

ГДР

„WEIMARER BEITRÄGE“, 1975, кн. 5, 6

От интерес в книжка пета е студията на Курт Бат, известен литературен критик в ГДР (починал внезапно през февруари т. г.), върху „Диалогът между Ана Зегерс и Георг Лукач“. Авторът отбелязва, че между многобройните дискусии, които е водил Георг Лукач през живота си, особено място заема кореспонденцията му с Ана Зегерс от 1938 и 1939 г. Този диалог, в който едновременно се обсъждат противоречия и единомислия, е отклик на завършената вече по онова време дискусия върху експресионизма. Проблемите, на които се спира авторът, са най-ярките моменти от този контакт, като за случая той ги групира в няколко дяла; единият от тях разглежда критиката на метода и метода в критиката. Според Ана Зегерс методът е единство от естетическа теория и индивидуален творчески похват, от което следва, че в обсега на реалистичната литература биха могли да съществуват най-разнообразни методи, а за Лукач реалистичната литература е свързана с онзи метод, който ще открие индивидуалното в творческия процес. Ако за Зегерс методът е исторически и индивидуално детерминиран, то за Лукач той има над-историчен характер — той открива един и същ метод при Омир, Балзак, Т. Ман и М. Горки. Разбирането на Лукач за реализма и извлеченото от него определяне на творческия метод е нов етап в историко-литературното съзнание. Пламенната му защита на класиката и големите реалисти от миналото има и друга задача — да предпази антифашистките и социалистическите автори от чисто утилитарния, обхващащ само настоящето мироглед и да ги насочи към проблеми на епохата и на човечеството изобщо. В тази точка А. Зегерс се опасява от пренебрегване на документалистичните и дидактични опити и на произведенията, разкриващи субекта в емоционален аспект, които така биват изключени от реализма. По отношение развитието на литературата тя разкрива съществено противоречие в естетическите позиции на Лукач. Докато в теоретичните си поста-

новки той защитава марксистко-ленински принципи, на практика изтъква предимства на буржоазни автори в ущърб на антифашистски писатели. Това се дължи според автора на липсата на връзка между творчески метод и определен мироглед. За Лукач критерият е доколко творецът ще предаде насоката и най-характерните черти на цялостния обществен процес по безпристрастен, обективен начин; понятието „цялостен процес“ включва изисквания спрямо съдържанието, а атрибутът „обективен“ — изисквания спрямо литературната форма. Съвременният обществен процес трябва да бъде според Лукач обхванат като един продължителен етап, приключващ с надживяване на буржоазията, но не и с нейното ликвидиране. Друго съществено възражение на Зегерс, в случай че възприемем „творческия метод“ на Лукач, засяга неспособността на литературата да се промени под влияние на революционните сили. Тя поставя въпроса за реализъм днес или реализъм въобще, за новото отношение на писателя към действителността, за социалната компонента, за възможностите на една обществено обусловена промяна на функцията на литературата. Едностраничността на посочения творчески метод предизвиква неизбежно критиката и срещу методологията на критиката. Така например във формалните експерименти, където Лукач съзира признаци на декадентство, тя вижда „домогвания до реалността“, до реалността на един преходен период, под чийто натиск се намира творецът и неговото дело. Изхождайки от упадъка, Лукач в критиката си върху експресионизма, противно на теорията си за обективността на литературния процес, допуска волунтаристична нотка — авторът трябва да се издигне над условията, в които твори, чрез волевия акт, чрез „духовна и морална работа над себе си“. Както е видно, отбелязва авторът, от статиите му „Писател и критик“, Лукач се изживява като „философски критик“, който с помощта на една многоразчленена система от категории проверява и преценява историческите линии на литературата. Той елиминира „творческите възгледи“ и закотвя творческия процес с неговите проблеми и трудности във формулата на „историко-

философската реалност“. Не напразно Ана Зегерс, която изисква от критиката непосредствени реакции спрямо изкуството и спонтанна преценка, забелязва: „Често явление е, когато гениални хора с голяма концепция мислят само в рамките на тази концепция и могат да разберат по-лесно посредствените, приспособилите се към тях, отколкото отличаващите се.“

