

ПОЛША

„PAMIETNIK LITERACKI“, 1974, кн. 4

Кн. 4 на „Паметник литерацки“, най-обемистото (всяка книжка брои около 500 с.) литературоведско списание в Полша, съдържа наред с изследванията върху поетиката на Галчински, промените в съвременната полска перцепция на литературата, извънлитературната ситуация в текста на една драма, литературните групи на младите полски писатели (от 1960—1970) и др. и извънредно интересната за нас студия на Марян Плахеcki „Пшибош за поезията — механиката на промените в една критическа система“.

В студията се разглежда критическата система на изтъкнатия полски поет Юлян Пшибош (починал преди няколко години) и нейната еволюция. Пшибош беше един от най-бележитите представители на полската авангардна поезия.

В първата, предвоенна още фаза Пшибош рязко противопоставя на „непосредствения израз на чувствата“ в творчеството чувството „като продукт на поетическия занаят“. Стремежът към „непосредствения израз“ е за него извор на множество композиционни недъзи, многословието, което намалява напрежението на поетическия изказ, непосредственото наименование на чувствата, разказвачеството, механическото прилагане на стихотворните форми. На подобна „плуваща“ форма, туктаме закръпена с метафори, Пшибош противопоставя „форма уравновесена и целенасочена“, резултат на пестеливост при употребата на думите. Поезията трябва да бъде „преобразувана реч“, трябва да „организира“ езика. При такова схващане, подчертава Плахеcki, светът на литературата се превръща в република на творците, в която е твърде трудно настаняването на консуматорите на литературата. Изглежда, че въпросът за читателя е бил въобще невралгична точка на програмата не само на Пшибош, но и на целия тогавашен полски Авангард. Четенето се превръщало за читателя в отгатване на гатанки, тъй като авангардистите искали тяхната лирика да бъде „истинско училище за съавторство на читателя“, но читателят невинно е разбирал трудните „уроци“. През 1926 г. Пшибош заявява, че в наше време естествеността е вече възможна само като „музей на природата“. В резерватите човекът

по изкуствен начин „отглежда и закриля дивото“. Пшибош „ликвидира“ природата като нещо външно по отношение на човешкия свят. „Заобиколени сме — пише той — на всяко място и във всеки миг от гъстата гора на нещата, засети от ръката на цивилизацията. Вплетени в собствените си дела, така се съединихме с тях, както сме свързани със собствените си ръце“. Пшибош изключва и вътрешната естественост на човека. Единственият човешки свят е за него културата. Природата е само инертна сила, безсмислено хаотична и затова опасна и враждебна към културата. Творческият процес трябва да бъде напълно рационализиран, така че нито за миг да не допуска стихията на емоциите. Романтичното съзерцаване на природата се счита за отрицателно явление, както и експериментализмът, който смята отсъствието на строго отмерена форма за израз на духовна мощ. „Някога — пише Пшибош — стихотворенията са били в най-добрия случай верига от картини, днес са техен синтез; в този синтез езиковата материя експлодира като във верижна реакция едновременно с много образи, които се сплитат, свързват и разплитат... Поезията е единство на виждането, съсредоточено в максимално количество представени намеци и минимално количество думи, а не мелодекламация и приспивна песен.“

Особено остро поетът напада повторенията. Стихотворението трябва да бъде „еднократно цяло“.

Върху идеята за дисциплината се спира цялата тогавашна авангардистка критика, като концепция за човека „възмъжал, скъсал с детството и скритата си женственост“. Идеята за дисциплината се отнася изключително до работата върху текста като напълно отделен от твореца. Но към края на предвоенния период Пшибош поставя вече в центъра на вниманието си вместо работата върху текста вътрешното състояние на творещия поет. Той се интересува сега не от отношенията между текста и емоционалността, а от отношението между два модела авторска чувствителност: непосредствено-спонтанната и „опосредствуваната, кондензираната и подредената“. Стихотворението вече престава да бъде подреждане на безличен език. Постепенно се признава и ценността на непосредствения „детски поглед“, а по-късно на „първичната натура“ у цивилизования човек

и „вечно живата във всяка истинска лирика девствена гора на детството“. Постепенно отслабва и подчертано рационалното отношение към творчеството; изтъква се несъзнателният момент и се появява категоричността на „поетическата личност“. Тя става основата в следвоенната критическа система на Пшибош. Още в статията си от 1938 г. поетът реабилитира и друга черта на „романтичното творчество“ — „тайнственото“ в творческия процес. Докато предвоенната програма на Авангарда е била в много точки близка до идеите на руската „формална школа“, Пшибош се отдалечава от нея най-много с изтъкването на ролята на въображението. С въображението обаче е свързана и човешката емоция. И така културоцентричната програма на Авангарда придобива персоналистична перспектива: човешката личност, а не културата става мярка за нещата.

Езикът се оказва преди всичко психологически факт. Не се говори вече за „организирането на езика“, а за „езиково въображение“ и стихотворението става композиция извънезикова в своята същност, макар че си служи с езика; композицията, създадена от въображението.

В следвоенната критическа дейност на Пшибош авторът разкрива двата модела противопоставени един на друг. Първият е продължение на семантичната му критика, която остро противопоставя лириката на прозата. Поетичното се схваща тука почти в категориите на Якобсон. „В „чистата проза“ — пише Пшибош — думата е еднозначна. Означава предмета и иска да бъде невидима. В поезията думата и изречението притеглят погледа и слуха и всичките ни сетива, раздвижени от поетическия образ, който разкрива поетическия смисъл.“ Всяка дума е функция на цялото с много значения. Отношението между лириката и прозата е за Пшибош образци за диалогичността на литературата.

Този модел е модел на историко-литературен процес, схванат автономно: прогресът се извършва чрез постоянното усъвършенстване и усложняване на досегашните норми на поетиката, той не е нито продължение, нито диалог с миналото. „Поетът не се счита с „принудата на езика.“ Иска да създава „нов език“, например „езика на събитията“ вместо „езика на предметите“. При такова разбиране на поетичното всичко може да се опознае в една творба. „Сигурен съм — пише Пшибош, че безпогрешно може да се определи какво в дадена поетическа творба е ценно, а какво не. Не само въз основа на интуицията, но и въз основа на анализа на езиковите структури, на това, което нарекох „междусловие“.

Този „лингвистичен“ модел на критика има в следвоенната критическа дейност на Пшибош и свой съперник в лицето на друг модел. Вторият поставя в центъра творческата личност. Ако по-рано културата е била

за Пшибош „налагане на човешкия ред върху хаоса на природата“, сега творческата личност става за него „разпространяваща се непосредственост“. Синтаксисът на стихотворението отразява вродената на единицата „структура на въображението и емоционалността“. Връзката с друг човек е начин на търсене на собствените „липсващи части“, начин за „самодопълване“. Пшибош не иска вече в творчеството си да бъде „въздържан мъж“, а, напротив, изтъква, че поетът е по-близък до природата от прозаика, т. е. притежава в по-голяма степен „женския елемент“. Но „персоалистичната“ концепция прави Пшибош особено агресивен по отношение на читателя. Той иска да го „завладява“ със своята личност. Поетът престава вече да бъде работник, както всички други. Той изпълнява „мисия“. Той става водач на творчеството, както е бил по време на романтизма. „Всяко важно стихотворение е нещо повече от едно дело на словесното изкуство. То е изпитание на хуманността“ — пише поетът. „Лиризмът е полет към общочовешкото участие, увековечен с думи... Истинският лирик изразява нови етични предположения, които едва се зараждат у най-съзнателните и най-чувствителните единици... Затова поетът е социален дори и тогава, или тъкмо тогава, когато се занимава с вътрешния си мир.“ Читателят при този модел на критиката е длъжен да прочете творбата така, както творецът му е наложил със затворения в нея стимул.

Двата противопоставени модела на Пшибошова критика клонят към синтеза. Така полученият трети модел може да бъде наречен „концепция за живото слово“. За да постигнем лиричното, трябва според Пшибош така да преобразим шаблонната дума, че тя да не напомня за себе си като знак и наименование, а да се отъждестви с психическото състояние, което искаме да изразим непосредствено, както в детството го изразявахме с вик или плач. Нищо в лириката, която е област на „вътрешното слово“, не може да става науж. Словото на лириката поради своята непосредственост е открит пред нас процес. Всякаква фалшива фикция, която в прозата освобождава читателя от непрекъснатото напрежение и задължението да формира и създава себе си, тук е недопустима.

Рубриката „Преводи“ е посветена този път на светската литературна наука по случай 250-годишнината от основаването на Академията на науките в СССР. В този дял са поместени студии на Лихачов, Бахтин, Борис С. Мейлах и Дмитрий Ф. Марков.

„MIESIECZNIK LITERACKI“, 1974, кн. 11, 12

В рубриката, посветена на традиционните вече за списанието дискусии, е поместен този път разговорът между поканените в редакцията учени и критици на тема „Насилието и жестокостта в литературата и изкуството“.

изненада. В броя е поместен откъс от критиката на известния и много моден днес в Полша драматург и изтъкнат автор от периода между двете войни Станислав Игнаци Виткевич. В този фрагмент, озаглавен „Неизмити души“, Виткевич подлага на остра, дори брутална критика полската история и полския национален характер. Макар и едностранчива в своята злобна крайност, тя съдържа редица верни наблюдения и констатации.

Коментар към този фрагмент е студията на Ана Мицинска „По въпроса за „Наркотиците“ и „Неизмитите души“ на Ст. И. Виткевич“. На същия писател е посветена и студията на Малгожата Шпакowska „Обществената философия на Ст. И. Виткевич“.

Твърде интересно е и поместеното в този брой открито писмо на изтъкнатия съвременен полски писател Ян Юзеф Щепански до друг, също така известен полски писател Юлян Стрийковски. Това писмо е продължение на интимен, приятелски разговор, започнал в действителност между двамата писатели. В него се повдигат най-трудните въпроси на литературата, които водят и към „вечните“ най-трудни въпроси на живота. Щепански започва с извода, до който е стигнал с приятеля си Стрийковски, че съдбата на писателя е в същност едно сблъскване в степта, в която няма изход; невъзможно е да се прекратят границите, начертани от петте ни сетива. И въпреки това осъдените на неуспех усилия са писателски дълг, в който се изразява може би най-силно чувството на човешкото достойнство. Джоузеф Конрад е определил функцията на литературата като „съд над видимия свят“. Видимият означава тук достъпен за човешките сетива. Но не се знае с какъв кодекс от закони трябва да си служи този съд и къде е изворот на правото на съдията да съди. Щом като той съди света, самият той трябва да се постави над света; както всеки съдия, трябва да бъде извън разглеждания процес. Нима заемането на ролята на съдия не е узурпация? Сигурно е, казва Стрийковски, но узурпацията е призвание на твореца. Всякакви кодекси, според които живеем, било граждански, било религиозни, постепенно стават мъртви и недостатъчни в сравнение с неизчерпаемата стихия на живота. Литературата трябва да ги подлага на съмнение, защото едно от главните й задължения е борбата за освобождаването на човека от всякакви остарели договори, които той сключва постоянно със себе си и света. Такива стари договори създават само привидния смисъл на нашето съществуване. Те са като завеси, които скриват истинските хоризонти, към които не смеем да повдигнем поглед. Дори и най-рационалният практицизъм, който ни кара да се затворим в тясното пространство, заобиколено от тези завеси, търси по-трайни и по-дълбоки мотивировки, отколкото непосредствената полза. Без такива мотивировки, които да са по мярката на

цялостния човек, с вечното му безпокойство, всичко става един недостоеен за човека договор, който биха могли да изпълняват също тъй добре животните или машините. Но човекът не се съгласява да живее в тривиален свят. Конрад е знаел колко малък е човекът и че тъкмо това му дава шанса да бъде велик. Трябва да бъдеш някой, да бъдеш верен на себе си, за да не се разтопиш в хаоса. И тъкмо тази необходимост да запазиш своето лице, да се противопоставиш в крайния миг на сили, много по-големи от теб, дава на човека този шанс. Писателят днес е уплашен от тежестта на своята отговорност. Но той няма друг път освен да разкрива истината. Трябва да се излагаме и да ставаме смешни — пише Щепански, — като знаем своята безпомощност и същевременно да не губим надежда.

