

Г Д Р

„WEIMARER BEITRÄGE“, 1974, кн. 8

В тази книжка е поместена подробна информация за състоялото се пето поред международно съвещание, организирано от Централния институт по история на литературата към Германската академия на науките в Берлин под наслов „Колоквиум '74 — Функцията на литературата в нашата епоха“. Основната тема, която заема днес централно място на международните дискусии, е проблемът за влиянието и ефекта на литературата, нейното място в комплекса от обществени отношения, обществената ѝ функция. Общата криза на капитализма, от една страна, и изграждането на социализма, от друга, непрекъснатото развитие на научно-техническите производителни сили и появата на все по-нови средства за комуникация предизвикаха промяна не само в литературното творчество и неговото възприемане, но доведоха до обективна промяна в неговата функция, до ново обсъждане на специфичните му възможности, до преобразувания на литературните методи и структури. Въпросът се поставя по различен начин в социалистическите и в капиталистическите страни. В социалистическите страни проблемът за отношението автор — творба — читател произтича непосредствено от промяната, настъпила в обществените отношения. Но и в капиталистическия свят под влияние на световния революционен процес антиимпериалистически настроените писатели противопоставят политическата функция на литературата и нейното участие в класовата борба на теориите, проявяващи безпомощност пред реалността и съвършена автономност по въпросите на актуалната политика. Двата основни доклада — на проф. Манфред Науман и на д-р Дитер Шленшted — очертаха границите на проблема за функцията на литературата. В своя доклад проф. Науман се изказа върху проблеми на историческото преобразуване на функцията на литературата в нашата епоха. Той постави въпроса за функцията на литературата на плоскостта на проблема за комплексните обществени отношения, придавайки му две диаметрално противоположни измерения: на подчинение и детерминираност спрямо обществения живот

и същевременно на самостоятелно творческо участие в изграждането на самия обществен живот. Посредством кратък исторически экскурс докладчикът изтъква основни моменти, характеризиращи това явление, завършило през XIX в. с абсолютна автономност на изкуството. Тези идеалистични позиции биха могли да бъдат преодоляни само с помощта на здравата връзка между творците и прогресивните исторически сили. Предпоставките за раждането на революционна литература трябва да се търсят обаче в самата революция, а не в литературата за нея, защото това може да доведе до някакво извращения относно компетентността на литературата, относно съотношението между съдържание и форма. Формата не е чисто естетическа добавка, а е по-скоро неделима функционална съставка на творбата, която намира пълноценна реализация само когато се получи диалектическо единство между двата момента.

Докладът на д-р Шленшted третира въпроса за теоретичните и методологическите аспекти на функцията на литературата. Той насочва към диалектиката в отношението литература — действителност. Литературата, схваната във функционален аспект, означава повече от сбор на дадени произведения, тя изисква комплексно разглеждане с практиката, обусловена от своя страна във важни моменти на въздействие от нематериалната същност на литературното творчество. Д-р Шленшted поддържа тезата за възможно творческо отношение между литературна теория и литературна практика. Поради това, че обективната функция е винаги една особена функция на определена литература, в средите на която се води борба за исторически водещия принцип в рамките на „функционалната връзка“, то тя не може да бъде изследвана посредством теоретико-дедуктивен метод, а само чрез конкретен исторически анализ. Той постави като дял от функционалната проблематика въпроса за обекта, темата и техническата реконструкция на произведението. На базата на отделни схващания за функцията на литературата при някои съвременни немски писатели бе разгледан и въпросът за отворени и затворени форми на литературни модели, за използване на факта и фикцията в художествената творба като сигнал за функционално изменение.

Докато Гюнтер Кунерт и Криста Волф подчертават процеса на самоосъществяване като проблем на социалистическото общество и социалистическата литература, то изходната позиция на Фолкер Браун по този проблем е необходимостта от политически ориентирано историческо съзнание и осъществяване на колективни възможности.

В резултат на двата основни доклада в отделните секционни заседания се развива оживени дискусии върху отделни литературно-теоретични, исторически, културно-политически и социологически аспекти на поставения в общи линии проблем. Централно място заемаше въпросът за диалектичното взаимодействие между функция, структура и въздействие. Така например проф. Гей (Москва) изтъкна заслугата на марксистката методология, според която универсалността на общественото функциониране на изкуството се схваща като полифункционалност, а не като функционален плурализъм и така се свързва монистичното съзнание с естетическата природа на изкуството. Съвременното изкуство е насочено към преобразуване на обществения живот, към самоосъществяване на човека и главният момент тук е естетическата активност. Проф. Хачек (Прага) се произнесе по въпроси на литературата и културата в ЧССР, поддържайки становището, че проблемът за функцията на литературата не е чисто теоретичен, напротив, той е обусловен и свързан с чисто практически културно-политически процеси и направления. Той подкрепи твърденията си с примери от неотдавнашното минало на ЧССР, когато литературата, намираща се в тясна връзка с обществената криза, не е могла да разреши последната, но е оказала върху нея важно въздействие. Проф. Зомер изложи схващанията си върху съвременната обществена функция на литературата, изхождайки от някои емпирични литературно-социологични проучвания, направени в университета в Хале. В подкрепа на основните доклади той акцентува на комплекса от обществени отношения, обхващащи автор — творба — читател, като вижда там възможност за изчерпателно проучване на проблема за функцията на литературата. Неговата теза бе допълнена от д-р Шайбе (Берлин), който в отношението между творец и потенциална публика съзира все по-нарастващата роля на последната до положението на партньор-творец.

Много интересни и плодотворни за дискусията в тази секция бяха докладите на полските делегати. Както д-р Барточински (Варшава), така и д-р Береза (Вроцлав) застъпиха гледище за функцията на литературата, повлияно от школата на структурализма. Те засегнаха въпроса за състоянието на съвременната полска литературна наука, проблема за литературната комуникация, за оценката на художествените произведения и на стереотипите. Магистър Лалевич говори за комуникационния механизъм на „творче-

ската измяна“ (термин, произхождащ от френския литературен социолог Роберт Ескарпи, с който той определя актуализираното четиво на по-стари литературни творби и тяхното смислово изменение от страна на днешния читател). Все във връзка с различните аспекти, от които се разглежда проблемът за функцията на литературата, се постави и въпросът за коопериране на литературата със сродните ней изкуства на базата на прецизно разграничение на обектите.

Докладите във втора секция имаха за цел да изяснят функцията на литературата в буржоазното общество в светлината на съвременните преобразования. Проф. Талхайм (Берлин) говори за Гьотевото наследство и еманципиращото му значение спрямо функцията на литературата и изкуството, схваната още от него като реална даденост. Д-р Вебер (Берлин) открива пак при Гьоте зарадиша на проблема за отношението между прогрес в изкуството и враждебност към изкуството, така характерни за капитализма.

Трети тематичен комплекс образуваша докладите, засягащи демократическите направления и елементи в монополистическата капиталистическа държава. Д-р Бурмайстер (Берлин) говори върху застъпваната от Сартър в средата на 60-те години концепция за „ангажирана литература“. Възникнаха оживени дискусии за най-новите тенденции на политизиране на литературата с оглед на демократични и социалистически литературни направления в ГФР. Борбата на писателите против включването им в процеса на индустриализиране на литературата е довела при мнозина автори до преоценка на идеологическите и естетическите им позиции.

В трета секция се обсъди въпросът за историческите и литературните особености на функционалния метод и на функционалните промени в литературата на социалистическото общество. Разгледани бяха основни етапи от литературния процес на 20-те и 30-те години, настъпилите промени в литературата при изграждането на развито социалистическо общество, различните традиции в отделните социалистически страни и все повече нарастващият интернационализъм на съвременната литературна наука. Д-р Хорев (Москва) разгледа на базата на българската, чешката и полската литература многопластовите и противоречиви отношения на социалистическите литератури към националните традиции и съвременните буржоазни литературни направления. Проф. Георги Димов (София) разгледа проблема за отношението между социалистическа литературна критика и съвременен литературен процес. В същата секция се обособи самостоятелен кръг от дискусии, засягащи конкретно литературното развитие през 20-те и 30-те години. Проф. Митенцвай (Берлин) отбеляза промените в позициите на Бертолд Брехт относно понятието функция на литературата.