Никоя от засегнатите в кореспонденцията теми не разкрива така ярко противоречията между тях, както проблемът за оценка на литературното наследство. Спорът се съсредоточава върху отношението Гюте—Клайст: Лукач преценява в полза на Гюте, Зегерс — на Клайст. Ана Зегерс взема за образци в литературата не класиците, а онези автори от миналото, които в произведенията си са пресъздали едно изострено критично отношение към обществените проблеми. От друга страна, отбелязва авторът, афинитетът на Лукач към зрелия Гюте и Т. Ман се дължи на предпочитанието му към типа писател, който спокойно и уверено, без опаски за него емоции, изобразява вълнуващите го проблеми на времето. Основна естетическа категория за него е: да отразява и да създава, а за Ана Зегерс — ключова дума е да изживява, в смисъл на една себепроверка, на едно практическо изпитание в творческия процес, неделимо от поведението в живота. И за двамата понятието „преходен период“ е било решаващо. Но колкото и да са били близко по политически становища, толкова различно са преценявали отражението им в естетиката. Там, където Зегерс акцентира на срыв, Лукач говори за преход, когато при нея се среща терминът дисконитунет, при него имаме континуитет. Лукач вижда в твореца един медиум на разгръната в широк план историческа епоха и пристъпва към него, без да отбележи изискванията, които действителността налага на творчеството му; така той прави извънредно пряка връзка между произведение и историческа и обществена физиономия на твореца. За него творбата е резултат на затворен в себе си творчески процес, подчинен на известни конструктивни принципи: например подчиняване частите на цялото, йерархично подреждане на образите, интелектуалната им същност, спазване на композиционни методи. Описаните форми и творчески принципи са били извлечени от най-съвършените произведения на световната литература и са станали основни категории в естетиката му. Там, където формата загубва своя „обвързващ характер“, където се пръсва под напора на изживяванията, Лукач вижда в художествената неустойчивост не само липса на способност за пресъздаване, но и идеологически провал. Именно тук, отбелязва авторът, Ана Зегерс съзира празнините, които разкрива

неговата теория на изкуството, пренебрегнала не само определени видове и форми, но и цели периоди, дори епохи. Според нея кризисните моменти в развоја на изкуството се изразяват в разрушаване на стиловете, в експерименти, смесване на форми. Важни са не постиженията на най-големите, а пътят към тях. Тя открива в творбите, плод на кризисни състояния, наченки на едно многообещаващо бъдеще. Така за нея атакуваните от Лукач монтижи на Дос Пасос не са израз на „заблуденото съзнание на една упадъчна анархистична интелигенция“, а сегменти от един период, който, минавайки през войни и революции, се насочва към социалистическата действителност. Това противоречиво развитие трябва да бъде не само наблюдавано и обективирано от автора, а и преживяно, за да може да се избистри като „изживяване“, да кристализира по съдържание и по структура в едно завършено литературно произведение.

Възловият проблем, който е в основата на този диалог, засяга „непосредствеността на изживяването“. Лукач, който третира философията като посредник или контролен орган за поетичните форми, формулира следното: „задачата на художествената форма е да индивидуализира отново онова, което е общо в хората“. Ана Зегерс противопоставя цитат от дневника на Лев Толстой: „На първия етап творецът възприема реалността несъзнателно и непосредствено, като нова, неоткрита от никой преди него реалност; отдавна известното отново става непознато и неосъзнато; на втория етап се касае до това, да се превърне неосъзнатото отново в осъзнато. Подчертавайки различните изходни позиции на естетата и писателята, авторът обяснява отношението на Лукач към „непосредствеността на изживяването!“ — „Тя е само един момент от жизнения път на писателя, свързан с цялото му минало...“ Ана Зегерс не се съгласява с изискването му за „морално-интелектуална работа на писателя над себе си“, с издигането и абсолютизирането на интелектуалните сили. Тя счита изживяването като акт на обществена и литературна дейност, основен конститутивен елемент на творбата. Атаките на Лукач срещу експресионистите, отхвърляли рационалното начало и издигнали като единствено значимо неосъзнатата и необусловена творческа изява, неговите прибрзани заключения и неточни координати между политически групировки и литературни течения са лесно обясними, бележи авторът, пред вид тогавашната политическа обстановка — възхода и укрепването на фашизма. Но причината за това омаловажаване и дори отричане на изживяването той открива и в твърде пряката връзка между неговата естетическа система от категории и познавателната теория.

