател и персонаж формално съвпадат, въпреки че по същество първото лице на персонажа си остава вариация на третото лице.

И така разликата между драмата и разказа се състои в това, че разказът транслира действителността чрез езикови средства. Разказът е „представяне“ на втора степен на действителността; поради тази причина разказът създава възможност за по-голямо отдалечаване от действителността в сравнение с драмата: благодарение на абстрактния характер на транслацията разказът може да създаде един напълно имажинерен свят.

За разлика от драмата и повествователните жанрове, които Сарайва разглежда като производни на ораторската реч, поезията се разполага според него в съвсем друга плоскост. Сарайва счита, че поетическата реч води началото си от музиката и поради тази причина тя се подчинява на несемантически и нелингвистически закономерности. Иначе казано, в поезията се проявява не някаква „естетическа“ функция като свойство на езика, а една „лингвистическа“ функция в служба на музикалността (т. е. на една несемантическа система). За да докаже паралингвистичната същност на поетическата реч, Сарайва набляга на това, че поетичното съобщение е една псевдокомуникация. Поради тази причина граматическите лица в поезията нямат същата стойност като в езика, т. е. те не отговарят на системата Говорещ — Слушащ — Обект. Иначе казано, първото лице в поезията няма за корелат реално лице слушащ, а само нео-душевени явления и идеи — абстрактни понятия, природни сили, божества и т. н. Второто лице пък, доколкото съществува в поезията, не е адресат на комуникацията, а просто субект на поетическата реч — тук второто лице изпълнява същата роля, както третото лице в повествователните произведения. Следователно и третото лице в поезията не изпълнява нормалната си езикова функция на обект на съобщението, тъй като тук няма нито отправител, нито получател

на комуникацията. За да докаже, че поетическата употреба на езика е паралингвистична, Сараива се спира също така и на съдбата на езиковия знак в поезията. Ако лингвистичният знак е едно стабилно отношение между дадено означаемо и дадено означаващо, то в поезията настъпва „разрушаване“ на езиковия знак, тъй като тук и най-общият думи придобиват нов, „поетичен“ смисъл, който се създава от поета, но който не съществува във всекидневния език.

Класификацията на Сараива представявява опит да се изгради на базата на структурализма една стройна литературоведска теория. Разсъжденията на автора на статията са логични и ясни; но едностранчивият и спорен характер на твърденията му поставя под въпрос правилността на изходните му позиции.

В своята статия „Автобиографията като литературен акт“ Елизабет У. Брюс си поставя за цел да определи границите и мястото на автобиографичния разказ сред другите литературни жанрове. Авторката счита, че една гъвкава и точна дефиниция на даден жанр не може в никакъв случай да изхожда от структурата на текста. Според нея едно чисто иманентно разглеждане на литературата не е в състояние да характеризира отделните жанрове, тъй като през различните епохи в рамките на един и същ жанр се наблюдават промени в композиционната и стилистичната структура. Следователно трябва да се вземе под внимание не толкова формата на даден жанр, колкото функцията, придисвана на тази форма. А тази функция зависи според Брюс от определени културни стереотипи, характеризиращи читателската публика през дадена епоха. „Всеки опит да се дефинира даден жанр въз основа на композиционни и стилистични критерии е предварително обречен на неуспех... Жанрът се определя от типа речева дейност, към който той принадлежи, от контекста, който имплицитно го обкръжава, от естеството на елементите, които участват в неговото предаване, от начина, по който тези фактори въздействуват върху статута на предадената информация.“ Брюс счита, че съществува аналогия между литературните жанрове и понятието „речев акт“ (утвърждаване, запознал, обещание, въпрос...), въведено от представителите на т. нар. „философия на езика“ — Дж. Л. Остин, П. Ф. Страусън, Дж. Р. Сирл. Също както всяка обикновена употреба на езика отговаря на определен тип речева дейност, така и всеки литературен текст ще е система от речеви типове дейност: жанрът не е нищо друго освен тази система. Структурата на дадено произведение съдържа елементи, които позволяват да се определи неговата жанрова принадлежност, но въпреки това Брюс счита, че не е възможно да се каже а priori какви характеристики трябва да притежава непременно даден

жанр. Това е тага, защото връзката между текстова характеристика и жанрова принадлежност не е естествена, а конвенционална: текстовите характеристики получават стойност на „сигнали“ на даден жанр по силата на усъгнен литературни стереотипи. Автобиографичният разказ не притежава никакви особени структурни характеристики, той дори не съществува като жанр извън обществените и литературните условия, които го създават и поддържат. Авторката илюстрира тези си твърдения, като разглежда в исторически план въпроса за идентичността и изменчивостта на автобиографичния жанр. Според нея вариационността на даден жанр, в това число и на автобиографичния жанр, се проявява в няколко насоки: 1) вариационност, засягаща естеството на текстовите характеристики, чрез които се означава жанрът; 2) вариационност в степента на интеграция на жанровата функция с други функции на текста; 3) вариационност в литературната стойност на жанра; 4) вариационност в природата на речеви акт, определящ жанра. Спирайки се в частност на интересувания я жанр, Брюс прави анализ на автобиографичните произведения на четирима автори — Джон Бъйън (XVII в.), Джеймс Бозвел (XVIII в.), Томас ди Кинси (XIX в.) и Владимир Набоков (XX в.). За първия от тях основната характеристика на автобиографичния жанр се състои в неговата фактологическа природа: автобиографията трябва да съдържа лично преживени, а не измислени събития. За втория от тези автори обаче тази характеристика е недостатъчна: Бозвел прокарва граница между обективните, външно наблюдаеми факти (съставляващи жанрът на биографията) и субективните мисли и усещания (съставляващи материалът на автобиографията). В следващия век пък Т. ди Кинси разделя областта на субективното преживяване на две зони — зона на „трансцендентния субект“ и зона на „автобиографичния субект“. Първата зона е тази на Човека изобобщава, тя засяга най-дълбоките и универсални човешки истини; нея ди Кинси поставя в центъра на своите лирични поеми. Втората зона е тази на конкретната личност, живееща в определен социален и политически контекст: именно тази конкретна субективност той прави обект на своите „Автобиографически скетчове“. Но докато и Бъйън, и Бозвел, и ди Кинси са убедени, че представят фактите на собственото си съществуване, то за Владимир Набоков, автобиограф от XX в., самите понятия за „факт“ и „индивидуалност“ се поставят под въпрос. Набоков подсказва, че никой не може да дискутира своята собствена личност, без да съзнава колко фиктивно е самото това понятие за собствено „аз“. Ето защо той осмива „искреността“ и пародира традицията на автобиографията — изповед в романа „Лолита“. Поради същата причина той се

старее да покаже в романа „Говори, памет“ изкуствения характер на автобиографията. След като показва с приведените примери изменчивостта на автобиографичния жанр, Брюс си поставя за цел да даде една гъвкава дефиниция, която да отчита идентичността на жанра, както и възможните му вариации. В тази дефиниция авторката наблюдава на следните моменти, които според нея съдържат необходимото и достатъчно определяне на жанра: 1) идентичност на Автор — Повествовател — Герой; 2) проверимост на разказваните събития; 3) доверие на публиката и искреност на автора.

