

Г Д Р

„WEIMARER BEITRÄGE“, 1975, кн. 3

Поместена е статията на проф. д-р Ханс Рихтер, член на Германската академия на науките в Берлин, „Поет-декламатор — народен поет. Ерих Вайнерт и традицията“. (Авторът въвежда термина Sprechdichter.) За да стигне до собствена творческа платформа, до място на поет-трибун на революционната работническа класа, големият социалистически немски писател Ерих Вайнерт е изминал сложен и противоречив път на развитие. Ето как самият Вайнерт обяснява понятието поет-декламатор: „... Поетът-декламатор, доколкото притежава дарбата за творческо превъплъщаване, е най-добрият интерпретатор на своята поезия. Само той познава нейната вътрешна неаписана мелодия. Той въздействува по-силно от поета, който се изявява само посредством напечатаната дума...“ Тази авторова интерпретация обогатява произведението със своята индивидуалност, от друга страна, по отношение на литературния процес текстът би могъл да се сравни с една партия при условие, че езиковата интерпретация на поета се предвижда като органична съставка на произведението. Авторът отбелязва, че въпросът за отношението на Вайнерт към традицията трябва да се разглежда чрез решаващата за творчеството му предпоставка — а именно, че той е поет-декламатор. Макар и едностранично, утвърдено е становището Вайнерт да се счита приемник на традицията, отбелязана в литературата с имената на Х. Хайне, Г. Хервег и Г. Веерт. Но вгледаме ли се, отбелязва авторът, в неговото поетично творчество — предпоставки, генезис и обхват, то трудно може да се установи приоритет към някоя определена традиция, независимо от предпочитанието му към демократично-революционната литература. Ерих Вайнерт изисква активна намеса на писателя-творец в обществения живот, особено когато е убеден, че ще възпламени със словото си ратуващия за правда и свобода по-силно, отколкото ще стори това политическият агитатор или публицистът. В това отношение Вайнерт може да бъде поставен в плеядата от пи-

сатели като Волтер, Юго, Зола, Р. Ролан, Х. Ман. Но и това сравнение не дава достатъчно данни за определено пряко въздействие върху творческия му процес. Характерно за Вайнерт е, че той не е свързан органически с дадена литература и традиция, защото той търси и намира опорните си точки в живота.

Периодът от 20-те години, по-конкретно духовната атмосфера на литературното кафене „Ретортата“ в Лайпциг, а за Вайнерт един практикум на експериментирание, в който той си изяснява постиженията на предходни и съвременни автори. По него време той е последовател на Франк Ведекинд, след което попада под влиянието на Моргенщерн. Поезията на Моргенщерн се откроява със своеобразната си езикова фантастика и тематични, методологически и технически особености; нейното конкретно въздействие над Вайнерт, по-специално от „Песни на гилотината“, е сведено от автора до ориентация в боравене с действителността, намиране пътища за адекватно обективизиращо проявление на собственото сътоуещане, опит и житейска мъдрост. Оригиналната композиция при съчетанието на думите в лириката на Моргенщерн става за Вайнерт образец, използван по-късно многократно в пролетарско-революционната му сатира.

В зрелия период на творчеството си Вайнерт отчита кардиналното значение на езика: „Колко често — пише той — съм бил свидетел, как пламенният химн не може да въздушеви слушателя така, както живителният народен хумор, сатириктът свири на инструмент, който е познат на наивния човек, а патетикът прави отклонение в буржоазния литературен език...“ Именно тук, отбелязва авторът, Вайнерт се заблуждава относно себе си, защото той и в двата случая си служи с едни и същи езикови средства. Но това не означава, че той намира сполучливо разрешение на поставените си задачи само в сатиричното изображение. Тук авторът отхвърля обвинението срещу Вайнерт в традиционализъм; например баладният стил на Теодор Фонтане и техническите му похвати са използвани в героичните балади на социалистическия писател по самотен начин — те са из-

пълнени с ново съдържание и са посветени на нова цел. И все пак не могат да се отречат заемките в езиково и методологическо отношение, но в тях липсва консерватизмът на политическия или естетическия мироглед.

Вайнерт се е старал винаги да определи мащаба на творческата си дейност съобразно с актуалните, спонтанно изяви интереси на трудещите се. Със същата яacobинска строгост, подчертава авторът, с която преценява другите, той измерва и собствения си ръст пред своята публика. Благодарение на живия му контакт с литературното наследство от Гьоте до Лилленкрон той намира най-разнообразни средства, за да разкрие своето верую чрез разбираемо, близко на всекиго слово. Непосредственият му контакт с масите обяснява до известна степен отказа му от езиково-стилистична оригиналност. Авторът цитира справедливата забележка на Тухолски относно Вайнерт: „Шумният аплодисмент на публиката е добър! художественото въздействие може да бъде по-добро.“

Друг важен момент за отношението на Вайнерт към литературната традиция е неговата здрава духовна връзка с немската класика, по-специално с Гьоте. Въпреки че в процеса на окончателното му оформяне като социалистически писател и революционен поет-декламатор използваните от него цитати и реминисценции от класиката намаляват, това не е признак за отдалечаване от традицията, а само доказателство, че концепциите му за пролетарския стих-рецитал не включват възможността да прояви на практика своето неотменно, здраво сраснало с личната му култура позитивно отношение към класиката.