В резултат на проведеното съвещание се стигна до прецизиране на тематиката на кловкуиума, реши се понятието функция на литературата да прерасне във функции на литературата. Проф. Науман отбеляза, че е излишно да се обвързваме с глобални определения на понятието функция на литературата, за да се върви напред е необходимо конкретен анализ на направленията и произведенията в съответната епоха, литературно-исторически изследвания и теоретичско обобщаване. Различните, но не противоречиви схващания доказаха още веднъж актуалността на проблема и необходимостта от следващо обсъждане.

Д. И.

УНГАРИЯ

„STUDIA SLAVICA“, Будапеща, 1974, кн. 1-2, 3-4

В първата двойна книжка на унгарското академично списание по славистика привлича интереса на първо място обширната студия на Лена Силард „Метаморфозите на руския позитивизъм в огледалото на литературната пародия“, представляваща един аспект от изследването на авторката върху повестта на Леонид Андреев „Моите записки“.

По своето смислово интонироване словото в повестта на Л. Андреев е необикновено разнообразно, отбелязва Лена Силард. Резките, хронологически трудно разграничими преходи от дискретна интонация към порешително акцентуване, към нееднозначно звучене създават на пръв поглед впечатление за скрита незрелост, за недоизработеност на стила. Това впечатление се усилва от факта, че сравнително немногото прозаичски творби на Л. Андреев са издържани последователно в този маниер. Най-често интонацията на неговите произведения е изградена върху неочаквани (понякога трудно забележими, понякога хвърлящи се в очи) преходи от подражание на чужди образци към стилизация, към явна или скрита пародия, от пародия към вътрешна полемика, от полемика към скрит диалог и оттам отново към откровено пародичен разказ, смята авторката. Това обстоятелство е нерядко причина за интонационната хетерогенност, даваща повод да се говори за стилистическа суровост на произведенияте или за отсъствие на вкус у автора съгласно известната оценка на В. Брюсов. В редица случаи тези упреци не са лишени от основание, но твърде често стилистичната пъстрота у Л. Андреев, липсата на словесна подчиненост на „диктатурата на единния стил“ (по изразу на Бахтин) се обуславя съвсем не от някаква „безвкусица“, а от напълно определени художествени цели, живо отразяващи духа на преходното време, в което писателят живее. А Леонид Андреев

и в отношението си към словото е истинско „дете на своя век“.

В творчеството на Л. Андреев, подчертава Лена Силард, е също така необикновено голямо стилистическото значение на *чуждото слово* — пак съобразно термина на Бахтин. Оглеждането на чуждото слово от различни страни, неговото пародироване, иронически-двусмислената му употреба в отстранен до абсурдност контекст, спорът с него — подрабшираш се, без въвеждането му в тъканта на разказа — и накрая двояко-полемичното му използване вече в повествованието — всички тези разнообразни типове взаимоотношение с чуждото слово придават на произведенията на Л. Андреев атмосферата на напрегнато вибрираща полемика. А у Леонид Андреев вибрира не само „гласоводенето“ на „разнопосочното двугласно слово“; вибрира и обемът на понятието, скрито зад всичко това *чуждо*. Така в „Моите записки“ активната реакция срещу *чуждото* ту се разширява до философска полемика с теорията за автоматическата еволюция в духа на Спенсър и на хегелианството, ту се стеснява до личен спор с отделни съвременници, между които Горки е бил само един от многото — макар и пръв.

Авторката смята, че в повествованието на „Моите записки“ могат да се разграничат множество различни по своята функция пластове, които, разбира се, си взаимодействуват, така че невини могат да се отделят достатъчно отчетливо. В своето изследване Лена Силард отделя голямо място именно на анализа на тези повествователни пластове в прозата на Л. Андреев, където се усеща конкретно насочената пародийна струя.

Лена Силард отбелязва, че в работата на Ю. Тинянов „Достоевски и Гогол. Към въпроса за теорията на пародията“ се изказва мисълта, че не е от значение личното отношение на пародиста към пародирания обект. Ала повестта на Л. Андреев „Моите записки“ доказва, че е възможен и очевиден друг тип пародироване, който не остава в рамките на чисто литературно-стилистическата полемика, а се разпростира и върху системата от идеи, застъпвана от този или онзи автор. Именно писател като Леонид Андреев се интересува преди всичко от кръга философски идеи, в който се движи обектът на литературно-стилистическия спор. Така при него чисто литературната пародия прераства в съдържателна полемика, в пародироване на идеи и светоотношения.

В същата книжка на списанието заслужава по-особено внимание и анализът на А. Фейер „Дом с мечанин на А. П. Чехов“. Авторът изхожда от схващането, че „Дом с мечанин“ е една от най-поетичните новели на Чехов. Особено внимание се отделя на широко разпространеното мнение за наличността на тургеневска атмосфера у новелата на Чехов. Прието е да се дири обяснение за усещането на тургеневски колорит в излъчващата се от новелата поетичност, в темата за възмож-

ното, но ведната след това безнадеждно изгубено шастие и пр. Авторът отбелязва, че в случая се касае съвсем не до някакво подражание на Тургенев, а до своеобразна *полемика* с него, с цялата тургеневска традиция в руската литература. И в тази полемика се състои и мирогледното самоопределяне на новелата, което поставя под съмнение разпространеното сред много от съвременниците на Чехов схващане, че той бил някакъв мечтателно-безсилен „поет на сумрака“ без убеждения и определено светоотношение.

Във втората двойна книжка на списанието продължава изследването на Лена Силард върху Леонид Андреев под заглавие: „Великият инквизитор на Леонид Андреев, или „душегрейката на най-новото уние“. След като прави сравнение между някои творби на Горки (най-вече „Изповед“) и повестта на Л. Андреев „Моите записки“ и анализира становищата на Луначарски и Плеханов в тази връзка, авторката пристъпва към сравнително изследване на мотива за „антихрист“ в романа на Достоевски „Братя Карамазови“ и повестта на Л. Андреев. Лена Силард изтъква, че както в известната легенда, разказана от Иван Карамазов, Великият инквизитор измества Христос, приемайки върху себе си цялата тежест на познанието и представяйки на хората вярата им в самите себе си, така и в повестта на Л. Андреев новопоявялият се съперник на Христос претендира да поеме върху собствените си плещи тежестта на свободния избор. Авторката привлича в изследването си и примери от пиесата на Л. Андреев „Сава“, за да стигне до заключението, че ако чрез проблема за създаването на нова, заменяща Христовата вяра литературният генезис на „Моите записки“ отвежда към Великия инквизитор на Достоевски, то героят от пиесата „Сава“, приемащ върху себе си бремето на преустройството на света с огън и меч, определено се свързва с образа на Разкольников и с неговия проблем — престъплението. На това навежда не само обстоятелството, че в пиесата на Л. Андреев неведнъж изплува централната етическа проблема на романа „Престъпление и наказание“, но и фактът, че пиесата третира характерната именно за този роман и отразена в съдбата на Разкольников модификация на основната идея: „ще издържа или няма да издържа!“ Авторката отбелязва, че главно различие между героите на Л. Андреев в повестта и в пиесата се заключава в това, че героят от „Моите записки“ е по същество *богостроител*, а Сава Тропинин от пиесата — *богоборец*. Той обявява бога за свой главен враг, като създава най-парадоксалното за християнското съзнание противоречие — прокарва дистанцията между Отец и Син, нещо, което по-късно може да се забележи у ранния Маяковски и въобще у футуристите с тяхното отрицание на старите културни ценности и противопоставянето им на новосъздадените.

Лена Силард подчертава, че в легендата за Великия инквизитор, разказана от Иван Карамазов, присъствува един сериозен, макар и безмълвен опонент и това е Христос, свято съхраняван от автора на „Братя Карамазови“ и издигнат от него до нравствена норма. А у Леонид Андреев Христос не се появява в ролята на защитник на християнските етически ценности, писателят е настроен отрицателно към всякакъв опит да се оперира с Христовите идеи и християнството като с ценности на настоящия ден. Изследователката смята, че Христос у Л. Андреев не носи никакво собствено съдържание, дори в такава творба като „Юда Искариотски“. Всеки път той се появява като знак за претенциите на героя и се изпълва всеки път с различно съдържание в зависимост от съдържанието на тези претенции.