Изследването на Брюс съдържа редица спорни твърдения. Основната теза на авторката — за конвенционалността на литературните жанрове и за невъзможността им да бъдат определени чрез иманентни структурни белези — довежда до заличаване на различията между литературните родове и видове. Ако автобиографията е отделен жанр независимо от формата, в която е написана, то кои са другите жанрове? Впрочем тази статия е интересна преди всичко с въпросите, които повдига, а не с отговорите, които дава.

Хр. Т.

REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, Париж, № 3 (май—юни 1974 г.)

След Франсоа Вийон (1431—1463), поет-скитник, смятан като пръв по време между големите модерни френски лирически поети, Изидор Дюкас, наречен граф дьо Лотреамон, е една от най-оригиналните фигури в историята на френската поезия. Лотреамон е роден през 1846 в Монтевидео, умира в Париж едва 24-годишен. Като Вийон, автор на прочутата „Балада на обесените“ (или още „Епитафия на Вийон“), Лотреамон оставя име в поезията с „Песни на Малдорор“. Първата от тези Песни 22-годишният Дюкас отпечатва на собствени разноски в 1868 г. без името на автора. Поетът участва в революционните клубове, поради което е принуден да мени често жилището си. Отива в Белгия, където се надява да намери благоприятни условия за цялостно издание „Малдорор“. В същото време младият поет готви втора книга, която излиза през май 1870 г. под наслов „Поезия“.

„Песни на Малдорор“ излизат посмъртно през 1874 и 1890 г. Сорреалистите, над които Лотреамон упражнява известно влияние преди всичко с оригиналността на своя език и динамичността на образите си, заимствуват като практическа догма думите на младия поет: „Поезията трябва да бъде създавана от всички, не от един.“

В последно време личността и творчеството на Лотреамон привличат живо вниманието на поети и критици. Ярکو доказателство за това е брой 3 на „Ревю д'История на Литературата на Франс“ (май—юни 1974 г.),

едно от старите и авторитетни френски периодични издания, което излиза от 74 години под ръководството на комитет от видни представители на френската литературноисторическа и критическа мисъл. Директор на списанието е професор Рмоне Помо, от Сорбоната, където преподава френска литература.

Брой 3 на списанието е посветен на Лотреамон. Публикуваните осем статии илюстрират различни аспекти и моменти от личността и творчеството на поета: Жан-Франсоа Делесал се пита: „Е ли Лотреамон предтеча на Лотреамон?“ и пише: „Смятат обикновено, че авторът на „Песни на Малдорор“ е заимствувал псевдонима си от „Лотреамон“ на Иожен Сю, автор на популярните на времето си романи „Скитникът еврей“ и „Парижките потайности“. Според френския автор идеята за този псевдоним е наведена на поета не толкова от романа, колкото от една реплика на театралната му адаптация. Но по-забележителното е — добавя Делесал, — че историческият Лотреамон се намира в двойно отношение със семейство Дюкас, установено в Нормандия, но произхождащо от Беари: шурейт на Лотреамон е бил някой си Дюкас и много членове на фамилията Дюкас са били свързани до смърт с Лотреамон в заговора Роан. Изидор, наследник на трагични фамилни спомени, не е ли прочее възстановил името на своя далечен родственик?

Филип Селие в статията, озаглавена „Лотреамон и библията“, пише: „Песни на Малдорор“ произтичат в голяма степен от работа с различни, съществуващи по-отрано литературни произведения, едно от които, особено подчертано в „Малдорор“, е библията. Поразително е, казва Селие, родството между „Песните“ и юдео-християнската апокалиптика: видения на божествени създания, вихри от образи, където доминират легиони от ангели, чудовищни битки, рани и бедствия, атакуващи хората.

„Пейзажът в „Песни на Малдорор“ — пише Фортунат Дзоки в един доста пространен етюд, позовавайки се на Марселен Плене, автор на „Лотреамон за себе си“, на интересния очерк на Леон-Пьер Кент „Лотреамон и бог“, както и на епода върху Лотреамон на философа Гастон Башлар, е изобщо мрачен, мистериозен, страшен. Един пейзаж сух, едва скициран, без багра; променя се бързо като в сънищата: прочее един динамичен пейзаж. Често се намесват аудитивни елементи, така че човек има по-скоро впечатлението, че се намира в определена среда, в определена атмосфера. Има една константа в композицията на пейзажите в първите песни, която отслабва до изчезване в шестата песен. Изглежда — добавя Дзоки, — че колкото повече отива към края на произведението си, Лотреамон прибавя до изкуствености като обогатяване на декора, чието описание става класическо.

Ето защо — заключава авторът — у нас се прокрадва съмнение, че в творчеството на Лотреамон постоянно е една мистификация. Но това съмнение не отнема обаче нищо от поразителното и мистериозно очарование на тази поезия.