„Значението, което Лукач отдава на мисълта в завършения естетически образ, е разкрито в студията му „Интелектуалната физиономия на художествените образи“. От всяка литературна композиция той изисква йерархично подреждане на лицата, начело с една интелектуално обогатена централна фигура, в която се пресичат вложените в цялата творба разнопосочно действащи сили. Така той отрича Джойс, Дос Пасос, Дьоблин, Брехт, включително и Ана Зегерс; тя от своя страна не търпи йерархия на персонажа, а предпочита т. нар. „слепи фигури“: интелектуално незрящи, тяхната сила не стига до осъзнаване, те по-скоро интуитивно, в никой случай мисловно, възприемат същността на историческия процес и спонтанно го движат напред, защото в своята психо-физична цялост са единни с движещата го сила — революционното движение. За Ана Зегерс въпросът за непосредствеността — дълбоко, първично и истинско — изживяване на една бързо променяща се действителност е предпоставка още и за непосредственото възприемане на художествената творба; обратно, за склонния към рационалистична дедукция Лукач е било трудно да извлече непосредствеността на произведението и нейното въздействие от самия творчески процес. И все пак помежду им се забелязва единомислие по отношение въздействието на художествената творба. Авторът цитира мисъл на Лукач: „Същността на художественото пресъздаване се състои в това, относителното, несвършено копие на живота да въздейства по-живо, по-интензивно от самия живот.“ А след 30 години Ана Зегерс ще говори чрез един от героите си: „Действително, в тази книга шумоли действителността. Кolkото и да сме слаби, тя пращи и пука като пожар в гората. Много по-силно от истинската действителност.“

За двамата, подчертава авторът, художествената творба е една възвишена действителност или, както казва Лукач: „Един свят за себе си“, който апелира към човека да се промени и така да промени и обществото. При Зегерс четем: „Въздействието на едно художествено произведение може да бъде по-решаващо от самата действителност; защото действителността със своята фрагментарност действа върху нас объркващо и замайващо. Наблюдателят не може да се развълнува от всяка отделна случка, а така от въстания и непрекъсващ поток на събитията му отбягва онова, което е съществено.“ И за двамата (за разлика от Брехт) емоционалният стрес, който произведението ще предизвика у реципиента, е неизбежен. Според Лукач задачата на изкуството през всички епохи е била и остава да въздейства на човека така, че той да промени живота си.

В заключение авторът обобщава създадените между двамата литератори допирни точки, за което не на последно място е допринесла и тази кореспонденция. Те засягат на първо място подчертания категорично от Ана Зегерс субективен фактор при художественото изживяване на действителността, който по-късно срещахме като важен елемент в естетиката на Лукач. Така последният прекъсва връзката с Хегеловата философия, под влияние на която той изискваше от творца да „забрави субективните си качества и изцяло да потъне в сюжета“. Влиянието на Ана Зегерс се забелязва и в отказ за му от йерархичното подреждане на образите в романа, както и в промененото му отношение към проблема за художественото възприемане на реалността. В този пункт и от страна на Зегерс е настъпил процес на задълбочаване в теоретичната същност на проблема: категорията „непосредственост на изживяването“, излиза от центъра на нейната концепция, за да отстъпи място на задачата на „осъзнаването“. Тя преоценява концепцията си за задачата на литературата и и придава в много по-значителна степен от преди възпитателно значение, свързано с оформяне на мирогледа. Подобна преценка тя прави и по отношение на литературното наследство.