Авторката разглежда и някои проблеми на жанра на философската повест изобщо, като проучва особеностите на философските новели на Волтер, Чехов и др. и търси сходни черти между тях, повестта на Л. Андреев „Моите записки“ и някои философски романи на Сартър и Камю. Отбелязва се, че именно изборът на кръга от философски проблеми (смъртта на историята и съсредоточено на живота върху личността, темата за свободата на човека и многообразието в отношението на човека към тази проблема, битието и смъртта, абсурдността на света и на бунта и пр.) и характерът на техните постановки съвсем определено извеждат Л. Андреев по пътя, на който, ще стъпи тридесет години по-късно френската литература на екзистенциализма. Редица мотиви (например затворът, стените, творчеството като анти-свобда и пр.) сближават Леонид Андреев отчасти с Малро, но преди всичко с Камю.

Така през първите години на ХХ в., завършва изследването си Лена Силард, в творчеството на руския писател характерни признаци на просветителската философска повест се трансформират в черти на екзистенциалистката литература. С творчеството на Леонид Андреев тази преходна и крайно хетерогенна по своите цели и задачи епоха протяга ръка към френския осемнадесети век и в същото време се заглежда в кръга от проблеми на най-новата европейска литература.

В книжката привлича вниманието и анализът на Чеховия разказ „Скучна история“ от А. Фейер, озаглавен „Господството на пошлостта и „Господстващата идея“, където се полемизира с някои установени становища във връзка с ранното, т. нар. „несериозно“ творчество на Чехов.

Също така в книжката е публикувана и студията на Я. Хусар „Материали към анализа на структурата на символическите цикли“, която има за предмет поетическия цикъл на Александър Блок „Снежната маска“. След обстойно и аргументирано проучване авторът предлага извода, че символическите

цикли имат своя собствена структура, която не е сума от структурните особености на отделните поетични творби и заслужава самостоятелно проучване при изясняването на художествената специфика.

В. К.

Г Ф Р

„POETICA“, Бохум — Амстердам, 1974, кн. I

От особен интерес в януарската книжка на бохумското академично списание за езикознание и литературознание е студията на издателя проф. д-р Хелмут Флашар „Аристотел и Брехт“.

Авторът отбелязва, че намерението да се поставят Аристотел и Брехт в отношение един към друг едва ли може да предизвика изненада, тъй като Брехтовата концепция за „неаристотелова драматургия“ предизвиква изследователя да я сравни с едно схващане за драмата, което би могло да се нарече „Аристотелово“. Също и заглавието на теоретичното съчинение на Брехт, в което излага своите идеи за драмата, „Малък органон за театъра“ насочва съвсем определено към Аристотел и към употребяваното от самия него понятие „органон“.

Всички извления на Брехт относно неговото разграничаване от традиционната драматургия са изградени на принципа критика срещу един затворен в себе си, привиден свят на изкуството, срещу една драматическа илюзия, която се създава „с всякакви поетични и театрални средства“ и която кара да се появи сред призрачността на изкуството една собствена, ала измислена действителност — и тя принуждава както актьора, така и зрителя да се откаже от своята личност в полза на участието му в тази фикция. Срещу подобна концепция Брехт постулира един диалектически театър, който притежава съзнанието за характера на изкуството в отношението му към действителността; гледа за актьор, който не изчезва в ролята си, а предлага като творческо постижение своята версия на текста; изисква зрител, който не гледа „като омагьосан“ към сцената в състояние на „благочестиво опиянение“, а който наблюдава действието, взима отношение към него и стига до конкретни решения.

Проф. Флашар — специалист по класическа филология — посочва, че подобна радикална критика срещу Аристотеловата концепция за поезията и драмата от едни „неестетически“ позиции съвсем не е ново явление. Сам Аристотел се е стремил, макар и най-често в индиректни полемки, да оправдае автономността на поезията, да защити нейната функция и въздействие от нападите на радикалната критика. А това е критиката не на някой друг, а на Платон. Проф. Флашар

отбелязва, че структурата на критическата идея при Платон и при Брехт е в основата си една и съща въпреки различните предпоставки и последствия. Платон и Брехт си съвпадат на първо място там, че и двамата мерят поезията, която са заварили, с философските критерии на поучението и възпитанието. Звучи съвсем в духа на Платон, когато Брехт в едно от допълненията към своя „Органон“ казва: „Всички изкуства допринасят за най-голямото сред всички изкуства — изкуството да се живее.“ (Към по същество вярното наблюдение на проф. Флашар трябва да се добави, че идеята за изкуството и изобщо за знанието като *средство*, а не като *цел*, и то като средство за практическо постигане на *изкуството да се живее*, Брехт почерпва още от Сократ, чийто ученик е и Платон. Сам Брехт неведнъж е отбелязвал голямото влияние, което е изпитал от идеите на „сократизма“ — В. К.) Съгласно мерките на тези „неестетически“ критерии и Платон, и Брехт стигат до извода, че поезията (в нейния заварен вид) е най-неприемлива тъкмо тогава, когато заложените в нея намерения са осъществени най-добре. И Платон, и Брехт отхвърлят добре направената, респ. интерпретирана поезия, понеже тя кара слушателя или зрителя да се отдалечи пасивно на внушенията на изобразения естетически мир и предизвиква у него емоции, които затъмняват разума му и заличават собствената му личност.

Проф. Флашар подчертава, че Аристотел създава теория на драмата, имайки пред вид фактическото развитие на трагедията (а също и критиката на Платон), а не съобразно извънпоетически предпоставки или изхождайки от някакъв предварителен теоретически модел. А в своята полемика срещу „Аристотеловата драматургия“ Брехт се стреми не да съхрани завареното положение в драмата, а да анулира достигнатото от Аристотел естетическо измерение. Това обаче не представлява голямо отстъпление от Аристотел, посочва авторът, понеже за изходна точка на своята критика Брехт взима не самия Аристотел, а прогнания натуралистичен театър на илюзиите от XIX в., който цели „да замени действителността с изкуство“ и по този начин унищожава истинската функционалност на поезията, на която Аристотел е държал особено много.

След като разглежда функцията на театъра именно при Аристотел като „естетическа“, а при Брехт като „антиестетическа“ (т. е. предимно възпитателна, поучителна), проф. Флашар се спира на антитезата „развлекателен театър“ — „учебен театър“, определена от заглавието на известната Брехтова статия от тридесетте години. Също и корените на тази алтернатива могат да се открият в античната поезика, отбелязва авторът. И когато Брехт застъпва решително позицията на „учебния театър“, той правилно разбира, че Аристотеловото учение за катар-

зиса не цели постигането на никакво морално въздействие от страна на театъра върху зрителя. Но Брехт характеризира въздействието на „Аристотелова драма“, което определя като „задоволство“, с изрази от рода на „омагьосване на зрителя“, „идентифициране на зрителната зала със сценичните образи“, „хипноза“, „встрастяване“, „внушение“, „блениване“, „транс“ и пр., които съвсем не могат да бъдат отнесени към самата концепция на Аристотел, изтъква авторът, а по-скоро към предиплатоническата софистична теория за въздействието на поезията и въобще на „логоса“ върху слушателя. Тази теория, чийто представител е философът Георгий, именно смята, че поезията и драмата имат функция на своеобразно магьосничество и чрез своята „заклинателност“ може да въздействуват дори като отрова. За разлика от тези по-стари теории, към които би трябвало да е насочена критиката на Брехт, учението на Аристотел за катарзиса съдържа и един момент на дистанция (не само на вживяване), тъй като особеността на катарзиса се заключава именно в *освобождаването от афекти*, след като най-напред са били предизвикани. Така че Аристотел съвсем не изисква заличаването на личността на зрителя, въпреки че няма пред вид никакво друго, по-далечно възпитателно въздействие, простиращо се извън времето на драматичното представяне. Така може да се каже, смята проф. Флашар, че тук Брехт насочва критиката си към едно становище, което, макар и сам изрично да свързва с Аристотел, съвсем не се покрива с учението на древния мислител. Авторът допълва, че в процеса на своето лично развитие Брехт е модифицирал това свое крайно становище за „учебен театър“, противопоставено на уж Аристотеловото гледище за „развлекателен театър“, като прави опит да свърже двете понятия — удоволствие и поука — в диалектическо единство, т. е. да дефинира поучителното (от което не се отказва) като създаващо наслада.

