

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1974, № 7—10

В кн. 7 най-голям интерес представлява статията „Цялостен ли е структурният анализ?“ на полския изследовател Е. Чаплевич. Статията се занимава преди всичко с обосноваването на претенциите на структурната поетика за пълнота на анализа на литературния факт в съчетанието на три канонични аспекта: синтактика, семантика и прагматика. Още в началото на статията започва защитата на мисълта, че при този тип анализ по-скоро може да се говори за свеждане на художествения факт до понятието „цялостна“ структура, отколкото за наличието на действителна цялост.

В развитието на структурната поетика авторът отделя две фази. Първата — „класическа“ 20—50-те години на XX в., представена от много школи с обединяващ ги интерес към синтактичния аспект на проблема, или естетическата функция на произведението като насоченост към собствения му строеж. Знакът става единствена реалност в изкуството и обособявайки се, губи контакт с действителността, към която се отнася. Това довежда в известна степен до приглушаване на семантичния аспект. Авторът се спира по-подробно на концепциите на Роман Якобсон като един от най-характерните представители на тази фаза. Отбелязано е и въздействието на Ф. де Сошюр с неговата теория за знака, чието влияние в структуралната поетика все още не е преодоляно напълно.

Внимание е отделено и на семантичните елементи у Ю. Тинянов и Мукаржовски, на прагматичните акценти в последния, които въпреки наличието си не отнемат центъра на синтактичните структури.

50-те г. са отбелязани като нов етап в развитието на структурната поетика. Едновременно с това се отчита, че оформянето на новото разбиране на литературата и изкуството не е лишено от подкрепата на доста възгледи и постановки на Якобсон. Според Ю. Лотман литературата принадлежи на по-високо равнище от езика, защото художественият текст притежава особена семантична структура. Синтактичното отношение между „вторичната“ и „първич-

ната“ знакова система придобива във втората фаза от развитие на структуралната поетика нов диапазон на рефлексии. „Вторичните“ знакови системи се обявяват за моделиращи: произведението на изкуството се определя като проект, възплъщаващ едно или друго разбиране на структурата на действителността. Издигането на семантичната функция в абсолютен водещ откъсване от естетическата функция. Произведението на изкуството подобно на предишната фаза се обявява за структура с максимална сложност. Но сега вниманието се прехвърля върху съдържанието като „модел на света“ и този модел става главен предмет на структурния анализ. „Новият“ структурализъм подчертава отличията на вторичните семиологични системи от първичните езикови системи. Това довежда до оспорване на лингвистичния характер на вторичните системи и отделяне на черти, сочещи нелингвистичен характер. В подкрепа на мислите си Е. Чаплевич се спира на някои от позициите на Леви-Строс, Р. Барт, Б. Успенски, Ю. Лотман.

След прегледа на по-важните етапи от историята на структурното направление авторът стига до извода, че „результатите, достигнати на отделните фази, не се допълват един друг, не създават монолитна конструкция, а, напротив, взаимноизключват се един друг и се подлагат на съмнение“. Синтактичният структурализъм отблъсква семантиката и прагматиката, семантичният структурализъм пренебрегва синтактиката (респективно и прагматиката). Прагматичният структурализъм, все още неизявен напълно, но обещаващ условия за сближаване между научна теория и интуиция, също не гарантира модел за „цялостен“ анализ.

Главното противоречие в структурализма според автора на статията лежи не между теорията и практиката. То е преди всичко в пределите на самата теория, в общата методологическа предпоставка, претендираща на „цялостен“ подход към произведението и възникващата на някоя фаза конкретна концепция, фактически ограничаваща се с избран фрагмент (аспект) на творбата.

Този брой на списанието включва и статията „Лебедев и племенникът Рамо“, в

който В. Кирпотин проследява философското и историко-литературно родство между образите, създадени от Достоевски и Дидро.

Уводният материал на кн. 8 е посветен на 40-ата годишнина от Първия конгрес на съветските писатели. Включени са изказвания на А. Барто, Л. Леонов, К. Симонов, А. Сурков, Н. Тихонов, К. Федин, В. Шкловски и др. Под заглавие „Преди 40 години“ О. Резник публикува спомени за I конгрес на съветските писатели.

В статията „Новият „модел“ на легендата за доктор Фауст“ на В. Молчанов са развити интересни мисли за проблемите на западната литература и литературна наука. От рубриката „Обзори и рецензии“ отбелязване заслужава рецензията на В. Романенко за второто издание на книгата на А. Твардовски „За литературата“.

Кн. 9 се открива с материали от творческата среща на писателите и критици на тема „Образът на комуниста в литературата“. Статията „Курс към духовна унификация“ на А. Тишков разглежда проблемите на политиката на маоистите в областта на литературата и изкуството. В статията на К. Рехо „От демократическата литература към социалистически реализъм“ въз основа на произведения от съвременната японска литература се прави опит да се характеризират сложностите, свързани с установяването и развитието на метода на социалистическия реализъм в несоциалистическите литератури, да се покажат закономерностите в издигането на социалистическия реализъм като водещ творчески метод в литературата, свързана с борбата на работническата класа в страни с масово движение за защита на демократизма и прогреса.

Във връзка с 30-годишнината от социалистическата революция в България под заглавие „Общественият дълг на писателя“ Лада Галина споделя свои мисли за ролята и значението на творческият труд. С въпроси за спецификата на писателския труд и обществения дълг на художника писателката се е обръщала към Г. Караславов, П. Зарев и П. Матев.

Статията „Народопсихология и съвременен художествен процес“ на П. Зарев отбелязва наличието на скрити вътрешни двигатели в литературното развитие, като се спира по-конкретно на исторически изменящата се народна психология. В нея се включват исторически изменения в „родовата“ и битовата етика и нравственост, формиращи се в материалното и духовното битие на народа, преминаващи в изкуството. Интерес представляват разсъжденията на автора за разлика между изконно родовото и съвременното натрупване в живота, подкрепени с илюстративен материал от Фолкнер, Маркес, Радичков

и др. В статията се засяга и проблемът за отношението между национален характер и литературен персонаж, като се подчертава идеологическият акцент в литературния персонаж, който изисква отчитането на редица фактори за изясняване на националния характер в него.

В рубриката „Панорама“ е публикувана информация за теоретическата конференция на тема „Революционните септемврийски традиции и съвременната българска култура“, организирана в София във връзка с 50-годишнината от Септемврийското въстание — 1923 по инициатива на Комитета за изкуство и култура и творческите съюзи.

З. Паперний в „Зърно и растение“ изнася интересни моменти от творческите записки на А. П. Чехов, проследявайки движението на мисълта от черновата бележка до разказа или повестта.

„Най-хубавото, любовта на художника към човека“ — под това заглавие са публикувани писма на Томас Ман до неговите приятели и близки, посветени на въпроси на литературата и изкуството. Избраните писма са взети от тритомния сборник писма на немския писател, събрани и подготвени за печат от дъщеря му Ерика Ман. Встъпителната статия, преводът и коментарът са на С. Апт.

В кн. 10 на списанието със статиите „Необходими ли са противоречия в поезията“ на Г. Асатиани и „Поезията в света на информационния взрив“ на Вяч. Куприянов редакцията продължава дискусията за състоянието на съвременната поезия.

Л. Филипов в „Чаадаев — истинският и мнимият“ разглежда сложните и противоречиви философски и обществено-политически възгледи на Чаадаев въз основа на неговите „Философски писма“. Ю. Кагарлицки в статията „Фантастиката търси нови пътища“ поставя въпроса за своеобразието на художествения критерий при научнофантастичните произведения и поточно проблемите на литературната критика при този тип художествени творби.

Интерес представлява статията „Мярка и смисъл на художествената измислица“ на В. Боборикин, който изследва творческата история на романа на А. Фадеев „Млада гвардия“. Авторът отчита безспорния документален характер на произведението, изградено върху огромен брой материали, разтворени в неговата тъкан почти без преосмисляне и само тук-там попълнени с отделни шрихи, усиливащи или изменящи емоционалния им строй. Но въпреки че самият Фадеев говори за техническата работа при свързване на отделните документи, „Млада гвардия“ е произведение, създадено по законите на художествената проза. В. Боборикин прави редица интересни наблюдения, доказващи, че към художествената измислица в този роман

се отнасят не само детайли в поведението или вътрешното състояние на героите, но и цели епизоди, заемащи важно място в сюжета. В търсенията на някои истини и обяснения, доверявайки се на усещането на художника и наблюдението на човека, Фадеев е въвел не само несъществуващи епизодични лица, но и цели сюжетни линии, чието развитие в романа е наложено от самите обстоятелства. При сверяване на документалната и художествената истина се забелязва, че това става обикновено след улавяне на нравствената, битовата и психологическата атмосфера в този етап на красноречивата епопея, без да променя потока на мисълта, а, напротив, насочва от конкретния факт към разкриване на причинно-следствените връзки. В края на наблюденията си авторът отбелязва, че мярката и смисълът на художествената измислица в романа „Млада гвардия“ изцяло са подчинени на основната идея и целият преди всичко нейното задълбочаване и емоционално уплътняване.

В кн. 10 на списанието е поместена и рецензията на Д. Лихачов за книгата на Л. М. Лотман „Реализъм в руската литература от 60-те г. на XIX в.“. Още в началото на рецензията се отчита новото у Лотман в разбирането на този изключително важен период. Според автора на рецензията интерес в замисъла на книгата представлява разглеждането на руската литература от този етап като един голям спор на писателите с разкриване на своеобразието в позициите на всеки един от тях. Ново в подхода на Лотман е и виждането на всяко литературно произведение като „обществена постъпка“, или по-точно „литературна постъпка“, а творчеството на писателя като „обществено“ или „литературно поведение“. Посочено е органическото сливане на конкретно-историческия и теоретико-литературния подход, а също и разглеждането на проблемите в творческото взаимодействие на писателите на нивото на литературните типове. Отбелязва се, че Лотман вижда историческа зависимост не само между еднородни явления, но и между противостоящи в обществената борба или такива, връзките на които носят усложнен, опосредствен характер. В заключение на рецензията авторът обобщава, че книгата на Лотман е първо изследване, поставящо комплексно въпроса за руската художествена проза.

И. К.

Г Д Р

„SINN UND FORM“ — Берлин, 1974, кн. 1

В кн. 1 на списанието на Академията по изкуствата в ГДР по-голям теорети-

чен интерес представлява изследването на добре познатия немски литературовед Роберт Вайман „Светът и аз-ът в метафората“.

В статията си авторът търси отговор на въпросите, какви са възможности на метафората, каква е нейната дееспособност и каква функция изпълнява в процеса на поетическата корелация между индивид и общество. Р. Вайман посочва, че тази проблематика следва да се разглежда в актуален контекст, в светлината на дискусията за отношението на субективността и реалния свят в изкуството, за „тясната взаимовръзка между индивида и социалистическото общество“ по думите на Курт Хагер.