Книжката съдържа и интересната статия на изтъкнатата театрална критичка Марта Фик „Романтизмът постоянно жив ли е? Романтичният репертоар в театъра през 30-те следвоенни години“. Авторката изтъква, че истински големи събития в полския театрален живот след войната са били постановките на драмите на полските романтици Мицкевич, Словацки, Красински и Виспянски (последният наречен тук условно, но с пълно основание „романтик“). На актуални въпроси за нашето време театрът е отговарял предимно с класическите произведения, в които е открил съвременната проблематика. Това положение е според критичката ненормално и эле свидетелствува за съвременната драматургия.

Рубриката „Книга на месеца“ помества рецензия на Збигнев Бенковски за последната книга на Тадеуш Новак „Дванайсетиях“. Бенковски изтъква, че в тази книга Новак е стигнал до най-дълбоката същност на „селското“ и е разкрил цялото му богатство. Новата интелигенция от селски произход донася със себе си това богатство в града. Тя го тачи като наследство, по-ценно от всичко онова, което градът може да ѝ предложи. Вековете на потисничество, жестокостите на историята, безогледната строгост на съдбата са създали толкова комплекси у селския човек и такъв товар, че като гледаме отвън, ни се струва, че е невъзможно той да намери сили да го повдигне. Но разглеждан „отвътре“, както това прави Новак, ни се разкрива чудесна и мъдра приказка за големия човек от селото.

В статията „Приятели на Полша“ (рубриката „Кръгозори“) са събрани най-интересните изказвания на Маркс и Енгелс по полския въпрос. В едно от писмата си, пратено в Женева по случай тържеството, уредено там в чест на годишнината от полското въстание, се казва: „Възгласът „Да живее Полша!“ говори сам по себе си: смърт на Светото съглашение, смърт на милитаристкия деспотизъм на Русия, Пруссия и Австрия, смърт на монголското господство над мо-

изненада. В броя е поместен откъс от критиката на известния и много моден днес в Полша драматург и изтъкнат автор от периода между двете войни Станислав Игнаци Виткевич. В този фрагмент, озаглавен „Неизмити души“, Виткевич подлага на остра, дори брутална критика полската история и полския национален характер. Макар и едностранчива в своята злобна крайност, тя съдържа редица верни наблюдения и констатации.

Коментар към този фрагмент е студията на Ана Мицинска „По въпроса за „Наркотиците“ и „Неизмитите души“ на Ст. И. Виткевич“. На същия писател е посветена и студията на Малгожата Шпакowska „Обществената философия на Ст. И. Виткевич“.

Твърде интересно е и поместеното в този брой открито писмо на изтъкнатия съвременен полски писател Ян Юзеф Щепански до друг, също така известен полски писател Юлян Стрийковски. Това писмо е продължение на интимен, приятелски разговор, започнал в действителност между двамата писатели. В него се повдигат най-трудните въпроси на литературата, които водят и към „вечните“ най-трудни въпроси на живота. Щепански започва с извода, до който е стигнал с приятеля си Стрийковски, че съдбата на писателя е в същност едно сблъскване в степта, в която няма изход; невъзможно е да се прекратят границите, начертани от петте ни сетива. И въпреки това осъдените на неуспех усилия са писателски дълг, в който се изразява може би най-силно чувството на човешкото достойнство. Джоузеф Конрад е определил функцията на литературата като „съд над видимия свят“. Видимият означава тук достъпен за човешките сетива. Но не се знае с какъв кодекс от закони трябва да си служи този съд и къде е изворот на правото на съдията да съди. Щом като той съди света, самият той трябва да се постави над света; както всеки съдия, трябва да бъде извън разглеждания процес. Нима заемането на ролята на съдия не е узурпация? Сигурно е, казва Стрийковски, но узурпацията е призвание на твореца. Всякакви кодекси, според които живеем, било граждански, било религиозни, постепенно стават мъртви и недостатъчни в сравнение с неизчерпаемата стихия на живота. Литературата трябва да ги подлага на съмнение, защото едно от главните й задължения е борбата за освобождаването на човека от всякакви остарели договори, които той сключва постоянно със себе си и света. Такива стари договори създават само привидния смисъл на нашето съществуване. Те са като завеси, които скриват истинските хоризонти, към които не смеем да повдигнем поглед. Дори и най-рационалният практицизъм, който ни кара да се затворим в тясното пространство, заобиколено от тези завеси, търси по-трайни и по-дълбоки мотивировки, отколкото непосредствената полза. Без такива мотивировки, които да са по мярката на

цялостния човек, с вечното му безпокойство, всичко става един недостоеен за човека договор, който биха могли да изпълняват също тъй добре животните или машините. Но човекът не се съгласява да живее в тривиален свят. Конрад е знаел колко малък е човекът и че тъкмо това му дава шанса да бъде велик. Трябва да бъдеш някой, да бъдеш верен на себе си, за да не се разтопиш в хаоса. И тъкмо тази необходимост да запазиш своето лице, да се противопоставиш в крайния миг на сили, много по-големи от теб, дава на човека този шанс. Писателят днес е уплашен от тежестта на своята отговорност. Но той няма друг път освен да разкрива истината. Трябва да се излагаме и да ставаме смешни — пише Щепански, — като знаем своята безпомощност и същевременно да не губим надежда.

Книжката съдържа и интересната статия на изтъкнатата театрална критичка Марта Фик „Романтизмът постоянно жив ли е? Романтичният репертоар в театъра през 30-те следвоенни години“. Авторката изтъква, че истински големи събития в полския театрален живот след войната са били постановките на драмите на полските романтици Мицкевич, Словацки, Красински и Виспянски (последният наречен тук условно, но с пълно основание „романтик“). На актуални въпроси за нашето време театрът е отговорил предимно с класическите произведения, в които е открил съвременната проблематика. Това положение е според критичката ненормално и эле свидетелствува за съвременната драматургия.

Рубриката „Книга на месеца“ помества рецензия на Збигнев Бенковски за последната книга на Тадеуш Новак „Дванайсетиях“. Бенковски изтъква, че в тази книга Новак е стигнал до най-дълбоката същност на „селското“ и е разкрил цялото му богатство. Новата интелигенция от селски произход донася със себе си това богатство в града. Тя го тачи като наследство, по-ценно от всичко онова, което градът може да ѝ предложи. Вековете на потисничество, жестокостите на историята, безогледната строгост на съдбата са създали толкова комплекси у селския човек и такъв товар, че като гледаме отвън, ни се струва, че е невъзможно той да намери сили да го повдигне. Но разглеждан „отвътре“, както това прави Новак, ни се разкрива чудесна и мъдра приказка за големия човек от селото.

В статията „Приятели на Полша“ (рубриката „Кръгозори“) са събрани най-интересните изказвания на Маркс и Енгелс по полския въпрос. В едно от писмата си, пратено в Женева по случай тържеството, уредено там в чест на годишнината от полското въстание, се казва: „Възгласът „Да живее Полша!“ говори сам по себе си: смърт на Светото съглашение, смърт на милитаристкия деспотизъм на Русия, Пруссия и Австрия, смърт на монголското господство над мо-

дерните общества!“ В друго писмо Енгелс заявява: „Смятам, че два народа в Европа имат не само право, но и задължение да бъдат национални, преди да станат интернационални: ирландците и поляците. Те са най-интернационални тъкмо тогава, когато са истински национални.“ Маркс и Енгелс — заключава авторът, бяха истински приятели на Полша, и то през най-тежката за нея епоха.

Кн. 12 помества в съвършен превод на Ярослав Ивашкевич „Дневникът на изкустеля“ от Киркегард.

В рубриката „Кръгозори“ вниманието ни привлича „Поетическият феномен“ на известния критик Йежи Квятковски. Този път критикът разглежда стихосбирката, издадена от двамата поети от най-младата краковска група „Сера“ — Юляна Карихаузер и Адам Загайевски („Светът непосредствен“, 1974). Проблемът за творчеството на тези двама млади поети е според Квятковски „драматичен“. Те искрено желаят да възродят полската култура и литература, обзети са от горещо, искрено и благородно чувство, но те според критика лансират доктринерска концепция на литературата. Те проповядват реалистична литература, напълно отговаряща на фактите из обществения живот и за единствена цел на литературата смятат проучването и знанието за обществото. Те си въобразяват, че без такава литература обществото не знае какво става с него и около него. „Младите варвари“, както ги нарича Квятковски, не искат да признаят спецификата на литературата дори и тогава, когато я приписваме само познавателни функции. Те „мислят практично“ и всичко, което не е полезно в момента, им се струва излишно. „Така, от една страна, те са „антилитературни“, а, от друга, „суперлитературни“, защото вярват в магическата сила на литературата и смятат, че едва тя дава възможност за обществото да забележи действителността. Като признават само фактите от обществения живот, те не вземат под внимание нито проблема за общественото съзнание, нито за общественото подсъзнание. Един от младите, така остро критикувани от Квятковски поети, пише например: „Направиха кариера съсем неочаквани теми; изведнъж художествено могъщество доби митологическата селска литература.“ Няма в това нищо неочаквано възразява Квятковски. Появата на „селското течение в полската литература, в страната, където представителите на селското съсловие навлязоха масово тъкмо през последните години в литературата, е напълно закономерно. Младите презират тези творци, които не се интересуват от „ужасте и мъката на конкретното положение“ и описват „широко схващаната съвременност“. Техен идеал е „Пепел и диамант“ от Анджеевски.

Квятковски признава, че има реална причина за такава крайна едностранчивост на младите. Тя се корени в недостиг на съвременна литература, която да разглежда

актуалната политико-обществена тематика с достатъчна етична задълбоченост и вяност. Но младите не се запитват дали анализът на „цивилизационния експеримент“ на нашата епоха е въобще възможен в нашето време. И все пак критикът признава, че трябва да се стремим такъв анализ да стане възможен.

В. См.-П.

ЮГОСЛАВИЯ

„КЪИЖЕВНОСТ“, 1974, кн. 6, 7, 8—9

В кн. 6 на списание „Къижевност“ е отпечатана втора част на студията на Нана Богданович „Пътищата на руската модерна поезия“. (Първа част на тази студия е поместена в кн. 5 на сп. „Къижевност“, на която направихме преглед в кн. 6/1974 на „Литературна мисъл“.)

Богданович разглежда конкретно приноса на отделните руски символисти в развитието на модерната руска поезия. Наред с общите черти всеки от тях има собствено разбиране за поетичния израз. Това създава една многолика и противоречива картина, в която не всички имена блестят еднакво, но всяко от тях е оставило някаква следа и е проправило малко или много пътя на следващите поколения поети. Богданович припомня Мережковски, този „почти забравен автор на трилогията за Христос и Антихрист и слаб поет на „метафизичната досада“. Неговата поезия е оспорена още от съвременниците му, но е призната заслугата му на добър есеист и майстор на полемиката и, както казва Богданович, „много поети дължат на Мережковски и своето образование, и своите мисли“. По-нататък Богданович се спира накратко върху поезията на Зинаида Гипиус, за която още Брюсов казва, че с всеки свой стих внася нещо ново, нещо непознато дотогава в руската поезия. Поетическата реч на Зинаида Гипиус е подчинена на желанието стихът да се освободи от красноречието и да се сведе до израз, лишен от всякаква емоционалност, да стане „хладен и метален“. Според Богданович, дори ако се игнорира мястото и значението на тази поетеса в духовния климат на времето, трябва да се признае нейният дял във формирането на следващото поколение руски поети. В статията се изтъква и мястото на Балмонт за изгнание майсторството и техниката на стиха.