Между материалите в книжка шеста е и студията на Михаил Гловински „Потенциалният читател в структурата на поетичната творба“. Основната и всеобщо призната функция на литературната творба — да бъде инструмент за въздействие, е предизвикала според автора пренебрегването на поставения проблем. Промениливостта на нормативите в литературата, бързото развитие на поетичните форми налагат на създателите на новата литературна програма проблема за потенциалния читател с особена интензивност. Първи изследвания в тази насока са направени в областта на теорията на романа. На какви условия отговаря романът, за да може да задоволи изискванията на толкова голям брой различни читатели? Авторът конкретизира насоката на изследването си двустранно: Как структурата на поетичната творба определя ролята на реципиента и по какъв начин определени изисквания на читателите въздействуват върху поетичната творба и решават въпроса за нейната структура? Разграничава се по-тесен и по-широк обхват на поставения проблем: в първия случай се отнася до творби, при които имаме пряка връзка между читател и автор, например читателят е адресат — в този аспект въпросът за реципиента преминава в проблемния кръг на граматиката на поезията, докато във втория случай се касае до определяне вида и начина, по който читателят бива включен в поетичната

творба. Като изхожда от втората постановка, авторът твърди, че всеки поетичен текст е включил в структурата си и читателя, тъй като съдържа определени норми за поведение, насочени конкретно към него. Стихотворението не е просто апел за пасивно възприемане на съдържанието, а провокира един двоен семантичен акт: читателят не само възприема словесните значения, но ги и преработва през своята мисловна система, изхождайки от мястото, което заема в живота. По-нататък авторът се спира на понятието „конкретизация“, използвано от Роман Ингарден и Ерих Дидичка, за когото „конкретизацията“ е въпрос, засягащ предимно напрежението между творба и нормативи, Гловински схваща „конкретизацията“ като изразител на господстващите литературни конвенции и нормативи за определени исторически периоди. Тези конвенции са необходимо условие за контакта между творбата и нейния читател подобно на езика. Трудно е да се определи, отбелязва авторът, кои елементи на конвенциите в литературата са от принципно значение, а кои играят помощна роля за предварителното включване на читателя в творбата. Съобразяването с читателя чрез различните елементи на една литературна конвенция е динамичен процес, който зависи от цялостната литературно-историческа ситуация.

Елемент с първостепенно значение в случая е литературният жанр. Адекватната рецепция на художествената творба се дължи на правилното тълкуване на конвенциите. Вникването в творбата не е само възприемане значението на думите в текста, но преди всичко схващане правилата на техните комбинации, както и съставяне на изразеното с общите конструктивни принципи на текста. За автора разбирането на творбата — ако приемем, че е производно от нейната структура — е обусловено от три фактора: степента на дистанция между литературна творба и господстващите в определени литературно-исторически периоди литературни норми и езикови традиции; конструкцията на смисъла, вложен в произведението, който може да изисква различно поведение от читателя; отношението на отделни части от изразеното към господстващите конвенции. Конструкцията на поетичната творба откъм съдържание е също важна при включването на потенциалния читател в творбата. Когато то е ясно и недвусмислено изразено, достатъчно е читателят само да го възприеме, за разлика от другите случаи, когато читателят трябва сам да го извлече от текста. Във връзка с това Гловински разделя читателите на активни и пасивни и счита това разграничение като функция от структурата на поетичната творба. Тук е поста-

вен и интересният въпрос за мястото на реципиента в литературни произведения, които са резултат на преходни етапи, на създаване нови ценности в изкуството; Гловински твърди, че новото съдържание обикновено използва традиционните форми и нерядко с течение на времето ги взривява отвътре. Положението на реципиента в тези творби е особено: от една страна, те съблюдават неговите навици, литературен вкус и пр., а, от друга, се противопоставят на разума му.

Проблемът за потенциалния читател в структурата на поетичното произведение не е само теоретичен, но и въпрос, отнасящ се до поетиката. На тази база авторът прави анализ на две стихотворения от различни епохи, отличаващи се и по отношението, което имат към важещите за дадения момент литературни конвенции. Стихотворението на Красицки има характер на поетичен дискурс с читателя, като последните редове съдържат заключителна сентенция от морално естество, мотивираща появата на всички елементи в творбата. За читателя не е необходимо да търси смисъла, тъй като авторът го формулира сам. Явно, той се насочва, отбелязва Гловински, към един пасивен читател в споменатия по-горе смисъл.