Съвременната революционна лирика е действително в състояние, отбелязва авторът, както да обедини образа на реалния свят с изразяването на аз-а, така и да замени субективността чрез гласовете на читателската маса и чистото описание на нещата от света. В първия случай стихотворението ще представлява най-висша форма на поетическото възбращение, като при това лирическият субект намира изказ в неговите сложни отношения със света и тъкмо в поетическия изказ на тези отношения се осъществява акт на „самоосвобождаване, на самоопознаване, на единствено възможна индивидуация“¹ по думите на добре известния поет от ГДР Гюнтер Кунерт. Във втория случай — както може да се наблюдава в съвременната латиноамериканска поезия — едно революционно стихотворение е само по себе си отказ от аз-а, то говори от името на масите или просто констатира нещата като такива. Р. Вайман напомня, че именно в този пункт революционната поезия напомня за някои концепции на Рембо и особено за (наистина обоснован съвсем по друг начин) лозунга на Т. С. Елиот: „Поезията не е израз на личността, а по-скоро пожертвуване на аз-а, едно непрестанно заличаване на личността!“

В действителност обаче, смята авторът, тези твърде опростено противопоставени позиции се обединяват — поне в лириката на ГДР — върху едно широко поле на най-фини оттенъци между лирическата конфесия и поетическата констатация. А една обнoвeна поeтика на мeтaфopaтa нe мoжe дa oтмeнe oпитa кaктo нa cъвpeмeннaтa лaтинoaмepикaнcкa пoeзия, тaкa и нa нoвaтa eврoпeйcкa лиpикa. Пo-нaтaтък в изследването си авторът насочва вниманието към някои исторически и актуални аспекти на една диалектическа теория на метафората.

¹ Индивидуация — психически процес на узряване, преобразуване и диференциране на аз-а. Б. рец.

Както и да дефинираме метафората, изтъква Р. Вайман, нас ще ни интересува преди всичко нейното реалистично определение, разбирането на метафората като първа поетическа версия на противоречието или, обратно, на единството между индивид и общество. Едно подобно определение ще бъде естествено твърде рисковано, то няма да може да предявява претенции за изчерпателност и преднамерено ще се отнася само до е д н а , а не до в с и ч к и функции на метафората — до нейната дееспособност. Това ще бъде частично определение, което обаче ще се ориентира спрямо цялото на традиционната теория за метафората в едно твърде съществено методологическо отношение.

Предварителният резултат от един исторически екскурс върху явлението показва, твърди авторът, че литературната практика, както и литературната теория на метафората не са нещо завинаги определено. Историческото движение на предмета и на понятието за него свидетелствува за многообразието и за променливостта на функциите му, които винаги са били изследвани в светлината на обществената поръчка и обществения контекст на поезията. И тъкмо изменението и увеличаването се осъзнават на тези функции прецизират и променят употребата на основното значение на гръцкото слово „метафора“, което насочва към един процес на „пренасяне“. Така в своята „Поетика“ Аристотел разглежда метафората като номинална стилина фигура на промяна в първоначалното значение, а древноримската реторика (Квинтилиан) определя метафората като „съкратено сравнение“ (*brevior est similitudo*). Тя класифицира процеса на базата на „одушевяване“ и „неодушевяване“: пренасяне на качества от „живо“ върху „мъртво“ (напр. „езицето на везните“), от „живо“ върху „живо“ (напр. „жената е змия“), от „мъртво“ върху „живо“ (напр. „венец на творението“) и т. н. Прецизно подпороденият механизъм на тези категории е може би не без реторическа привлекателност, отбелязва авторът, ала той подминава генезиса на метафората, както и нейното въздействие върху читателя. Тук имаме работа с категории на нагледа, а не на литературната практика.

Дори и там, където вече в новото време се изоставя формалната класификация, метафората продължава да се смята само „като външна украса на по само себе си самостоятелна художествена творба“. Хегел, комуто това известно изречение се изплъзва от погледа, тук все още е свързан изцяло с традицията на Квинтилиан. Неговото определение на метафората като „съвсем кратко сравнение“ изхожда от постановката, че при този процес „на съ-

държането се придава различна от самото него обвивка“. Излизайки от тази позиция, Ф. Т. Фишер деградира сравнението до „една по-спокойна форма на образния метод“ за разлика от метафората, която определя като „по-смела, по-пламенна форма, при която се изоставят въпросите „как“ и „къде“ и която кара сравнените явления да изглеждат идентични. „Оттук веднага произхожда идеалистическата систематика, подчертава Р. Вайман, която все още се препоръчва в модерните терминологични речници като „съвременна теория“ поради вярата, че метафоричното пренасяне представлява „одухотворяване на севитното и онагледяване на духовното“, тъй като това различие било „по-съобразено със същността на най-поетическата от реторичните фигури“, както твърди Геро фон Вилперт, отколкото античното рубрициране на литературните фигури.

В действителност, смята авторът, в тази дефиниция е налице обикновена подмяна на категориите, при което процесът на пренасяне се формулира на друго равнище, но и тук не се определя функционалното му значение. И така естетическите основи на класическото схващане за метафората си остават елементи на една естетика на изрза, която нехае за гледната точка на художествената рецепция като социално-естетически процес и тъкмо отгук се стреми да определи и същността на метафората, без оглед на обществената плоскост на нейния произход и художествено въздействие.

След Хегел романтичната естетика не внася нищо съществено ново в теорията на метафората. Английският революционен романтик и радетел за нова световна общност Пърси Биш Шели възлага на метафората задачата да разкрие незабелязаните до този момент отношения между нещата в света и да опосредствено възприемането на тези отношения от човека. Фридрих Шлегел, който, излизайки от чувството на романтическа резигнация и политически отказ, обозначава както метафората, така и поетическия образ изобщо като „избавление на духа от явленията на света“. Това е една съвършена антиреалистична позиция, подчертава Р. Вайман, и отгук извежда една линия към модернистичното определение на уж автономната метафора като *res poetica*, целта на което е преди всичко „да се изхвърли непоетичното, т. е. реалното съдържание“, както формулира и Ортега и Гасет: „Единствено на метафората ние дължим възможността да изчезнем от този свят, тя позволява сред действителните неща да изникнат рифмите и цветущите острови на фантазията.“

Противоречията между схващанията на Шели и Шлегел не са просто от теоретично

естество, посочва авторът. Те насочват към антагонизма между различните аспекти, с които са се обвързвали винаги реалистите и нереалистите. Шели и Шлегел имат пред вид един и същ предмет само доколкото на метафората е дадена още от зараждането и в праобщественото езиково табу вътрешна способност да перифразира — да служи за забравяне или за изясняване на смисъла. Но те разбират съвсем различни неща, доколкото метафората не съществува в литературата на едно общество „сама по себе си“, т. е. извън своите функции. Едва като се излезе от тази функционална цялост, може да се определи структурата на процеса, съгласно който един знак (образ) се отнася към нещо обозначено (изражение) или пък към друг знак. Постоянно съществуващото напрежение между двете равнища на отношение при метафората се поддържа не само от сюжетно-образното противоречие между органично и неорганично, духовно и природно и т. н., но то отразява по-дълбокия антагонизъм между субективните и обективните компоненти вътре в самата метафорична дейност — антагонизъм, който също не може да бъде опознат и определен „сам по себе си“, а винаги само в контекста на един разгръщаш се свят на възприемане както за поета, така и за читателя. Само отношението на този възприет свят към действителността, смята авторът, е от решаващо значение. Важно е да се изследва какви промени, какви открития, какъв житейски опит провокира този начин на възприемане в отношението си към обществото и към живота на индивидите. Тази дееспособност на метафората, продължава Р. Вайман, не зависи на първо място от сюжетната сфера или от мимезисната степен на съответствие между структурните равнища на отношенията вътре в метафората. Ако насочим вниманието си към митологическата фантазия, ще видим, че „неосъзнатият художествен елемент“ в митично-поетичния образ е произлязъл съвсем не от сравнението (например между Зевс и гръмотевицата), а в процеса на една обществено-обредна дейност. Макар и поетическата метафора да не може да се изведе направо от мита, и тя също би трябвало да се схваща като специфично поетическо изображение на една обществена практика. Очевидно е, констатира авторът, че чистата класификация на явлениято не може да даде повече плодове. А функцията и структурата на метафоричното възприятие могат да бъдат разкрити само в изследването на степента на общност между поет и читател и на отношението на обобщенията аз към света. Именно тук, смята Р. Вайман, едно реалистично схващане за изкуството и литературата може да се домогне до по-съвременна дефиниция на метафората.

По-нататък авторът изследва мястото и функцията на метафората в социалистическата лирика. Изтъква се, че тази форма на пренасяне на значения предлага на социалистическата поезия единствената по рода си възможност да се свързват в хомогенно поетическо цяло реалност и субективност, природъ с общество или ежедневие с история — примери за това авторът подчерпва от съвременната лирика на ГДР.

Едновременността в подобното, както и в неподобното, която съответствува на диалектиката между възпроизвеждане и оценяване, е в същност двигател и причина за същинското напрежение в метафората; изхождайки оттук, ще може да се определи степента на провеждане или на съкращаване на семантичното пренасяне, смята Р. Вайман. Ала трябва да не се изпуска пред вид, че изобразителният и оценъчният аспект в метафората така съвършено се сливат в едно цяло, че в никакъв случай не може да става дума за някаква двойственост на образното и мирогледното.

Авторът приключва изследването си с уговорката, че неговото проучване съвсем не разработва, а може би само набелязва действителния, както и възможния принос на метафората за „художественото преоткриване на света“ и за „превърщането му в лично изживяване и съставна част на собственото аз“. Метафората винаги ще остане част от едно по-голямо цяло, на чийто естетически закони тя е подчинена. Но в рамките на това по-голямо художествено цяло и на неговото обществено предназначение метафората проявява определена дееспособност и остава специфичен източник на онази трансмутация, чрез която нашият свят се превръща в поезия.

В същата книжка привлича вниманието и работата на К. Л. а. у. с. Я. р. м. а. ц. „Съществува ли в изкуствата напредък?“

Въпросът, дали изкуствата претърпяват развитие, изглежда не само на някои буржоазни теоретици, но и на редица социалистически творци почти неразрешима загадка, отбелязва авторът. Особено художниците, изхождайки от върнатата теза, че всяко художествено произведение е неповторимо и в тази своя изключителност то е израз на субективността на твореца, който е постъпил така, а не иначе съгласно „законите на своята субективност“ и постига своето *собствено* съвършенство, достигат понякога до заключение, че изкуството не познава прогресивно развитие. Вярно е, че всяка художествена творба е белязана от оригиналността на своя създател по начин, твърде различен от проявяната оригиналност в научната област и че във всеки художествен период безсъмнено се достига до „съвършенство“. Ала това обстоятелство

ме да дава основание, смята К. Ярмац, да се абсолютизира тезата, че в изкуството няма развитие и напредък.