Авторът подлага на анализ и другата известна Брехтова антитеза „драматически театър“ — „епически театър“. И тази антитеза съпада при Брехт с противопоставянето между „Аристотелова“ и „неаристотелова“ драматургия. Сам Брехт пояснява, че неговият „епически театър“ се дистанцира от Аристотеловото разделение между епическа и драматическа форма. Под епическа драматургия Брехт разбира преди всичко, подчертава авторът, сбора от характеристики на собствената си нов театър, именно средствата за „отчуждаване“¹, които създават критическа дистанция между драматичната творба и публиката и спомагат за осъществяването на „обществената функция на цялостния апарат“. Авторът на изследването си

задава въпроса, защо тази „неаристотелова драматургия“ се нарича „епически театър“ и смята названието за неточно и неубедително. Сам Брехт споменава веднъж в писмата си: „Трябва да призная, че не ми се е удало да изясня, че епичното в моя театър е категория на общественото, а не на естетико-формалното.“ Проф. Флашар разглежда по-подробно понятията „епично“ и „драматично“ при Аристотел, за да стигне до извода, че Брехтовият театър се нарича „епически“ или заслужава да се нарече така, защото при него е съществено разчувването и накъсването на сценичното действие чрез т. нар. „ефекти на отчуждаването“ — тази накъсаност е според Аристотел характерна именно за епическия, а не за драматическия жанр, където е налице „завършеност и единство на действието“. В студията се проследяват и отношенията между понятията „действие“, „фабула“ и „мит“ и се подчертава, че в Брехтовия „неаристотелов“ театър тези понятия не противоречат на идеите на Аристотел, макар и да претърпяват известни отклонения, които авторът изследва по-обстойно.

По-голямо внимание проф. Флашар отделя на проблема за „отчуждаване и вчувстване“ в теоретичните постановки на Брехт. Отбелязва се, че понятието „отчуждаване“ се явява за първи път в литературно-теоретическа връзка именно при Аристотел, в неговите съчинения „Поетика“ и „Реторика“, тук то е употребено като реторично-стилистичен термин и се използва по отношение на езиковите средства в поезията, но не и с оглед на драматургичната техника. В книгата си „Елементи на литературната реторика“ Хайнрих Лаузберг определя отчуждаването по следния начин: „Отчуждаването представлява въздействието върху психиката, което неочакваното упражнява като феномен на външния свят.“ Проф. Флашар изтъква, че понятието претърпява с течение на времето редица исторически промени и добива особено разпространение и значение в кръга на руските формалисти. В редица свои литературно-теоретически работи след 1917 г. Виктор Шкловски развива теорията си за т. нар. „очудняване“ на словото (на руски „остранение“, идващо от „странний“), чрез което поетът провокира у читателя едно „ново виждане“. Проф. Флашар отбелязва, че понятието на Брехт за „отчуждаването“ се свързва и с употребата на термина „отчуждение“ като философска категория, тъй както се среща у Хегел в смисъл на „самоотказ на идеята в природата“ и у Маркс в смисъл на „отчуждаване на човека в буржоазното общество.“ Намерението на Брехт е не само да обхване интелектуално факта на отчуждението на човека в обществото, но и да го направи видим в театъра. Така той превръща „отчуждението“ в художествено понятие — „отчуждаване“ — и му придава инструментален характер. Чрез него той обозначава присъщите на епическия театър

¹ С „отчуждаване“ превеждаме термина *Verfremdung* за разлика от философската категория „отчуждение“ — *Entfremdung* — В. К.

драматургични средства, като разчупване на сценичното действие чрез плакати, прожекции, а по-късно и на Шкловски авторът отбелязва, че и при Брехт е налице сходна основна идея, а именно, че съзнателно наложената дистанция между предмет и зрител довежда до по-вярно познание. Авторът напомня, че твърде отдавна е установено от науката, че древногръцката драма е разполагала със средства, които Брехт нарича „средства за отчуждаване“. Като се започне от маската — едно типично средство за създаване на дистанция — веднага след нея идва хорът, който представлява именно момент на дистанциране от сценичното действие и подтикване на зрителя към размисъл върху видяното на сцената, а освен това разрушава драматичната илюзия чрез обръщението си към слушателите. По същите подбуди и Брехт използва хора като средство за отчуждаване. Като антигега на „отчуждаването“ Брехт използва термина „вчувствуване“, за да обозначи емоционалната връзка между сцената и зрителя в „Аристотеловата драматургия“. Авторът посочва, че това понятие не се среща у Аристотел и че то очевидно се отнася на първо място към критикуване от Брехт театър на илюзията.

В заключение проф. Флашар установява, че отношението Брехт—Аристотел значително по-инострано от демонстративното противопоставяне на „Аристотелова“ с „неаристотелова“ драматургия. Тази сложност е изтъквал и самият Брехт. При това става ясно, че постройката на Брехтовата концепция по същество следва очертанията на Аристотеловата и че тъкмо с теорията на Аристотел, както и с действителността на древногръцката драма Брехт има значително повече общи идеи, отколкото с натуралистичния илюзорен театър на XIX в., главен обект на неговата критика. Онова, което разделя Брехт от Аристотел, е въпросът за предназначението и функцията на драматургичните средства и възможности. За да бъде сравнението между двамата пълно, освен това е от значение, че за разлика от Аристотел Брехт е театрал-практик.

Аристотел създава една „Поетика“, в която като абсолютна норма за трагедията *изобщо* се взима определена, станала *вече* действителност фаза на гръцката трагедия. При Брехт нещата стоят по-иначе, посочва авторът. Неговият теоретичен модел е критично насочен срещу заварения от него театър. Публиката на Брехт е съвсем недвусмислено определена — това е човекът от буржоазното общество, на когото Брехт иска да повлияе с теоретичните си очерци и със собствените си драми. Остава обаче под съмнение, смята проф. Флашар, дали пренасянето на теоретичните постулати в собствената театрална практика е действително в състояние да предизвика желания ефект. На първо място е проблематично дали едно от „средствата за отчуждаване“, каквото е например песента, наистина въздейства „отчужда-

вашо“ в обществено-политически смисъл, или въпреки очакванията се възприема от зрителя „естетически“, т. е. в смисъла на „Аристотеловата драматургия“. На второ място възниква въпросът, дали един създаден с театрални средства апел към зрителя въздейства именно в предписаната от Брехт насока. И в това се състои апорията на Брехт, подчертава авторът. А на въпроса, какво ще стане с теорията и практиката на епическия театър, когато обществената реалност се измени до такава степен, че вече не съществува буржоазното общество, към което се обръща Брехт, проф. Флашар дава следния отговор: Противно на своите теоретически следствия Брехтовият театър не ще стане излишен и тогава, а ще продължи да съществува в един *вече* действително Аристотелов смисъл.

В списанието представлява интерес и студията на Михал Гловински от Варшава „Диалогът в романа“ която, позовавайки се на изследванията на Михаил Бахтин, разглежда някои аспекти на „чуждата реч“ в прозата, както и отношението между „нарация“ (разказ) и „диалог“ в контекста на различните поетики на романа и типа на романната конструкция. Полският литературовед стига до извода, че диалогът в роман : притежава следните особености: а) предлага обилни възможности при избора на езиковите средства; б) показва необходимостта от един мета-езиков коментар, чиято роля приема именно „нарацията“; в) въздейства върху преобразуването на разказните форми.

В същата книжка е публикувана и работата на Хелмут Бонхайм от Кьолн „Инструментална литературна критика“, която излага някои специфични моменти от научното разглеждане на художествената творба, като анализира две стихотворения на английския поет Уилям Блейк.

В кн. 2 на списанието привлича интереса изследването на Илзе Нолтинг-Хауф от Бохумския университет „Приказката и приказният роман“.

Авторката отбелязва, че ако не всички, то определени романи представляват в същност приказки за възрастни. Особено т. нар. „тривиален роман“ притежава действително много общи черти с приказката: динамично действие, реализиране на желанията на героите като своеобразна компенсация за читателя, крайна типизация на образите и лека възприеманост. Тривиалните романи са „модерни“ приказки поради факта, че при тях действието се пренася във времето на читателя и се елиминира свръхестественият елемент.

В нашия XX в. „модерните приказки“ приемат формата на изискани развлекателни романи от рода на пожеланата световен успех серия на писателя Ян Флеминг за Джеймс Бонд. Агентът от британското разузнаване със служебен номер 007, който дискретно изтъква личните му качества, е

само за повърхностния поглед „въоръжен дребен буржоа“, компенсираш недостига на индивидуалност чрез неуморна консумация на скъпи стоки. В основата си, посочва авторката, Джеймс Бонд е приказан герой и поради това е идеал на дребния буржоа, на което обстоятелство дължи и fasciniращото си въздействие върху масовата читателска публика. Във всеки роман той извършва най-малко едно пътешествие в далечни страни, за да изпълни някаква заръка, да достави важна, необходима информация или да разкрие и накаже причинителя на някоя пакост, например убийството на колегата от бранша. При това той попада в конфликт с някой свръхсилен противник, когото в последна сметка съумява при смъртна опасност да извади от строя и да осуети намеренията му. При това той винаги завладява някоя слабозителна приятелка, която доста точно се появява тъкмо там, където обикновено в приказката се явява принцесата. Женитбата по правило отпада — една модерна черта, която дава преимущество, че във всеки следващ роман може да се предложи нова принцеса.