В заключение авторът се спира на останалите ни от литературното наследство на Вайнерт фрагменти от народен поетичен епос върху селската война в Германия. Те свидетелствуват за историческо съзнание и перспектива, за връзка между революционна традиция, творчески импулси от световната литература и грижлива рецепция на класиката.

Предизвиква интерес студията на Гундула Бабро върху лиричната проза на Юрий Казаков, нейното идейно съдържание и граници. На фона на две ранни негови произведения — „На междинната спирка“ и „Грозната“ — е очертана етичната му концепция: „... със своя писателски труд да помогне за издигането на нравствените показатели на своите съвременници и идните поколения.“ Казаков, който се насочва към субективния духовен мир на индивида, отговаря на въпроса за „неговата тема“ така: „Досега не съм имал специален проблем. Смятам, че всеки писател, който е достатъчно смел

да се причисли към голямата литература, е зает целия си живот с един и същ кръг от проблеми — щастието и неговата природа, страданието и неговото преодоляване, моралния дълг пред народа, любов, самонаблюдение, прецупване на долните инстинкти — това са само някои от проблемите, които ме занимават.“

Авторът противопоставя Казаков на редица съветски автори, като Шукшин, Проскурин, Богомолов, Белов, Конечки, които са си поставили същата цел — критична преценка на човешки характери и отношения, — но вървят по пътя на анализа на обективните жизнени условия и техния развой. Казаков търси основното чувство, той се стреми към самоусъвършенстване на индивида посредством изработена индивидуална мярка от собствена личност. Как ще се постигне това, кое се противопоставя на човека от обществото, а най-вече от собственото му аз, е въпросът, на който Юрий Казаков търси отговор. Неговото изкуство, отбелязва авторът, има автобиографичен характер не по своя обект, а по същността си. Световноизвестните лирични миниатюри в проза „Ларифари“ (1966) и „Двама през декември“ (1970) се издигат по стил и съдържание до музикални импровизации от най-висока класа. В тях са засегнати общи и най-интимни структури на човешкия характер. Техният историзъм обхваща повече от една обществена формация, той стига до извора на определена национална култура, а и до началото на всяка индивидуална биография. Темата за отношението между мъжа и жената разкрива за Юрий Казаков неизмерими възможности за анализ и синтез. Тук авторът цитира Сергей Антонов: „Един добър разказ за любовта е не по-малко необходим за обществото, отколкото един добър разказ за труда или героизма.“ В посветения на Паустовски разказ „Манка“ Юрий Казаков е постигнал според автора най-голяма естетическа пълнота. Както в споменатите вече разкази, така и в „Есен в дъбравата“ и на „На острова“ се натъкваме на две форми, преливащи се една в друга: характерологичното изследване и епизода, като на пръв поглед централно място заема епизодът; в действителност към центъра постепенно се придвижва една от периферните личности с индивидуалната си психична същност и мини-мун биография на собственото аз.

Предпочитаният от Казаков жанр е повестта, което дава повод на автора да спомене голямата традиция с повестите на Тургенев, Чехов, Бунин. Тези повести, констатира авторът, рязко се отличават по своята недраматичност от немската новела, например на Теодор Щорм. Тъкмо в повестта Казаков проявява необикновена пластичност в рисуanka на

духовния интериор, чрез желаната естетическа хармония той дава онази завършеност на субекта, която не му е свойствена. Във връзка с тенденцията на младите автори да поставят острия социален проблем за моралната структура на личността с негативни показатели — героите на Казаков сочат пътя на разрешаването му, т. е. трябва да се търсят и открит причините за определено неправилно поведение. Психологичният проблем, търсещ да отстрани равнодушието и вцепенението, забелязващи се у по-зрялото поколение, Казаков третира като проблем на индивида — това е начинът, по който той е трябвало да съчетае идеали и действителност, средствата, които е имал за самоизява и полученото духовно удовлетворение.