Прогресът в художественото развитие не може да се обхване с категорията „съвършенство“, той се изразява не във факта, че естетическите творения стават все по-съвършени (това може да бъде частен случай на прогресивно развитие в рамките на един художествен период, стил или жанр). Така произведенията на Шекспир или Гюте означават никакъв напредък по отношение на древните съвсем не защото съдържат художествени ценности от по-висока степен на съвършенство. Тук е от значение тезата на Маркс, че „понятието напредък не бива да се схваща в неговата обичайна абстрактност“. Още Хегел показва, че висотата и съвършенството на *определени* художествени изказ са тясно свързани с *определени* обществени предпоставки. Тези предпоставки (създали условия за възникването на пример на античния епос, на Шекспировата драма, на класическия критико-реалистичен роман на XIX в. и пр.) не са вечни, те отмират. А художествените творби, извикани от тях на живот и задълго останали като образец на съвършенство, на практика вече не могат да бъдат достигнати, понеже са изчезнали специфичните условия, сред които са били създадени. В този смисъл прогресивното развитие на изкуствата включва в себе си и негативни страни. Следователно прогресът в естетическото развитие на човечеството не може да бъде определен съобразно критериите за художествено съвършенство, а трябва да се разглежда единствено в неговата връзка със социалния прогрес.

Авторът отбелязва, че редица меродавни буржоазни теоретици отричат изобщо *прогресивното* развитие на изкуството и дори поставят под съмнение самото му развитие, а в някои крайни случаи, както е при Ортега и Гасет, дори прославят упадъка като прогрес. Така английският археолог и философ Робин Колингууд като последовател на Кроче, който поставя на първо място „изключителността“ на художествената творба и ограничава прогреса в изкуството само до „съвършеното разработване на един сюжет“, създава своеобразна монадология на произведенията на изкуството. Според нея всяко естетическо творение създава един свят за себе си, който вече не стои в никакъв досег с другите „художествени светове“, а в последна сметка също и с действителния свят. Именно при Колингууд, изтъква К. Ярмац, отричането на идеята за развитие в изкуството достига своя абсолютен израз. Също тъй влиятелният на Запад изкуствовед Херберт Рийд стига (във връзка с Фройд) до тезата, че изку-

ството не може да се развива в същинския смисъл на думата, понеже „основните феномени, които придават на художествените творби естетическа стойност, остават винаги едни и същи“. Тези „основни феномени“ Херберт Рийд схваща изцяло в смисъла на интерпретацията си на Фройд, а именно, че в душата на художника е заложено априори известно поле на напрежение, което се стреми да намери художествен изказ. Подобни теоретически построики, изтъква авторът, са основани методологически на обстоятелството, че действителната взаимовръзка между изкуство и общество изобщо остава извън зрителното поле на изследователя.

Към представителите на онези буржоазни теоретици, които застъпват идеята за развитие на изкуството, се числи американският естет Томас Мърно. Наистина той не извежда своята концепция от Хегеловата диалектика, а от природонаучната еволюционна идея на XIX в., при което изхожда преди всичко от традицията на Спенсър. В смисъла на един прагматичен рационализъм той се застъпва за „точна“ естетика и изкуствознание, стреми се да освободи тези науки от сферата на философските спекулации и развива идеите на теоретичния плурализъм. Опитът да се обединят различни клонове на знанието, да се използват за полагане на основите на една точна естетика и от тази база да се обясни идеята за развитие на изкуството се стори на редица буржоазни учени едва ли не изход от тяхната криза, посочва авторът, като своеобразен „противовес“ срещу увеличаващата се притегателна сила на марксистката естетика. Това теоретическо направление си спечели влияние, понеже се основава върху проучвания на конкретен материал и върху включване в изследванията си на частични аспекти от взаимовръзката между изкуство и общество. „Глубинната психология, антропологията, резултатите от археологическите открития след 1900 г. и особено социалните науки създадоха предпоставките да се освободи естетиката от спекулации и да стане тя достъпна за емпиричното изследване“ — това са достойнствата, които се приписват на теоретичния плурализъм на Томас Мърно. Ала в действителност и Мърно не е в състояние да изясни сложния проблем на прогресивното художествено развитие, смята авторът. Еклектичното свързване на психология, антропология, изкуствоведска морфология и буржоазна социология не може да избегне едностранчивостта на буржоазната преценка. От тези позиции — от които впрочем се подхранва и ревизионизмът в модерната теория на изкуството, подчертава авторът — не може да се отговори на въпроса за закономерността на художественото развитие и естетическия

прогрес. Характерното за една такава концепция е, смята К. Ярмац, че тя не е в състояние да прояви разбиране към изкуството на социалистическия реализъм, схваща погрешно социалната детерминираност на художествената еволюция и прогрес и по този начин ги лишава от историчност.

За да обоснове по-пълно своята теза, авторът разглежда въпроса за напредъка на изкуството най-напред така, както е разбираан в епохата на Просвещението и на класическата философия. Борбата на Дидро за придвижване изкуството напред съсем не се отнася до някои отделни формални новости; буржоазният просветител се стреми към *нов тип* драма чрез завоюването на нов художествен обект. Той вижда обновлението в драмата в това, да не се изобразяват вече кнзие и крале, а градските съсловия, различни частни лица, домашните нрави и пр., т. е. до предмет на изкуството да се издигне буржоазният живот. Също и Винкелман свързва мисълта за напредък в изкуството с идеята за един по-свободлив обществен ред, а в редуването на различните стилове например в гръцкото изкуство открива една прогресивна, а към края му — една регресивна тенденция. Именно Винкелман въвежда категорията „стил“ в еволюционната теория на изкуството и с това отхвърля голото описание и подреждане на фактите, което вършеше старата история на изкуството. В зрителното поле на неговите изследвания навлиза и комплексът от социална детерминираност и относителна самостоятелност в художественото развитие. И Винкелман, и Дидро свързват своите концепции за нов, напредничав тип изкуство с определен човешки облик, с определен естетически идеал: Винкелман с идеята за „благородна простота — спокойно величие“ (*edle Einfalt — stille Größe*), а Дидро с идеала за „естествен човек“.

Особено важна стъпка в диалектичeskото обосноваване на прогреса в изкуството правят Хердер, Гьоте и Хегел. Приносът на Хердер се състои в това, смята авторът, че определя по-точно демократичните основи на художественото развитие. Що се отнася до Гьоте, самото му литературно дело е свидетелство за една продължаваща естетическа еволюция. Така в статията си „Литературният санкюлотизъм“ той посочва, че дори и най-големият гений е зависим от обществените условия на епохата, в която твори. К. Ярмац отбелязва, че някои разсъждения на Гьоте изцяло кореспондират със схващанията на Маркс и Енгелс по този въпрос.

Първото цялостно изложение на художественото развитие, приведено в „система“ и същевременно обяснено във взаимовръзка със световната история, дава Хе-

гел, след като Хердер вече е свързал идеята за развитие в изкуството с аспекти от човешката история. Хегел прави опит, макар и „в абстрактно пренначена взаимовръзка“ (Енгелс), да обоснове художественото развитие преди всичко исторически и теоретически. Той вече не ограничава това развитие в рамките на отделни художествени периоди, а залага в основата на изследването си общоисторически аспект.

К. Ярмац отбелязва, че буржоазната мисъл на XIX в. не може да намери истинско приложение на Хегеловото завоевание — диалектиката. Макар еволюционната идея да не се отхвърля генерално и от всички, тя бива нагледена към нуждите на капиталистическото общество и търпи силни влияния от механичната природонаучна мисъл, както това може да се открие у Спенсър. Само въз основата на една обществена критика на капитализма, която бе в състояние да посочи изход от тази социална формация, през втората половина на XIX в. стана възможно да се отреди и на изкуството едно бъдеще в смисъл на прогрес. С откриването на историческия и диалектическия материализъм Маркс и Енгелс доказват, че на определен начин на производство съответствува и определена духовна продукция, че материалната продукция трябва да се схваща в нейната исторически конкретна форма, ако искаме да представим правилно намиращата се във взаимодействие с нея духовна продукция.

Авторът цитира Йоханес Р. Бехер, който в своя „Дневник 1950“ пише: „Едно ново изкуство започва не с нови, невиджани досега форми; едно ново изкуство започва винаги със създаването на един нов човек.“

Завършвайки с категоричната преценка, че развитието на изкуството, както и неговият напредък са безспорно научно доказани, авторът подлага на по-обширно изследване въздействието на новите комуникационни медии върху прогреса на изкуството.

В. К.

ПОЛША

„MIESIŹCNIK LITERACKI“, 1974, кн. 9

Септемврийската книжка на „Месенчник литературни“ помества интересна за нас дискусия на тема „Критиците за литературата“, в която вземат участие изтъкнати полски критици като Ян Блонски, Артур Сандауер, Анджей Лам и др.

Влодзимеж Сокорски от името на редакцията, а след него и А. Лам предлагат на събралите се да се опитат да отговорят на въпроса, как е функционирала критиката през последните 30 години, кога е била нужна и полезна, а кога не е изпълнявала задачите си.

Според А. Лам през тридесетилетието са били проведени две големи критически кампании, които имат значение и до днес. Първата е спорът за литературните последици от новото положение на полското общество след войната, в условията на новия строй. Този спор остана незавършен, но той остави трайна следа — незаличимото вече съзнание за необходимостта от съюставка на развитието на литературата със структурните промени в обществения живот. Втората кампания си постави задача да оцени постиженията на авангардното изкуство и литература през XX в. Дълбокият смисъл на тази кампания се състоеше в обогатяването на съвременната литература с комплекс от средства, необходими за адекватното изразяване на опита на съвременния човек. В това време бяха попълнени и пропуските в проучванията на полската литература между двете войни и на състоянието на съвременните световни литератури.

Ян Блонски различава три етапа в развитието на реализма в полската следвоенна литература. Непосредствено след войната главно място заемат етичните проблеми, свързани с окупационните преживявания, след това надмощие взема тематиката, свързана със социалистическите промени в страната, след 1953 г. главно място заема тематиката на т. нар. „размразяване“, а понастоящем взема надмощие „малкият реализъм“ в селския му вариант.

Според Сандауер важен недостатък на критиката през изминалото 30-летие е прекалената склонност към създаване на официални величини. Особено през годините 1949—1956 разни писатели били издигани като много големи, и то почти всяка седмица, като им се давали награди, уреждали се юбилеи, организирани се хвалебствени рецензии и големи тиражи. По този начин привилегированата литература се отделила от толерираната. Едва от 1956 г. започнало да се усилява съзнанието, че официалната литература не се покрива с новаторската, търсещата литература. Но и до днес никой не се е заложил да подложи на сериозна критика очевидните слабости на някои творби, например на Кручковски. А стойностите, които не се подлагат на сериозна критика, умират. Според Сандауер литературните творби живеят само тогава, когато са предмет на противоречиви оценки.