Друга е картината в стихотворението на Циприан Норвид „Последният деспотизъм“, датирано от миналия век: „Тази творба трябва да е била разглеждана от читателя като йероглифно писмо“, пише Гловински, „въпреки че всяка отделна дума сама за себе си му е била ясна“. Това се дължи на обстоятелството, че стихотворението определя съвършено нова роля на читателя. Основната трудност при рецепцията му се дължи на различния смисъл, който има стихотворението като цяло и в отделните си части. При това цялостната концепция на неговия автор не е подсказана с нищо освен чрез иронията. Тя обяснява и категоричния императив на Норвид — съдействие на читателя. Това стихотворение е изисквало при рецепцията му активно поведение от читателя, което не е било по силите на съвременниците на поета. Потенциалният читател в поезията на Норвид не е съответствувал на тогавашната публика.

В съвременната лирика — особено в теченията, минаващи за авангардистични — разрушаването на читателските навици се счита за основен принцип на литературната програма. Тази функция трябвало дори да обуславя характера на поезията. Бунтът се изразява предимно в разрушаване на езиковите бариери. Пред съвременното литературно развитие, отбелязва Гловински, стои въпросът, доколко този бунт трябва да бъде санкциониран и разрешен от обществото. Защото всяка промяна в рамките на литературата означава в

по-голяма или по-малка степен промяна на ролята на читателя по отношение на художественото произведение. На последно място Гловински поставя въпроса за задачата, която стои пред литературния историк. Освен изследвания в този аспект проблем за потенциалния читател обект на проучване трябва да бъдат и възможните начини на поведение, които една или повече творби на даден автор, респ. на литературна група, ще допуснат от страна на читателя, или какви начини на поведение ще предизвика определена литературна норма или литературно течение в читателите. Това са елементи, които определят ролята на читателя в структурата на едно поетично произведение. Естествено, пише авторът, те не определят структурата на творбата в абсолютен смисъл, защото рецепцията на произведението е обусловена от начетеността, която читателят носи в себе си, и от литературно-историческата конюнктура, в която е създадено реципираното произведение. Така обхванат, проблемът за потенциалния читател в творбата е обект не само на литературната наука, но и на литературната социология.

Д. И.

АНГЛИЯ

„THE MODERN LANGUAGE REVIEW“

Лийдс, 1975, кн. 3

Юлската кн. 3 за 1975 г. на авторитетното английско литературно списание „Модърн ленгвйч ривю“ съдържа предимно статии, посветени на литературно-исторически проблеми. Сред тях най-вече привлича внимание публикацията на М. К. Флавел, озаглавена „Жените и индивидуализмът“. Едно ново изследване върху „Луцинда“ на Шлегел и „Съмняващата се Вали“ на Гутцко. Както е известно, „Луцинда“ на Фридрих Шлегел — първият роман на ранния немски романтизъм — е художествено превъзвисяване на неговите философски и нравствени идеи, оставили трайна следа в развитието на европейската култура. Почти неизвестният у нас роман на Карл Гутцко пък е една от най-забележителните творби на литературата на „Млада Германия“ — демократично-либерално движение в навечерието на 1848 г., което бе анализирано задълбочено и в някои трудове на Енгелс и Маркс.

В края на XIX в., пише в началото на своята статия К. М. Флавел, борбата за равнопоставяне на жените получи най-широка подкрепа и завоюва първите решителни победи. В предишното столетие обаче всеки опит за поощряване на справедливите стремежи на онеправдания пол срещаше