За отношението на Лотреамон към Паскал говори в една документална статия Бернар Крокет. „Знае се — пише той, — че във втората свезка на „Поезии“ Изидор Дюкас е „коригиран“ известен брой мисли и максими, заети от Паскал, Ла Рошфуко, или Вовнарг. След Валери Ларбо и Пол Елюар тълкуватели и издатели са се заемали да проверяват преписаните текстове. Изданието на „Поезии“ на Голдфайн и Лъогран съдържащо вече един твърде пълен списък; по-късното издание на Пълно събрание съчиненията на Лотреамон, публикувано в библиотеката „Плеяда“, П. О. Валцер го обогатява още и го поправя в някои пунктове, възстановявайки например една фраза на Паскал, приписана на Вовнарг... Когато Дюкас пише: „За да познаваме нещата, не трябва да ги познаваме подробно. Понеже е крайно, нашите познания са солидни“, той поправя една максима на Ла Рошфуко: „За да познаваме нещата, трябва да ги познаваме подробно; и понеже е почти безкрайно, нашите познания са винаги повърхностни и несвършени.“ Именно в „Мисли“ на Паскал намираме произхода на следните редове: „изобретенията на хората вървят, увеличавайки се. Добротата, лукавството на света изобщо не остава същото.“ В „Мисли“, но в кои „Мисли“? Констатира се у издателите на „Поезии“ странна небрежност. Те знаят, че Дюкас е чел Паскал в текст, пред естествуващите работите на Проспер Фожер и Ернест Аве и са задължени в известни случаи да държат сметка за това: П. О. Валцер (както преди него Голдфайн и Лъогран) цитира на няколко пъти текста на Пор-Роял, понякога твърде различен от оригинала. Но никой не се е погрижил — заявява Бернар Крокет — да узнае какво издание е било използвано за редакцията на „Поезии“. Така текстът и редът на фрагментите от Паскал варират достатъчно от издание на издание, за да си струва трудът да се предприеме едно изследване. В настоящия критически очерк Бернар Крокет се опитва да установи чрез надлежни текстове на Кондорсе и на Босю конфронтация между някои пасажки на Лотреамоновите „Поезии“ и съответни фрагменти от Паскаловите „Мисли“. В момента, когато е писал своите „Поезии“ — казва Бернар Крокет, — Дюкас е можел да разполага с два вида издания на „Мисли“; тези, по-многобройните, които възпроизвеждат установения от Босю текст, и тези, които възприемаха още текста, предложен от Кондорсе и аотиран от Волтер, особено малките томове на издателство Иар и тия на поредицата най-добри стари и модерни автори.“

Примерите, които Бернар Крокет привежда, са любопитни и убедителни. Както той пише, Дюкас спазва дори погрешната пунктуация на текста на Кондорсе или на изданията, които произтичат от това. Така в „Поезии“ на Изидор Дюкас се казва: „Ние сме толкова малко самонадеяни, че бихме желали да бъдем известни на земята, дори на хората, които ще дойдат, когато нас няма да ни има тук.“ А ето как гласи текстът у Кондорсе: „Ние сме толкова самонадеяни, че бихме желали да бъдем известни на цялата земя, и дори на хората, които ще дойдат, когато няма да ни има.“ В същия вид е и текстът на Босю. „Събладоуването от страна на автора на „Поезии“ — пише Бернар Крокет — на текста на използваното издание се проявява още по друг начин, извънредно интересен за изучаване композицията на произведението: началото и края на почти всички пасажки, отговарящи на Паскал, съответствуват точно на началото и на края на фрагмент от тези именно „Мисли“, които са представени от Кондорсе. Дюкас почва един параграф с думите: „Човекът е толкова велик, че неговото величие изглежда особено в това, че той не иска да се види жалък“, докато в оригиналния текст на „Мислите четем: „Величието на човека е голямо в това, че той се вижда жалък.“ Фрагментът в изданието на Кондорсе започва с фразата: „Човекът е толкова велик, че неговото величие изглежда дори и в това, че се вижда жалък.“ „Дюкас „коригира“ — казва френският автор, — но прибавя малко, съкращава и сегментира, но ретушира леко даден текст, от който най-често изолира просто известни секвенции...“ Настоящият етод на Бернар Крокет има за предмет да определи изданието на Паскаловите „Мисли“, с което Лотреамон си е служил, и да ладе по този начин една по солидна база за анализ на извършения от поета труд над прочутото съчинение на бележития френски мислител и учен.

В поредицата от статии с интерес се чете очеркът на Маргерит Боне „Лотреамон в Чехословакия“, в който между другото се казва: „До преди 1920 г. проникването на Лотреамон в чужбина е крайно ограничено. Едва в началото на века една по-дълга статия под наслов „Воалираният профил“ посвещава на „Песни на Малдорор“ чешкият критик Милош Мартен в „Книга на Силните“, 1909 г. Последната е била пренасладена в 1940 г., илюстрирана с един възбуждаем портрет на Лотреамон от чешкия художник-сюрреалист Индржих Стирски. „Мартен — пише Маргерит Боне — поставя Лотреамон в цяла една поетическа и художествена линия — английски романтици, Едгар По, Бодлер, руски романтици, Гойа, Одилион Редон, Фелисиен Ропс, и като отхвърля хипотезата за лудостта на поета, го приближава до Рембо, Тристан Корбьер, Ръоне Гил. Творчеството му представлява в негови очи едно сме-

до спускане в бездната на несъзнателното...“ Критикът слага акцента върху „прометеевския бунт“, за който това творчество свидетелства, и изключителния съюз, който то манифестира: сила, могъщество на лирическото въображение, научна острота на виждането. В последна сметка Лотреамоновите „Песни на Малдорор“ се определят като крупна философска епопея на познанието, възвръщаща една нова еволюция на поезията.

Н. Д.

АНГЛИЯ

THE MODERN LANGUAGE REVIEW
Лондон, Линдс, кн. 2/1974

В кн. 2/1974 г. на списание „Модърн Ленгвиг Ривю“ е поместена статията на М. Пари „Символична интерпретация на „Южен куриер“, преведена на български като Южна поща“, в която се прави интересен анализ на образния символически свят в първия роман на видния френски писател Антоан де Сент-Екзюпери. В „Южен куриер“ Сент-Екзюпери е разкрил символично редица свои виждания за същността и смисъла на живота, които биха могли да се открият с малки изменения и в по-късните му творби. Всичко това показва, пише авторът на статията, че „Южен куриер“ не е произведение, представително само за ранния етап в творчеството на Сент-Екзюпери, а с основание може да се разглежда като едно от най-интересните творчески постижения на този обаятелен френски писател, който и днес се радва на световна известност.

Романа „Южен куриер“ Сент-Екзюпери написва в един кризисен момент на своя живот, отбелязва М. Пари. Малко време преди публикуването му (през 1928 г.) Сент-Екзюпери е изпитал голямо разочарование както в любовта и приятелството, така и в надеждата си за приспособяване към един обикновен живот, както той е бил склонен да вижда в романтичен аспект. Нарушената хармония между Сент-Екзюпери и обкръжаващия го свят, изтъква М. Пари, обуславя стремежа му да търси смисъла на живота извън сферата на непосредственото социално обкръжение и поражада копнеж към извънземното. Ето защо, продължава авторът на статията, на много места в „Южен куриер“ Сент-Екзюпери отделя значително място на „метафизични рефлексии“ на категориите време, промяна и движение, стремейки се чрез философски размисъл да разкрие същността на материалния свят, който се разкрива пред погледа на човека. М. Пари счита, че много от възгледите на Сент-Екзюпери за живота и смисъла на човешкото съществуване и особено идеята за инстинктивния стремеж на всеки индивид към подчинение на някакъв всеобхватен прин-

цип на еволюиране и сливане с вечното — с вселената, са повлияни до голяма степен от философията на Бергсон. Подобно на Бергсон Сент-Екзюпери счита, пише авторът на статията, че разумът не може да бъде ключ за разбиране на света, че същността на нещата може да бъде доловена само чрез интуицията, а с помощта на разума светът може да бъде само изследван.