Интересни са оценките и търсените паралели в поезията на Вячеслав Иванов и творчеството на Андрей Бели. В статията се казва: „Те и двамата се обърнаха към мита, само че Вячеслав Иванов — по-малко еkleктик от Бели — тръгна след първообрази и непреходността на духа, които от античността, през Византия, водеха до един-

ствено руското. Докато Бели се опитваше да помири народното митотворчество с придобивките на западната мисъл.

Подробно се спира Богданович на поезията на Александър Блок. За характеристиката на стихотворната система на този поет са използвани „Стихи о прекрасной даме“ и „Двенадцать“. Посочени са резултатите от измерването на фреквенцията на думите в цикъла стихотворения за прекрасната дама, което е направено от сътрудници на Тартуския държавен университет. Тези резултати потвърждават целостта на цикъла и същественото противопоставяне на „небе“ и „земя“ в неговата структура.

С Блок Богданович завършва разглеждането на символизма и проследява по-нататъшния път на руската модерна поезия. В края на първото десетилетие на века вече се търсят нови ценности, създават се програми, които почти единодушно се опълчват срещу неяснотата на символистичната поезия. През 1910 г. Михаил Кузмин в съчинението „За прекрасната яснота“ издига лозунг за създаване на поезия, „която по нов начин да види света, в която хаосът да бъде обуздан от ясна форма и въобще изкуството да се подчини на законите на ясната хармония и архитектурника“. Три години по-късно е обявена програмата на акмеизма. Новото поколение поети се отвърща от поетиката на символизма, въпреки че го смята за „свой достоен баща“. Акмеистите си поставят за цел да реформират някои негови принципи, като по този начин постигнат нов разцвет на руската поезия. Те обвиняват символизма заради господството на мистиката и абстрактността в него, заради неговата насоченост към света на непознаваемото. Богданович се спира накратко на някои страни на акмеизма, като подчертава, че спорът му със символизма не е само в кръга на тематиката, а се води и в областта на поетичното изразяване на „новите виждания“ за света. Застъпниците на акмеизма обръщат особено внимание на техниката на стиха и на нуждата от известни промени в метриката. Във връзка с акмеизма Богданович говори подробно за Манделшам, за неговото поетическо веруване в програмия му текст „Утрото на акмеизма“. Подчертава се гледището на Манделшам, че трябва да се постигне „равновесие“ в отношението между мистичното и реалното в поезията.

Междувременно се създават нови литературни програми. Най-гласовит е футуризмът със своите четири основни групировки: егофутуризм, кубофутуризм, „Мезанин поэзии“ и „Центрофуга“. Полемикирайки една с друга, на моменти те са се и обличавали или „персонално“ преплитали. Но според Богданович различията между отделните групи са доста ясно изразени, така че разглеждането на руския футуризм като единно течение в поезията е до известна степен условно. Най-определена, кохерент-

на и безспорно най-значителна е групата на кубофутуристите — се посочва в статията. Разгледана е футуристичната поетика, като са използвани изказванията на Поморска по тези въпроси. В края на статията вниманието на читателя е насочено към поезията на Хлебников, която според Богданович характеризира в най-голяма степен поетиката на футуризма.

В рубриката „Литературна хроника“ наред с рецензиите на книги от югославски автори е отпечатана рецензията за книгата на Джон Лайонс „Лингвистическата революция на Ноам Чомски“. Авторът Предраг Протич оценява книгата на Лайонс като една критична интерпретация на гледищата на известния американски лингвист Чомски. Известно е, че Лайонс е негов ученик, чиито възгледи обаче не съвпадат по много пунктове с тези на учителя му. Протич посочва, че в същност Лайонсовата критика на възгледите на Чомски се свежда главно до критика на неговия рационализъм.

В кн. 7 на списанието с отпечатването на трета част от студията на Н. Богданович продължава разговорът за пътищата на руската модерна поезия. Богданович проследява развитието на футуризма по-нататък, като спира вниманието на читателя върху формираната в края на 20-те години група ОБЕРИУ. Представителите на тази група прокламират „конкретния предмет“ и „материалистическо усещане на нещата“ и фактически олицетворяват в най-пълна сила тенденцията към абсурд във футуризма. Според Богданович на обериуистото разбиране за реалното изкуство е прилягало най-добре гротескното виждане за света, което на моменти преминава в сатирическо. Но сатиричният фактор или присъствието на сатирична аллюзия в никакъв случай не е най-главното и решаващо в поетическите виждания на представителите на групата ОБЕРИУ. Като интересен не само от социологична, но и от литературна гледна точка се посочва фактът, че почти всички обериуисти пишат и за деца: очевидно абсурдното виждане на света търси — без всякаква симулация от философски или психологически порядък — спонтанна невинност и чистота на изживяването като способ да се оживи поетическите свят, да се намери между предмета и неговото значение логическа връзка, да се освободи словото от репрезентативния автоматизъм.

По-нататък Богданович се спира накратко на приноса на Хлебников, Маяковски (във футуристичния му период) и Пастернак в развитието на следсимволистичната руска поезия. За оценка на еволюцията на тази поезия е използвано изказването на Якобсон, че „Маяковски е възлътнал Sturm und Drang, Хлебников е бил нейна победа, а делото на Пастернак — обединително звено между символизма и школата след него. В статията е отделено място на поезията на Марина Цветаева, чието дело според Богданович „в

своята комплексност и единност може да се смести между корена и издънките, които са определяли епохата и са внесли в нея свой лейтмотив.“

Преди да се спре подробно на руския имажинизъм и неговите представители, в статията се прави обща оценка на това течение и се посочват различията между руския и английския имажинизъм. Богданович пише, че руският имажинизъм, който се явява по-късно (1919) от английския, освен еднаквите имена няма много сродни черти с него. Сходство може да се търси по-скоро между английския имажинизъм и акмеизма, защото са близки разбиранията им за „определителната“ дума и „точната“ дума. В статията се изтъква, че под крилото на имажинизма израства един голям и изразителен „поет на картините“ — Есенин. Впрочем Богданович оставя на историята на руската съветска поезия да реши доколко Есенин спада към имажинизма, доколко е в дълг на символите и на т. нар. „петроградска поезия“ и доколко принадлежи към „селските“ поети. Според него това не е решавашо за творческата физиономия на този интересен и надарен поет. Тя се е определила отвътре и по свой особен начин, без оглед на по-силните или по-слаби корекции, които са ѝ били нанасяни отвън. Поезията на Есенин е разкрила възможността да се използва почти в чист вид речта на легендата, на народния орнамент, почти предметната символика на селския бит. Във връзка с имажинизма Богданович се спира и на творчеството на Н. Клюев — представител на т. нар. „селски поети“.

След това в статията са разгледани политическите платформи на Пролеткулта, ЛЕФ и „Кузница“ и опитите на техните теоретици и представители да насочат литературата по нови пътища, да поставят началото на действено революционно изкуство, което по думите на Маяковски да способствува за намирането на комунистическия път за всички родове изкуства.

Накрая в статията е разглеждано поколението съветски поети от 60-те години — Евтушенко, Рождественски, Вознесенски, Ахмадулина, Окуджав, които според Богданович са предвестници на нов период в развитието на руската поезия. Би могло да се спори върху становището, дали това поколение поети не е успяло да достигне кохерентността на първия период от модернизиранията на руската поезия, нито високите поетически върхове на поколението от началото на века.

В същия брой на „Књижевност“ по повод на 50-годишнината от смъртта на Франц Кафка е поместена статията на Бр. Живоинович „Роман за вината“. Тази статия с малки изменения ще бъде и предговор към романа на Кафка „Процесът“, който се издава в Югославия за втори път. Статията представява в същност доста подробен анализ на романа, с който анализ Живоинович иска

да помогне на читателя да схване по-правилно и вярно „Процесът“. Защото известно е, че заради някои свои особености — фрагментарност, „реалистична иреалност“, липса на пояснения от страна на автора, автономна алегорична картинност, която съдържа потенциално в себе си повече значения — този роман предизвиква разнообразни и понякога противоречиви интерпретации. Основните въпроси, които са причина за различни тълкувания, според автора на статията са два: 1. Заради какво провинение е обвинен Йозеф К.? Кои са неговите съдии?

В кн. 7 е преведена от полски статията на Михаил Гловински „За конкретизацията“. Тя е посветена на проблемите на структурализма, като по-специално се разглежда „конкретизацията“ като философска категория, въведена от Роман Ингарден, и нейното значение при изследване на литературата.

В кн. 8—9 на списанието привлича вниманието статията на Светозар Бркич „Английската поезия от 1950 до 1973 г.“. До 1950 г. престават да творят поезия тримата най-амбициозни и извирни поети от първата половина на XX в. — Йейтс, Елиот и Езра Паунд. Според думите на Бркич следващото поколение поети отхвърля като ненужен товар всякакво давление на миналото — Фройд и революцията, ранното абстрактно изкуство, световната криза и Испанската гражданска война, идеологическото разделение на света. Тоест — новата генерация отхвърля всичко онова, което обективно може би е било значително за нейните предходници и е оформило техния живот и стремления. След тази характеристика авторът разглежда антологията на Робърт Конкуест „Нови линии“, която излиза през 1956 г. и включва в себе си освен онова, което до тази година се е създавало, още и новите имена, които навлизат през 60-те и 70-те г. Конкуест написва предговор към своята антология, който се схваща като своего рода манифест на включените в книгата автори, макар че тези поети не са се познавали дори, а по-късно все повече се различават един от друг. Но в момента на съставяне на антологията на Конкуест му се е струвало, че всички те са свързани с нещо общо чрез това, което искат да кажат и чрез това, което искат да отхвърлят. Авторът изброява имената на тези поети: Елизабет Дженингс, Джон Холоуей, Филип Ларкин, Том Ган, К. Емис, Доналд Дейви, Д. Енрайт, Джон Уейн. Всички автори, чиито творби са влезли в антологията на Конкуест, се приемат и провъзгласяват от литературната критика като ядро на ново направление в поезията, което получава името The Movement (Движение). Всички тези поети имат университетско образование, заради което са наричани „университетски умове“ (Universiti Wits). След време се вижда ясно, че в произведенията на поетите „Нови линии“ съдържа

много повече различия помежду си, отколкото елементи, които по времето на издаването на книгата са изглеждали еднакви. Но въпреки това според Бркич тази антология има своето историческо значение. По-нататък авторът на статията се спира поотделно на поетите от The Movement, посочвайки Том Ган като негов най-изявен и оригинален представител. През 1973 г. излиза антологията „Оксфордска сбирка на английската поезия на XX в.“. Неин съставител е Филип Ларкин. Появата на тази антология предизвиква доста остри полемики. От една страна, е посрещната с буря от негодувания, а, от друга — с одобрение и признание. Негодуванието, пише Бркич, е по-значително и е предизвикано от известен брой стихотворения, за които част от читателската публика, а и от критиката счита, че ако са били оценявани с утвърдените в поезията критерии, не биха влезли в никаква антология. Това са стихотворения, които най-често са предназначени за пеене и в които е изобразено ежедневието (преди всичко на младежта). По настрояние те варират от сантименталното до бруталното, а по тематика — от невинните срещи и раздели, през секс-революцията, живота на хипитата и наркоманите до бруталността на насилието. Бркич подчертава, че не се нападат темите на тези стихотворения, а сантименталният тон или натуралистически начин на действие, които по мнението на критикуващите задържат стихотворението на степената на едно обикновено изразяване. Бркич пише: „Морализаторския и често прагматичен елемент на тази поезия, твърде близка на младежта, критиците не споменават.“ Като най-значителни английски поети от последните години в статията се посочват Тел Хюз и Джофри Хил.