неприязнена, а често и гневна реакция, която намираща израз и в литературата. Романите „Луцинда“ на Фр. Шлегел (публикуван през 1799 г.) и „Съмняващата се Вали“ на К. Гутцко (отпечатан през 1835 г.) са първите произведения на немската литература, в които проблемът за еманципацията на жената заема централно място. И двете произведения са станали обект на остра критика от страна на застъпниците на конвенционалните морални норми, като нерядко те са били обявявани дори за съчинения с порнографски характер. В последно време, пише авторът на статията, редица литературатори изказват мнението, че тези романи и днес биха предизвикали сензационно въздействие, ако станат известни на широк кръг читатели, защото тяхното идейно излъчване надхвърля далеч прага на миналото столетие. И двата романа засягат проблема за индивидуализма, за възможността да бъде осъществен стремежът към изява на личността, който не е чужд на нашия съвременник. Шлегел и Гутцко следваха различни намерения в тези свои творби, но те бяха единни в желанието си да разрушат оковите, които обществото, сред което живееха, бе поставило на жената, и да подпомогнат излизането ѝ от сферата на едно узаконено унизително съществуване.

В края на XVIII в., изтъква М. К. Флавел, Фридрих Шилер и Вилхелм фон Хумболд развиха идеята за интегриране на индивидуалните качества на жената в модела на един бъдещ свят на човешкото добруване, озарен от романтическите идеали за истината и справедливостта. Те дори разкриваха пред неяния пол реални перспективи, които за „героичните мъже“ бяха само блян. Шилер смяташе, че благодарение на своята интуиция жените могат лесно да постигнат щастие, откривайки моралната истина, към която в повечето случаи мъжете се стремят напразно, следвайки повелите на разума. Така Шилер смяташе, че на жената може да бъде върнато това, което епохата на Просвещението ѝ отказваше — равнопоставеност. Мъжът се бореше за щастие със силата на своя разум, а за жената то бе достижимо чрез интуицията. Но един друг важен проблем беше свързан с идеята за равнопоставе между половете, пише авторът на статията — и тук все още нямаше проект за приемливо „равноправно“ решение. В сферата на любовта мъжът бе оправдаван в стремежа си към свободна плътска любов, макар и тя да беше порицавана като остатък от „дьяволската власт“ над него, а благородната жена оставаше само с толерираното право на „възвишена“ и „самопожертвувателна“ любов. И романите на Ричардсон, които бяха най-добрият пример за епическия жанр на романтизма, следваха конвенционалните и винаги противопоставяни

представи за благодатната платоническа любов и за гибелното дяволско изкушение на плътта.

В немската класическа литература от края на XVIII и началото на XIX в., пише по-нататък авторът на статията, проблемът за отношенията между мъжа и жената се свързваше с представите за любовта, приятелството и сексуалната връзка. В „Степа“ Гьоте проучваше, но после отрече възможността за осъществяване на това триединство. И Якоби бе на мнение, че една жена не би могла да съчетае хармонично тези три форми на общуване, в които според него мъжът търси самоизява. И понеже жените все още бяха разбирани само като обект за самоизява на силния пол, отново ги деляха на „добри“ и „зли“ в тяхната подчинена, придатъчна функция. Във втората част на своя забележителен роман „Вилхелм Майсторът“ Гьоте доказва, че има същото гледище. Две от героините в него — Мариана и Филина — са показани като сексуално атрактивни, „изкусителни“ жени, а другите две — Тереза и Наталия — са образци на другия тип — жени-музи, духовен стимул за героя, търсещ цялостна реализация на своята личност. Както е известно, Фридрих Шлегел критикува остро възгледите на Ваймарския класик за ролята на жената в обществото, изразени в романа за странствуванията и поуците на Вилхелм Майсторът, и реши да изложи, също във формата на роман, своите идеи за любовта и отношенията между половете. Основната цел на Шлегел, пише авторът на статията, е била да докаже, че една жена може да бъде и духовен стимул в развитието на мъжа, същевременно негова най-искрена приятелка и любима, а освен това пълноценна и хармонично развита личност, имаща право на лично съзнание.