Ана Буковска противопоставя на Сандауер друго определение на условията за

жизнеността на една творба. Една литературна творба е според нея жива, когато не може да бъде премахната от съзнанието на културната общественост и от литературната история. Блонски прави разлика между функционирането на една творба в литературната и в читателската традиция. Станислав Виткевич например, добил световна известност с авангардните си пиеси, заема важно място в полската литературна традиция, но мястото му в читателската традиция е много ограничено.

Според А. Василевски деленето на официална и неофициална литература е съществувало наистина преди 20 години, но днес е само мит. Днес не съществуват нито официална литература, която да бъде лансирана въпреки малката ѝ стойност, нито пък съществува авангард, който да си пробива път с големи мъки и затруднения. В същност днес в Полша е най-лесно да бъдеш „авангарден“ писател. И литературата се дели на лесна, т. е. „авангардна“, която никой не атакува, защото тя никога не засяга, и трудна, която се опитва да се пребори с истинския живот.

Сандауер твърди, че за появата на различните „псевдоавангардисти“ и „псевдокласици“ е пак виновна самата критика. Докато през годините 1949—1956 тя насочваше с всички средства литературата към политиката, след 1956 г. тя започна да я отклонява от нея. След 1956 г. най-важната задача на критиката е била да се сложи край на плитко разбираната комуникативност; днес критиците трябва на всяка цена да изтръгнат литературата от всякакви „псевдо“ течения и да я накарат да заговори с човешки глас и да започне да повдига нови проблеми по автентичен начин. У най-добрите съвременни писатели проличава според Сандауер автентизмът и свързаният с него ироничен минимализъм (Хамилтон, Брил, Редлински), който се противопоставя на предишния патетичен максимализъм. Тези писатели дават израз на новото съзнание на гражданите на „второстепенната страна, в която трябва да живеем, защото тук ни е единственото място на земята“.

Според М. Шибист новата полска литература не е отговорила в задоволителна степен на основните въпроси: как са се променили хората през изминалите 30 години и в каква насока, дали те се чувствуват добре в новата си кожа, в новото си положение, дали това ново положение е тъкмо това, което те са очаквали и търсили. Има все още „нецензурни“ теми и тъкмо тези творби, които се опитват да ги засегнат, се смятат за най-ценни и най-интересни, макар че те невини заслужават това.

Според А. Буковска последните десет години не донесоха никакви литературни събития, които да изменят по радикален

начин облика на полската литература. Творците във все по-голяма степен проявяват предпочитание към интимните изказвания, които все по-малко отговарят на колективния опит.

Всички участници в дискусията обрънаха внимание на факта, че класическият роман от XIX в. изчезва. Блонски отбелязва, че съвременната проза или се свързва с личния опит на писателя и по този начин се доближава до автобиографията, дневника, документа, или се сроява с поезията. В романа нахлува лиричната, фантастичната или пародистичната стихия. Документ, външен или вътрешен, лиричен или социологичен, е на мода. Авторът по образа на френския „нов роман“ не намери в Полша (въпреки някои отделни опити) благоприятна почва. Блонски обяснява това с факта, че едно общество като полското, което се преизгражда, поставя писателите в положението на търсенето, без да ги подпомага с готови литературни кодове. Ето защо „размътените“, „нечистите“ форми на изява не са ексцентрични, а са напълно реални и така ги възприемат младите читатели.

А. Василевски повдига въпроса за връзката на литературата с „идеологическите нужди на властта“. Този въпрос невинаги е бил разбираан правилно и невинаги се е давала на литературата възможността да утвърди по по-богат и по-убедителен начин съществуващата действителност. Често се забравя, че такова утвърждение е възможно само тогава, когато писателят открито се противопоставя и на решително разкритите отрицателни страни на живота. Когато творецът се прави, че не ги вижда, творбата му изглежда или спяща, или фалшива.

Според А. Менцел културната политика днес знае по-скоро какво не иска, отколкото какво иска от литературата. А в същност дошло е вече времето да се постави въпросът за своеобразието на социалистическата литература. Убеждението, че широките маси от трудещите се притежават готови и оформени културни възможности, които само чакат да избухнат в момента на победата на пролетарската революция, се оказа една заблуда. Необходима е постепенна историческа прегрупировка на силите, способни да създават културата. Постепенно се променят и културните образци. И това е най-важното, защото социализмът не може да се откаже от възобновяването на културното наследство на човечеството. И тук най-голямо внимание заслужава т. нар. „селско течение“ в съвременната полска литература. Във връзка с тази констатация на Менцел А. Буковска си задава въпроса, защо най-много от талантливите млади писа-

тели идват от селата, а не от работническите среди и като че ли ще заместят шляхтишката полска култура със „селската“. Критиката предполага, че селската среда със старите традиции е може би по-плодородна почва за оформянето на интересни творчески личности. А освен това важен е фактът, че селяните представляват половината от полския народ.

В последните си изводи както Сандауер и Блонски, така и другите критици стигнаха до заключението, че, общо взето, полската съвременна литература е интересна, което проличава още по-ярко върху фона на кризата в западните литератури. Явно доказателство за това е живият интерес, който полската литература буди в СССР и двете германски държави.

Поместеното в същия брой на списанието есе на Пшемислав Мрочковски „Песни за стихията“ е ценен опит да се разкрие в романтизма онова съществено ядро, което и до днес е запазило своята жизненост. „Днес — четем в есето — младите станаха по-мъдри благодарение на опита на следромантичния период. Този горчив опит ги предпазва от наивността, но самата горчилка не им стига. Идва момент, когато забравената лирика пак става необходима. Според Мрочковски най-ярък израз на вдъхновеното романтично творчество, в същината си „дионисиевско“, за разлика от съзнателно подреденото „аполоновско“ е романтичната ода. Разгледани са „Ода на радостта“ от Шилер, одата на Шели за западния вятър и „Ода на младостта“ от Мицкевич. Мицкевич започнал творбата си с подчертаването на контрастния фон — представил е вечните старци „без сърце и дух“, взети само с личните си облагои и сметки, трагично мимолетни. Одата му апелира към младите от всички раси и народи. Младостта се изразява най-силно в готовността за дружба до да се строи новият свят и да се събори старият. Задружният живот, строежът и борбата са сладки като „нектар“ и на тази мисъл на поета трябва да се наблегне особено много днес, когато на много млади хора е внушено, че животът е само мрак и тъга и „другите хора за нас са ад“, както Сартр убеждава съвременниците си. Обединени в задружен кръг, готови да споделят съдбата си, младите хора са свързани, както казва поетът, със „златната нишка на приятелството“, от което черпят своите сили.

И в трите романтични оди блика възторгът, който трябва решително да се противопостави на тъгата и отчаянието на „атомната ера“. Критиката на романтизма — завършва авторът, — която толкова остро е атакувала романтиците, че са прекаляли, също е прекаляла.

Кн. 8 на сп. „Творчост“ помества по случай 100-годишнината от рождението на Жозеф Конрад (Коженювски) писмата на големия английски писател до Роже Д. Касеман, студията на Здзислав Найдер „Конрад и идеята за честта“ и превод на студията на известния френски англицист Жан Жак Маю „Абсурдът и гротеската в творчеството на Конрад“. Книжката съдържа и много интересно есе от Северин Поляк, посветено на живота и творчеството на Андрей Бели. В рубриката „Сред книгите“ подробно е разглеждана излязлата през 1973 г. книга на Ана Павелчинска „Стойностите и насилието. Социологичен очерк върху проблематиката на Освиенцим“. Авторката на рецензията Малгожата Шпаковска подчертава, че основната идея на тази книга се изразява в убеждението, че признаването и реализирането на известни стойности от традиционния канон на европейската култура са били необходими, за да се понесат освиенцимските мъки, макар че това условие не е било естествено само по себе си достатъчно. В книгата на Павелчинска Освиенцим е представен като борба между два противоположни механизма. Първият е бил насочен срещу общоприетите в нашата култура стойности, целта на втория е била защитата на тези стойности. Силата на втория механизъм не може да се измерва с неговата резултатност, която, както знаем, е била нищожна. Но тази постоянна, макар и непостигаща значителни резултати съпротива е била доказателство за остро противоречие между хитлеризма и европейската култура. Тези, които са били съзнателно или несъзнателно неразривно свързани с тази култура, са могли докрай да си служат с нея като с оръжие.

Една от главните идеи на тази мъдра книга е и идеята за „психическата печалба“, която всеки от участващите в съпротивата е извличал за себе си от алтруистичните си постъпки. Действието в полза на другите е било в същност основната форма на самозащита. Вече самото съзнание, че тези нечовешки условия човекът е запазил способността да се противопоставя, да бъде солидарен с другите, да участва в акции за спасението на другарите си е създавало „луксозната в обстановката на лагера психическа ситуация“. Щом като в малките групи — пише Павелчинска — защитаваха благодарение на солидарното съдействие най-слабия, тази защита в по-широките категории на ценностите е била взаимна защита на всички. Слабият добивал някакъв малък шанс да изтрае биологически и толкова важното чувство, че има опора. По-силните защитаваха в тези най-тежки условия собствената си

етика.“ Чувството за солидарност и неговото реализиране на практика напук на механизма, който трябваше да го изкорени, е било най-голямата придобивка за концлагериста и неизбежното условие да се изтрае. Така концлагерът е изработил основната етична норма, без която не може да се живее: не прави зло на другия и го спасявай, доколкото това е в границите на твоите възможности, защото човекът е дотолкова човек, доколкото участва в света на стойностите, и то стойностите, които го свързват с другите хора — завършва рецензенската.

„В Атина щеше да бъде Перикъл“ — гози цитат от Пушкин е поставен като заглавие на интересната статия на Войцех Карпински, посветена на Пьотр Чаадаев. „Писмата“ на Чаадаев и особено първото, в което е начертан по великолепен начин образът на епохата на Николай I, Херцен е сравнявал с изстрел сред мрачната нощ на деспотизма.

Кн. 9 на списанието помества нови стихотворения на Ярослав Ивашкевич, откъс от книгата на Виктор Ворошилки за Пушкин — „Отечеството ни е Царское село“, където е широко представен училищният период от живота на гения руски поет, и една глава от книгата „Изкуството напуска мълчанието си“ от Збигнев Флорчак. Последната книга е посветена на голямото откритие на американския учен Александър Маршак (Marshall) относно изкуството на палеолита. Маршак твърди, че многобройните „тайнствени“ знаци в изкуството на палеолита, съчетани със символи, на които археолозите не са обръщали достатъчно внимание, заедно с високохудожествените мозайки имали характер на символичен календар; представлявали записи съгласно с годишното време и в зависимост от разните фази на Луната, които за палеолитичния човек са били астрономическо явление, най-лесно за наблюдаване. Следователно човекът от епохата на палеолита е бил вече „интелектуално същество“ с научни дарби и интереси. Искал да си даде сметка за ритъма и фазите на времето. Той е създавал в рамките на своите възможности „библиотека“, „хрониката на своето време“.