Философските си възгледи Сент-Екзюпери разкрива в своето творчество с помощта на образна символика, отбелязва авторът на статията. Характерен пример за това е романът „Южен куриер“. М. Пари е на мнение, че в тази своя творба Сент-Екзюпери използва особено много символи, когато основен обект на изображение е конфликтът между стремежа към сливане с динамиката на извънземното и желанието за социално интегриране. Както е известно, в живота на Сент-Екзюпери това противоречие почти винаги е било силно изразено. У него е забележим, от една страна, стремеж към уреждане на един обикновен, „нормален“ живот, подобен на този, който водят милиони хора, пише авторът на статията, а от друга — стремеж към живот, изпълнен с риск и вист на бездомник, зареян в простора на крилата на металната птица, която всеки миг може да го поведе към смъртта. Чрез образа на Бернис от „Южен куриер“, изтъква М. Пари, Сент-Екзюпери се е опитал да разкрие именно това основно противоречие в своя живот. Този роман на Сент-Екзюпери в същност е един опит за анализиране на собствената позиция, една поредица от въпроси към самия себе си, отговорите на които трябва да му помогнат за намиране на верния път към бъдещето. Образът на кораб, губещ се сред морската синева, Сент-Екзюпери избира като символ за своето състояние и мястото си в света, откъдето пътищата водят навсякъде, но всеки от тях може да доведе и до гибел сред морската бездна или сред примамливата синева на небесната шир.

Често споменаваните приливи и отливи в романа „Южен куриер“ според автора на статията имат символично значение и представата за тях възниква, когато главният герой Бернис осъзнава напълно волята си за живот и участието си в един неспирен процес на изменение, независим от волята на индивида.

В опитите си да разкрие символичния характер на някои образи и мотиви в романа М. Пари не използва шаблони за значението на определени символи, а се стреми да даде собствена интерпретация, съобразена с определени психологически особености на Сент-Екзюпери. Така например мотивът „лътване“, който е в основата на сюжета на романа, пък и на почти всички произведения на Сент-Екзюпери, според автора на статията загатва за непрекъснато търсене на място в живота, на кътче земя, където както героят на романа, така и Сент-

Екзюпери биха се чувствували сред свои, у дома си. След всяко приземяване обаче, когато у Бернис се събужда отново спомени за миналото и всичко изглежда така, сякаш времето на безкрайно рене из въздуха е вече безвъзвратно отминало, изведнъж отново изниква мисълта, че пак трябва да се лети на някъде, към някаква цел, която е неопределена и далечна, но която трябва да бъде постигната на всяка цена. Авторът на статията счита, че романът „Южен куриер“ не би трябвало да се разглежда само като някакъв пътепис или дневник на летец, а като умело художествено пресъздаване на сложния душевен мир на Сент-Екзюпери и стремежа му към щастлив живот — земен и обикновен и същевременно възвишен и рискован.

Образът на Женевиев, любимата на главния герой в романа „Южен куриер“ — Бернис, авторът на статията вижда също така в символичен план. Женевиев, отбелязва М. Пари, е до голяма степен имажинерен образ на любима жена, която е в състояние да приобщи устремения към неизвестността Бернис със света, губещ контурите си под крилата на неговия самолет. Докато стартът към небесните простори дарява Бернис с чувство на лекота и безтегловност — един символ на необвързаността и свободата, според автора на статията споменът за Женевиев го връща към земята, но не за да ограничи неговата свобода, а за да му вдъхне вярата, че щастие е възможно не само сред безбрежния океан на небето, но и сред „малкия земен свят“. Една съществена разлика в световосъздаването прави обаче „малкото щастие“ на Женевиев и Бернис невъзможно и очертава безизходността на връзката им.

Докато пилотът Бернис схваща света само в движение, в едно неспирно изменение, което предполага като неизбежна компонента неизвестността, за Женевиев най-важно е чувството за постоянство и сигурност в контактуването и с обкръжаващия свят — едно чувство, което укрепва у нея след всеки нов изгрев и залез, след всеки сън и събуждане, с всяко действие, повтаряно от заобикалящите я неща и хора от векове. Уравновесеният вътрешен мир на Женевиев Сент-Екзюпери показва и чрез символа на нейния дом, който винаги изниква в съзнанието на Бернис наред с образа на неговата любима. Заобиколена от своите мебели и домашни принадлежности, пише авторът на статията, Женевиев има чувството на сигурност при контактите си с този нагласен по нейна воля реален веществен свят — стегнат, уютен, неразрушим. В съзнанието на Бернис Женевиев изплува винаги обляна в спокойната светлина на стайна лампа. Светът, в който живее тя обаче, пише М. Пари, за Бернис е само един свят на миналото. В него няма място за човек, устремен към новото и неизвестното и ско-

ро електрическата светлина, която огрява Женевиев в нейния дом, се превръща за Бернис в тягостен спомен, когато под крилата на неговия самолет мека лунна светлина гали непрекъснато променяния се ландшафт. За Бернис любовната постепенно се превръща само в един лъч от миналото, в спомен от щастливото детство.

В епизода на любовната история между Женевиев и Бернис, когато Бернис се приближава към дома на своята любима, отново чрез символични образи Сент-Екзюпери разкрива бездната, която е съществувала винаги между двамата влюбени — съществените различия в начина, по който те възприемат света. За Бернис домът на Женевиев, доскоро представя за спокойствие в семеен уют, се превръща в странно подземно царство на нощта и смъртта, над което блискавата Женевиев.

Един от основните мотиви в „Южен куриер“, изтъква М. Пари, е отчуждението и самотата, които са сякаш вечни спътници на Бернис. Копнежът му по Женевиев в същност е копнеж по някакъв близък човек изобщо, с когото би било възможно осъществяването на трайна връзка на доверие и сърдечност. Доведен до пределния стадий на отчаяние по отношение изграждането на такава връзка, Бернис формира ново световно отношение след бигтвото си от лицето, от което се води повествованието в „Южен куриер“ в Кап Жюби. Бернис не търси смисъла на живота във връщане към добре уреденото буржоазно общество, което той помни от детството си, а се устремява към безбрежните пясъчни простори на Сахара, където внезапно губи представа за своята идентичност. Дългоочакваната среща с „разказвача“ според автора на статията, е един символичен акт на приближаване и среща на Бернис с неговото минало „аз“. След като вижда безперспективността на връщане към миналото, Бернис отлита отново към неизвестното, воден вече от съзвездията „Южен кръст“, а не от Полярната звезда, която за него порано е била всичко — спасителна светлина, лъч на любовта, път към спокойния щастлив живот или просто самата Женевиев.