Накрая Бркич прави кратка характеристика на разглеждания период от английската поезия. Той счита, че няма да бъде погрешно, ако се каже, че в годините на шестото и седмото десетилетие на нашия век се чувства стремеж към техническо съвършенство. Че поетите от 60-те години са крачили към обективния свят, изключвайки себе си, докато за тези от 70-те години е по-характерна насочеността към изследване на непознатите и непредвидени движения на човешката душа.

В същия брой на сп. „Книжевност“ е отпечатана и статията на Иржи Леви „Генеративна поетика“. Поместени са и рецензии за новоизлезли книги, между които: „Английската литература у сърбите през XVIII—XIX в.“, стихосбирка на Уолт Уйтмън и др. Автор на рецензиите е Предраг Протич. На страниците на този брой е отпечатана и статията на Кр. Видакович за едно от най-талантливите и известни произведения на съвременната латиноамериканска литература — романа на Габриел Гарсия Маркес „Сто години самота“.

В декемврийския си брой от 1974 г. списание „Савременик“ публикува три интересни статии, посветени на една обща тема, формулирана по следния начин: „Измислени и действителни ценности“. Това са „Драма на литературната критика днес“ от Драган Неделкович, „Как се създават лъжливи ценности в културата“ от Светислав Павичевич и „Философската проза и изкуството“ от Света Лукич. Ше се спрем на третата статия.

Авторът отбелязва, че първото, най-директно и най-голямо преубеждение към философската проза и изобило към философската литература е съмнението, дали тя въобще е изкуство. Този предрасъдък съществува и у някои от самите творци, автори на философска проза, има го в историята и теорията на литературата и накрая в самата философия като наука. В по-широк аспект предрасъдък е и отделянето на литературата и изкуството на една страна, а философията на друга. Те се третира като две отделни статични сфери, а не като два от най-затлъбчените и същевременно най-общи видове на философско-антроположката релация субект — обект, респективно човек — свят. Като последица от всичко това Лукич посочва факта, че на философската проза се е отричало правото на принадлежност към изкуството и насилствено са я вместили в някакви реторични схеми, в стандартни литературни жанрове. А ако все пак ѝ е признавано правото да спада към литературата, то тя е наричана „подчинена, от по-нисък разряд“ литература или литература само по някои елементи. По-нататък в статията се казва, че обикновено се счита, че рационалните идеи са най-същественото във философската проза. В същност те не са всичко в произведението, нито пък съставляват неговото ядро, а са само един елемент. Ядрото — това е литературно-художествено. Друг е въпросът, посочва авторът, че в историческия развой някои произведения на философската проза и философската литература изобило са имали някакви втори, по-други, „рационално поставени“ цели и че директно са допринасяли за развитието на отделни философски дисциплини: теория на съзнанието, логика и др. Но с времето тези исторически постулирани, обективно наложени цели са отпадали едновременно с изменение на положението и функцията на философията. И тази нова ситуация на XX в. дава възможност не само за бъдещо развитие на философската проза, но и за един нов поглед назад. А и в областта на изкуството са разяснени някои явления, които са представявали пречка и са създавали трудност, особено по въпросите, отнасящи се до философската проза. Лукич разглежда сложните връзки и отношения между художествената и реалната действителност и търси

мястото на философската проза, а и на философската литература въобще. Той заключава, че по своята същност философската проза е особена художествена проза, художествена стойност.

По-нататък Лукич прави опит да формулира интегрално естетическото значение на изкуството. По неговите думи той го формулира „в духа на Марксовата теория на алиенацията, по-точно в духа на неговия естетически еквивалент“. В статията се казва: „Чрез изкуството човек осъществява своята потенциална завършеност, своя най-общ и дълбок интегритет. Изкуството по свой начин реализира нещо от по-дълбокото и пълноводно течение на живота и човека — чрез максималната духовна кореспонденция на субекта с обекта.“ Лукич подчертава, че ако тези характеристики се вземат без резерви, изкуството би изглеждало като най-целокупната и завършена човешка изява. Но на такова заключение се противопоставят много факти. Най-основните според автора са два. Първо — изкуството е само теоретична, мисловна активност и резултат на активност, значи само духовна конкретност; тя не е самият живот в пълния смисъл на думата. Второ — нейните творения дават интегралите на едно условно, илюзорно, стилизирано, символично битие. Ето защо изкуството не е нито единственият, нито най-идеалният извод на релацията субект — обект. Затова то се е отделило като самостоятелна сфера, където „робува на свои закони, на свои определения и ограничения“.

В рубриката „Литературен спектър“ са отпечатани рецензии за новоизлезли книги, между които „Поетика“ от Данило Киш, „Естетиката на първите сръбски литературни критици“ от Драган Йеремич и др. Ки. 12 съдържа и студията на Мелкьм Бредбъри „Литература и социология“.

Б. К.

ФРАНЦИЯ

„MAGAZINE LITTERAIRE“. Париж, 1974, № 93

Двуседмичното литературно списание „Магизин литерер“ посвещава критически бележки на Жан-Жак Русо. Става дума за смисъла на едно „вършане към Русо“, за преоценка на неговата философия от позициите на съвременността. Още в самото начало редакцията предупреждава читателя, че публикуваните статии не са продиктувани от ретро-модата. „След Фройд и Маркс вършането към Русо е възможно, дори необходимо; и Русо придобива друг смисъл. „Най-значителна е статията „Русо спиритуалист“, съставена от извадки из книгата на Галвано Делла Волпе „Маркс и Русо“. Галвано Делла Волпе (1895—1968) е виден италиански

философ-марксист. Той се числи към многобройните последователи на Антонио Грамши, но се отличава от тях, тъй като създава специфична школа и течение, известно и значимо като това на Алтюсер във Франция, на Адорно в Германия. Делла Волпе е духовен баща на цялата марксистка интелигенция в Италия. В 1972 г. прогресивното римско издателство „Едитори риунити“ публикува под редакцията на Иняцио Амброджо философското наследство (съчинения в няколко тома) на Галвано Делла Волпе, което италианската критика посочи като крупен принос в историята на философската мисъл.

В съчинението си „Маркс и Русо“, първа неговата книга, преведена на френски, Галвано Делла Волпе осветлява философските и политическите схващания на великия пресетител от позициите на марксизма. Основният въпрос, който авторът си поставя, е дали естественният човек, гражданинът на Русо е универсално понятие, валидно за всички хора. Отговорът е отрицателен. Човекът в конкретното разбиране на Русо е буржоата и Русо се оказва безсилен да преодолее противоречието между понятията свобода и частна собственост. За да докаже несъстоятелността и историческата ограниченост на политическите възгледи на Русо, както и класовия смисъл на свободата и равенството в неговите схващания, Галвано Делла Волпе подлага на обстоен анализ основните положения във философската му система. Той започва с тълкуване на понятието „нравствено съзнание“, което за Русо се състои в „любав към човека“. „Любовта към хората, произтичаща от любовта към себе си, казва Русо, е основана на човешката справедливост.“ И уточнява: „От нравствената система, образувана от тази двойна зависимост по отношение на себе си и на себеподобните, се ражда импулсът на съзнанието“, който „прави човека подобен на бог“. По логичен път авторът стига до извода, че ако е вярно, че „любовта към създателя... съвпада с любовта към себе си“, то любовта към себе си и любовта към себеподобните на свой ред ще съвпадна. Това идва да потвърди и доуточни сентенцията, според която от любов към бога човек трябва да обича ближния си, т. е. себеподобния, както обича себе си. И така прословутото извление на Русо: „Когато силата на една експанзивна душа ме откъдства от моя себеподобен и аз се чувствам, тъй да се каже, в него, не му пожелавам да страда, за да не страдам, и се интересувам от него, защото обичам себе си“, изразява ни повече, ни по-малко един религиозен и в този смисъл нравствен еготизъм.

Схващан като най-общо понятие на личността или на индивидуалност, този еготизъм обуславя личността като първична или още априорна, предсоциална или доисторическа. И така човекът според Русо съвсем на представлява единство с историческия свят, т. е. с човешкия род, личността

според него е единство, при това произволно и догматично, на индивида с трансцендентния свят. Оттук надценяване ролята на личността у Русо и парадоксалното му твърдение: „Казвам ви от името на бог, че частта е по-голяма от цялото“, което го сродява с абстрактния християнски индивидуализъм.

Казаното дотук ни помага да разберем по-пълно истинския нравствен смисъл на прочутите формулировки за „човека на природата“ и за „вършане към природата“. Именно в тях най-ясно личи априорната, платонико-християнска и преждевременно романтична същност на индивидуализма на Русо. Ето какво тълкуване дава той на проблема за политическото общество, проблем, типичен за човешкия род като историческа категория: „Всичко се състои в това да не поварим естествения човек, приспособявайки го към обществото.“ Оттук става ясно, че собствените му метафизични и етични схващания ще станат пречка за политика Русо. Авторът има пред вид догматичната аксиома за „човека на природата“, за свободния и независим индивид, в смисъла, който му придава неговото първично, априорно съзнание. Трудността идва от това, че ставайки социално-политическо същество, човекът на природата трябва да запази специфичната неприкосновеност на априорната стойност, заложена в първичната личност.

Тази трудност става очевидна с известната формула за „основния проблем“, който би трябвало да се разреши чрез „обществения договор“. В него Русо подчертава необходимостта „да се намери някаква форма на съдружие, която с общи сили зашишава и закрива личността и имуществото на всеки член и при която всеки, въпреки че е свързан с други, ще се подчинява само на себе си и ще остане свободен като преди.“ Или, с други думи, трудността за Русо се състои в това, че трябва да се основе политическо общество на принципа на „неизменните“ първични, предсоциални, абсолютни права на човека на природата, че трябва да създаде временна историческа организация, базирана върху индивида, който е индивид-стойност или личност и чийто права не произтичат от връзката със собствения му исторически род: човешкият род, а водят началото си от някаква извънвременна или извънисторическа даденост: от връзката му с трансцендентния свят или род. Разрешаването на тази трудност на „договора“, а именно пълното отчуждение на всеки член с неговите естествени, първични права от останалите членове на обществото, така че „като се разпада на всички да не се раздава никому“, спомага за историческото съществуване на хуманитарното равенство. Т. е. равенство от християнски тип в областта на „гражданското“, или политическо право. „Законът“ като израз на „всеобщата воля“, произтичащ от „договора“, идва да замени различните царски „разпоредби“, „свидетелства“ и „укази“. Френската ре-

волюция за пръв път установява политическо равенство и еманципира „обикновения“ човек. Но каква е същността на това равенство? Идеологическата основа на принципа за „всеобщата воля“ е в „нравственото съзнание“, разбирано като „любов към човека“, която любов не е нищо друго освен религиозен еготизъм — тоя на традиционния християнски индивидуализъм, а установеното равенство единствено по рода си разрешава и оправдава подобен еготизъм.

Галван Делла Волпе си служи с термина „равенство — неравенство“, за да очисти продукта на схващането на равенството като функция на свободата, а не обратното. В действителност личността, с която съпада свободата, е онзи абстрактен, самотен, предсоциален, доисторически индивид; първичната, християнска личност — принцип и цел на еготизма, какъвто е хуманитарната любов, типична лаицизация на милосърдието (caritas).

И така въпросното равенство в най-добрия случай може да бъде външно, формално, абстрактно и юридическо. То представлява „легална“ форма на „естествени“ права и терези, узаконяване на една първична, извънисторическа, митична свобода. Но тук не може да става въпрос за вътрешна, съществена, реална свобода, за социално равенство, така както го изисква реалният исторически акт на живот в обществото, който характеризира конкретния човек, когато последният не се разглежда отделно от своя род. Не може да става въпрос за реално равенство, което е неразделно от реалната свобода, в смисъл на социална свобода: свобода в обществото и чрез него и поради това наистина свобода за всички.