Рубриката „Сред книгите“ помества рецензии за новите книги на Юлиан Кавалец, един от най-известните представители на т. нар. „селско течение“ в полската литература, и за новата творба на прочутия автор на научнофантастичните романи — Станислав Лем. Лешек Бугайски, автор на първата рецензия, озаглавена „Тъжни разкази“, подчертава, че и последната книга на Кавалец „Голямото празнество“ (1974) не напуска кръга на проблемите от предишното му творчество. Това са проблемите на хората, които „изведнъж ви-

дяха нови градове непосредствено до нивите си“ и които тръгнаха по пътя на „напредването към града“. Позицията на автора в тази книга е много оригинална — той говори за събитията като че ли от огромно разстояние, сякаш самият той се намира вече в далечно бъдеще. Героите нямат имена, а са като че ли безименни представители на една социална група, добиват символично значение. Алегоричен смисъл има и този огромен строеж, който в разказите изтласква природата и всякакъв органически живот, съществуващ преди върху огромната строителна площадка. Остава само едно дърво и една птица, но и те загиват въпреки най-нежните грижи на строителите. Те не могат да виреят в градската обстановка. Тогава строителите поставят ново дърво от изкуствена маса, изработват изкуствена птичка и ознаменуват създаването на своя нов „олтар“ с голямо празненство на строежа. Така е изтъкната главната идея на творбата — човекът е най-много привързан към символите, към жестовете си и привидните чувства, които щедро манифестира към ближните си и към загиващата природа и с които прикрива егоизма и безсмислието си. Книгата на Кавалец е траурен марш на погребението на природата, но и бунт срещу факта, че селският свят, който той познава и обича, е осъден на гибел.

Рецензията, посветена на книгата на Лем „Измислената величина“ (1973), озаглавена „Този Лем, който ни кара да се смеем“, доказва по убедителен начин, че последната творба на автора на „Солярис“, „Приказки на роботите“, „Високият замък“, „Гласът на господ и философия на случайността“ и др., е в същност много тъжна. След „Свършена празнота“ — шеговит сборник от рецензии за ненаписаните книги, в новата си творба Лем създава антология от предговори към ненаписаните още съчинения. Всички тези предговори са снабдени с дати на тяхната публикация: 2009, 2011, 2029 г. В един от тях четем: „През 2023 г. станаха някои инциденти, които поради спазването на тайната по работата на Проекта не са стигнали веднага до знанието на обществото. Голем XII, който е изпълнявал по времето на патагонската криза функцията на шеф на генералния щаб, отказал да сътрудничи с генерал Т. Оливьер, след като е направил текущата оценка на умножителя на интелигентността на този заслужил командир. Започна следствие, по времето на което Голем XII по груб начин обидил трима пратени от Сената членове на специалната комисия. Работата бе потушена, а Голем XII след още няколко сблъсквания е платил всичко това с пълното му демонстриране.“ Голем е бил изработен от хората човек-механизъм. Така „измислената ве-

личина“ въпреки тънкия си хумор и комизма на ситуацияте се очертава като остър памфлет и горчива сатира, разкриваща трудно преодолимите черти на човешката природа.

Заслужава внимание и статията на изтъкнатата театрална критичка Марта Фик „Защо класиката“. Статията започва с констатацията, че, както на всички е известно, рангът на полския следвоенен театър се определя на първо място от постановките на големата класика. Големите представления на съвременната драматургия: „Два театъра“ от Шенявски, „Немци“ и „Първият ден на свободата“ от Кручковски, „Имената на властта“ от Брошкевич, „Картотеката“, „Старата жена мъртъ“ и „Моята дъщеричка“ от Ружевич, „Танго“ от Мрожек, „Венчавката“ от Гомброч и още няколко постановки са били несъмнено постижения на полските съвременни писатели-драматурзи и на режисьорите. И все пак за съдбата на полския театър, и то не само през годините 1944—1974, но още от 1918 г. до днес решаващи са били не реализациите на съвременните пиеси, а на големите творби на романтиците — Мицкевич, Словацки и Красински, а също така и на Виспянски, на Шекспир и на античните класици. И до днес този класически репертоар се противопоставя успешно на всякакви теории за „кризата на театъра“, и то се противопоставя в двоен смисъл: чрез художествената си проблемна сила и чрез реакцията на публиката, която „изведнъж престава да проявява скупата и циничния си скептицизъм и се отказва от предпочитанието си към телевизията“.

За лошото положение на съвременната световна драматургия се писа вече много. Безспорен е фактът, че броят на премиерите на полските съвременни пиеси в отделните театрални сезони не намалява, а, напротив, увеличава се. Но цялата работа е в това, че те само много рядко надминават средното ниво. В тях липсва искреност, пълната емоционална ангажираност на твореца. И днешният драматичен писател отстъпва на Мицкевич, Словацки, Красински или Фредро не поради това, че му липсва талант, а затова, че е свикнал и са му помогнали да свикне да пазн безгрижното и спокойно съществуване за себе си и за другите. А стойността както на театъра, така и на литературата, върху която театърът все още се опира, се крепи не само върху красотата и хармонията но и върху този инстинкт, който позволява на твореца да забележи, да покаже, а понякога и да предизвика онова, което е и трябва да бъде за даденото време най-важно. За характера на повечето от съвременните пиеси не може да се каже нищо определено. Техните цели в най-добрия случай са много близки, а често неясни. Те стра-

дат от външна ефектност, повтаряне на общозвестните истини и идеологическо лъкатушене. Понякога оставаме с впечатление, че са написани заради самото писане и режисирани заради самото режисиране. Когато гледахме — завършва Фик — „Освобождението“ на Виспянски, възвръщаше ни се вярата, че театърът е нужен. На фестивала на съвременните пиеси пак загубвахме тази вяра. И то пак не защото, че „Освобождението“ е по-голяма, по-съвършена творба, а поради това, че когато гледаме пиесата на Виспянски, ние усещаме, че наистина е съществувала автентична необходимост, заради която нейният автор я е написал. Проведеният във Вроцлав фестивал прави в по-голямата си част впечатление, че е сключен някакъв неопределен по-точно договор, съгласно който известна група хора твори с огромно усилие и създава с голям труд по-лоши или по-добри представления с единствената цел друга група хора, за която те са уж предназначени, да може да изрази най-голямото си учудване, като гледа безплодността на този труд и усилия.

В. См.-П.

ХОЛАНДИЯ

„NEOPHILOLOGUS“, Амстердам, 1974, кн. 2

„Неофилологус“ е международно списание за нова литература и езици, включително и за обща лингвистика, литературна теория и сравнително литературознание. В списанието, което навлиза в своята петдесет и осма годишнина, се публикуват работи на учени от цял свят главно на немски, английски, френски, италиански и испански език. Редакционната колегия има също международен състав.

От по-значим интерес в разглежданата книжка е студията на Герт Брун от университета в Бостън „Пародистичен консерватизъм — функцията на самоцитиране в романа на Томас Ман „Вълшебната планина“.

Значението на пародията като, макар и не най-съществена, но важна стилистична и мирогледна форма в средния и късен творчески период на Томас Ман е отдавна познато и проучено в различни аспекти от критиката. По-слабо внимание е обърнато обаче върху ролята на пародията при Томас Ман не само като начин за възприемане и суверенна употреба на традиционни форми и стилове, но и като скрито пародиране на съдържания и идеи, на поранни представи и съждения на самия писател. Конкретното литературно средство за тази задкулисна, постигната чрез остроумно смесване на биография и фик-

ция самопародия е постоянно срещашият се в почти всички произведения на Томас Ман *самоцитат* — художествено средство, чието конститутивно значение за езиковата, стилистичната и тематичната структура на творчеството на немския белетрист е било досега пренебрегвано, отбелязва Г. Брун.

Под самоцитат трябва да се разбира, пояснява авторът, такъв езиков обрат, който в своя изказ се отнася директно към личния живот и мислене на писателя и е пренесен непроменен от едно собствено произведение в друго. В романа „Вълшебната планина“ намираме следния израз, вложен в устата на италианския литератор Сетембрини: „Аз си спомням добре своите формулировки, съхранявам в паметта си всички смели и сполучливи изявления, които съм имал случай да направя...“ Тази бележка на Сетембрини би могла да се разглежда, смята бостънският автор, като скрит намек на Томас Ман за собствената си склонност да си служи повторно с вече употребени по-рано обрати, какъвто е и случаят със Сетембрини, чийто маниер на говорене се характеризира с постоянно вмъкване на цитати и самоцитати. Ерика Ман — дъщеря на писателя — обяснява във връзка с множеството дословни повторения в писмата на баща си, че Томас Ман просто не е бил в състояние да изрази по-добре веднъж писмено фиксираното и че то е засядало в съзнанието му като нещо окончателно валидно. Г. Брун подчертава, че не е рядко явление, когато особено грижливо и своеобразно изработени формулировки проявяват тенденцията да се задържат в паметта на автора си и да искат да бъдат употребени наново и наново.

Проблемът, който занимава Г. Брун, е какви намерения преследва Томас Ман с постоянното цитиране на обрати от свои поранни произведения. Употребата на самоцитати само във „Вълшебната планина“ дава недвусмислено да се разбере, че за писателя това представлява езиково средство, очевидно пригодно да изпълнява в рамките на духовната и художествената структура на романа определени функции, съответстващи на епическите намерения на художника. Според Г. Брун самоцитатът подобно на чуждия цитат служи за създаването на фикция в белетристичната творба. Наред с тази чисто епично-иманентна функция на самоцитата при него играят не по-малко значима роля и някои лични мотиви и тенденции на писателя: за Томас Ман самоцитатът е ефективен носител на тайно самоизобразяване и самопародиране, смята авторът на изследването.

За да изясни тезата си, Г. Брун разглежда по-подробно явлениято самоцитат в литературата. Той посочва, че не всяко

повторение на вече веднъж употребявани словесни обрати представлява самоцитат. Действителният самоцитат се различава от повторението по това, че с идейното си съдържание той се отнася към *самия писател*, т. е. съдържащият се в него изказ съответствува, поне в момента на първоначалното му формулиране, на индивидуалното мислене на автора. Поради това самоцитатът трябва да произлиза от източник, в който авторът изразява очевидно собствени идеи и убеждения, като например писма, речи, есета и пр. А от обикновения цитат самоцитатът се различава преди всичко по своя субективно-личен указателен характер и свързаната с това хомогенност на езиковата му форма, което позволява той да бъде интегриран в новата творба без никакви затруднения. По тази причина в самоцитата липсва онова своеобразно напрежение между асимилация и дисимилация, в което някои критици съзират особена привлекателност. Докато възприетият от чужд източник цитат насочва към обективни фактически, исторически или литературни дадености, то извлеченият от собствените произведения цитат се отнася към личния живот и начин на мислене на самия писател. И цитатът, и самоцитатът представляват прикрито (криптично) употребени художествени средства, т. е. и в двата случая се касае за езикови обрати, които читателят трябва да разпознае като цитат, съответно като самоцитат. И в това разпознаване от страна на читателя е заложена предпоставката за тяхната епическа ефективност, подчертава Г. Брун.