В заключение авторът се спира на „Севрен дневник“ (1973), който свидетелства за стремежа на автора към по-широки позиции, но не и за нов етап в творчеството му. Рефлексивните части на книгата сочат криза: „Понякога талантите изчезва за дълго време, но винаги се връща, когато си смел.“ Когато излага естетическите си концепции, Ю. Казаков остава верен на себе си: „Не е във властта ти да промениш света по твоя вкус. Но ти имаш свое верую и слово, за да казваш непрестанно, че животът трябва да стане по-добър.“

В същата книжка на списанието е поместена и студията на Ерхард Йон върху книгата на Сава Сабук, директор на Института за теория и история на изкуството при Академията на науките в Прага — „Бреговете на реализма“. Характерно за този труд е оригиналното тълкуване на естетическите проблеми от позициите на социалистическия реализъм, като с това не само се отхвърлят ревизионистичните и буржоазни атаки, насочени срещу него, но и се поощрява развит на партийното, с индивидуалния си почерк съвременно и многообразно изкуство на социалистическия реализъм. Изхождайки от научното определение на изкуството като специфично отражение на действителността, Сабук търси чрез семиотичния подход възможности за по-диференцирано и конкретно определяне на реалистичния творчески процес и реалистична художествена творба. Разсъжденията му се развиват в две посоки: утвърждаване художественото отражение на действителността като художествена правда и като съществен белег на реалистичното изкуство; изследване важния въпрос за спецификата на реалистичния художествен знак. Авторът на студията отбелязва, че едно от върхните постижения в този труд е теоретично обоснованото доказване на единството, което обхваща разликите между художествена правда като свойство на

художественото отражение и реалистичния естетико-художествен знак като реална форма на „съобщаване“ на тази художествена правда. Като изхожда от позицията, че художествените творби са едно специфично отражение на действителността, Сабук ги определя в качеството им на естетически реалности и като семантични структури, които „посредничат между нас и действителността“, включили познавателния и оценъчен критерий. Тук авторът споменава критичните позиции на Сабук спрямо становищата на чехословашките структуралисти, засагнали същността на художествената творба, елиминирали връзката между изкуство и действителност и стигнали почти до пълна концентрация върху структурния анализ на художественото произведение. Изследователят различава в художественото произведение, представено като специфична структура от знаци — „три пласта“, при които доказва една своеобразна диалектика между по-нисше и по-висше, между части и цяло. Най-елементарните градивни камъни на семантичната структура той нарича „основни“ или „въстъпители“ елементи или „онова, което ни се представя непосредствено“. От тези „основни“ елементи се образуват художествени знаци от „първа категория“ (семантеми) или художествени образи, които са нещо повече от простия сбор на основните елементи. Поради особените връзки помежду им чрез модификации на формите на изява на реалните явления те излизат от физическите си граници и насочват към определено идейно-емоционално значение, към една специфична художествена същност и нейните компоненти. Посредством диалектическото си единство тези особени художествени знаци ще образуват в художественото произведение един „художествен суперзнак“ (суперсемантеми), който от своя страна ще представлява нещо повече от простата сума на особените художествени знаци. А тук, пак вследствие на специфичните модификации в отношенията между специални художествени знаци, ще се стигне до нова категория — „интерференция“, която ще може да „определи“, да „предметизира“ една много диференцирана, всеобхватна и комплексна художествена същност.

При художественото усвояване на действителността от практиката следва една двустранна обработка, изискваща специални дейности: пренасяне от творца-художник на възприетите от реалността впечатления в художествената творба съобразно изискванията на художествения жанр; пренасяне значението на художествените „суперзнаци“ в съзнанието на читателя, слушателя, зрителя посредством дейността на художествения реципиент. Според Сабук понятието реализъм не трябва да се

обозначава само чрез формални или тематични показатели, а произведението в специфичната му цялост трябва да се схване посредством неговите отношения към действителността. Отбелязва се, че двете линии, които прокара чешкият учен в развитието на изкуството — експресивната и конкретната, реалната, далеч не трябва да бъдат сравнявани с двата полюса на Уорингър „абстракция“ и „живяване“. Този труд е залегнал в основата на научната работа на Сабук, за която е удостоен с титлата доктор на науките при университета Ломоносов в Москва.

Привлича вниманието и съобщението за колоквиум, организиран в края на 1974 г. от секцията по германистика при Хумболдтовия университет в Берлин на тема „Индивидът и обществото в литературата на Германската демократична република“. Авторът отбелязва, че в резултат на разискванията и постигнатите изводи относно тенденциите на развитие на немската литература се е стигнало до важни приноси моменти, засягащи между другото и програмата на висшето образование по литература. В основния доклад проф. Анелзе Льофлер е подчертала, че механичното разделяне на индивида от обществото трябва да бъде преодоляно, като литературата проследи процеса на обществено узряване на социалистическата личност. Приведени са примери от съвременния немски епос — романите на Ервин Щритматер, Бригита Райман, Сара Кирш, Макс Валтер Шулиц, в които е пресъзда-

ден процесът на израстване на личността по пътя на преодоляване противоречията в обществото. Като важен белег на съвременния литературен процес са изтъкнати силната тенденция към историзъм, задълбочаване на психологичния момент и нарастващата роля и на интернационализма в литературата.