Това, което прави особено привлекателен романа „Южен куриер“ на Сент-Екзюпери, пише авторът на статията в заключение, не са само образният език и великолепно пресъздадените чувства и настроения, възникнали у samotния летец — човек на границата на два свята — земния и небесния, но и умело изградените символични подтекст на произведението, който разкрива по великолепен начин възможностите на Сент-Екзюпери за високохудожествена рефлексия на значими философско-етически идеи.

Струва ни се, че проблемът за символиката в романа „Южен куриер“ би могъл да бъде разгледан от автора не само въз основа на психологически наблюдения, но и в съответствие с някои национално-полити-

чески и идейно-философски фактори, характерни за времето, в което е написана тази забележителна творба на Сент-Екзюпери. Така например би трябвало да се има пред вид, че големият успех на „Южен куриер“ в края на двадесетте години във Франция се дължи до известна степен и на това, че в него намират отражение някои актуални масови настроения, обусловени преди всичко от чувството за несигурност, отчуждение, както и от стремежа за излизане от угнетяващата сфера на ежедневието и търсене на силни преживявания и романтични приключения с помощта на новата голяма придобивка на човечество — самолета.

Б. М.

САЩ

AMERICAN LITERATURE. Даръм, Сев.
Каролина, № 2, 1974

В кн. 2/1974 г. на списанието „Американ литърчър“ привлича внимание статията „От новелата към късия разказ. Възникването на един нов жанр през петдесетте години на XIX в.“. Авторът Роберт Марлър споменава в уводните си бележки, че в неговата статия са отразени резултатите от анализа, който той е направил на почти всички американски новели и разкази, публикувани в периодичните издания на САЩ през периода 1850—1861 г., както и на литературно-критическите статии за тях, появили се през същия период. Основна цел на автора на статията е да докаже, че късият разказ, появил се през петдесетте години на миналия век в американската литература, се отличава с редица специфични особености от познатите дотогава прозаични форми и с основание би могъл да бъде определен като нов литературен жанр. Появата на този литературен жанр именно през петдесетте години на миналия век Роберт Марлър обяснява с някои характерни изменения както в начина на възприемане на света, така и в литературния вкус на американското общество. Свързвайки по този начин развитието на литературата на дадена нация с някои политически, икономически и народопсихологически особености, авторът на статията застъпва едно, в основата си правилно становище за зависимостта между литература и общество.

В миналото, отбелязва Р. Марлър, късите прозаични форми са били рядко обект на критически изследвания и литературната критика им е отделяла далеч по-малко внимание, отколкото например на романа или пък на лириката. Въпреки това обаче още през втората половина на миналия век в редица американски литературно-критически изследвания може да се забележи

ясно жанрово разграничаване между „дълъг“ разказ или кратка новела и къс разказ. Изхождайки от някои типични различия между тези жанрове на прозата, някои литературоведи, пише Марлър, са застъпвали становището, че новелата или „дългият“ разказ били аналогични на героичния роман, а късият разказ, добил популярност през петдесетте години на XIX в. в САЩ, наподобявал в много отношения на социалния роман. Според тези литературоведи, пише Марлър, в новелите нямало действителен герой, а само образи, които представлявали стилизирани фигури на психологически прототипове, каквито не се срещат нито в социалните романи, нито в типичните къси разкази. Характерен белег на късия разказ, появил се по страниците на американските периодични издания скоро след 1850 г., по мнението на някои литературни критици, с които се съгласява авторът на статията, е наличието на индивидуализиран образ, разкрит в една правдоподобна социална обстановка. Докато кратката новела или „дългият“ разказ могли понякога да третират само някакво душевно състояние на героя, то късият разказ не допускал това да бъде основен обект на изображение. В късия разказ, изтъква авторът на статията, душевното състояние на героя, било то представено статично или в динамично развитие, остава на заден план в повествованието и има значение само за разбиране на мотивацията на дейността на героя.

По-нататък Р. Марлър изтъква, че появата на жанра на късия разказ в американската литература е естествена реакция на упадък на някои други жанрове на прозата, например на новелата. В средата на миналия век, пише Марлър, са нараснали както броят, така и обемът на американските периодични издания. Възникналото тогава глад за материали за публикуване (Марлър посочва, че от около 1850 г. почти във всеки вестник и списание в САЩ са помествани по няколко литературни творби в проза с продължения в подлистници) е предизвикал опощаване на късите жанрове на прозата и е превърнал писането на повести и разкази в едно чисто комерческо начинание. В резултат на това е настъпило бързо стандартизиране на художествената продукция и опощаване на литературния вкус на американското общество. За разказите и новелите, заливащи американския читател от периодичния печат, станали типични сладикивият сантиментализъм и дидактическият морализъм. Фабулирането било шаблонизирано в резултат на нормативния стремеж към поляризация на героите на добри и лоши с всички банални атрибути на черно-бялата групировка на персонажа. Оптимистичният идеализъм на тази проза, пише Р. Марлър, се е изграждал на базата на християнската вяра и лековерните представи за гържество на американската демокра-

ция. Най-голяма популярност сред авторите на този вид проза добиват Е. Саутуърт, С. Коб, К. Чезebro, Т. Ш. Артър и Х. Олгър.