Така самоцитатите във „Вълшебната планина“ ще може да идентифицира и оцени само онзи читател, който е запознат основно с по-ранните творби на Томас Ман. Сам писателят никога не е правил изключения относно употребените от него самоцитати, макар че многократно споменава това понятие (наистина в по-различен смисъл) във връзка с други творци (Ибсен, Вагнер, Толстой). Също така не е известно дали Томас Ман е държал неговите самоцитати да бъдат разпознавани от читателите. Но все пак се знае, че на писателя е доставяло удоволствие да праща филолозите и критиците по дирите на скрити връзки и взаимоотношения в произведенията си. В действителност, отбелязва авторът на студията, Томас Ман играе на своеобразна криеница със своя читател, който обаче невинаги съзнава това; и смисълът на тази игра се разкрива едва тогава, когато читателят разпознае самоцитата.

Тази склонност на Томас Ман по скрит начин сам да се изобразява и пародира с помощта на самоцитати се открива най-убедително в романа му „Вълшебната планина“. Това, че тези самоцитати пред-

ставяват в същото време и важни граждански елементи на повествованието, доказва за сетен път характерното за Томас Ман смесване на личното с литературното. А от начина и местата, където самоцитатите се интегрират в структурата на творбата, може да се разбере, че тук се касае за обрати, които имат специално предназначение с оглед на основната тематика и проблематика на романа. Едно изследване на този двоен аспект на поетическо-самоотражение и епическа целесъобразност предлага според бостънския автор изнаднаддесет прозрения в извънредно комплексната система от отношения, в която се намират както романът, така и създателят му.

За извънредното значение, което Томас Ман придава на тази навлизаща в сферата на педагогичното, политическото и моралното форма, свидетелства обстоятелството, че повечето от употребените във „Вълшебната планина“ цитати са във връзка със занимаващата писателя все по-често след „Тонио Крюгер“ тема за мястото на литературата и писателя в съвременния свят. Така например идеята, че красивото слово поражда добри дела, се явява за първи път в статията на Томас Ман от 1913 г. „Писателят и художникът“, където се казва: „Да се пише красиво почти означава да се мисли красиво, а оттук не е далеч вече до красивото деяние: цялата цивилизация — това не е трудно да се разбере, — цялото нравствено облагородяване и възвисяване на човешкия род произтича от духа на литературата и още народните педагози на древността са смятали красивото слово за подбудител към добри дела.“ Същия израз писателят използва и във „Вълшебната планина“, където е предаден в донякъде съкратен вид и в непряка реч, като е вложен в устата на писателя Сетембрини: „Да се пише красиво, казват, означавало да се мисли красиво, а оттук вече не било много далеч до красивото деяние. Цялата цивилизация и нравствено усъвършенстване произтичали от духа на литературата...“ Употребата на непряка реч, посочва Г. Брун, може да се разглежда като тайно указание, че казаното в същност не се е породило в собствения ум на Сетембрини, а идва от чужд източник: италианецът и тук цитира някого, но този път се касае не до цитат в обикновения смисъл, а до цитиране на една сентенция, сътворена от неговия създател Томас Ман. Очевидно е, смята авторът на студията, че посоченият самоцитат служи на пародистичните цели в контекста на цялостната пародийна концепция на романа. Тук се пародира както реторичният активизъм и наивното литературно благочестие на Сетембрини, така и тенденциозната неоспоримост на самата изразена идея, която

Томас Ман, поне в този ѝ плосък вид, едва ли вече би приел. Г. Брун разглежда множество подобни примери на самоцитиране във „Вълшебната планина“ и аргументирано разкрива амбивалентното отношение на Томас Ман към по-ранните му теоретични формулировки.

Няма съмнение, че основното намерение на Томас Ман във „Вълшебната планина“ е да изобрази под формата на роман съвсем определени, представящи се в различни модерна форма явления от немската, съответно европейската емоционална и духовна история и да ги изследва с помощта на своя герой Ханс Касторп с оглед на тяхното по-нататъшно въздействие. С пародийното изображение, осъществено именно с помощта на остроумно влетени самоцитати, Томас Ман иска да насочи вниманието към дълбоката проблематичност и загубената образова телна стойност на европейската културна традиция и да разясни, че те вече не могат да бъдат взимани на сериозно като ръководни нишки за съвременното поведение и мислене. При това пародията на Томас Ман не е насочена само към определени духовни явления от миналото и техните представители в романа, а и към личната история и биография на самия пародист, който тук в извещен смисъл сам е станал историческо явление. Това историко-диалектическо отношение на писателя към собственото му минало е според Фриц Мартини „типичен белег за една късна епоха в изкуството“.

Авторът отбелязва още, че след като започва работата си върху „Феликс Крул“ през 1911 г., Томас Ман вече е убеден, че пародията е единствената все още възможна и защитима художествена форма за съвременния писател. Но пародията означава за немския романист нещо повече от игриво повторение на стари стилове и форми; при него тя произтича не само от „любов към един художествен дух, в чийто възможности човек вече не вярва“, но и от любов към определени идеи — чужди и собствени, — в чийто духовна и морална стойност писателят сам вече не вярва. Този вид пародия, която пародира и формата, и съдържанието, се разгръща с пълна сила в романа „Вълшебната планина“.

Тезата на Томас Ман за историческата необходимост на пародията в модерното изкуство, която многократно е изказвал, е изградена върху прозрението, че определени традиционни форми и съдържания вече не бива да бъдат приемани на сериозно в модерно обкръжение, понеже са вече не само художествено, но и морално съмнителни и опасни; че найновото епигонство и реставраторство може да създаде само „лъжа и болест“. Така същинската цел на това пародиране е анализ и критика на преодолени морални, социални и политически идеи от миналото, преди всичко

на такива, които сам Томас Ман някога е изповядвал. В този смисъл то е и скрита самоанализа и самокритика на писателя, който иска още веднъж да изложи във фиктивна проекция предишни собствени мисли и представи, които „тъй да се каже, вече са покрити с историческа патина“, да ги осветли критично, да изследва тяхната по-нататъшна жизнеспособност и в последна сметка да ги „ликвидира“ с помощта на пародията. Така се идва до положението, смята авторът, че според своята преднамереност пародията във „Вълшебната планина“ сама носи квазиидеологически характер. Обаче стои под въпрос, доколко тази задкулисна морално-дидактическа тенденция се изнася в романа ефективно, и тъкмо с оглед на обстоятелството, че творбата и нейният автор сами се пародират. Крайният ефект от това пародиране, подчертава Г. Брун, е хумористично-песимистичен, понеже както всяка истинска пародия, така и пародията на Томас Ман не представлява сатирична гавра с пародирания предмет. Неговото дълбоко уважение към литературните и духовните традиции на Западния свят, особено към тези на немската култура и не на последно място към самия себе си, тъй като цялото му духовно развитие е белязано от тези традиции, не му позволява да отхвърли с презрение старото, вече несъобразното с новото време. В това се състои и според автора „пародистичният консерватизъм“ на Томас Ман; сам писателят пише веднъж в писмата си: „Вълшебната планина“ е съвършено верен израз на моята същност, особено доколкото романът потвърждава пародистичния консерватизъм, чрез който моето изкуство се задържа в равновесие между епохите.“

Това поведение на писателя се манифестира най-внушително в последователната употреба на самоцитати в романа; то напълно съответствува на схващането му за художника, което изразява по следния начин: „Писателят, художникът по своята природа съвсем не е предан служител и възвестител на бъдещето, макар и творчеството му да върши това по несъзнателен емоционален път. По-скоро в него и заедно с него се кръстосват старото и новото и тази игра е неговото писателско дело — един диалектически продукт, съставен почти винаги както от старо, така и от ново, при което симпатите, пък дори и любовта съвсем консервативно си остават насочени към старото и само една инструментална чувствителност може да предвещава идващото ново. . .“

В списанието е публикувана и студията на Волфганг Мюлер от Висбаден, озаглавена „Пътят от символизма към немската и англо-американската предметна поезия от началото на XX в.“ Авторът разглежда отношението между Рилке и Бодлер като

своеобразна културно-историческа парадигма. Проследява се влиянието на френския поет върху Рилке в неговия среден период, разяснява се понятието на Бодлер за символизма и въздействието му върху сващането на Рилке за предметността в поезията. По-специално се изследва функцията на поетичната творба като символ в „Цветя на злото“ и символистичните елементи в предметната поезия на Рилке, както и пътят, който немският поет извървява от символ към предмет и образ.

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, Виена, 1974,
кн. 84, 86/87

В майската книжка на австрийското списание за литература и критика привлича вниманието статията на М а н ф р е д Д у р з а к „Австрийският Джойс“, в която се разглежда някои аспекти на отношението на австрийския романист Херман Брох към известния английски писател.

Авторът отбелязва, че сам Херман Брох е смятал за чест да публикува трилогията си „Сомнамбулите“ в издателството, запознало за първи път немската читателска публика със знаменития роман „Улис“ на Джеймс Джойс. Самото издателство — Рейн-ферлаг, Цюрих — не пропуска случая да рекламира трилогията на Брох като еквивалент на немската монументална творба и я поставя под един знаменател с „Улис“: „Онова, което означават за Франция и Англия имената на Джойс и Жид, за Германия ще бъде Брох с романа си „Сомнамбулите“.

Тази формула за „австрийския Джойс“ бързо се разпространява от литературната критика и започва да се прикачва към литературния ореол на Брох. М. Дурзак посочва, че в същност подобна формула не само не приближава Брох и неговото произведение до творчеството на Джойс, а, напротив, сигнализира само за едно по-сериозно обсъждане на Брох с литературното дело на ирландския романист и по-специално с неговия „Улис“, както и за трайла дълги години ориентация на Брох към художествените завоевания на Джойс.

Най-важният документ за тази творческа конфронтация е според автора есето на Брох, Джеймс Джойс и съвременността“, писано през тридесетте години. Изследователите на Брох твърдят с право, че тъкмо тук Брох е документирал най-настоятелно своето разбиране за Джойс и отно-

шението си към прочутата му творба. Въпреки по-късното диференциране на преценките си за Джойс Брох никога не е изразявал съмнение относно литературния ранг на ирландския си колега. „Улис“ винаги е бил за него, подчертава М. Дурзак, образец на литературно майсторство.

Авторът отбелязва, че според проучванията на кореспонденцията на Брох от тези години австрийският романист се занимавал задълбочено с „Улис“ на Джойс през цялата 1930 г., когато трилогията „Сомнамбулите“ вече е била завършена в първата си редакция. Така че литературното влияние на Джойс върху Брох би могло да се отнася само до наистина значителната преработка на трилогията.