Според изследването на съветския учен Владимир Пропп „Морфология на приказката“ от 1928 г. причинената пакост, пътешествието, ликвидирането на вредителя и сватбата са централни елементи на действието в приказките. С изключение (и то невинни) на женитбата тези елементи са характерни и за традиционния шпионски роман. Джеймс Бонд, макар и да не получава заръка от някой престарял цар, това върши британската разузнавателна служба в лицето на възрастния и анонимен шеф или „контактмен“, а вещицата, която си служи с отровни игли за плетене и със стрелящи телефони, се нарича в романите на Флеминг Роза Клеб и играе ръководна роля в противниковото, т.е. съветското разузнаване. Злият магьосник е представен или от някой богаташ с мания за величие, или от очилат учен, или от бивш напист, някогашен офицер от вермахта. Това са, изтъква авторката, обикновените актуализации в модерния „приказан роман“.

По-нататък се изследват „простите форми“, както и „големите наративни форми“ на приказните романи от миналото в сравнение със съвременните им модификации. Накрая авторката стига до извода, че както „класическият“, така и „модерният“ приказан роман идват да заситят идеалните представи на определена социална прослойка и по този начин могат да се разглеждат и като „индикатори“ на промените в общественото съзнание през различните исторически периоди.

В. К.

САЩ

„PMLA“ Ню Йорк, кн. 3/1974

Американското научно списание „Публикации на асоциацията за нови филологии в Америка“ (PMLA са инициалите на това наименование на английски език) излиза в шест книжки годишно. В него се отпечатват научни статии и студии по проблеми на западноевропейските и американската литература. Сътрудници на списанието са главно преподаватели от най-изтъкнатите университети в САЩ.

В кн. 3/1974 г. е поместена статията на Р. Фелпс, професор в Харвардския университет в щата Масачузетс, озаглавена: „Фиеско“ на Шилер — една републиканска трагедия? С това заглавие Фелпс насочва читателя веднага към основния проблем, поставен на разискване в неговата публикация.

Втората драма на Шилер „Заговорът на Фиеско от Генуа“, изтъква в началото на своята статия Р. Фелпс, е затруднявала винаги литературите — специалисти в областта на Шилеровата драматургия, както и всички онези, които са се опитвали да анализират това произведение във връзка с идейно-художествените схващания на неговия автор. Едно от основните затруднения при анализа на тази Шилерова творба, която и до днес не слиза от репертоара на много театри в света, а освен това е популярна и като четивна драма, възниква още с подзаглавието. Както е известно, Шилер е написал под „Заговорът на Фиеско от Генуа“ — „Републиканска трагедия“. Всеки, който е запознат с тази драма на Шилер, пише-авторът на статията, може би си е задавал въпроса, какво в същност е дало основание на Шилер да я определи именно като „републиканска трагедия?“. Дали тя е трагедия на републиканската идея, претърпяла крах след неуспеха на заговора на Фиеско, или е трагедия на тези герои в драмата, които могат да бъдат наречени републиканци? Р. Фелпс/се спира на различните изводи, до които са достигнали отделни автори, анализирали драмата „Фиеско“ на Шилер с оглед на основния идейно-художествен замисъл в нея. Мнозина литературни пише Р. Фелпс, застъпват становището, че във „Фиеско“ Шилер се е опитал да претвори художествено своето идейно убеждение, че в Германия в края на XVIII в. е било невъзможно и да се мисли за победа на републиканизма над формата на деспотично управление. Авторът на статията счита, че този в основата си правилен възглед за историческата обстановка, който може би наистина е споделял и Шилер, не би трябвало да се използва като доказателство за това,

че във „Фиеско“ основната проблематика е свързана с идеята за републиканска форма на държавно управление.

Както е известно, пише по-нататък Р. Фелпс, в нито една от няколко преработки, които прави Шилер на „Фиеско“, не се забелязва каквато и да е тенденция за задълбочаване на идеята за републиканизма в драмата. Нито един от героите на драмата освен това не може да бъде наречен истински републиканец, отбелязва авторът на статията, и заговорът, в който бива замесен Фиеско, също така не преследва политическа идея, свързана с промяна във формата на управление в Гена през XVI в. Шилер, изглежда, наистина е бил затруднен, твърди Р. Фелпс, в опита си да промени известните му исторически факти с оглед на идеята за република в драмата „Фиеско“. Това затруднение може да бъде отдалено, от една страна, на избора на неподходящ исторически сюжет, а, от друга, на неясната идейна концепция на творбата. Авторът на статията е склонен да приеме, че Шилеровото определение на драмата „Фиеско“ като „републиканска трагедия“ се дължи на своеобразните представи на нейния автор за понятията „република“ и „републикански“.

По-нататък в статията се анализират образите на главните герои на Шилеровата драма, както и мотивите на техните действия. Фиеско, пише Р. Фелпс, в никакъв случай не може да се счита за идеализиран образ на човек, озарен от идеите на републиканизма. С участието си в заговора срещу деспотичното управление на генуезкия дож Андреас Дориа той преследва лични амбиции, които са в разрез с представите за тържество на демократичната република. И останалите съзаклятници против властта на Дориа в драмата, изтъква авторът на статията, действуват по лични подбуди, а не в резултат на идейна убеденост в необходимостта от промяна на формата на управление в Гена. Те изразяват недоволството си от актове на произвол на деспотичната власт, горят от жажда за възмездие, копнеят за победа на справедливостта, но те в никакъв случай не могат да бъдат наречени „републиканци“, те дори не са поборници за някаква политическа идея. Показателен според Р. Фелпс за не съвсем ясната идейна концепция в драмата е начинът, по който Шилер изгражда образа на главния герой в нея — Фиеско. Маската на фриволността, която той носи в първо действие, прави невъзможно разбирането на неговата истинска същност; във второ действие също не могат да се разберат действителните цели, които той преследва, и въпреки че в някои от пламенните му реплики се споменават понятията „републиканци“ и „тирани“, не може да се твърди, че ръководният мотив в неговите действия е идеята за изграждане на република. Отбелязвайки факта, че в първия си голям монолог Фиеско казва, че не е в състояние сам да разбере своята същност, и се

разкъсва между доброто и злото, между „републиканец“ и „херцог“, авторът на статията твърди, че тази двойственост у Фиеско не е проява на диалектично изграждане на образа, а по-скоро доказателство за това, че сам Шилер не е бил достатъчно убеден в каузата на републиканизма. Странно е защо тук Р. Фелпс не подкрепя тази своя теза с аргументи, базирани се на известните Шилерови художествени възгледи за драматичния образ като носител на определена идея. Като се вземе пред вид това, може да се предположи, че един неясен и противоречив образ в творчеството на Шилер (каквото е този на Фиеско) според автора на статията навсякъде на мисълта, че той е носител на идея, която е неясна и не се застъпва с необходимата убеденост. Фиеско постепенно се убеждава в това, че са необходими активни действия срещу властта на Дориа, готовността му за участие в заговора обаче се проявява само след възникване на представата за лично господство над „величествения град“ във втора сцена на трето действие. От този момент в развитието на драматичното действие нататък, пише авторът на статията, Фиеско се превръща в подобие на властолюбивия и амбициозен Цезар, коренно противоположен на благородния Брут. В своите действия той не се ръководи от мисълта за осъществяване на някаква политическа идея, а от слабостите на своя характер. Изглежда това обстоятелство прави тази драма до голяма степен необичайна за Шилер, като се имат пред вид възгледите му за главния драматичен образ като превъплъщение на определена идея. Обобщавайки анализа за отделните образи в драмата, Р. Фелпс подчертава, че в „републиканската трагедия“ на Шилер няма нито един герой, за когото би могло да се твърди, че е „републиканец“ в съвременния смисъл на тази дума.