В докладите от втората част на колоквиума са застъпени въпроси, засягащи творческия процес с оглед на съзнанието за обществената функция на литературата. Подчертана е била необходимостта от позадълбочено вникване в понятието социалистическа действителност, както и в проблема за художествената ѝ интерпретация. По повод на това са разглеждани твърде различните помежду им по замисъл и форми на въздействие драматични модели на Щолпер, Керидл, Браун, Мюлер и Хак. В друг доклад е поставен въпросът за нарастващия през последните години стремеж към индивидуализиране на литературните образи и за трактовката на този нов фактически състав от литературната наука и критика. Отбелязана е и темата за диалектичното единство между обществено възпитание и самовъзпитание, което може да се окаже мощен фактор за художественото осветляване на взаимоотношенията в индивидуалното и общественото развитие. В друг доклад се критикува тезата за възприемане на социалистическата личност изключително като обект и цел на колективно възпитание.

Д. И.

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“—Виена, 1975, кн. 92

Австрийското списание за литература и критика предлага в мартенската си книжка интересна студия на Алфред Дюплер „Доколко е лирична модерната лирика?“

Авторът отбелязва, че по традиция всичко, което се числи към литературата, се разделя на три рода — драма, епос и лирика, а от своя страна всичко, което се нарича поезия, се отнася към литературния род на лириката. Това разделение е в съответствие с идеите на немските класици, които са се стремили чрез чистотата на литературния род и единството на стила да създават завършени, разположени в себе си, органични художествени творби. Така на субективно-музикалния род на лириката се противопоставя обективно-пластичният на епоса, а драмата бива охарактеризирана със субективността на диалога и обективността на действието, като по този начин представлява диалекти-

ческо преодоляване на крайностите. Алфред Дюплер изтъква, че литературознанието и до днес си служи с тези родови определения, създадени по времето на Гьоте и развити теоретически от Хегел. Така например в известния литературен лексикон на Геро фон Вилперт определенията за драма, епос и лирика се отнасят до литературната продукция на XVIII и XIX в., но трудно могат да обхванат съвременните художествени явления. И до днес за повечето литературоведа, посочва авторът, Гьотевата поезия на преживяването представлява идеал на лиричното и всичко, възникнало преди и след нея, се оценява от тази гледна точка. Все още има критици, които схващат лириката като чист израз на чувства и лични преживявания, като огледало на мимолетни настроения, смятат за поезия само онова, което се стреми да постигне езика на сърцето, чрез който да се изразят богатствата на човешката душа. Тези критици очакват от лириката да помогне на читателя да разкрие своите потайни душевни явления и настроения, своите съкровени

и свидни преживявания. Обектът на тази поезия — преди всичко в немската лирика — си остава природата. Поетът одухотворява нейните явления, насища нейната предметност с чувствата си, а интонацията на лична загригност е гаранция за стойността на едно стихотворение, което се разгръща на фона на близката ни сетивна действителност. Но тази действителност има изцяло символично значение, т. е. тя е отправена към света на съзнанието, а нейните елементи: слънце, луна, планина, гора, дърво, поток, облаци и пр., са символични отражения на този свят. По този начин, посочва авторът, подобна лирика се обвива с воала на една фалшива извънвременност и предава фалшиво съвременното състояние на съзнанието, тъй като историческата ситуация на един Гьоте не може да се повтори.

Едностраничното развитие на тази символична поезия, която в своите късни форми рядко губява на една епигонска невзрачност, е според Алфред Дюлер главната причина лириката да се възприема твърде често, и то тъкмо от младите хора, като безинтересна и скучна.

Наред с посочения тип на символична поезия винаги са съществували и стихотворни форми, които са черпели живот не от природата, а от силата на фантазията и на словото и чийто смисъл се е състоял в осъществяването на духовити и остроумни игри и в изнасянето на критично заострени политически и социални идеи, както това доказва поезията от епохата на Барока и на Просвещението. Авторът проследява взаимоотношението между тези два типа поезия в историческа перспектива. Постепенно в логоса на езика хуманитарният поет възприема и търси въздействието на религиозната поезия; езикът започва да се схваща като праначало на живота, той е по-действен от разума, той е създател на света и инструмент на откровението. В думите „в началото бе слово“ поетът вижда значението на собствената си творческа съдба. Тази в своята същност християнска спекулация с логоса още повече се секуларизира през XIX в. и наред с придаването на светски характер на религиозни възгледи наблюдаваме и освещаването на светски представи — поетът започва да се възприема като словоовластен свие, като човек, поел функциите на проповедника и магьосника. Такива схващания за поезията и поетическата дейност могат да се открият повече или по-малко в периода на ранния романтизъм, а сетне при Рембо, Маларме, Стефан Георге, Рилке, Хофманстал, но също и при Готфрид Бен, Паул Целан или Ингборг Бахман. „Аз-ът“ вече не се търси в природата, а в езика, в логоса; от своя страна езикът вече не

е медиум на изобразяването, а сам се превръща в предмет на поезията, посочва Алфред Дюлер.