Оттук произтича несъответствието между свободата и справедливостта — или равенството, което обезсилва политическото общество, замислено от Русо, и впоследствие самата „буржоазна демокрация“. Смятайки, че в лицето на обикновения човек или на плебея, на занаятчията, на дребния земеделец освобождава народа, в същност Русо освобождава само буржоазията, несъмнено цялата буржоазия — дребна и едра, но все пак само една класа. В това се състои идеологическата последица от неговото схващане за човека като индивид. Понятието на Русо „обикновен човек“ се отнася до обикновения буржоа, ала изключва пролетариата, т. е. обикновения човек, а в частност, работника, социален човек в най-висша степен.

Идеологическите граници на демокрацията у Русо се простират между принципа на „любов към човека“ или хуманитарност и имплицитната идея за човека, схванат като „човек на природата“, човек априори, първична личност. В това се състои идеологическата мотивировка на едно класово общество, обусловено от съществуващото неравенство. Правата на човека в това общество, произтичащи от първичното достойн-

ство на един абстрактен човешки индивид, взет отделно от историческото общество, са обречени да останат привилегии. В основата на традиционното буржоазно право на собственост, с неговия абсолютен и абстрактен характер, стои мотивираната от Русо априорна или теоретична идея за „светостта“ на „човешката“ личност. Няма съмнение, че му липсва типичният белег на всяко право да бъде действително всеобщо, от което следва, че то е по-скоро привилегия, отколкото право. Ясно е, че т. нар. право (на частна собственост), в основата на което стои една априорна далечност, не се обуславя от всеобщността или реалната историческа универсалност, характерна за човешкия род, а от всеобщността или нералната универсалност на един трансцендентен род — човешкия. От това следва, че всяка априорна или теологическа в широк смисъл — обобщава на моралните стойности е несъстоятелна. Човешкото съзнание продължава (и ще продължава) да изисква права, но теологията, дори най-светската, може да гарантира само привилегии. В това се състои аксиологичното безсилие на всеки априоризъм или на всеки спиритуализъм да осигури морални ценности: парадоксална неспособност, допускаме, но занаят пред очевидна и непоправима.

С. Тр.

„ACTION POÉTIQUE“, Париж, 1974, № 60

Периодичното издание „Аксион поетик“, основано преди повече от едно десетилетие от група млади прогресивни поети и критици начело с главния редактор Анри Дьолюн, има зад себе си вече значително дело предимно и главно в поезията. Твърде широк е обхватът на „Аксион поетик“ и твърде плодотворни са връзките му с поетите в целия свят. Брой 60 на списанието е посветен на испано-американската поезия. Представяйки го на читателите, Пиер Лартиг казва: „Повече от антология, броят отразява едно гледище... Целта е да бъдат представени творби, показващи еволюцията на формите, трансформацията, която се извършва в южноамериканската поезия в течение на две десетилетия. Че Валиехо е от най-първите в 1922 г. с това сборник, чийто наслов „Трилсе“ няма смисъл, всеки знае. За Пабло Неруда чакаме 1925 г., когато излиза „Опит на безкрайния човек“. Изчезването на пунктуацията, новото третиране на синтаксиса предлага от тези страници няколко аспекта на възможен прочит. Неруда заявява: „Достатъчно е да се прочете поемата ми „Опит на безкрайния човек“ или предишните стихове, за да се установи, че въпреки безпределната сръчност прекрасното изкуство на жонгльор на ума и на светлината, въпреки интелектуалната игра, която ме възхищаваше у Висенте Уидобро, беше ми невъзможно да го следвам на този

терен поради това, че моето положение, дълбоката природа на моето същество, стремехът ми и моя собствен израз бяха антиподи на интелектуалното отчаяние на Висенте Уидобро.“

В интересно написаната статия под наслов „Връщания и обходи на нашата поезия“ аржентинският поет и критик Саул Юркевич, преобладават по латиноамериканска литература в парижкия университет Венсен, ни дава съгъстен панорамичен преглед на поезията в южноамериканските страни. „Испано-американската поезия днес — пише Юркевич — е единна и неделима. Би било изкуствено да я разделяме по националност. Обсегът на естетическите движения не съвпада никога с произволни географски предели. В Латинска Америка, литературно поне, границите са премахнати. Невъзможно е да се установи една поетика, една образност, един глас, един регистър, които да изключват една единствена страна. Тъждествеността на език, култура, проблематика, най-голяма интеркомуникативност и най-добро разпространение на произведения са породили една все по-изявяваща се континентална синхронизация... Модернизмът предизвиква първата континентална конвергенция и първата интернационализация на нашата поезия. С това движение модерността, каквато я схваща нашата епоха, се явява страстен вкус към актуалността, към човечността, грижа за участие в прогреса и в експанзията на индустриалната ера, усилие за създаване на една поезия във връзка със света, която да имаритъм и измерението на днешното време на шеметни трансформации.

„Модернизмът, казва Юркевич, кулминира с Рубен Дарио, Леополдо Лухонес и Хулио-и-Рейсис: това са тримата поети, които упражняват най-голямо влияние върху следващата генерация и върху двамата главни инициатори на авангардистката обнова: Висенте Уидобро и Сесар Валиехо... Първият авангардист е Висенте Уидобро. Преди 1916 г., преди установяването му в Париж, той използва свободния стих, употребява идеографични средства и възхвалява една поезия на чистата инвенция, която не копира външната реалност. В досег с парижките кубисти и дадаисти поетът асимилира теоретичните и технически новости, които впоследствие ще внесе в Испания, където лансира в 1918 г. ултраистското движение. Ултраистските списания пропагандират прогресивната литература в страните, говорещи испански език. Ултраистските филиали се размножават. Хорхе Луис Борхес в 1921 г. организира такъв филиал в Буенос-Айрес. В 1922 г. Сесар Валиехо публикува „Трилсе“, една толкова нова книга, че едва днес сме в състояние да я разберем напълно. В 1923 г. Борхес публикува „Гореща обич към Буенос-Айрес“, а в 1926 г. Пабло Неруда пише поемата си „Опит на безкрайния човек“, подобна на първите творби на френските сюрреалисти, без да е повлияна

от тях, и почва да създава поемата си „Резиденция на земята“.

Поезията престава да бъде средство изключително за докосване на възвишеното, освещаване на трансцендентната красота. . . В същото време поезията слиза от звездните висини и се свързва с всекидневната реалност до нейните най-делнични аспекти. . . Криза и преоценка на ценностите, семантичната нестабилност, онтологична несигурност, виталистична експлозия, ирационален избух, релативност, потъване в бездните на съзнанието, отхвърляне на буржоазната култура, социална революция, премахване на цензурата, абсурдност, случайност, агресивна грозота, демоничност, безумство, инстинктивност, халюцинация, всичко това влиза в съвременната поезия, участвава в един свят, който изостря своите противоречия. Подчинена на едно виждане, фрагментираща и разлагащо реалността, поемата става разкъсана, дисонантна, мултифокална, ексцентрична, полиморфна. Разхлабване на единната форма, структурална свобода, разширяване на думата, логически превърщания, калейдоскопична композиция, синематичен монтаж, изненади, разрыви ще придадат своята странност и своето богатство на поетическото послание, като го направят по-плуривалентно, херметично и повишат неговата призивна сила. Такава е поетиката на четирите парадигматични книги на нашия авангард: „Трилсе“ от Сесар Валиехо, „Алта-сор“ от Висенте Уидобро, „Резиденция на земята“ от Пабло Неруда и „От хубаво най-хубавото“ от Оливерьо Хирондо, четирите отчаяни, конвулсивни и разрушителни.

С приближаване до 40-те авангардистката страст започва да отслабва: поезията дири отново своите извори на бистрота и чистота, хармоничната реалност, красотата, възвишеността, непреходните ценности. Настъпва една епоха на успокоение, на връщане към класическите патрони: инвенцията е детронирана от традицията. Испания си възвръща своето влияние чрез поетите от поколението от 1927 г., особено Сернуда, Гилен, Салинас и Алехандре. Мажоритарната група реагира срещу остротите, срещу експресионизма, срещу експерименталния вербализъм, срещу екстравагантностите, алиенацията, изкривяванията, обезобразяванията, срещу безвкусицата и грубия език, срещу хумора на авангарда. Най-добрите свидетели на този етап са Рикардо Молинари, Хосе Хоростиса, Ксавие Виларутиа, Мартин Адан. В рамките на тази идеалистическа доминанта на естетическа, утопична и непреходна пурификация дебютират в литературата Октавие Пас, Хосе Лесама, Лима, Алберто Хири, Синтио Витиер. . . Историческите безредици ще нарушат тази хармония. Светът става необитаем: това епохата на фашисткия апогей, насилието, което смазва испанската република, Втората световна война, атомната бомба, диктатурите в Латинска Америка, най-сетне студената война. Интелектуалците на Запад

чувствуват рухването на една цивилизация, фалита на хуманистичните ценности, невъзможността за разбирателство, посегателство към свободата, загубване смисъла на съществуването, дезорганизиране на личността. Едно смутено и конфликтно съзнание — казва Юркевич — характеризира почти еднородното нашата поезия.

Очертавайки по-нататък панорамата на испано-американската поезия, аржентинският критик пише: „Сюрреализмът също като литературна школа със свои аспирации и свой поглед за света, както и със собствена етическа ориентация, почва от 1950 г. да се разпространява в испано-американския свят. Сюрреализмът, който, изглежда, съпада с нашия спонтанен и инстинктивен temperament, с нашата крайна и малко дисциплинирана природа, е изявен в legion поети; между тях цитирам като образец Марио Монтес де Ока, Омеро Ариджис, Гилермо Сукре и Алехандра Писарник. . . Както чистите поети, така и поетите екзистенциалисти или сюрреалисти, макар раздирани от непримирима опозиция между желания и реалности, между стремеж към трансцендентното, към пълнота, към свобода и подчинението, ограничението, ампутациите, агresiите, прагматизма — нарушител на всички кодове, които съвременният свят ни налага, всички тия поети упорствуват в идеалистическото поведение, във вярата, в изкупителната, възвишена, катартична способност на поезията. Едни от тях, чистите поети, прутвърждават ценностите на традицията, връзката между обаятелното минало, универсалността и вечността на изкуството. Другите, сюрреалистите, отричат наследството, историческото натрупване, оксиденталния рационализъм, всяка абстракция или интелекция, съгласуваното изкуство, авторитетните принципи, основани върху социалния консенсус. Всички отхвърлят или най-малкото изключват обикновения човек, всекидневната реалност, вулгарността, баналността, незначителността, прекия характер на нашите дела. Една поезия, студена или патетична, фантастична, мистериозна, конвулсивна, оракулowska, рапсодична, предполага почти винаги един изключителен протагонист, който би имал слава на герой, привилегировано възприемане на нещата, своеобразие, оригиналност и който би бил един визионер. За всички тях поезията е опит да внуши нещо неизрочно, изгнание, възторг, разкриване на главната реалност. Но дистанцията на тази поезия спрямо емпиричната реалност, спрямо света на огромното мнозинство, несъгласието между идеалистичната илюзия и света на възможните реалности е толкова голямо, че известни поети отхвърлят романтичната утопия, химеричното мечтателство, демоничната страст, подмолните или ултра-земни екстази. Нарочно един Никанор Пара пише антипоеми, сиреч прозаични, земно реалистични, немотивирани поеми. Той реагира

срещу идеализаторската воля, в допир е с множеството от обикновени хора, тия, които са без привилегирована биография. Пара със своя усмиващ хумор, с народната си шеговитост профанира тържествеността и естетизма на претенциозната поезия... Той не иска да принадлежи към никаква каста, отказва се от всякаква жреческа функция. Поезията включва едновременно оздравяване и обediaване; двете са необходими. Никанор Пара подхваща един неореализъм, който ще бъде господстващ елемент у най-актуалните днес поети: Ернесто Кардинал, Карлос Херман Бели, Хорхе Енрике Адоум, Хуан Хелман, Роке Далтон, Роберто Фернандес Ретамар, Енрике Лин, Антонио Сиснерос, Хосе Емилио Пачеко, Родолфо Иностроса, Саул Юркевич.