Редица изтъкнати прогресивни литературни критици и някои издатели в САЩ, отбелязва авторът на статията, в началото на петдесетте години на миналия век повеждат открита борба срещу тривиалността на тогавашната американска къса проза. Отхвърляйки скочания дидактизъм и баналния начин на изобразяване на мелодраматични истории, прогресивната литературна критика от онова време е определила насоките на едно ново развитие на късата проза, свързано със значително променяне на концепциите за литературния жанр на разказа. Според Р. Марлър в много от публикуваните тогава литературно-критически статии била ясно забележима тенденцията към утвърждаване на някои от основните идейно-художествени принципи на видния американски писател Едгар Алан По. Така например твърде често се изтъквало, че добрият разказ трябва да бъде замислен и осъществен на принципа на „единния ефект“. Както пояснява авторът на статията, тук се има предвид такъв начин на фабулиране в разказа, който съответствува на класическия драматургичен принцип за единство на действието. Мнозина литературни критици от средата на миналия век, изтъква Р. Марлър, са дали психологическа и литературно-теоретическа обосновка на печеления популярност по онова време жанр на късия разказ. Според тях разказ или новела, които излизат с продължения във вестници или списания, трябва да бъдат съобразени с особения начин на възприемане от страна на читателя, а именно на порции и в дълъг интервал от време. Това предполага възникване на обусловени от интервала от време между четенията различия в емоционалната настройка и рецептивната възможност на читателя. За да може да се осъществи ненарушена последователност на възприемането, необходимо е било, отбелязва Марлър, то да бъде подпомогнато от фабулна схема, която в общи линии е позната на читателя или, с други думи, литературната критика в средата на миналия век сама се е натъкнала на някои характерни особености на художествената проза, публикувана в периодиката, които по естествен път са се превърнали в стимулатори на посредственост и баналност. Пътят, по който биха могли да бъдат избягнати тези до голяма степен обективно обусловени недостатъци в структурата на художествения разказ, пише авторът на статията, очевидно е станал ясен за омина автори и критици, които са търсели решение в художествената проза. Този е водел към създаване на съвсем къси кази, които биха могли да бъдат отпечатани наведнъж и по този начин биха осигурили цялостен характер на въздействието на литературната творба, отпечатана в перио-

дичните издания. Но тази промяна във формата на разказа (намаляване на обема), подчертава Р. Марлър, е довела и до изменение във вътрешната структура на разказа, а това е обстоятелство, което дава основание да се приеме, че късият разказ представлява отделен литературен жанр.

В своята статия Р. Марлър се спира и на някои основни идейно-художествени достижения в развитието на жанра на късия разказ в САЩ през петдесетте години на миналия век. Основното и най-ценно завоевание на американската проза през този период според него е постигнатият в редица къси разкази реализъм на художественото изобразяване. Неслучайно прогресивната литературна критика в САЩ от онова време е изтъквала като образец на художествено представяне творби на Уилям Текери и особено на Оноре дьо Бalzак. Отхвърляйки дидактическия морализъм на късата проза от предшествуващите десетилетия, редица автори на къси разкази през втората половина на XIX в., пише авторът на статията, са се стремили към правдиво отразяване на случки и явления в американското общество, показвали са в повечето случаи явно, макар и с крайно пестеливи средства, една типична действителност. Късият разказ в американската литература от втората половина на миналия век, отбелязва Марлър, поставя пред читателя някакъв проблем, в повечето случаи с национално или общочовешко значение, без обаче да предлага някакъв начин за разрешаването му, който би могъл да бъде сметнат като опит за прокарване на определени нравствено-етични или социално-политически идеи на автора. В късия разказ от втората половина на XIX в. в САЩ се забелязват много от онези черти, с които се характеризира този литературен жанр в структурно и идейно-тематично отношение и днес. Особено големи заслуги за развитието на жанра на късия разказ в американската литература от разглеждания период според автора на статията имат писателите По, Хауторн и Мелвил. Проследявайки основните фази на развитие на късия разказ в американската литература през втората половина на миналия век, авторът на статията изтъква постепенно отдалечаване от необикновените сюжети, предпочитани от По, и насочването към по-неутрални сюжети от типа на тези, които избира Хауторн, или пък към сюжети, взети от ежедневието, като тези в разказите на Мелвил.

Пред вид широкото застъпване на жанра на късия разказ в американската литература от втората половина на миналия век до наши дни литературноисторическия, аспект на жанрово изследване, подобно на това, което прави Роберт Марлър в своята статия, представлява особен интерес. Въпреки че основната теза на Марлър за възникване на жанра на късия разказ в резултат на про-

мяна в начина на художественото възприемане на литературната творба в проза, публикувана чрез средствата за масова информация, не е нова (подобно схващане застъпва още през 1964 г. видният немски литературовед Валтер Йенс), анализът на тенденциите в развитието на американската проза, който Марлър прави в статията си, има безспорно приносен характер.

Б. М.

АВСТРИЯ

LITERATUR UND KRITIK. Виена, кн. 81, 1974

Във февруарската книжка на сп. „Литератур унд критик“ привличат вниманието статията на проф. Хайнц Полицер „Прага и първоизточниците на Райнер Мария Рилке, Франц Кафка и Франц Верфел“, както и есето на Х. Б. Мюлер „Америка като антипод при Франц Верфел“.

Проф. Полицер отбелязва, че едва ли друга тема в европейската литература е била подложена през годините 1880—1920 на такава радикална метаморфоза, както мотивът за града. Околната среда, която при натурализма е определяла характера на действащите лица, постепенно започва да се превръща в проекция на авторската личност или — както при Джойс — в псевдомитически партньор и противник на литературния герой. Така градът от средище на човешкото обществено, от арена на човешките дела, сблъсъци и конфликти се разраства в съвременната литература до символичен модел на човешката самота, изолираност и безпомощност. В града бе потърсен, посочва авторът, последният осезаем символ на кризата, в която човекът неудържимо затъва. Страхът и отчуждението, чувството за пустота и безkontaktnost се превръщат в основни елементи на жизнения опит.

На град Прага като един от центровете на немската литература бе определено, смята проф. Полицер, да преживее първи, и то най-радикално, тази метаморфоза. Населен с чехи и управляван от австрийци, този главен град на Бохемия се превръща в инкубатор на национални и социални конфликти. А литературата отразява този раздор, като прави един жив град в сборище на призраци. Още в стъплената бездна на пражкия пейзаж в някои поеми на Рилке се утаява една атмосфера, която поетът сам ще обозначи по-късно като климат на „непоуверливост и обрканост“. И докато хабсбургската монархия неотклонно се приближава към катастрофата, из пражките къшета изникват призрачни чудовища като „Голем“ на Майринк. Умопобъркани като героите на Макс Брод се примесват в тъптата от чудаци, физически изроди, проститутки и

сутеньори, „девичите пастири“ на Егон Ервин Киш. Дори въздухът на града изглежда просмукан от миазмите на порока и сексуалните извращения.

С провъзгласяването на първата чехословашка република през 1918 г. на демонизирането на Прага съвсем не се слага край. Тъкмо пражките писатели, пишещи на немски език, от периода между двете войни остават свързани с тематиката на призрачността и секса, разиграваща се на метафизичен фон, при което те често пренасят действието от историческия център на града в дребнобуржоазните покрайнини и в пролетарските мизерни райони. За тези писатели е характерен един общ топ на самоопирания, който понякога се разкрива като истинска самоомраза. Вродената морбидност, симптом на отслабващата житейска енергия, на атрофията, обхванала цялата стара Австрия, не отричава и немската колония в Прага дори след сгромолясването на монархията.