Исторически погледнато, това означава, че символичната поезия се превръща в символитична. Поетическата реч става независима от реалните семантични стойности на езика. Вече не външният свят се поставя в отношение към съзнанието, а словото — ставашо все по-самостоятелно с неговите семантични валенции, с многообразието от образни и звукови представи, които буди. Сетивно познаваемите преживявания и настроения започват да се отлагат в словосъчетания и словни редици, които създават множество от отношения, значения и образни вериги. Авторът изтъква, че сега вече думите и стиховете не са символи, които разкриват общото в особеното, а знаци, насочващи към нещо, което се изпълзва на непосредственото разбиране на читателя, но е и чуждо на самопознатието на поета. Резултатът е едно обезпедметняване на поезията, при което езикът става свободен да разгръне докрай заложените в него духовни сили. Пол Валери казва, че една тема трябва да бъде обсадена с думи; по този начин се създава една свособразна словесна палитра и се образуват комбинации от думи, чрез които се обозначават различни сродни състояния и степенни на едно значение. А за Готфрид Бен словото е особен вид шифър, средство, с чиято помощ от природния хаос може да се изолира същността като форма и образ. На действителността вече не се подражава, а се създава наново.

Към тази втора фаза на развитието се прибавя непосредствено и една трета, като двете протичат успоредно: тъкмо понеже смислообразуващата сила на поетическото слово се цени тъй високо и на словесната магия се приписват такива огромни възможности за въздействие, постепенно тази увереност става проблематична. Диалектическият опит, че словото може да бъде всичко, но и нищо, предизвиква и една критика на езика и на неговата употреба. Отначало поетите скептично се отвърщат от големи думи като „дух“, „душа“, „свобода“, „любов“, но сетне и простите съждения започват да изглеждат съмнителни, понеже се стига до прозрението, че едно словесно съдържание проявява склонността да се променя от ден на ден, от човек на човек, от поколение на поколение. Като противоположност на възхвалата на словесната магия се появява скепсисът към езика и той определя тематиката на редица поетически генерации, смята авторът. Обаянието на словото бива разобличено поради неговата обусловеност в словесната игра, поради неговото постоянно вариращо значение.

От факта, че сам езикът е станал предмет на поезията, дълго преди появата на т. нар. модерна лирика се създават методи на писане, които не могат да се обхванат от класико-романтичното понятие за лирика, смята авторът. Това важи и за прокламираните след 1910 г. теоретични възгледи, които намират проявление в различните „изми“ — футуризм, кубизъм, дадаизъм, сюрреализъм и пр. Оттогава насам, посочва Алфред Доплер, езикът на душата, на съкровените преживявания и настроения вече не играе решителната роля в поезията, на негово място се появява един лиризм, който чрез словесни аналогии и асоциации, чрез асинтактични словесни образци провокира езикови медитации; който чрез монтажи на изрази от ежедневието, от периодичния печат и науката създава текстове, позволяващи да се проникне до различните механизми на словесната комуникация. Чрез една теоретично обоснована комбинаторика се изпитват възможностите за разкриване на нови пътища за познание и комуникация.

Авторът изразява мнението, че поради това разширяване на поетическия опит изискването за класическа родова чистота вече не може да бъде ценностен критерий при интерпретацията на съвременни лирически текстове, както и че историческият принцип на разделение на стиловете на висок, среден и нисък е загубило своето значение. В модерната лирика наред с патетичното съжителствува комичното, ироничното, гротескното; тук наблюдаваме пародия, инфантилна регресия, съзнателно прегрупиране на вече заварени словесни образци, автоматично записан подсъзнателен текст, езиково свързване на противоположни предствани области, разчупване на обикновената синтактическа рамка, изпробване на нови синтактически модели, предлагане на неупотребявани досега словесни, буквени и звукови съчетания. Всичко това според автора води към едно радикално литературно отчуждаване, дистанциране от текста, към изобразяването на един скрит процес, който протича зад външния, езиково опосредствен процес. Елегичната жалба или резигниращата критика се превръщат по този начин в някаква критическа информация, тъй като за задача на поета се смята и това да участва в един общ просветителски процес.

Така скритият художествен предмет, какъвто е представлявало досега едно стихотворение, се превръща в инструмент, с чиято помощ се разкриват конвенционални езикови клишета, прочитват се плесенясали и станали вече нелепи чувства, редуцират се набъбнали абстрактни понятия до тяхното първоначално значение. Това според Алфред Доплер по-

казва каква голяма роля си приписва съвременната лирика в социалния живот и същевременно свидетелствува за нейното крайно незначително въздействие, тъй като, смята авторът, лириката не може да се състезава с останалите литературни родове по сюжетна пълнота, напрегнатост на действието и други привличащи вниманието средства. Онова, което поезията предлага днес, е не особено търсената възможност за медитация и рефлексия сред морето от дразнител; тя не е в състояние, посочва авторът, да промени непосредствено света, но навярно може да допринесе за промени в съзнанието на своите малобройни читатели, и то по-трайно, отколкото това може да стори един роман или една драма.