В отделна глава на своята статия Р. Фелпс прави и кратък лексикално-семантически-структурен анализ на драмата „Фиеско“. Той установява, че в цялата творба темата за „демокрация и република“ е застъпена твърде слабо на необходимата фреквентност на свързаните с нея лексически понятия. Освен това тези лексикални единици, характерни за загатнатата и чрез подзаглавието на драмата тема, не се срещат на възловите места в развитието на драматичното действие и нямат важно значение при разкриването на основните конфликти. Единствено изключение, изтъква авторът на статията, е може би диалогът между Фиеско и Джанетино в пета сцена на първо действие. Р. Фелпс прави тук подробен анализ на честотата на употреба и контекстуалната връзка, в която се намират важните за разкриване на основната тема на драмата лексически понятия, като например „република“, „републиканец“, „свобода“, „тиранин“ и пр.

В своята статия Р. Фелпс разглежда драмата „Заговорът на Фиеско от Гена“ в литературно-исторически аспект. Той из-

казва мнение, че Шилер е използвал в нея, както и в някои други свои ранни драматични творби един сюжетно-композиционен модел, който може да се разглежда като характерен за повечето немски драми от литературно-историческия период на „Бурните устреми“. Както в „Емилия Галоти“, „Гьотц фон Берлинген“ и в много други драми в немската литература, написани през периода от 1760 до 1770 г., пише авторът на статията, главният герой в „Заговорът на Фиско от Генуа“ става жертва на неумението си да пренебрегне вярно обстановката и действията на своите противници.

Р. Фелпс се спира и на становището на немската авторка Урсула Вертхайм, изразено в нейната студия за „Фиско“, според което при последната преработка на драмата за постановката ѝ в Лайпциг и Дрезден Шилер е политизирал драмата, приближавайки я до своите възгледи за справедливост и демократично републиканско управление. Както е известно, в този сценичен вариант на драмата съзаклятникът Верина, който убива Фиско, след като заговорът успява, не се предава на сваления от власт деспотичен вожда Андреас Дория, а на съда на републиката. Мнозина литературатори споделят това, изразено от У. Вертхайм мнение, изтъквайки, че именно при последната преработка на „Фиско“ Шилер е доказал убедеността си в победата на идеята за република като справедлива форма на политическо управление. Авторът на статията обаче смята, че такова тълкуване на промяната във финала на драмата не е съобразено с цялостния ѝ идейно-художествен облик, който според него е твърде далеч от представата за цялостно и последователно застъпване на републиканската идея от Шилер. Тук Р. Фелпс обръща внимание на резултатите от структурно-семантичния анализ на драмата, както и от цененката на мотивите в действията на героите, направени в неговата статия. Въз основа на извършените изследвания, пише авторът на статията, може определено да се твърди, че промяната във финала при последната сценична преработка на драмата не се дължи на избистряне на идеята концепцията у Шилер, а е резултат на съобразяване с вкусовете на публиката в саксонския придворен театър.

В последната част на своята статия Р. Фелпс прави опит да обясни понятието „републиканска трагедия“, употребено от Шилер като подзаглавие на неговата драма „Заговорът на Фиско от Генуа“. След като се опитаме да докажем, пише авторът на статията, че „Фиско“ не е нито трагедия на „републиканци“, нито пък трагедия на някаква „република“, за обяснение на твърде озадачаващото определение „републиканска трагедия“ могат да бъдат направени следните хипотетични предположения:

Първо. Не може да се смята, че Шилер употребява понятието „републиканска“ в неговото сегашно значение, т. е. като една оп-

ределена форма на политическо управление. Възможно е той да е употребил това понятие в неговия първоначален по-общ смисъл от латинското „res publica“ — „държавна, обществена работа“ или „държавна власт“. Както Монтескьо, така и повечето немски философи и писатели от края на XVIII в., пише Р. Фелпс, са разграничавали главно деспотизма от колективното държавно управление, а не монархия от република. Понятието „републиканизъм“ тогава е имало значително по-широко значение, включващо морални и социални аспекти: то не е означавало само застъпване на идеята за република като форма на политическо управление.

Второ. Възможно е Шилер да е бил повлиян от идеите на Русо и да е схващал идеите за „републиканизма“ като някакво проявление на романтичния идеал за справедливост. Въпреки че липсват данни за това, доколко Шилер е бил запознат с трудовете на Русо, в творчеството на бележития немски поет и драматург, изтъква авторът на статията, могат да се открият редица елементи на повлияване от Русо. Във връзка с това Р. Фелпс споменава Шилеровата поема „Русо“, написана през 1781 г., живота, който води сред дивата природа Карл Моор в „Разбойници“, зова на Леоноре, отправен към Фиско да я последва „в романтични кътове“, и негодуванието от деспотичното феодално общество, изразено в „Коварство и любов“.

Трето. Би трябвало да се обърне по-голямо внимание на историческите източници, които е използвал Шилер за драмата „Фиско“. Авторът на статията изтъква интереса на Шилер към Салуст и Плутарх. Плутарх, когото Шилер е чел в превода на Готлиб фон Ширах, според Р. Фелпс е оказал голямо влияние при възникване концепцията на драмата „Заговорът на Фиско от Генуа“. Образът на Фиско в драмата на Шилер, изтъква авторът на статията, е една странна смесица от характерни черти на Цезар и Брут, забележими в пресъздадените от Плутарх техни образи. Вероятно това смесване на идеи от различни епохи, което е направил Шилер под влияние на историческите източници и обществено-политическата обстановка в Германия от края на XVIII в., е станало причина за твърде странното наименование „републиканска трагедия“ на една драма на човешките страсти, използвани за целите на един обикновен държавен преврат.

Струва ни се, че в статията на Р. Фелпс неоснователно се отрича идеята за свободата, която Шилер безспорно свързва с промяна на политическо управление. Показателни в това отношение са и следните мисли на Шилер, изразени в едно негово писмо до Райнвалд: „Публиката не разбира „Фиско“. Републиканската свобода в тази страна е дума без смисъл; в жилищите на хората от Пфалц не тече римска кръв.“

Б.М.

Кн. 2 на международното списание за европейска и американска литература, литературна теория и критика е интересна на първо място със статията на Дитер Заалман „Творбата на Р. М. Рилке „Изживяване“ като символистичен феномен“, в която авторът прави опит да интерпретира прозаичните скици на Рилке в светлината на френския символизъм. Като изходен пункт на анализа служи студията на Рилке от 1898 г. „Модерна лирика“, в която вече личат отзвучи от теорията и практиката на символизма. В студията си Рилке дефинира новата естетика на отминаващия XIX в. с нейното „отвързване от обективното школко време“ и чувството за „паднали окови“. Предпоставка за този процес е т. нар. „диалектика на унищожението“, която исторически довежда символизма, посочва авторът, до най-големите му крайности, до „теорията на деформацията“, което означава дезинтеграция на емпиричното от поезията. Отричането на видимия свят обаче представлява в поетологията на символизма позитивна задача да се постигне нова творческа възможност от унищожаването на реалните структури, от констатираното безсмислие на опразнените от съдържание явления. Именно такава една деструктивна и в същото време реинтегрираща функция изпълняват прозаичните скици на Рилке „Изживяване I и II“, тези фрагментарни „поеми в проза“, създадени в maniera на Бодлер.

В центъра на „възможно най-точно предаденото „изживяване“ стои неутрализиране на съдържанието на съзнанието. Фрагментарната концепция на тези скици, подчертава Д. Заалман, представлява класическа изказна форма на символистичното изобразяване, при което откъслечното остава да свидетелства за загубената тоталност като „най-висш белег на идеята“. Чрез това отричане на реалността на героя на Рилке се удава да ликвидира т. нар. „вътрешна дистанция“ (distance intérieure), към преодоляването на която са насочени и поетическите усилия на Маларме, т. е. успява да неутрализира временно противоречието между субект и обект и да достигне съзнанието за „чистите състояния“. Героят на Рилке се намира между две крайности — от една страна, материалната случайност, а, от друга, организираната на едно мечтано идеално устройство. Между тези две противоположни позиции се простира безкрайното пространство на Нищо. Над тази междинна бездна трябва да се хвърли мост, наблюдател и наблюдавано трябва да станат идентични. Този акт се свежда до загубата на личността, която също е продукт на „хазарта“, на случайността. Чрез сливането на субект и обект в творческия процес, аз-ът се стреми да се изживее като чиста прозирност. С това сам аз-ът се пре-

върща в творение, устремено към абсолютното, творение, което от своя страна кореспондира с небитието като резултат от обезпътняването на аза и на външния свят. Абсолютният характер на този идеал за чиста субективност се изразява чрез словото, чийто музикален феномен — според тълкуването на Пол Валери за символистичното творчество — е единствената адекватна и автентична изразна форма на символизма.