Прага, градът, който моленосва всекиго, стъпил на негова земя, пише авторът, е останал в творчеството на Райнер Мария Рилке, Франц Кафка и Франц Верфел неизличими следи. Повърхностно погледнато, биографиите на тези трима писатели имат малко общи черти. Рилке търси спасение в Русия на Толстой и неслучайно жената, която го придружава в това странстване, сама се намира на пътя между Ницше и Фройд. Кафка според Томас Ман е един „религиозен хуморист“, който под формата на притчи с маниакална монотонност проповядва учението, че „неуловимото е уловимо“. Верфел е роден за музикант и сам избира призванието на поет. Тук той търси да намери едно християнство извън католическата църква, да намери някаква нова вяра. Общото обаче между тези трима писатели се заключава както в парадокса на тяхната религиозност, така и в ретроспективната обвързаност с техните младежки блянове и травми, а също и в чувството за изолираност и самотност, каквото и тримата са преживели в своето пражко детство. Около немските родни домове на Рилке, Кафка и Верфел подобно на китайска стена се издига действителността на чешкия живот. Сред тази действителност немските деца израстват като в някакво национално и социално гето, а за писатели от еврейски произход, като Кафка и Верфел, това е и едно религиозно гето, още повече че техните бащи са достатъчно просветени и либерални, за да им отнемат опората на религията. В своята младост и тримата остават изолирани от чешкото обкръжение, а в известна степен биват дори сблъскани с него. Тъй като домашните им прислужници са чехи, то детските им стай се огласяват от чешки народни песни и приказки, те влизат в досег с чешката музика и други творения на един ненакърнен общ, задръжен живот, но този песенен и приказен свят е за

тях дискредитиран поради социалния състав на хората, от които им е предпазен. Колкото и да е различно икономическото състояние на трите семейства, говоримият език при тях си остава немският. И тримата писатели страдат през младостта си от кризи на чувството си за идентичност и за принадлежност към света, в който живеят; от друга страна обаче, и тримата знаят от собствено наблюдение, че извън тяхното остро чувство е възможен един осигурен и общителен живот и че съществува човешка общност, която в здраво чувство на взаимнообвързаност води, макар и жалко, но все пак напук на всяко потисничество крепко съществуване. Този житейски опит дава антропологическата основа за определения на Кафка за метафизическото състояние на човека: „Безкрайно много надежда е дадена — ала не и за нас!“

В своето младежко творчество Рилке се приближава към чешкия народ обаче със самочувствието на високоцивилизован, попаднал сред някакво туземно население, свежда се към него като възрастен към малко дете, изпълнен с удивление от това странно създание, което счита за далеч по-малко развито от самия себе си, същевременно обзет от спомени за една невинност, която самият отдавна е изгубил в префинеността на своята по-зряла възраст. Наред с това обаче Рилке описва и мизерността на пролетарския живот. И тук поетът изпитва чувството на двойно отчуждение — национално и социално. Същото това чувство, отбелязва проф. Полицер, можем да открием повече от десетилетие по-късно в поезията на младия Верфел. Но на мястото на лекия импресионистичен стих на Рилке се намерим тук една поетична структура, която напомним дългите стихове на Уолт Уитман. И това не е случайно. Верфел се вдъхновява от „демократизма на състраданиято“, който проповядва в своите химни „гръмовежецът от Манхатан“. Но и за Верфел раят на между-човешките отношения е изгубен и той пише: „Чужденци сме всички на земята и всичко, до което се докоснем, умира...“ Верфел би искал да застане на страната на унижените и оскърбените, но те са му социално чужди. И тук той въстава срещу собствения си произход.

Подобно нещо намираме и при Франц Кафка, но много по-открито и като противоячие по-неразрешимо. През целия живот на писателя като сянка се промъква образът на баща му. Още като дете Франц Кафка става свидетел на сблъсъците с чешките служители в магазина на Херман Кафка. В едно писмо до баща си той пише: „Ти наричаше служителите „платени врагове“. Те наистина бяха такива, но преди да станат, ти беше за тях един „плащащ враг“. Така Кафка няма нужда като Рилке да се привеща снизходително към окръжаващите го чехи, нито пък се нуждае, както Верфел,

от някакво мечтателно чувство за вина и състрадание; в тях той усеща съпротивата, тъй дълбоко скрита и замаскирана, каквато е собствената му съпротива срещу баща му. Ако може да се говори за чувство за вина при Кафка, то не е толкова със социални, колкото с универсални измерения.

Но Прага е не само арена, сред която Кафка, Рилке и Верфел се сблъскват с критичното състояние на модерния човек в най-драстични размери, но тя им служи и като изходен пункт към славянския свят, смята проф. Полицер. Прозирната сатира на Николай Гогол допринася значително за оформянето на структурата и климата при разказите на Кафка — притчата на Гогол „Нос“ съдържа в себе си вече своеобразната техника на шокиране, така присъща за Кафка, особено в разказа му „Метаморфозата“. Кафка, когото сюрреалистите искат да включат в своите редци, изказва показателната мисъл: „Действителната реалност е винаги нереалистична.“

Пътешествието на Рилке в Русия в годините 1899 и 1900 му помага да преодолее плиткостта и фригидността на неговия младежки стил. Тъкмо досега с една жива човешка общност, каквато открива сред народа на Русия, прави от пражкия студент поета Рилке, отбелязва авторът. Това е и причината, която кара поета да обявява: „град на своите най-стари и най-дълбоки спомени“, а Русия за свое „духовно отечество“.

Верфел е по-млад и е роден сред по-голямо благосъстояние от Рилке и Кафка. На идеите на революцията той се отдава поинтензивно, отколкото другите двама биха могли никога да мечтаят. Но неговата политическа осанка се определя от метафизичния жест на Достоевски. От ранното си стихотворение „Баща и син“ (1911) до романа „Не убиецът, а убитият е виновен“ (1920) Верфел тласка своето вътрешно въстание срещу буржоазния си произход по следите на „Братя Карамазови“, при което обаче се чувства наблюдаван от изпитателния поглед на Зигмунд Фройд. В своето „Християнско послание“ Верфел обявява Достоевски за светец покровител на немския експресионизъм.