Алфред Доплер смята, че след като символното равнище на значение при поетичните думи и образи вече не играе решаваща роля в поезията, това трябва да намери съответствие и в интерпретацията на поетическите творби. Едно литературознание, което търси да открие в образа винаги и праобраза, а във формата — праформата, получава при интерпретацията на съвременна поезия по правило оскъдни резултати и е склонно да вини за това самата поезия. Модерната лирика се нуждае от едно тълкуване, което наред с прозренията на структурализма да съдържа в себе си и един качествен преход от символно към парадигматично и синтагматично съзнание. Тъй като думите в едно съвременно стихотворение вече не се намират в непосредствено отношение към извънезикови корелати, те се превръщат в частици от едно определено словно поле, представляващо система от значения, които се разкриват само когато се промислят възможните в тази система или парадигма взаимодействия и перспективи, извеждащи над естетичното към социални образци на мислене и поведение. Към тези парадигматични отношения се присъединяват по правило и някои актуални съседни връзки в стихотворния текст, словосъчетания, подчинени на свои, различни от цялото закономерности. От решаващо значение следователно е тук вече не символната дълбочина, а подреддането на определено словно богатство, което се извършва по-малко под въздействие на вътрешния свят на поета, отколкото на угнетяващия го външен езиков свят. Така в модерната поезия, твърди авторът, в центъра на интереса стои езиковият знак; опосредстването на извънлитературни факти вече не се извършва логично-понятно от изречение към изречение, а в цялостната текстова структура, и то на по-висока степен, отколкото това става в символната поезия.

По-нататък авторът прави пространствен анализ на различни стихотворни

типове в съвременната лирика: на стихотворението „Романс на нощта“ от Георг Тракл, където все още се съдържат стилистични черти на класико-романтичния стихотворен тип, ала вече употребени отчуждено, дистанцирано; на стихотворението „Градинарство“ от Гюнтер Айх и на творбата на Ерих Фрид „Основания“. Алфред Доплер подлага на анализ и някои примери на т. нар. „конкретна поезия“, а също и на някои „монтажи“ и „колажи“. В резултат на своите анализи авторът посочва следните тенденции на развитие при съвременното състояние на лириката: в резултат на отказ от поетически образ и лирическа метафора от началото на шестдесетте години на нашия век се забелязва едно всеобщо демеафоризиране. Както постюрреалистичните метафори на Паул Целан и Ингеборг Бахман, така и метафорите, които имат за цел одухотворяването на природата, отстъпват на едно сбито, стегнато и директно назоваване на нещата. Страхът от символничната метафора с широк диапазон на значения показва според автора, че съвременният лирик намира слаба утеха в една идеалистично възвишена природа и в първичната сила на елементарни и естествени състояния. Представата, че всеки лирик трябва да поеме пътя към праначалата, за да проникне до прасоновите на битието, по-скоро се пародира, отколкото да се приема сериозно. Това депоетизиране на модерната поезия не само издава недоверието към традиционния поетичен език с неговите заблуждаващи ефекти, но то е според автора и едно контрадвижение към тривиалното опоетизиране на ежедневието, което се изправя пред очите ни със своите внушения — от словесната магия на рекламата до баладицистичната стилизация на битките през Втората световна война.

След период на самодоволно-естетическа и интелектуална игра, посочва Алфред Доплер, лириката вижда като своя главна задача да репродуцира в едно обзормо „стихотворение“ реални процеси и събития така, че поетичната творба да се превърне в подтик за размисъл и познание. В своите словесни модели лирикт само загатва какво в същност иска да каже и на кого служи казаното, както и на кого вреди. Така че смисълът не е заложен и в изобразяването на безсмисленото. На мястото на синтеза между чувство и разсъдък, какъвто по правило се дири в едно-лирично стихотворение, се появява един стремеж към синтез, в който възпроизвеждането на лични и политико-обществени факти се свързва с поетическата рефлексия. Наивността на изказа вече не съответства на нивото на съзнание в съвременната литература, смята авторът. Наивност, спонтанност и непосредственост могат наистина да се срещ-

нат и в модерната лирика, но наред с това се дава и езиков израз на условията, при които те са станали възможни.

Студията на Алфред Доплер представлява един от редките опити теоретически да се обосновават някои спорни факти в съвременната лирика, който не е безинтересен въпреки изобилието от абсолютизиращи и поради това трудно приемливи становища. Но това изследване е твърде характерно поради стремежа да се приведе в система едно твърде разнопосочен и често наситен с взаимно изключващи се елементи литературен процес.