Така „смъртта“ се явява като последна фаза на основаната върху теориите на символизма естетика, която се стреми да трансцендира традиционната антиномия на съществуването. „Умирането“ на материята и съзнателността, дошла като резултат на опита, позволява да се извърши възвръщането към творческото праначало. Затова и съгласно с тези формулировки в прозаичните скици на Рилке се извършва „акт на саморазрушението“ (acte d'autodestruction), на постигане на безделие (désœuvrement) в процеса на творчеството. И това елиминира на материалното е в полза на неговата „понятинна субстанция“.

Така словото в прозаичните скици на Рилке „не е слово“ в обичаен, т. е. мимезисен (подражателен) смисъл, традиционният разказ отстъпва пред съчетанието от „жестове, движения и образи“. В едно от писмата си поетът споделя във връзка със скиците си „Изживяване“, че „рядко може да бъде предложено нещо по-неописуемо, което все пак донякъде е обхванато и описано“. В тази бележка звучи според Д. Заалман прозрението на символиста, че директният изказ на квинтесенцията е неререализуем и символистичната словесна композиция трябва по принуда да остане сред аурата на тайнственото. Така това „приближаване до граничното чувство за съществуване“, което извършва Рилке в скиците си, представлява според автора на изследването стремежът на символизма да избегне директния изказ на същностното, за да го запази ненакърнено. Поради невъзможността поетът да изобрази самото абсолютно се стига в последна сметка до една „условна компенсация“, до сугестивно загатване за същностното.

В прозаичните скици „Изживяване“ езикът е нещо повече от посредник, той е език „като такъв“, т. е. сам той е действителност, преди още да е обозначил нещо реално. Тази претенция за абсолютност се осъществява, като житейският опит и изобразяването му чрез словото достигат до пълна идентичност, и то като резултат от идеално „кореспондиране“ между вътрешно и външно. С това скиците „Изживяване“ отговарят напълно на сентенцията на Маларме, отбелязва авторът, че „стихове се правят не от идеи, а от думи“. И все пак художественото намерение на тази творба води към една крайна тенденция, чиято цел трябва да се търси в окончателното унищожаване на самото слово, смята Д. Заалман; води към създаването на „език

там, където езикът свършва“, към новоствореното „слово извън езика“, понеже „думите не изграждат фактически и непосредствено нищо, те са по-скоро знаци за индиректни внушения...“

Накрая авторът прави констатацията, че в прозаичните скици на Рилке вече се разкрива естетиката на модерното изкуство. За поета на новото време външният свят е все повече средство за статични саморефлексии. Наблюдателят на света има за задача не само да открие собственото си аз, но и сам „да се създаде наново“. Тъй че героят на Рилке от неговите скици олицетворява във висша степен един основоположен принцип на символизма, а именно примата на художествения процес над художествения обект. Поради факта, че художественото произведение осъзнава своите творчески условности, то вече не е обикновен мимезис на емпирията, а представлява според Нортроп Фрай „парадигма за транспониране на предметния свят“.

Списанието предлага и тематично сходната работа на Елеоноре Фрей „Литературата като утопия. Относно един текст на Рилке“. Авторката изтъква, че въпросът за същността на поезията е занимавал постоянно Рилке. В един, имащ пророческа функция текст на романа на Рилке „Записките на Малте Лауридс Бриге“ литературата се определя като своеобразна утопия, като *говорене*, което произлиза от разрушението на всичко, наричано досега *език*. При пробива към истинската поезия се касае за преход от *говорене*, което насочва върху определено мнение или значение, към *език*, отворен за всички съдържащи се в самия него възможности. Разкъсването на досегашните връзки, което поетът следва да извърши, се отразява в централната тема на романа, подчертава Е. Фрей, а тя е следната: смъртта, разложението, разпадането предоставят пространство на абсолютната поезия, към която се отнася пророчеството на Малте и която ще стане в „Сонети за Орфей“ тема на една рефлектираща самата себе си поезия.

В кн. 3 на списанието особен интерес представлява изследването на Герд Ф. Мюлер „Сто години самота и митът за вечното възвръщане“, което разглежда известния роман на колумбийския писател Габриел Гарсия Маркес.

Авторът посочва, че в испанската езикова сфера романът на Маркес за пет години надвървял тиражната граница един милион екземпляра. След публикуването ѝ през 1967 г. творбата бива преведена на повече от двадесет езика и по тази причина може без съмнение да се разглежда като един от най-големите международни литературни успехи през шейсетте години. Г. Мюлер изтъква, че романът на Маркес е в същност само едно от многото постижения на процъфтяващата през последните години латиноамериканска литература, от чиито традиции „Сто години самота“ черпи своята тематика и форма. И тъй като в този роман могат да се открият най-

характерните белези на съвременната южноамериканска литература, изниква въпросът, в какво се заключава неговата особеност на творба от международно, а може би дори от световно литературно значение. Авторът си поставя за цел да разкрие в студията неповторимостта на някои чисто формални критерии, чрез които романът на Маркес излиза извън границите на един обикновен регионализъм.

След като прави обстойно сравнение между „Сто години самота“ и някои публикувани през последните години произведения на латиноамерикански автори, Г. Мюлер стига до извода, че в тематично отношение Маркес изцяло се придържа към традициите и формите на новата южноамериканска литература. А във връзка с магическите явления в романа се изтъква, че в съзнанието на латиноамериканците магия и мит се срещат не като противоречие на реалността, а са по-скоро интегрална съставна част от преживяната действителност. Литературно следствие от това обстоятелство е изявило се ярко през шестдесетте години изкуство на „магическия реализъм“, което (в смисъла на творбите на Мигел-Анхел Астуриас и Алехо Карпентер) описва действителността такава, каквато се явява в съзнанието на индианеца или мулата — в тази литература между извънсветовните явления и тези на възприемания като ежедневие живот не съществува разделителна граница. Тази бележитрична техника обхваща действителността съобразно онова, което хората смятат за вярно, а не което е в действителност, смята Г. Мюлер.

Връзката на романа „Сто години самота“ с изкуството на магическия реализъм е повече от очевидна. Тя се разкрива особено тогава, когато области на абсолютното се изобразяват с езика на едно „примитивно“ съзнание. Магическия реализъм на Маркес не представлява новосъздаване или възстановяване на някакъв загубен митически свят, а литературен опит да се изразят от позициите на един магически обвързан свят, в който европейската култура е докоснала само повърхността и в който християнските елементи са абсорбирани по същия начин, както и древните колумбийски митове, отбелязва авторът на изследването. И ако романът „Сто години самота“ се бе ограничил само с рефлексията на индианското съзнание, той би останал в рамките на южноамериканския регионализъм. В действителност обаче Маркес създава поетически свършен универсален език и като идентифицира радикално ежедневието с фантастичното, свързва изкуството си по-силно от който и да било от южноамериканските автори с европейски образци. От една страна, нагаждането на действителното към фантастичното и тяхното пълно преливане може да се отнесе към създадения от Сервантес в „Дон Кихот“ бележитричен стил, а, от друга, външната форма на тази социално-историческа фамилна хроника напояма за цикловия роман на XIX в., основа-

ваш се според Георг Лукач върху единството между схващанията за обществото и за историята. Но докато Зола представя историята на „Ругон Макаровици“ в разстояние на двадесет години като социална документация, изградена върху основата на биологическия детерминизъм, а Томас Ман чрез четиридесетгодишната история на упадъка на „Буденброкови“ разкрива социално-историческите промени на определена епоха, то стоте „самотни“ години на предстенията външно като фамилна хроника роман насочват към една съвсем друга, метафорична функция на времето. А по отношение на мястото на действието аналогията с въображаемата и в същото време реална Йокнапатофа на Фокнър е повече от ясна, подчертава Г. Мюлер. Именно чрез тази по-силно изразена ориентация на Маркес към европейската и северноамериканската литературна традиция той успява в романа си „Сто години самота“ да преодолее южноамериканския регионализъм, заключаващ се почти винаги в един решаващ всичко локален колорит, и с това създава по-широка основа за своето безспорно изкуство, което съумява да се справи с тоталността на пресъздадената действителност.