Проф. Полицер отбелязва, че като гимназист Кафка по думите на своя приятел от младини Хуго Бергман е носел в петлиците червения карамфил на социалистите, а при изпълнението на песента „Стража на Рейн“ демонстративно не станал на крака. Но според автора това са били по-скоро детинщини. От по-голяма важност е обстоятелството, че Кафка е участвувал в събраната на пражкия анархистичен съюз „Клуб младих“. Към този клуб се е числял и връстникът на Кафка Ярослав Хашек. Не е трудно да се разбере, смята авторът, защо Кафка се е засядявал на масите на пражките анархисти в известните пражки кафенета — тях-

ната омраза е била насочена срещу милитаризма, капитализма, преди всичко обаче срещу австрийската бюрокрация. И тази бюрокрация заема толкова голямо място в двата незавършени романа на Кафка „Процесът“ и „Замъкът“, че в известен смисъл те могат да се разглеждат като политически сатири. Така в началото на тридесетте години Бертолт Брехт нарича Кафка „писател-пророк“, в смисъл, че „фашистката диктатура се е загнездила в самата тъкан на буржоазната демокрация“. Брехт продължава: „Кафка описва с великолепа фантазия бъдещите концентрационни лагери, бъдещата правна несигурност, абсолютизирането на държавния апарат...“

Проф. Полицер обаче смята, че ако Кафка е писател-пророк, то той е метафизичен анархист, който предсказва в произведенията си бъдещето. Наистина Кафка се е чувствувал привлечен към чешките революционери; тяхната съпротива срещу авторитетите, инстанциите и компетенциите е била и негова лична съпротива. Но той не е бил нито член на някоя политическа партия (дори на партията на безпартийните анархисти), нито пък е бил прокламатор на настъпилите в бъдещето обществени условия. В своето отчуждение от буржоазията Кафка остава пълен „аутсайдер“.

Кафка е правил опити да разчупи самотата, която му е била едва ли не вродена. Наред с чехите привличали са го с цялата амбивалентност, която му е била присъща, евреите от Източна Европа. Когато през годините 1910—1912 в Прага пристига еврейска театрална трупа от Варшава, Кафка следи представенията и със същото иронично внимание, с което е участвувал в събраията на чешките анархисти. Той се опитва да се свърже и с двете народностни групи; с чехите чрез своята крайно мъчителна и саморазрушителна любов към Милена Йесенска, а с източните евреи чрез връзката си с Дора Диамант, която предоставя на вече смъртно болен писател една последна година на еуфоричен покой.

Така Прага като славянски град, но намиращ се под австрийско управление, град, в който се срещат две култури и две световещания, става център на зародилото се ново съзнание за човека в модерния свят в началото на нашия век, съзнание, явило се като отговор на една социална, национална и общочовешка разруха, чиито следи не са изчезнали и до днес.

От събия тематичен кръг е и есето на Х. Б. Мьолер „Америка като антипод при Франц Верфел“. Авторът посочва, че отношението на Верфел към Америка се променя в съответствие с общите тенденции на американското влияние върху немската култура. Около 1920 г. това отношение е позитивно оцветено, но по-късно то приема по-мрачни тонове. Както е известно, по времето на Ваймарската република в Германия се

зараждат силни симпатии към Съединените щати. Х. Б. Мьолер обяснява това обстоятелство, от една страна, с великодушното поведение на американския президент Уилсън по време на мирните преговори, а, от друга — с увеличаването на публикациите на американска литература в Германия. Същите фактори изиграват своята роля и при обратния процес — загубването на някои илюзии по отношение на Америка. Особено голямо значение има за тази метаморфоза публикуването в Германия на романа на Синклер Луис „Бабит“, както и на романа му „Главната улица“, който чувствително развенчава мита за американския гражданин като пионер на човешкия прогрес. Така блясъкът на Съединените щати започва да се топи и изbledнява напълно към края на двадесетте години.

В своята младост Верфел претърпява силно влияние от страна на американския байд Уолт Уитман. Но в своята реч „Реализъм и душевна дълбочина“ от 1931 г. Верфел се отвърща от Съединените щати. Според него Щатите са превърнали своите граждани в манипулирани, обездушени колективни същества и са свели тяхната функция до гола потребителност, до хора, които в рамките на индустриалното масово производство стоят край конвейерната лента и се отдават на примитивна консумация.

Интересно е как Верфел се приспособява към Америка след своята емиграция. Авторът посочва, че в действителност Верфел преодолява „вътрешното изгнание“, в което потъва Хайнрих Ман, а и други немски писатели след установяването им в Южна Калифорния. Верфел успява да се аклиматизира в Калифорния, заобикаля пейзажа на своето ново обкръжение с такава интензивност, че го описва в най-примамлива светлина в своя утопичен роман „Звезда на неродените“ и си създава име в американския литературен живот. Същото важи и за обществената област. Многобройните писатели емигранти ограничават своето общувание предимно в рамките на немската колония. За разлика от тях Верфел общува и с много американци. Това позволява на писателя да преценява Америка почти като американец, а не като чужденец.

В ролята, която Верфел определя на Америка в своето творчество, авторът открива определена система. Специфичният образ на Америка свидетелствува за съвсем определена опозиция към окръжаващата Верфел действителност. Така в епохата на експресионизма Америка се превръща в антипод на общественото устройство в Средна Европа. Американецът се появява като противоположен образ на владеещия в Австрия провинциален ред. Дори представите, които Верфел е почерпил от Уитман, се нареждат в тази система. В тях се проявява един дух, който според експресиониста Верфел лип-

сва в Централна Европа. Дори когато Верфел се обявява против Америка в края на двадесетте години, той върши това с оглед на положението в Европа. Той вижда Америка като „експонат на радикално-реалистичното жизнено чувство, на което днес не може да уегне нито една модерна страна“. И Верфел критикува този дух, понеже завладява Централна Европа. „Този дух просмуква, макар и под формата на нездраво убеждение, модерния немец“, казва Верфел. В последна сметка Верфел критикува Америка и като нова, избрана не по своя воля родина. Може само да се предполага, пише авторът, как би се изострило отношението на Верфел към Съединените щати, ако би бил

свидетел на ерата на Маккарти. (Верфел умира в Калифорния през 1945 г.)

Накрая авторът изтъква, че поетическата американофилия, както и американофобия — дори при един метафизически устроен писател като Верфел — са силно обусловени от лични преживявания, от състоянието на информацията и са типични за дадената епоха. Така в една атмосфера на бедна информация лесно се създава обобщаващата абстрактна представа за Америка като „обетована земя“, но тази представя бързо се променя с почерпването на нова информация в един конкретен и реалистичен образ.

В. К.