„SPRACHKUNST“ — Виена, 1974, кн. 3—4

Списание „Шпрахкунст“ („Словесно изкуство“) е орган на Австрийската академия на науките, отдел за литературознание. Публикуват се работи от различно методическо естество по въпросите на всички literatury и епохи, като се отдава предпочитание на изследвания, отнасящи се до австрийската и немско-езичната литература. Списание то излиза два пъти годишно в двойни книжки. През 1975 г. изданието навлиза в своята шеста годишнина.

В предлаганата двойна книжка заслужават да бъде отбелязано изследването на Фолкер Бишоф от Хамбург „Граници и възможности на сравнението“. Авторът проучва литературното сравнение като популярен метод на интерпретация и прави опит да определи от какви основни позиции изхожда сравнението, какви импликации съдържа в себе си и какви конкретни задачи може да изпълни. На въпроса за границите и възможностите на сравнението Фолкер Бишоф отговаря, като посочва, че в методическо отношение сравнението, макар и да не притежава самостоятелно значение, от практическа гледна точка то може да получи голяма познавателна стойност.

От интерес е и студията на Курт Грюцмахер от Берлин „Поезията на Йоханес Боровски“. Авторът се спира главно на стихотворенията на Боровски, имащи за сюжет живота и творчеството на някой художник. Посочва се, че в лириката на известния поет от ГДР, започнал духовното си развитие с проучвания на историята на изкуството, живописата заема значително място. Немалко от стихотворенията му са резултат на едно зрительно преживяване, подтик за което са дали творби на архитектурата, живописата или графиката. Известно е, че дори художествени репродукции и снимки са се превръщали за Боровски в творчески импулс, какъвто е случаят с разказа му „Описание на една картина“. Курт Грюцмахер прави пространен анализ на три стихотворни творби на Боровски, а именно „На художника

Рунге“, „Родината на художника Шагал“ и „Барлах в Гюстов“, за да достигне до извода, че убедителната сила на внушението при тези стихотворения се дължи на това, че в тях животът и творчеството на първообрази се свързва в едно неделимо цяло; Бобровски не описва факти и събития, а с крайно икономичен подбор на думи и образи прави да възникнат пред очите на читателя съществени елементи на едно творческо и житейско дело. А това е резултат, смята авторът, на едно комплексно поетическо преживяване, което се отнася не до отделна живописна творба, а до цялостното творчество като духовно дело, като резонантно звучащо пространство. И трите разглеждани стихотворения обрисуват съдбата на твореца като изживяна и изстрадана действителност, сред която художествената творба се схваща като съдбовно пространство за художника, тя остава полето на неговото външно и вътрешно съществуване, където се решава неговият живот, неговото „умри и се осъществи!“

В. К.

ФРАНЦИЯ

„SUD“, Марсилия, 1975, № 14—15

След полувековен живот през 1965 г. спря да излиза голямото марсилско периодично издание за литература „Кайе дю Суд“, което си бе извоювало престиж благодарение на своя постоянен редакционен екип, на отличната организация по отношение на сътрудници и материали, на директора-основател на изданието Жан Балар, починал през пролетта на 1974 г., който поради административни и други задължения около изданието не можа да разгърне своя талант на критик.

Днес един от редовните сътрудници на спрялото списание поетът Жан Малрию пое шафетата, за да продължи с основаното от него и група млади автори тримесечно списание „Сюд“ делото на предшественика си. В редакционната колегия на новото списание фигурира бившият главен редактор на Кайе дю Суд Леон-Габриел Гро, както и млади поети и критици като Пьер Каминад, Жан-Пьер Комети, Жан-Люк Сар, Ив Брусар.

Току-що излезлият брой 14/15 на „Сюд“ е посветен изцяло на големия американски писател Уилям Фокнър. В кратък очерк под наслов „Първият голям романист на несъзнателното“ авторът Жан-Пьер Амет пише: „Когато му поискат обяснение, Фокнър отговаря кратко. Той не е второразреден писател, фабрикант на символи, механик, който поставя в действие една машинария от намерения и алегорични.

Той знае две неща: първото е да разкаже една история, второто е да има особена идея за Човека с главно Ч. Фокнър, казва Амет, не е литературен критик. Той е разказвач. Неговият проблем е да се опита, както Пруст, да каже всичко в една само фраза, да обвие своето виждане на света с една единствена езикова обвивка, която ще започне с първата дума на първата страница и ще завърши с крайната точка на един роман. Това несъмнено е една илюзия. Но отражението на „тотализираща тоталност“, да си послужим със Сартровия речник, е съществено. Това без съмнение е голяма примитивна цел, която днес, у съвременните писатели, изглежда като наивност, или по-лошо, като малко комична суетност. Тази първа точка е важна; за да бъдеш голям писател, трябва без съмнение да изходиш от някаква странна тема. Една леко невротична амбиция.“