В заключение авторът пише: Криза на романтичния идеализъм, критическо конфликтно съзнание, хумористична десакрализация, нахлуване на нашата бърза реалност, политизиране, преход от психологизъм към социологизъм, агресивност, свобода на израз, напредък на говоримия език и на прозаизма, стилистически плуралитет, прекъснатост, нестабилност, разрыв, отвореност — това са основните линии на най-новата испано-американска поезия.

Н. Д.

„EUROPE“, Париж, март 1975

Френското прогресивно месечно списание за литература „Иороп“ е посветило своя мартенски брой за 1975 г. на „футуризма“, литературно-художествено движение от началото на нашия век, по случай седемдесетгодишнината от създаването му — февруари 1905 г., когато в първия брой на международното списание „Поезия“ (Милано) италианецът Филипо Томазо Маринети провежда анкета върху „свободния стих“. Списанието прави опит да открие противоречия във футуризма, да отграничи неговите формални търсения от политическите тези на Маринети.

Броят на „Иороп“ се открива с встъпителни бележки върху футуристичното движение под наслов „Щурмуване на века“ от поета Шарл Добжински, който цитира в текста пасаж от първите „манифести“ на футуризма: на Маринети, публикуван през 1909 г. в парижкия всекидневник „Льо Фигаро“; на Ултиматум (Португал футуриста) от 1917 г.; „Плесница на обществения вкус“ от 1912 г., Москва. Макар „рожденият акт“ на футуризма да е свързан с Париж, където излиза първият „манифест“ на Маринети, Франция обаче не става по думите на Добжински обетованата земя на футуризма. Известни пионери на модерното, като Сандар, Аполинер, Пиер-Албер Биро, изглеждат приближени до футуризма... Сюрреализмът по-късно ще засенчи окончателно дискредитирания поради политическите позиции на Маринети

футуризмът. С оръжията и товара на своите резки лозунги и формули поетът на „Мафарка футуристът“ се беше настанил на свой ред в креслото на „академическата култура“ под фашистки флаг. Невъзможно е да не оценяваме противоречиво футуристическия феномен, да не разделяме намеренията от действията. Най-малко италианският футуризм е Янус, но който има не две, а няколко лица, обърнати ту към миналото, ту към бъдещето.

Не трябва да слимваме впрочем маринетизъм и футуризм, казва Добжински. Първият внася във втория безспорен импулс, но не го определя. В това отношение заслужава отбелязване трудът на Джовани Листа „Футуризмът“. За пръв път са събрани и коментирани тук главните произведения на италианския футуризм, без политическите писания на Маринети... Този труд свидетелства между другото за интереса, който продължава да се проявява към едно движение, чиято творческа сила, поне в Италия, се оказва по-жизнена в пластичните изкуства, отколкото в поезията. Това може да се види от творбите на Бочони, Северини, Карà, Балла, Сфичи, показани през 1973 г. при една ретроспективна изложба на музея „Модерно изкуство“. Футуризмът не се ограничаваше само със своите най-изтъкнати представители, Маринети или Маяковски (наред с когото не трябва да забравяме и другата фигура — Велимир Хлебников). Футуризмът има своята изява в живописа, театъра, киното именно в Русия, където Дзига Вертов изпита неговото влияние в началото на творческото си развитие.

Значително място в броя заема очеръкът на полския специалист Йозеф Хайщайн, професор във Вроцлавския университет, озаглавен „Футуризмът в европейската литература“. Очеръкът съдържа доста подробности и интересни данни, илюстриращи панорамата на футуризма в европейските литератури, към които се проявява през последните години — казва полският автор — един нарастващ интерес. В предговора към книгата си „Футуризмът“, публикувана в 1970 г., Умбрио Аполонио цитира съвременни свидетелства, излезли във всекидневника „Кориере делла sera“, според които във футуризма е „началото на всеки морален и културен вандализъм“ и че футуризмът е една „буфонада на невежи и на рекламисти“. В преценката на мненията върху футуризма — пише проф. Хайщайн — не са избягнати и много радикални съждения. Често това движение почва да бъде смятано като база на всички артистични авангарди на XX в. Подобни мнения се срещат не само в статии на италианци, но също и в издирванията на автори от други страни. Най-радикалният в тази област е без съмнение Джовани Листа, който пише между другото: „Футуризмът е първото движение на историческия авангард. Той представлява в нашия век самото раждане на авангарда.“

Любопитно е да се цитира гледището на монреалския професор Арнолд Армин, според когото Маринети е „отговорен“ не само за италианския, френския (sic!) и руския футуризм, но също за немския експресионизъм (касае се особено за групата около списание „Дер Шурм“), за английския вортицизъм, косвено за дадаизма и за сюрреализма, както и за Джеймс Джойсвия „Finnegans Wake“. Срещат се и мнения, напълно противоречиви, други по-предпазливи и умерени като това на Б. Митчел, който казва: „Днес нито терминът футурист, нито терминът кубист запазва някакво голямо значение за историята на литературата.“

В своя документален текст, като говори за „естетиката на италианския литературен футуризм“, проф. Хайшайн пише: „В манифестите на Маринети и на неговите приятели футуристи могат да се различат два аспекта на движението: политически и естетически... Италианският футуризм, отбелязвайки се с фашизма, изгуби всякакъв контакт с европейската литература. Дори в Италия опитите на Маринети да наложи футуризма като официална естетика на фашистката държава претърпяха крах.“

Футуризмът и авангардните движения във Франция са свързани с четири имена на поети и писатели, двама от които са напълно забравени, Барзъон и Никола Болюен, а другите двама, Сандра и Аполинер, са широко известни... Когато се говори за синтеза на лингвистични и пиктурални средства, особено в епохата на футуризма, Аполинеровите „Калиграми“ са, които ни идват на ум. Проблемът за отношенията между Аполинер и футуристите е труден за решаване, като се знаят мненията, често противоречиви, на Аполинер и различните свидетелства на съвременници. Връх на сложността на проблема е „Антитрадиционалистският манифест“, който със съгласието на своя автор бе публикуван в сборника с футуристичните манифести на Маринети. Това активно участие е различно тълкувано и от съвременници, и от изследователи след войната. Едни говорят за момент на слабост, който е накарал Аполинер да се свърже с движението на Маринети, към когото авторът на „Калиграми“ се е отнасял често с резерва. Според други манифестът на Аполинер бил пародия на футуристичните манифести. Продължавайки своя поглед върху футуризма в европейските литератури, полският автор пише, че връзките на немските експресионисти с Маринети са лесни за доказване.

Проф. Хайшайн посвещава любопитни страници на футуризма в Русия и СССР. Футуризмът в Русия съвсем не представлява едно хомогенно движение. Това, от една страна, от друга страна, руските футуристи въпреки двете пътувания на Маринети в Русия преди Първата световна война отричаха всякакво негово влияние върху тях... В исто-

рията на руския футуризм се поддържа съществуването на четири групи: „Его-футуристи“, група, наречена „Мещанин на поезията“, „Центрофуга“ и „Кубо-футуристи“. Шефът на първата група Игор Северянин създаде термина „его-футуризм“ вероятно през 1911 г. Втората група имаше за водач Вадим Шершеневич, някои от идеите на която послужиха за основа на имажинизма. Най-ефемерна бе групата „Центрофуга“ с теоретик Сергей Бобров, но в редиците ѝ бяха Борис Пастернак и Николай Асеев, които станаха насетне приятели и сътрудници на Маяковски. Най-близка по програмата си до манифестите на Маринети беше несъмнено групата на кубо-футуристите, чиито главни привърженици бяха Давид и Никола Бурлюк, Велимир Хлебников, Васил Каменски и най-сетне Маяковски. Любопитно е да се отбележи тук казаното от Александър Блок: „подозревам, че значителен Хлебников“.

Руските футуристи отхвърляха индустриализацията и боготворенето на машината, но особено лозунга „войната, единствена хигиена за света...“ Публикуваха се поеми върху амбалажна хартия с осърбителни илюстрации от авангардни художници с предизвикателни заглавия, като „Изюдената луна“ (Маяковски), „Тангото на кравите“ (Каменски), „Бременността на розите“ (Кручоних).

Проблемът, който изглежда общ за руските и италианските футуристи, се отнася до значението на словото като материя на поезията, словото, схващано по нов начин. Според Хлебников и някои от приятелите му словото трябва да бъде автономна, фонична постройка, която не може да има друго значение. Хлебников, Кручоних и други създадоха теорията за един език, наречен „трансментален“, но в областта на езика опитите на Хлебников надминаха теориите му. За Маяковски създаването на неологизми стана една от главните черти на неговите работи. Ето няколко от неговите идеи, изложени в сравнение с тези на другите футуристи: 1) като всички футуристи той бе на мнение, че изкуството не може да бъде пряко отражение на живота, но на природата, видяна през съзнанието на артиста; 2) както другите, и той изтъква необходимостта от скъсване с миналото; 3) както другите, той набляга върху автономията на света на изкуството, но като се държи въпреки сметка за съществуването на реалния свят, който заобикаля артиста. Опитите на Маяковски — пише полският критик — са видими в употребата на думи със значение от семантично гледище и по отношение на графията, която съвсем не е формален способ, но служи, за да акцентува известни фрагменти от речта. Езиковецът Роман Якобсон говори по този повод за поезия на изолираните думи.

Трябва да се подчертае богатото съдържание на този брой на „Иороп“, посветен на фу-

туризма. Следният, априлският брой, ще продължи разговора върху футуризма с материали предимно върху формите на руския футуризм.

Н. Д.

САЩ

„MODERN LANGUAGE QUARTERLY“, Вашингтон,
1974, кн. 3

Предпоследната кн. 3 за 1974 г. на американското списание „Модърн лангвей куотърли“, което е издание на университетта във Вашингтон, съдържа интересни статии върху проблеми на западноевропейската литература. Една от тях е свързана с чувстваната неотдавна в целия свят 150-годишнина от смъртта на големия английски поет Джордж Байрон и носи заглавие „Маса и твърди тела. Възгледите на Байрон за „външния“ свят“. Авторът — проф. Едуард Бостетър — сумира в тази статия някои резултати от дългогодишното си изследване върху естетическите възгледи на Байрон и връзката им с идеите на революционния романтизъм в Европа и философията на английското Просвещение.

Философските възгледи на Джон Лок, отбелязва в началото на своята статия Е. Бостетър, са оказали голямо влияние върху повечето от английските поети-романтици. Отражението на неговите идеи е забележимо дори и у един Колридж, чието естетическо кредо определено е насочено против тях. Особено важно значение за оформянето на някои съществени позиции в естетиката на английския романтизъм според автора е имала залегналата в основата на материалистическата философия на Лок концепция за двата емпирически източника на идеите — усещането и рефлексията и свързаното с тях противопоставяне на вътрешния и външния свят. Както е известно, Джон Лок разделя идеите, свързани с усещанията, на идеи за „първичните“ и „вторичните качества на предметите. „Първични качества“ — това са присъщите на самите предмети — плътност, протяжност, движение или покой, численост, а „вторични“ са онези качества, които само привидно са присъщи на самите предмети, но в същност не се съдържат в тях — цвят, звук, вкус и пр.