Дълго време преди написването на романа „Луцинда“ мисълта за образа на жената в литературата е занимавала големия идеолог и писател на романтизма, изтъква по-нататък в своята статия М. К. Флавел. В едно от своите ранни есета Фр. Шлегел се спира на проблема за отношението към жената в героичния Омиров епос. В епохата на античната класика според Фр. Шлегел женските образи в литературата могат да бъдат разделени на две групи, като показателен за едната от тях е образът на Пенелопа, а за другата — образът на Калипсо или Цирцея. Докато Пенелопа е идеалът за жена — пазителка на семейното огнище, благородна и уравновесена, Калипсо и Цирцея символизират изкусителната страст, свързана с извънземни сили. Анализирайки женските образи в гръцките класически трагедии, Шлегел открива подобно противопоставяне на два типа жени — от една страна, страстните натури на Есхиловата Клитемнестра и Еврипидовата Медея, чиито действия са мотивирани от

ревност, желание за отмъщение, страх и властни стремежи, а, от друга — идеализираните женски образи от трагедиите на Софокъл — Исмена, Електра и Антигона — благородни характерни, пленителни в своите възвишени пориви. Внимателното проучване на античната класика води Шлегел до заключението, че няма типично женски и типично мъжки черти на характера, които да предопределят различното място на двата пола в духовния живот на обществото. Оттук той изгражда и представите си за погрешността на онези морални възгледи, които отхвърлят равнопоставеността между мъжа и жената в негово време.

1797 година, изтъква авторът на статията, е решителна в живота на Фр. Шлегел. Тогава той се премества в Берлин, сприятелява се с Новалис и Шлайермахер, посещава тамошните литературни салони, които стават люлка на т. нар. „Берлински романтизъм“. Една година по-късно той започва работа над „Луцинда“, роман, за който той смята, че ще бъде една нова библия. Шлегел е на мнение, че романът е „най-либералният литературен жанр, един Сократов диалог на нашето време“, и създава епическо произведение, което във формално отношение е своеобразен бунт срещу широко разпространения тогава възпитателен роман в немската литература, а по съдържание е и бунт срещу моралните догми на едно остаряло общество. „Луцинда“, пише М. К. Флавел, е зов за борба срещу немското филитство, лицемерно отричащо правото на чувствена наслада. Шлегел замисля своя роман като радикален опит за защита на правото на индивида да осъществи своето хармонично развитие. Същевременно „Луцинда“ е произведение, насочено и срещу традиционните схващания на немската философия, която до средата на миналия век търси всякакви доводи в подкрепа на своите откошелени намерения да потисне и заклейми чувствените пориви на човека, показвайки ги като гибелни за неговото развитие. Но този роман не можеше да постигне благородните цели, които си поставяше, изтъква авторът на статията, защото острието на критиката в него бе пречулено от демонстрираното почти на всяка негова страница романтическо, незаангажиращо отношение към действителността. Решимостта на Шлегел да изрази своите възгледи за любовта и отношенията между двата пола естествено предполага искреност на художествената изява, която е особено обаятелна и с някои езикови и стилистични волности. Фр. Шлегел сам е изтъквал многократно, отбелязва М. К. Флавел, че езикът на любовта трябва да бъде така свободен и пряк, какъвто е този на Сафо и на римската любовна лирика.

В своя роман „Луцинда“, изтъква по-нататък авторът на статията, Шлегел про-

тивопоставя замисления от него като положителен образ на главната героиня (Луцинда) на съществуващите в края на XVIII в. представи за благородната представителка на нежния пол. Според тях възвишената жена е сравнима с „еолическа арфа, потръпваща при полъха на зефира“. Тогавашният идеал е жена — способна на силни чувства, но нещастно податлива на всякакви внушения и поради това непрекъснато нуждаеща се от укрепващи сили. И тези сили не идват от нейния разум, нито пък от волята за противопоставяне. Опора в трепетливия свят на тази „идеална жена“ от миналото, пише авторът на статията, са нейната вродена скромност, нейният страх от общественото мнение и религиозното ѝ чувство. В своя роман Шлегел поддържа първите две греди на това идеално женско упование, а не без основание някои негови критици твърдят, че не щадял и третата и затова цитират често някои мисли от началните глави на произведението, които те смятат за бласфемични. Авторът на статията изтъква, че сам Шлегел е смятал любовта за особен вид религия, която според него е била най-старата, най-детинската и най-простата от всички религии. (Тук връзката с някои идеи на антропологическия материализъм, които застъпва по-късно Л. Фойербах, е очевидна, но авторът не се спира на нея в статията си.)