Втората точка според френския автор е следната: Фокнър си служи с това, което му попада под ръка. Той живее на Юг и е дълбоко почвен, вкоренен. Той не отива по-далеч. Той реагира по инстинкт, по-чувствителен да работи на анималистично равнище, на равнището на чувствата, на равнището на паметта и на несъзнателното, отколкото да дълбае с разума си. Творбите си, от Кентин до Темпъл, писателят ги изтръгва, извежда по афективен път, не от едно критическо, интелектуално виждане на нещата. Той пише емоционално, работи в полумрак, в дрезгавината на нерешени у него конфликти. Противно на историка, на журналиста, на памфлетиста, на сатирика. Самите диалози на Фокнър се развиват в мъглявостта и динамиката на думи, предхождаща всяко пресмятане, всяка резерва, всякакъв контрол на разума. Писателят черпи сцени, персонажи, положения от една гъста амалгама, една буйна пещ, разтопено олово, най-далечни, отгласнати дълбоко у него афекти. Има отклони от детството, дълбоко стаени травми, подмолни спомени, които съставляват неговата личност... Необикновената представа за пространствата, просторите, пътищата, архитектурите, които прекосяват романите на Фокнър и съставляват тяхната повърхност, изпъкват и скриват едновременно това блуждаене на видения в определена умствена география. Между либидото у Фокнър и географията на Юга в САЩ има пълна осмоза: халюциниращият терен е изразен точно чрез релефа, миризмата, метеорологията на Мисисипи.

Продължавайки своя анализ на Фокнърското творчество като романист, в една традиционна за западното литературознание насока Жак-Пьер Амет пише: „Цялата техника на писателя, която про-

изтича от мудност на мисълта, от разтягания на всяка сцена, от внезапна бегла перспектива, която е от същото естество, както замайването, има за цел да имитира хода, функционирането, появата на съня. Придирчивата точност, с която писателят рисува графството Йокнапатафа, е сюрреалистичната прецизност на съня. Рисунок на първичната натрапчивост. Отклик на една гигантска трамва. В това отношение военният неуспех на Юга изглежда да е у него претекст, залог, заслон за друг неуспех, личен този път, и свързан с неговото собствено афективно развитие.

Фетишизъм на предметите (ботушите на авиатора например), непрекъснатото присъствие на надвиснала опасност са обективно ирационални, безконтролни елементи в една история на спортно състезание. Впрочем от това романът черпи същественото за красотата си, за своята дълбочина и музикалност. Вкусът към повторения, поправки, нагласи на диалога, които свързват отблизо с едно систематично разрушаване на класическия логически, хронологически роман, правят от Фокнър — според критика — първия голям романист на Несъзнателното. Никога преди него техниката на романа не е била подлагана на такива опити. Расовите конфликти, психологическите драми, социалните указания съставляват анекдотичните елементи на едно широко натрапливо течение. Прегрешението, вината, смазването на лицата намират израз в един монолигирен „малстръм“. Безконечният шепот на един човек-оракул, който говори за собствената си психоза, който измисля хлъзгания, идиотски говор, терористични образи, спомени от детинство, досадни езици, определени и неподвижни пейзажи, прожекции на ужас. Фокнър въвлича всичко, троши всичко, включва всичко в една дива, дълбока реч,

която живее и продължава във фаталността и черпи своята оригиналност от самия факт, че забравя традиционните закони на писмеността, на композицията на романа. Фокнър пръв е оставил да говори, да хлъца сексуалната чувствителност на един пуритан. Пръв той, казва в заключение френският критик, обърна наопаки романа на XIX в., за да остави свободен терен на Ерос, неговите конфликти, неговите пориви.

Обсегът на Фокнървата тематика, на проблемите, които са в основата на творчеството му и които писателят разрешава по твърде оригинален начин, детерминиран от наблюденията над една коренно специфична американска действителност — на американския Юг, е обхванат в редица критични очерци в този двоен брой на списанието, на които ще дадем само заглавията: „Поглед и желание у Фокнър“ (Мишел Гресе); „Кентин Компсън или погледът на поета“ (Франсоа Питави); „Терор и отвращение или езикът на телата в романа „Светилище“ (Андре Бленкастен); „Алди Бъндрен: от корпуса до групата“ (Марк Солери); „Защо се смееш, Дарл? — или времето на един поглед“ (Жилиан Морел); „Инцестия и кръвосмешение в творчеството на Фокнър“ (Жан-Мари Манян); „Фокнър и океанът“ (Мишел Гресе). В края на този последен очерк авторът Мишел Гресе прибавя следния любопитен послепис: „... Защо желанието да се чете Фокнър не може да бъде отдалечено от желанието да се пише, а може би и обратно. Да, дълбоко, „всички ние сме фокнеристи“.

В много отношения тълкуването на писателя е ограничено от една предпоставена теза.

Дадена е в края подробна библиография на Фокнър и на литературата върху него.

Н. Д.