Повечето от английските поети-романтици с изключение на Байрон, пише авторът на статията, бяха пленени само от идеята на Лок за съществуването на т. нар. „вторични усещания“. Те оставиха неговата концепция за илюзорността на тези „вторични усещания“ и решиха, че те имат също така реален характер, както и външният свят, осезаем за човека чрез неговите „първични усещания“, според метафизичния познавателен модел на Джон Лок. Уърсуърд и Кол-

ридж, както и Кийтс и Шели, изтъква авторът, са търсили във въображаемите идеи, възникнали на базата на „вторичните усещания“, доказателство за съществуването на някакъв свят на истината и красотата, извисен над обикновения реален свят. Подобни възгледи могат да бъдат открити у повечето представители на романтизма в английската лирика, въпреки че у Кийтс и Шели те не са така ярко изразени поради започналния у тях процес на постепенно дезилизиране и нарастващия им скептицизъм относно възможността да бъде открита абсолютната истина.

Байрон обаче е единственият голям английски поет-романтик, изтъква авторът на статията, останал в творчеството си верен на традициите на английския философски емпиризъм, чийто най-виден представител е Джон Лок. За Байрон външният свят на „първичните усещания“ е единствено реален. Ето защо не би трябвало да ни удивлява фактът, пише И. Бостетър, че в неговата поезия има извънредно много картини от един силно привличащ погледа на човека ландшафт — морета, езера, планини: в нея изобилствуват поетични образи, предизвикващи от живото съзерцание на физически осезаемата природна действителност. Характерно за лириката на Байрон е и това, че в нея почти не се срещат цветни и слухови поедстави, подчертава авторът, а всичко, което би могло да бъде определено като идея, почерпана от „вторично усещане“, съобразно философската концепция на Джон Лок е в подчинително отношение спрямо идеите, основаващи се на „първичните усещания“ — отражение на присъщите на самите предмети качества. Това обаче не се отнася единствено за случаите, когато поетът изобразява обществения живот или човешката личност, както например в третата песен на „Дон Жуан“, твърди Бостетър.

В поезията на Байрон, се изтъква понататък в статията, може да се забележи и един силен стремеж за изразяване на сложната връзка на човека със заобикалящия го материален свят. Но Байрон не търси тази връзка само в някаква имажинерна обща идея, която според философската концепция на Лок прави възможна рефлексията на въображаемите „вторични качества“ на света, а се стреми да открие своята идентичност ту чрез предизвикателство към конвенционалното в традиционните обществени взаимоотношения, ту търсейки отговор на въпроса за смисъла на собствения си живот, отпраща често към алегоричния поетически образ на една непознаваема висша инстанция, която крие тайните на битието. Според Е. Бостетър Байрон явява в силата на разума, която в неговото поетическо въображение се разкрива като вътрешно присъща и на природните сили. Във възгледите на поета природата е или индиферентна, или враждебна към човека, а враждебната ѝ активност се поража-

от силата на някаква енергия, подобна на тази, която движи мисълта у човека. Байрон търси проявлението на тази сила, пише авторът на статията, в разума, който е в състояние да контролира както материалния свят, така и човешкото общество. Е. Бостетър с право изтъква връзката на тези философски концепции, намерили отражение в поетическия свят на големия поет на революционния романтизъм Дж. Байрон, с рационалистичните идеи на английското просвещение от XVII—XVIII в. и особено със схващанията на Джон Лок.

Авторът на статията проследява и някои от най-характерните поетични изяви на идеено-емоционалното отношение на Байрон към окръжаващия го реален свят — природата и обществения живот. Той подчертава, че въпреки голямата скала от чувства и настроения, отразяващи динамизма на връзката на поета със заобикалящата го действителност, в творчеството му може да се забележи едно постоянно редуване на няколко основни мотива в тази връзка. Един от тях е мотивът за непрекъснато влошаване на околния свят, свързан с копнежа по една изгубена пасторална идилгия, споменът за която е още жив у поета. Като пример Е. Бостетър посочва тук първия акт на драматическата поема „Кайн“, в която чувството на „мирова скръб“ у Байрон взема космични измерения, а от думите на Лущифер, отвел Кайн в царството на смъртта, прозвучава песимизмът на поета, губещ вяра в прогреса на човешкото общество очевидно поради тежкия спомен за пропаднали бунт на карбонарите в Италия през 1921 г. В драматичната поема „Кайн“ авторът на статията търси проявлението на някаква прогресивна идея у Байрон за недосягаемото природно обаяние на праисторическата девствена земна природа и някакво морално-етично превъзходство на човешкото общество в самото начало на неговото развитие. Праисторическата, незасегната от преобразователната дейност на човека природа, изтъква Бостетър, не само в „Кайн“, но и на много други места в поезията на Байрон е идеализирана и често е обект на сравнение с окръжаващия поета реален свят, при което у него се пораждат носталгични настроения и тъга по потъналия в забравата идилличен свят на древното минало. В смътните представи на този древен свят изникват и образите на титанични, легендарни личности, чиято първична сила и душевна простота е в хармония с очарованието на дивия пейзаж.

Един друг, също често срещан мотив при пресъздаването на природния пейзаж в творчеството на Байрон според автора на статията е търсенето на спокойствие и утешение в стремежа към сливане на душевния порив на поета с импресивния изглед на заобикалящата го физическа среда. Като примери за това тук се посочват третата песен на

„Чайлд Харолд“, както и няколко пасажа от недовършения роман в стихове „Дон Жуан“.

Нерядко в поетичния свят на Байрон, пише Е. Бостетър, ние срещаме и представата за една активна по отношение на човека природа, чиято стихийна сила е враждебна както на отделния индивид, така и на целия човешки род. Тази титанична сила на природата е способна да руши, но и да създава. За да се спаси от унищожителната ѝ мощ, човек трябва да ѝ противопостави силата на своя разум, чрез който доминира над всички земни същества и която му дава възможност да използва енергийните заряди на природата в своя полза. Авторът посочва тук втората песен от „Дон Жуан“, както и няколко пасажа от „Манфред“ и „Чайлд Харолд“ като особено характерни за този идеен мотив в представата на Байрон за връзката на човека с „външния свят“ — неговото вечно природно обкръжение. Основният мотив в лиричното творчество на Байрон, свързан с представата за природата като важен фактор в емоционално-мисловната дейност на човека и неговото обществено битие, според мнението на автора на статията е потискащото впечатление, което предизвиква в душата на поета изпълнената с обемни, колосални тела нежива природа, индиферентна към човека и необозрима за неговия поглед. Масивността на обектите от природното обкръжение на човека, изтъква Бостетър, внася смут в душата на поета и му внушава представата за конфронтация на две несъизмерими величини — човека и необятната природа, в която най-висше устроените живи организми са една нищожна част, винаги застрашена от унищожение, защото във „външния свят“ на материалните вещи Байрон не вижда никаква върховна инстанция, която би могла да гарантира запазването и благополучието на колектива на най-висшите същества — човешкото общество. Авторът на статията смята, че този песимистичен мотив в творчеството на Байрон е застъпен предимно в третата песен на „Чайлд Харолд“, но също така и на много места в „Манфред“, „Дон Жуан“, както и в някои по-малки лирически произведения (например в „Тъмнина“).

Не е трудно да се забележи, отбелязва по-нататък Е. Бостетър, че между някои от изброените мотиви, свързани с представите на поета за човека и окръжаващата го природна среда, съществуват основни противоречия. Така например на песимистичните представи за човешкото нищожество пред могъществото на „сляпата“ природа, които са залегнали в основата на един от изтъкваните в статията мотиви, противоречи схващането на поета, че човешкият разум е в състояние да обуздае природната стихия, а това е характерно за един друг, не по-маловажен мотив в лириката на Байрон, който навежда на мисълта, че видният английски поет вероятно е бил повлиян от много популярната

в края на XVII и началото на XVIII в. философия на деизма.

В заключителната част на своята статия Е. Бостетър прави обобщение на някои от основните идейно-философски възгледи на Байрон, намерили отражение в разнообразното му и доста противоречиво лирическо творчество. Въпреки известни колебания във възгледите на поета за силите, които властвуват във „външните свят“, и възможността на човека да разбере тяхната същност и ги обуздае, подчертава авторът на статията, Байрон винаги е бил много близо до емпиризма на Джон Лок, който е разглеждал естествената природна среда на човека като един свят на „масивните форми“, привеждани в движение и променения чрез „мигновени гласъци“. Великият английски поет е бил омаян от титаничното — океана, планините, могъщите скални масиви, бурите, гръмотевиците и светкавиците. Байрон, изтъква Бостетър, се е стремил да идентифицира могъщите пориви на своята поетична душа с проявления на величествената мощ, повелителка на разрушителната активност на природните стихии. Въпреки това обаче той е останал безутешен и незадоволен до края на живота си. Като особено положителна страна в неговите философски възгледи трябва да бъде изтъкната доловимата на много места в неговите творби вяра в непобедимата сила на разума, в която той е съзирал един вечен извор на надежда за човечеството. Авторът отбелязва, че вярата на поета в силата на разума е основен заряд на някои от представите му за възможното направляване на общественото развитие в полза на човека. Според Байрон чрез разума могат не само да бъдат обуздавани силите на унищожението на природната стихия, но също така могат и да бъдат подготвени и осъществени политически и социални революции.

Убедеността на Байрон в триумфа на човешките сили, изтъква в заключение Е. Бостетър, може да бъде открита като важен идеен мотив почти в цялото му творчество, но особено ясно е изразена тя в четвъртата песен на „Чайлд Харолд“, в драматическата поема „Манфред“ и романа в стихове „Дон Жуан“, т. е. в по-късните му творби.

Трябва да отбележим, че анализът на някои от споменатите идейно-философски концепции на Байрон в статията е направен въз основа на много задълбочено изследване на характерни цитати от почти всички посочени произведения, които добре подкрепят аргументацията на тезата на автора. Въпреки това у читателя възниква представата за известна едностранчивост в мотивировката на някои обобщения главно поради това, че идейно-философските възгледи на Байрон се разглеждат напълно откъснати от твърде драматичния, богат на обществен опит и многостранин контакти жизнен път на великия английски поет, когото Белински сполучливо

нарекче „колосален по значение както за своето време, така и за бъдещето“.

В същата книжка е поместена и статията на Хилдегард Ханум „Саможертвата в „Доктор Фаустус“. Приносът на Томас Ман към легендата за Фауст“. Както се отбелязва в редакционната бележка, тази статия е първата от една поредица публикации върху творческото дело на знаменития немски писател, публицист и общественик, чиято сто годишнина от рождението се чества в целия свят през настоящата година.

В началото на своята статия авторката отбелязва, че предпоследният роман на Томас Ман е произведение, създаването на което е коментирано подробно от самия автор в публикувания през 1949 г. „Роман на един роман. За възникването на доктор Фаустус“. Известно е, пише Х. Ханум, че Томас Ман е използвал в своя роман „Доктор Фаустус“ редица елементи както от „Народната книга за доктор Фауст“, така и от различните художествени разработки на легендата от отделни автори (например Марлоу, Гьоте). Освен естествено възникващите въпроси за това, какво в романа на Т. Ман е заимствувано от някои от известните пораншни литературни творби, в които е пресъздаден странният живот и дела на доктор Фауст, интересно е да се открие кои са новите сюжетни елементи в тази забележителна творба на новата немска литература. Авторката на статията споменава тук за твърде разпространеното становище главно сред някои немски литератори (например Кете Хамбургер и Ерих Калер), че романът на Томас Ман не би трябвало да се интерпретира във връзка с литературната традиция на легендата за Фауст, тъй като в „Доктор Фаустус“ тя била сведена само до една монтажна схема. Х. Ханум оспорва правилността на подобно становище и насочва своето изследване към предпоставената цел — откриване на новото, което Т. Ман внася в познатата легенда, която за мнозина след гениалната трагедия на Гьоте изглежда вече напълно изчерпана като литературен сюжет.