Още в началото на 1931 г. Брох възнамерява да пише есе върху Джойс. Това есе е завършено значително по-късно и е публикувано чак през 1936 г. В него Брох разглежда монументалната творба на ирландеца преди всичко като парадигма на определени тенденции в развитието на романа и въобще на изкуството през периода на модернизма. В центъра на работата си Брох поставя в същност не Джойс, а един принципен проблем. „В основата си става дума за проблема относно правото на романа да съществува, а и не само на романа, а изобщо на литературата...“, пише Брох в писмата си. На друго място той съобщава: „Публикуването на есето ми върху Джойс е за мен много важен въпрос поради принципните идеи, които то съдържа.“ Сам Джойс е бил запознат с работата на Брох в нейната първа редакция. На своя издател, който е едновременно и издател на Брох, Джойс пише: „Прочетох есето на г-н Брох и то ми допадна. Аз знаех адреса му, бих му писал, за да му благодаря за така любезно предоставения ми ръкопис...“ Но между двамата писатели не се разгръща кореспонденция, отбелязва М. Дурзак, нито се стига до лични контакти, когато Брох живее известно време в Англия, преди да емигрира в Съединените щати. До голяма степен създадена по-късно легенда е непроверимото твърдение на някои критици, че Джойс със своето застъпничество бил облекчил бягството на Брох от Австрия.

Станалото по-късно прочуто есе на Брох върху Джойс може да се разглежда в два аспекта, подчертава авторът — веднъж като принос към изследванията върху Джойс и в по-тесен смисъл като анализ на „Улис“; и втори път като художествено-теоретически документ за личното отношение на Брох към творчеството на ирландския гений. И този втори аспект е според М. Дурзак много по-важен, макар че като принос към джойсологията есето да има своите сериозни преимущества. На-

блюденията на Брoх върху „Улис“ не се ограничават с пунктовете, набелязани и по правило разработвани от ранните изследователи на Джойс. Прави впечатление, че Брoх не отделя особено място на функцията на вътрешния монолог у Джойс; затова пък дава съвсем оригинално тълкуване на проблема за техниката на лйт-мотивите в „Улис“. Също така буди интерес и опитът му да определи структурата на симултанната организация при Джойс чрез анализ на редуващите се символи. А тезата на Брoх за продуктивния еkleктизъм на Джойс, чийто корелат е една нова архитектоника на романа, представлява от перспективата на 1932 г. твърде важно прозрение, което си пробива път значително по-късно в изследванията върху Джойс. Вярна е и интерпретацията на „бордейните сцени“ в „Улис“ като „драматическа кулминация“ на творбата, а особено убедителен е според М. Дурзак образецът на детайлния текстуален анализ, който дава Брoх — той илюстрира позицията на разказвача при Джойс с пример от скоро публикувания епизод из „Пробуждането на Финеган“, твърде спорна и почти неразбираема в езиково отношение творба. В този си анализ Брoх конкретно разяснява своята теза за вмъкването на разказвача в разказната ситуация, за обединяването на предмета на изображението с литературния език.

Авторът обръща внимание, че тези важни наблюдения върху творбата на Джойс са свързани с една определена историко-философска система, която дава изходните позиции и за гледището на Брoх за литературата. Още във въвеждението си Брoх издига „totalната художествена творба до огледало на съществувашия дух на времето“ — това е съставна част от теорията на Брoх, изложена в историко-философските екскурсии относно „разпадането на ценностите“ в романа му „Сомнамбулите“. Във финалната част на есето си Брoх обосновава с пример от поезията на Гьоте „мисията на едно totalно проникващо съзнание“, нещо, което създава търсената от него историко-философска рамка.

В есето си Брoх излага и редица ценни идеи, отнасящи се до неговото разбиране за литературата. Такава е теорията му за свързаните лйт-мотивни символи вериги. Превръщането на последователното протичане на събитията в едновременно е за Брoх доказателство за „платоническата идеалност“ и явленията, която позволява на аз-а да се откъсне от времето. Тук Брoх засяга някои отнасящи се към естетиката на Шопенхауер взаимовръзки, които по-късно стават особено важни за романа му „Смъртта на Вергилий“. Говорейки за прелома, предизвикан в познанието от теорията на относителността, Брoх разяснява тезата си, че статичното отношение между

разказвач и разказан обект е станало вече несъстоятелно. Според него самият писател като разказвач се превръща в част от едно „единство между предмет на изображение и изобразителни средства“. В същност тук Брoх разкрива основния повествователен принцип на трилогията си „Сомнамбулите“. В есето е формулирана и така важната за Брoх идея, че „литературата притежава антиципираща познавателна функция“ и като „нетърпение на познанието“ се опитва със средствата на езика да постигне загубената за рационалния тип мислене цялост на възприятието. Оттук произлиза и друго едно следствие, на което Брoх остава верен дори в късния си период — убедеността, че литературата е на път да не оцени правилно тази своя задача и да се изолира във формална езотерика.“

В този смисъл Брoх се дистанцира по-късно и от Джойс. След публикуването на пълния текст на „Пробуждането на Финеган“ Брoх пише в едно свое писмо от 1943 г.: „В моята студия върху Джойс аз се опитам да обясня как художникът, обвързан от логиката на изобразителните си средства, все повече и повече затъва в езотеричност и в последна сметка — наистина от най-чиста творческа честност — започва да говори на разбираем само за него субективистичен език. Появата на „Финеган“ пет години след моята теза я потвърждава безусловно...“ В същата степен, в която литературата започва да се откъсва от своята познавателна задача, и Брoх все по-силно се убеждава в „изматата на Джойсовата задънена улица“.

Двойната книжка на списанието за юли и август привлича вниманието със статията на канадския професор по германистика К. А. М. Нобъл „Слово и действителност“, която изследва някои езикови проблеми в творчеството на Франц Кафка и Роберт Музил в сравнителен аспект.

Недостатъчността на езика като симптом на загубването на сигурно чувство за действителността постепенно се е превърнала в централен проблем на литературата, и то още във време, което обикновено се смята за изпълнено с порядък и стабилност. Модерният опит за света крие наченките си още в епохата на ранния романтизъм, посочва проф. Нобъл, и този опит разширява понятието за изобразима действителност извън нейните рационални езикови граници. От тази недостатъчност страдат както Хайне, така и Грилпарцер, Клайст или Бюхнер. Въпреки всичко човекът на XIX в. е все още предпазен от чувството за привидност, измъчващо героя на Хофманстал лорд Шандо, за когото светът се разпада на части, „частите отново на части и вече нищо не може да бъде обхванато с човешките понятия“.

Но с течение на времето се извършва все по-радикално разлагане на висшите смислови връзки в действителността. И тази промяна намира отражение преди всичко във *формалната структура* на литературната творба, смята авторът, в разхлабването и разпадането на съществуващите литературни видове, но тя се проявява и в *тематичната област*, където едва в нашия век писателите се виждат доведени до най-крайните зони на езиково реализуемост.

Творбата на Хофманстал от 1902 г. се смята за решаващ документ, който програмно манифестира сбогуването с XIX в. Тя представява връхна точка на съмнението във възможностите да се изобрази една разпокъсана и деформирана картина на света и на човешката душа. Подобно на Музил и Кафка Хофманстал живее в една епоха на крайно съмнение във възможностите на езика. Дори образната му система, в която преобладават представите за ръжда и гнилот, свидетелства за това разложение. Според Хофманстал „думите се разпадат още в устата като плесенясали гъби“, филологията се е превърнала в своеобразна логопатология, а любовта към словото — в истинско страдание на езика. Проф. Нобъл е на мнение, че при Музил и Кафка литературата, а заедно с нея и езикът се доближават все повече до границите на безсловесното така, както никога до преди. Те вече съществуват в една действителност, чиято неопределеност не може да бъде предадена чрез точността на техническо-научните и образно-приблизителните формулировки. Класическата структура на света е могла да бъде разпозната при словесното и изнавяване и в същността си е била независима от езика. Думите са били своеобразни черупки на нещата. Ала за Музил и Кафка те вече са нов вид на самите неща. В романа си „Човекът без качества“ Музил заявява: „Думите, преди още да са помислени, падат като болни птици от въздуха и умират. . .“, а Кафка споделя в писмата си: „Думите са твърди, човек върви по тях като по лош паваж. . .“

Чрез своя обемист роман Музил се превръща в духовен събрат на Хофманстал, подчертава авторът. Героят на Музил Улрих в стремежа да си изгради едно отношение към действителността съобразно с изискванията за „точност“ не достига до много по-обнадеждаващи резултати от Шандо с Хофманстал, чийто свят на познание се различава и накрая разпада въпреки или точно поради вътрешния стремеж „да се види всичко от възможно най-голяма близост“. Неспособността на Шандо да обхване действителността с „опростяващия поглед на навика“ съответствува на Музилото презрение към елементаризиращите „понятия“: „Онова, което може да бъде дефинирано, което става понятие, е мъртво, то е вкаменелост, скелет. . .“

Словото не трябва да означава нищо фиксирано. То е живо слово, пълно със значение и интелектуална наситеност само в мига: час по-късно то вече не казва нищо, макар и да съдържа всичко, което може да се изрази с едно понятие“, пише Музил в дневника си. И понеже Музил също носи в себе си дълбокото прозрение за динамичния характер на житейската ни основа, той чувствава многозначността, разнообразието на всяка вещ, на всяко качество, на всеки житейски случай като нещо неизразимо, неопишуемо, непонятно; затова според автора той смята, че „нефиксираността“ на действителността не може да бъде обозначена с помощта на „фиксиращото“ слово. Езикът според Музил цели да постигне трайност, ала той остава само с добрите си намерения, понеже се мъчи да фиксира, формулира и определи една в основите си разлята действителност. Героят Улрих твърди в „Човекът без качества“, че в един частен случай не могат да бъдат постигнати нито понятие за него, нито преценка, тъй като в действителния свят липсват предпоставките на езика. В останалата незавършена след смъртта на писателя глава от романа „Лунни лъчи сред бял ден“ се разяснява недостатъчността на езиково-понятийното схващане за света, което произлиза от житейската нужда от ориентация в динамично-карикатурния окръжаващ свят, в който човекът затъва в неизразими бездни. Улрих се отвърщава от „мистиката на центробежността“, която чрез илюзията за „притежаване на вярното слово предоставя закрила от необуздаността на света“, тъй като „словото е изхабено, то не реже и плодът си остава на клона, макар и на човек да се струва, че е вече в устата му. . .“ Постигнението чрез словото в отделния случай означава „разпокъсване на общността“. Когато Улрих разглежда в градината на дома си различни цветя и храни, възможностите на езика започват да му се струват проблематични: ако знае наименованието на едно растение, това ще бъде „спасение от морето на безкрайното“, но ако не го знае, тогава „тайнствено очертаната завършеност на формата на една малка цветна чашка се превръща в ненакърнен от нищо свят на безкрайно разнообразие“. Така за Музил езикът е недостатъчен, крайна форма на изобразяване на заложените в основите на действителността променчивост и безкрайност, отбелязва канадският професор.