Авторът е на мнение, че композиционната концепция на романа може да се обясни потрудно с разкриването на тематичните линии, отколкото с анализа на цикличните повторения, които изобилствуват в творбата. Историята на целия род Буендиа напомня завъртането на колело, както и животът на всяко отделно поколение, в което постоянно се завърща животът-архетип на Хосе-Аркадио Буендиа. А петте последователни поколения съответствуват на пет вмъкнати един в друг кръга на колелото. В общия център на тези кръгове е тяхната ос, образувана от темата за самотата, а пък намаляващият радиус на отделните кръгове кореспондира с увеличаващата се загуба на първична сила в рода в процеса на цивилизоването му. Същата схема на намаляващи се, вмъкнати един в друг кръгове на едно общо колело разкрива и структурата на романа, само че в обратен, нарастващ ред. В „Сто години самота“ Маркес извършва скока от една детерминирана, регионално локализирана южноамериканска действителност към една наситена със символика сфера с универсални измерения. Писателят обхваща тоталността на обрисуваните обекти по пътя на психо-социална дедукция, смята Г. Мюлер, чрез сливане на ежедневието с необикновеното, при което времето и пространството достигат митическа стойност, а индивидуалната реакция на действащите лица срещу специфични външни обстоятелства създава универсален човешки опит.

Г. Мюлер прави литературно-исторически паралел между „Сто години самота“ и рикарския роман от XV в. Той посочва, че както там, така и тук е налице взаимно проникване на възможно с вероятно, абстрактно с конкретно, при което антиномияте изчезват.

По този начин наративната реалност се превръща в пространство, в което всичко може да се схваща като символ. Така логично разкритият в разказа действителен живот на рода Буендиа съдържа в себе си органична цялост на имажинерия загатвания и с това се превръща в модел за онгаглеждане на определени видове социално поведение изобщо. Подобно на традиционния героичен епос романът се базира върху разказна структура с митически характер, при което изпод одеянията на латиноамериканската действителност на читателя се разкрива една притча, която в много отношения, смята Г. Мюлер, възпроизвежда моменти от библейското „Битие“. В аспекта на тази митична стойност на повествованието изобилието на действащи лица може да бъде редуцирано до няколко типа човешко поведение, защото всяко действащо лице, подчертава авторът, е един вариант в рамките на предварително създадени аналогии. И като център, свързваща точка на всички аналогии, а също и като всеобщ родоv белег всеки път се явява самотата, от която са белязани всички членове на рода Буендиа.

Редуването на отделните поколения поразително напомня, смята авторът, на „теорията за етапите на човешкото развитие“ на Джанбатиста Вико, при което Хосе-Аркадио Буендиа представлява епохата на титаните, а второто поколение с Хосе-Аркадио и полковник Аурелиано — тази на хероите. Подобно на Вико Маркес отделя на второто поколение, на епохата на хероите, особено голямо място в произведението си, а също приписва на тази епоха и особено значение. Това второ поколение възниква в един преходен, междинен свят на полубогове, вече разделен на двата елементарни аспекта на човешкото съществуване: от една страна, Хосе-Аркадио, изпълнен от емоционална непосредственост и клонящ към ексцесивна сексуалност и житейски стил на Гаргантюа, а, от друга, полковник Аурелиано, интровертиран (обърнат навътре) тип, рефлективен, с усет към художествени занимания, в когото изпъква по-силно наследствената склонност към самота. Тъй като третото поколение бива напълно елиминирано във войната, тук се появява един друг момент — временно застрашаващо прекъсване на филиалцията, на продължението на рода. В резултат на това четвъртото поколение се реализира като обрната репродукция на второто. Като огледен образ, но с намалени размери в Хосе-Аркадио Втори се отразява ликът на полковника, а в Аурелиано Втори — този на чувствения Хосе-Аркадио. Най-късно тук читателят открива в последователното повторение на имената идентичността на стойностите не само на отделните поколения, но и на отделните образи, смята авторът. Хосе-Аркадио и полковникът са една и съща личност (също както и техните отражения в поколението на „Вторите“), която е познала разделението на темпераментите вследствие на инстинкта

наследствена вина на основателя на рода. В следващото, пето поколение, което съответства на настъпващия период на упадък, се проявява все по-силно самотата като елементарна родова черта на всички Буендиа, като свързващ и единствен оставащ непроменен елемент, като съхранител и гарант за продължителността на рода. А наложението от обстоятелствата съвместно съществуване между феминизирания от европейската култура чичо Хосе-Аркадио и варваризирания се в изолацията на патриархалния дом в Макондо Аурелиано от шестото поколение разкрива еднородеността общност и несъвместимост на човешките индивиди от един и същи произход. Това, което ги обвързва, е самотата, ала тя е същевременно и причина за залазла на рода. Всички Буендиа, символ на човечеството, са обречени на упадък, понеже им липсва основната предпоставка за съвместен човешки живот — любовта. „Всички Буендиа бяха зачевани не в любов, а в самота“, четем в романа. Мелкиадес, мъдрецът, приятел на Хосе-Аркадио Буендиа, е предсказал края на рода в своите пергаменти, чийто смисъл накрая става разбирасем: тайното писание не е нищо друго освен неосъзнатото знание за собствения упадък. Така в края на романа се възвръщат всички онези митически фигури, които в началото са били носители на някакъв важен, ала неразбираем смисъл, именно циганите, символ на човешкото неспособие. Упадъкът, залезът се превръща в завръщане на човека в кръгообращението на природата.

За свързването на отделните поколения на рода спомага поредицата от женски образи, както и множеството вплетени в повествованието истории, които разширяват романа и му придават измеренията на една човешка вселена. В много случаи разказът изглежда фрагментарен, разчленен на дребни късове, така че действащите лица разкриват своето функционално значение едва от дистанция, когато се свържат с целия контекст на редуващите се поколения. С това целият роман се превръща в една „продължаваща метафора“ (*metaphora continuata*), която довежда до автономното значение на отделните действащи лица. Фрагментарното изграждане на романа с произволни скокове във времето, нещо, което обаче остава свързано с нуждите на наративния жанр и съответствува на принципа за епическа широта, служи на обективното описание и същевременно на абстрахирането от реалното време, върху което е изградена иманентността на митическото време. Твърде отдалечени по време фази на един хронологически процес, както и константи на редуващите се поколения се довеждат в извънвременна връзка с помощта на използваната техника на пренасяне във времето. Така разказното време се превръща в космическо време, отбелязва

авторът. Съответно на сменящите се поколения времето в романа се разделя на пет епохи: поетическо-творческата епоха на титана Хосе-Аркадио Буендиа, епоха на хероите Хосе-Аркадио и полковник Аурелиано, епоха на военни промени, на възход, на декаданс и най-сетне епоха на отново намереното в залазла на рода време. Отделните периоди се приспособяват към един космически ход на времето, който се отличава от този на Библията само чрез липсващата есхатология. След залазла се изключва настъпването на едно ново начало и все пак новозаветната идея за спасение тук се замества от тази за самотата. На мястото на библейското очакване на избавление с напредването на разказа все повече излиза на преден план търсенето на изгубеното време, което напомня естествено творбата на Пруст.

В структурирането на хронологията в „Сто години самота“ могат да се установят два големи периода: епохата на основателите на рода, представена от титани и херои като активно изживяно време, и от четвъртото поколение нататък, епохата на търсене на загубеното време и на отново намерения в края на Аурелиано първоизточник чрез разгадаването на писанието. С помощта на синкопираната поредица от образи, която съответствува на една субективна реакция на съзнанието, Маркес представя случилото се като магическо възпоминание. Споменът, за да бъде предаден от разрушителното действие на времето, тук е редуциран до пергамента на Мелкиадес. А настоящето въз основа на загубения активен живот не може да се схваща като автентична действителност, затова и последните представители на рода вече не чувствуват своя живот като действително живяно съществуване. Те вегетират в загубеното време до настъпването на упадък, който съвпада с разгадаването на писанието.

Чрез постоянното повторение на идентични събития, които по принцип представяват безкрайни вариации чрез смяната на поколенията, съдържанието на романа. посочва Г. Мюлер, се доближава много силно до идейната структура на мита. В потока на повторенията обаче изживяването на самотата се представя като положително явление, като същинското определение на съществуването. Сред самотата човекът се доближава до своята прасъщност, смята авторът на студията. „Фернанда ставаше човечна в самотата“, четем в романа. Самотата се превръща в гарант на съвместния човешки живот. Така тя става феномен на екзистенциална и социална необходимост и е в същност основното съдържание на създадения от Гарсиа Маркес мит, заключава Г. Мюлер.

B. K.