Въпреки че главният герой на романа на Т. Ман — немският композитор Адриан Леверкюн — има много общи черти в своя характер с Фауст от народната книга на доктор Шпис и произведението на Марлоу — например „Греховната арогантност и гордост“, а с Гьотевия герой (от първа част на неговия Фауст) го свързва и равнодушието към съдбата на хората около него, в романа на Томас Ман договорът, който Адриан Леверкюн сключва с дявола, изтъква авторката на статията, съдържа едно морално измерение, което не може да бъде открито в другите художествени произведения, чийто сюжет се гради върху народното предание. Според авторката на статията този нов етичен аспект в заговорничеството с дявола в „Доктор Фаустус“ е саможертвата. Х. Ханум веднага бърза да опровергае основател-

ното подозрение, че тази нейна теза е формулирана някак си прибързано и даже има претенцията да е аподиктична. Тя правилно отбелязва, че мисълта за саможертвената готовност на героя от романа на Томас Ман противоречи на основната линия на поведението, която е добре обяснима във връзка с някои важни страни в характера на Леверкюн, като например пренебрежителното му отношение към народа, неговото бездушие и студенина към хората, които правят опит да установят контакт с него. Тук авторката насочва своето внимание към някои характеристики произведения на Томас Ман, написани преди романа „Доктор Фаустус“, в които централно място заема проникновено психологическото пресъздаване на образи на хора на изкуството и които съдържат важни елементи от философско-естетическите концепции на немския писател, намерили продължение и в романа за необикновената съдба на композитора Леверкюн. Саможертвата на човека на изкуството като мотив води началото си от романтичните представи за изкуството, изтъква Х. Ханум. А този мотив може да бъде открит в почти всяко едно от забележителните произведения на Томас Ман и може би най-напред в новелата „Тонио Крюгер“, в която героят разбира, че трябва да жертва личното си щастие в името на изкуството. Подобно на Тонио Крюгер и Леверкюн от „Доктор Фаустус“ разбира, че трябва да пожертва себе си, за да постигне великия прелом към съвършенството в изкуството. Това обаче е едно решение, което в крайна сметка води до самоунищожение, както успява да забележи още гениалният Шилер в своя трактат „За наивната и сантиментална поезия“. Мотивът за саможертвата на творческата личност в името на изкуството, отбелязва Х. Ханум, е характерен и за една от най-сполучливите новели на Томас Ман — „Смърт във Венеция“.

При разработката на образи на хора на изкуството в някои произведения на Томас Ман от по-ранния период в неговото творчество, изтъква авторката на статията, може да се забележи постепенно развитие на мотива за саможертвата в името на творческата дейност. В романа „Доктор Фауст“ този мотив достига върхна точка на функционалното си значение в сюжетния замисъл.

Известно е, пише Х. Ханум, че при изграждането на образа на Леверкюн Томас Ман е бил повлиян от примера за трагичния край на Фридрих Ницше и пагубното отражение на неговите философски идеи върху определени среди в немското общество. Но в един толкова съществен елемент във финалния стадий на развитието на Леверкюн в романа „Доктор Фаустус“, какъвто е проявената готовност за саможертва, не би могло да се търси аналогия с жизнения път на човека, чиято философия бе подчинена главно на идеята „воля за власт“, изпълнена в предста-

вата за всепобеждаващия „свръхчовек“. Заглавието на съдбовната за Леверкюн музикална творба — кантатата „Риданието на доктор Фауст“, отбелязва авторката на статията, напомня не само за заглавието на романа, но и за една съществена аналогия на неговата основна идея. При създаването на своята последна композиция Леверкюн е пленен от спонтанния изблик на изпознатата дотогава за него творческа мощ, която той свързва с проявената готовност за саможертва в името на изкуството. Постигнатият с помощта на дявола творчески полет, при който героят на романа създава своето съвършено произведение, се превръща същевременно и в отрицание на „нечистата сила“. Според Х. Ханум в своя роман „Доктор Фаустус“ Томас Ман не пояснява дали освободителната функция на саможертвата в името на изкуството спасява Леверкюн. Финалът на романа е твърде неясен, пише тя и дава основание за противоречиви тълкувания, тъй като в него не се долавя нито викат на ужас на Леверкюн при неговото трагично съвличане в ада, нито пък възниква представата за възвисяване към рая, както например в Гьотевия „Фауст“.

Б. М

Г Ф Р

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

Für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Штутгарт,
1975, кн. 1

Немският тримесечник за литературознаване и духовна история предлага в първата си книжка изследването на проф. Герхард Нойман от Фрайбургския университет под наслов: „Доклад за една академия“ — размишления върху мимезисния характер на творбите на Франц Кафка“.

Авторът подлага на анализ известния разказ на Кафка „Доклад за една академия“, в който се описва съдбата на маймуната РотпETER, заловена в африканските джунгли и претърпяла развитието от животно до човек, като накрая дори е в състояние да състави доклад, в който точно и подробно предава подробностите на този процес.

Проф. Нойман посочва, че разказът е в същност история на човешка учебна дейност, проследена в поведението на маймуната РотпETER, която от жертва на една ловна експедиция успява за пет години да достигне до равнището на „свободен човек“. Процесът на тази метаморфоза съдържа три основни момента: залавянето на маймуната, т. е. изтръгването на природното същество от природната среда; осъзнаването на безизходността на ситуацията поради невъзможността от връщане „назад към природата“; залавяне за спасителната мисъл, че липсата на шан-

сове за спасение би могла да се компенсира в обратната посока, т. е. чрез превръщането на природното същество в своята противоположност, в случая в човек. Така първоначалната свобода е завинаги загубена и ако изобщо е възможно спасение, посочва авторът, то съществувало само в смисъла на един изход, и то изход в посока към човешкото.

Маймуната Ротпетер, т. е. природното същество, се вижда подложена на двоен натиск. Завръщането към природния порядък изглежда също тъй невъзможно, както и пълноценното включване в човешкия порядък. Ротпетер търси изход от този конфликт, като определя „диагнозата“ на действителността, в която е поставен, и се опитва да внесе в нея някакъв „порядък“. Така той включва неразрешимото противоречие между своята маймунска същност и околния свят в условното поле на една система от очаквания и реализация.

Маймуната Ротпетер решава да „се развие“ до степеня на човек, без да е сигурна, че това ще ѝ дари спасение, ала по този начин тя заживява с надежда. За да бъде изпълнено това недалечно предричано обещание за спасение, маймуната започва да подражава на заобикалящата я „човешка“ действителност. Маймуната постепенно се вярства в ролята си на човек и в процеса на напредващото идентифициране с тази роля сякаш бившата ѝ същност на маймуна изчезва, изгубва се в мрака на миналото. Така маймуната заживява в едно човешко състояние — загубила и забравила старата си същност, но не постигнала нова.

Важен момент в разказа на Кафка, смята авторът, е оценката на това превъплъщение. Поради това, че маймуната определя превръщането си в човек само като „изход“, но не и като „спасение“, то се доближава до онези хитрички „средства“ за овладяване на действителността, от които героите на Кафка рядко се отказват. Така неговият Одисей обратно на античния пример запуща с въськ ушите не на своите спътници, а на самия себе си, за да се справи с най-страшното оръжие на сирените — тяхното мълчание.

В последна сметка, подчертава проф. Нойман, разказът на Кафка „Доклад за една академия“ излага процеса на едно превъзможване на действителността в пет фази:

1. Проблемът се представя от гледната точка на субекта, комуто е отказана възможност за автономно решаване на конфликта с околната среда.

2. Проблемът се представя от гледната точка на околната среда, която в определена степен е подчинила на себе си субекта и се стреми да постигне отказа му от себе си, както и пълното му конформистично пригаждане към средата.

3. Набелязано е едно разрешаване на проблема чрез включването на конфликта „аз — околна среда“ в една априорна типологична

схема на „обещание — реализация“ в една смислова рамка.

4. Излага се пътят за превъзможването на действителността чрез подражанието ѝ, т. е. чрез постепенното пригаждане на маймуната към света на човека.

5. Дава се оценката на това произлязло чрез подражание превъплъщение, което се оказва амбивалентно: то е само „изход“, „хитрина“, но не и разрешение на проблема.

На тази плоскост са и разсъжденията на проф. Нойман, който търси връзка между разказа на Кафка и идеите на Ерих Аурбах, изложени в известната му книга „Мимезис. Изобразената действителност в западната литература“. Авторът подчертава, че сложността в разказа на Кафка и оттам в неговия анализ произлиза от обстоятелството, че превръщането на маймуната в човек може да се тълкува и като „загуба“, и като „печалба“ в зависимост от смисъла, който му се придава: дали се разглежда като опит за съхраняване на маймунската природа или като опит за приобщаване към човешката природа. Във всеки от двата случая, посочва проф. Нойман, мимезисът се дефинира от отношението му към фактическата утопичност на отделните гледища. Зашото не само маймуната се стреми да овладее постоянно изпълняващата ѝ се човешка роля, но и обратното — хората също не могат да разрешат „загадката“ на маймунската същност и поради това подлагат животното на различни актове на дресура: така хуманизирането на природата и натурализирането на човека се представят от Кафка в конфликтна взаимовръзка. Срещу маймуната, която подражава на хората, са поставени хората, които подражават на маймуната — това подражание буди с еднаква сила смях у противоположната страна. Така във вариетето Ротпетер наблюдава, докато имитира човешко поведение, как горе на трапеца циркови артисти се премият, подражайки на маймуните. Смехът произлиза от нелепостта в тази размяна на ролите. Но в разказа на Кафка тази размяна придобива амбивалентен характер: ако маймуната действително успее да се превърне в човек, тя изцяло се идентифицира с ролята си и по този начин постига свободата си; остане ли си обаче маймуна — а това е по-близко до физическия ѝ облик — нейната човешка роля си остава само средство (а не цел) за изход от положението.

Вътрешната противоречивост на това превъплъщение се откроява съвсем очевиден, когато се разгледа разликата между „роля на поведението“ и „роля на словото“ в разказа. Докато в поведението на маймуната — плюенето, пушенето на лула и пиенето на ракия — което тя практикува като изкуство, се манифестира лишеното от достойнство подражание като тотално пригаждане към действителността, то в нейното слово — а именно в настоящия „доклад за една академия“ — се разкриват възможностите ѝ за дистанци-

рана диагноза и преценка на това пригаждане. Докато при Аристотел словото и делото вървят ръка за ръка като „мимезис на практиката“, то при Кафка те са конфликтно разделени. Рязкото противоречие между двете роли се заключава именно в това, че едната може да се осъществи само тогава, когато другата се играе съвършено. Само чрез пълното си конформистично пригаждане към света на човека маймуната РотпETER получава възможността да изложи критическата си преценка на този свят. Той става правоимащ да говори за сметка на изгубената си свобода. Така „мимезисът“ — подражанието като свободно, продуктивно усвояване на действителността — се первертира в „мимикрия“. Ала тази мимикрия, интерпретирана първоначално като голо пригаждане и отказ от себе си, се оказва същевременно и форма на самосъхранение, проявява се като една край-

но агресивна форма на „мимезиса“, като своеобразна „мярка срещу насилието“ в стила на Брехт.

В проникателния си анализ на „Доклад за една академия“ проф. Нойман съзнателно или не се въздържа от крайната преценка на тази алегория, основанийето за което произтича най-малкото от факта, че разказът на Кафка е създаден преди повече от половин столетие и дистанцията на времето неминуемо „задължава“ за един съвременен критичен прочит. Очевидно авторът предпочита да остави анализа си „отворен“ в това отношение, а попълването на свободните „полета“ е предоставено на читателя, което също представлява — напълно в стила на Кафка — един изход от проблема, но не и негово решение. А проблемът има и своите съвременни измерения.

В. К.