Същата несигурност и чувство за прозрачност на действителността пронизва романите на Кафка „Процесът“ и „Замъкът“, така че и тук проблемът се заключава във факта, че определени явления и събития днес повече от всякога се изплъзват на опита да бъдат превърнати в слова, смята авторът. За отбелязване е, че

Кафка е познавал и обичал известното „Писмо на Шандо“ от Хофманстал. Светът на Кафка е свят на пасивни герои, които се виждат противопоставени на необясними, непреодолими и безименни сили; това е свят, в който езикът вече не е в състояние да назове тези „сили“, а може само да очертае сенките, които хвърлят. За Кафка езикът може да се улотребява „само за загатвания, но никога, дори и само приблизително, за сравнения“. Проф. Нобъл си задава въпроса, не трябва ли цялото творчество на Кафка, както и това на Музил, да се схваща като борба посредством недостатъчните средства на езика с мрака, който я обгръща — борба, която тъкмо поради качествата на езика (особено поради крайната трезвост в езика на Кафка) остава неувенчана с победа по отношение на призрачната несигурност на битието? Екзистенциалното чувство на героите от „Процесът“ и „Замъкът“, които притежават всички симптоми на Музиловата „безкачественост“, се изразява в страдание пред ирационалното, което не само остава интелектуално неуловимо, но и езиково неизказано. Не напразно в епизода с катедралата духовникът казва на героя на Кафка Йозеф К., че съществуват известни неща, за които разумът е недостатъчен — също и езикът като помощно средство на разума е за Кафка недостатъчен, за да изрази необяснимото. Самият език на Кафка за разлика от този на Музил представлява един парадокс — твърди проф. Нобъл, — със своята иносказателност той се стреми в същност само да каже, че „непонятното е непонятно“. Поради това всички разговори между героите на Кафка и представителите на неизвестните сили изведжат в Нищото. В този смисъл особено проинициална е според автора забележката на Валтер Хилсбехер: „Защо, когато е почувствувал, че наблюдава смъртта, Кафка е настоял да се унищожат произведението му? Защото за него те са се състояли все още твърде много от имена и от думи и твърде малко от истина, от истината за ирационалното, срещу което той се опитваше да се бори...“

Проф. Нобъл смята, че тайната на успеха на австрийската проза, изглежда, се крие в един парадокс, в играта на противоположностите. Изобразеният в австрийския роман на XX в. живот се движи между крайни антитези и особено творбите на Музил и Кафка се опитват да неутрализират със средствата на езика напрежението между човек и учреждение, свобода и власт. При Кафка обективният свят се манифестира като загадъчно, непонятно ужасяващо учреждение; Музил кара героя си да се движи сред карикатурния лабиринт на бюрократията в Какания. И двамата показват — всеки по своему — неразривната връзка между фактически

променения свят и невъзможността тази промяна да бъде назована директно и непосредствено. И двамата са застанали сред света с неутолими си копнеж за познание, въоръжени единствено със своя език. И въпреки че чистотата и простотата на езика на Кафка се разкриват в ярък контраст с обективния, рефлектиращ, конюнктивен стил на Музил, техният проблем си остава един и същ.

В кн. 86/87 е публикувано също тъй интервю с починалата при нещастен случай миналата година известна австрийска поетеса и белетристка Ингелборг Бахман, направено при посещението ѝ във Варшава и Краков от полски студенти. Списанието предлага и изследването на Елизабет Кастекс-Ригер „Музил във Франция — разпространение, критическо приемане и въздействие“, което представлява част от публикуваната в Мюнхен дисертация на авторката върху рецепцията на Роберт Музил във Франция. От интерес е и есето на Джени Ебнер „Мистерия и реалност“, посветено на петдесетгодишнината от смъртта на Франц Кафка, в което между другото четем: „Безспорно Кафка е онзи поет на нашето време, който предсказва всичките му отличителни белези: страха, отчуждението, захвърлеността в лабиринта на бюрократичния произвол и абсурдност. И ако творчеството му не е идилично, ободряващо или приятно, това се дължи преди всичко на нашето време.“ Есето завършва с едно малко познато и изненадващо оптимистично изказване на Кафка, което хвърля допълнителна светлина върху някои закостенели и догматизирани представи за мирогледната система на пражанина: „Ако в следващия ден затворничеството остава все тъй неизменно и дори режимът става по-строг или ако дори изрично бъде оповестено, че то не ще бъде премахнато никога, това съсем не е опровержение на предчувствието за окончателно освобождение, то може би е по-скоро необходима предпоставка за освобождението...“

В. К.

ИТАЛИЯ

„AUSONIA“, Сиена, 1973, кн. 5—6/XXVIII

На 19 юли 1974 г. бе тържествено въвежданата шестата стогодишнина от смъртта на Франческо Петрарка. В родната на поета тази дата бе отбелязана, вън от официалната церемония, с редица статии в печата, посветени на отделни мотиви и проблеми, свързани с творчеството на големия тоскански поет. Такава е статията на Енцо РобAUD; поместена в отличното сиенско периодично издание за литература

и изкуство „Аузония“, чийто основател и директор от близо три десетилетия е известният поет Луиджи Фиорентино, преподавател по италианска литература във факултета за чужденци при университета в Сиена, автор на „История на италианската литература“, от която досега са излезли седем тома, високо оценена от страна на италианската, както и на испанската литературна критика (Фиорентино е също отличен испанист).

Статията на Енцо РобAUD е озаглавена „Темата на нощното спокойствие в „Канцонере“ на Петрарка“. Както е известно, Петрарковият „Канцонере“ е плод на любовта на поета към една жена, обезсмъртена от неговите песни под името Лаура. Петрарка създава своите безсмъртни сонети приживе на обичаната жена и след нейната ранна смърт, която потопява поета в дълбока печал. Но успоредно с основната тема в Петрарковата поезия в нея срещаме мотиви, които произтичат от преклонението на поета пред природата, преклонение, което не е без навеи от Вергилий и което е винаги свързано със спомена за неговата възлюбена. Образът на Лаура се явява всякога пред очите на поета на фона на пейзаж, особено от природата на Валикуза, „долино, пълна с монте вопли и със мрак“, както говори поетът. В десетия сонет Петрарка възхвалява хубостите на любимата му долина Валикуза и скърби, задето приятелят му Стефано Колона не е при него, за да сподели очарованието, което изпитва пред прелестния природен кът.

В своя анализ на темата за нощното спокойствие (*quiete notturna*) в „Канцонере“ Енцо РобAUD казва: „Историята на „Канцонере“ от Петрарка е история на душата, както „Божествена комедия“ на Данте, ала една история без външна хронология и без систематична хореография. Но една монодична история, където „категориите“ *време* и *пространство* имат просто сантиментално измерение. Не съществува прочее понятието *първо* и *сетнешно*, *близо* и *далечно*, но само по-силна или по-слаба модулация, непосредствена или посредствена, на една любовна песен. Една песен, която има различно и променливо звучене, но една единствена същност в една единствена хармонична форма: сърцето на влюбения поет. Времето и пространството, губейки своята аристотеловска категорична физиономия, стават също душевни състояния, впечатления, възвращения, добиват психо-сензорно значение, предшестващо света на Пруст.“

Ако приемем — казва Енцо РобAUD — един модерен технически образ, „Канцонере“ може да бъде сравнена с грамофонна плоча, където криволичещото движение на издълбаните линии само нагледно

имат пространствено измерение, в действителност те са записани (анотации) на честотата и силата на „звука“. Нееднаквото вълнообразие (*ondulare*) на начертаното не е следователно прост графически знак с геометрична стойност, но глас, песен, нота, музика и има лирическо съдържание, което произтича от чувството, отдето се измерва единствено неговата стойност.

Критикът смята, че при тези предпоставки да се изследват и изолират някои господстващи теми в цялостната симфония на „Канцонере“ не ще рече да се раздробява в името на някакво аналитично разглеждане тоналното единство на композицията, а да се осветлят доминиращите сърдечни състояния в най-скрития духовен свят на поета. Един свят, който оживява цял и откликва мелодично и разнообразно веднъж докоснат от тъча на любовта. Едно от тези най-очевидни сърдечни състояния е без съмнение меланхолията. Една меланхолия, която не е случайна или болезнена, или безплодна, но намира изражение в страдащото съзерцание на крайното в съпоставяне с безкрайното като съзнание за нетрайността на човешките неща по отношение на статичността на вечното, като вътрешно оттегляне на душата във всепоглъщаща самотност. Интимният генезис на Петрарковата меланхолия се определя от едно точно духовно състояние: любовта към Лаура, чувствувана като вечна реалност, която по никакъв начин не може да влезе в досег с ефирното човешко състояние. Авторът проверява отзвукa от темата за вечерното (*vespertino*) и за нощното (*notturno*) в композициите на „Канцонере“, където темата е разгъната: 1-ва сикстина „На всяко живо същество земята е приют“ и 4-а канцона „Сезонът, когато денят бързо захожда“. Оттеглянето на Петрарка в природата и анализът на неговото отдаване в прегръдката на нощта съставляват господстващата тема в първата композиция. Съществува обаче динамична връзка между ефирното и вечното, посредством контрапункта тъмнина — светлина.

В канцоната „Сезонът, когато денят бързо захожда“ идиличният покой на вечерта и на нощите внушава на поета успокоение. За отбелязване е едно прустовско психологическо измерение (*ante littegam*), което означава, че във от категориите пространство—време за Петрарка съществува само една интроспективна актуалност на неща, места и събития; едно импресионистично присъствие, разнообразно по тон и по сила според една мярка, отнасяща се изключително до сюжета и никога до обекта. Е. РобAUD прибавя още, че стойността на вечното, в което се изразява любовта към Лаура, прави драматически неразрешимо отно-

шението между любовник—эфимерен (amante—effimero) и любима—свърхчовешка стойност (amata—valore sovrumano).

Наблюдава се още, казва РобAUD, че Петрарковата меланхолия се ражда от вечното и че темата „вечерно и нощно“ е един аспект, дори най-явният аспект на това меланхолично състояние, повече потискано, отколкото желано.

Темата за вечерния и нощния покой не е за Петрарка край сам по себе си, казва в заключителните си редове италианският автор, а съставлява само негативната страна на една драматическа виталност, съсредоточена в любовното чувство. Освен това, ако изображенията на Петрарка специално в композицията „Сезонът, ко-

гато денят бързо захожда“ добиват пълна художествена стойност заради оригиналността на чувството и изясняването на формата, основният и драматически динамичен мотив е породен от съзнанието за невъзможността, щото вечно ценното (valore eternita) да може да влезе в тленния свят на човека, внасяйки в него единственото здраво спокойствие, следователно и овладяването на безкрайното.

Този, а не друг смисъл имат думите на Лаура в прочутия сонет „Пренеси моята мисъл в страната, дето бях, цяла в полъх на озарение и на надежда“.

Н. Д.