Централен проблем в романа на Шлегел е и узаконената връзка между мъжа и жената — брака, пише М. К. Флавел. Според идейното внушение на „Луцинда“ кризисното състояние на буржоазното семейство от началото на миналия век се дължи на загубената индивидуалност на партньорите в брачния съюз. Мъжът е гледал на своята съпруга в много случаи само като на някакъв нему поверен член на определена социална група, а съпругата го е оценявала главно като гарант на своята обществена репутация и материална обезпеченост. Така и в двата случая е настъпвало неминуемо обезличаване на индивидуалността. Показаната в романа връзка между Юлиус и Луцинда е от свършено друг тип, пише авторът на статията. Тяхната любов не е нито страстно взаимно самоотдаване, нито добре обмислен и договорен съюз. Дватама герои са свързани и чрез силата на взаимно физическо привличане, и чрез духовно родство и заедно постигат пълна изява на своята индивидуалност. В романа Шлегел изразява идеята, че единствена норма на поведение трябва да е тази, която гарантира самоосъществяването на личността както на мъжа, така и на жената. Пренебрегвайки в любовта си към Луцинда конвенционалния морал, Юлиус чувствава подем на творческите си сили и има блаженото усещане, че е в хармония с космоса. Любовното щастие за него се превръща в ключ за разбиране

на загадъчната същност на всемира. Но той не е устремен към постигане на далечната цел на пълно съвършенство, към доближаване до абсолютното, нещо, което бе в основата на моралната доктрина на платонизма, а търси и намира щастие сред света, в който живее. В края на романа обаче, изтъква авторът на статията, Шлегел неочаквано се завръща към някои конвенционални представи за ролята на жената в обществото и ограничаваната за нея сфера на духовно проявление. Героят на романа се чувства окрилен и готов „да работи като мъж сред мъжете“ и да започне „героичен живот“, докато пред Луцинда се разкрива като благодатна перспективата да бъде скромна, изпълнена с нежност и грижа пазителка на семейното огнище. Както при Фр. Шилер и В. фон Хумболд, интелектуалната активност, предприемчивостта и свободата в избора на начин на живот остават прерогатив на мъжа, а духовните стремежи на жената се изчерпват с предписаното за нея култивиране на чувството на привързаност и нежност към съпруг и семейство. Показателна за това според автора на статията е една мисъл на Луцинда, споделена с Юлиус в една от последните глави на романа: „Чрез мен ти почувствува безкрайността на човешкия дух, а аз чрез теб разбрах брака като смисъл на живота ми.“ Въпреки това завръщане към остарелите представи за подчинителната връзка между мъжа и жената, което е и една от основните идейни слабости на романа, изразеният на много места в него възглед за необходимо пълно разгръщане на индивидуалността на мъжа и жената в любовта според М. К. Флавел отразява стремежа на Шлегел да надхвърли условностите на моралния кодекс на своето време.

По-нататък в статията се проследява отношението на критиката към романа на Шлегел. Изтъква се, че единствено Шлайермахер в своите „Поверителни писма за „Луцинда“ прави опит да защити някои от смелите идеи за любовта, приятелството и брака, изразени в единствения роман на Шлегел. Въпреки негативната, унижователна критика „Луцинда“, пише М. К. Флавел, става повод за някои нови нападки срещу усърдно защищаваната идея за непълноценност на жената в духовния живот на обществото и срещу отказването ѝ право на индивидуална изява и независимост в любовта. Романът на Карл Гутцко „Съмняващата се Вали“ според него е показателен за стремежа на писателите от буржоазно-демократичното движение „Млада Германия“ от 30-те години на XIX в. да поставят отново на дневен ред онези проблеми, които Шлегел разглежда в своето произведение.

Основна тема в романа на Гутцко е също отношението между двата пола,

любовта и приятелството между мъжа и жената, пише М. К. Флавел. Сюжетната близост на този роман с „Лелия“ на Жорж Санд е неоспорима. Централен образ в произведението на Гутцко е една страдаща жена, която напразно търси щастие и изява на своята личност. В края на първата глава на романа Вали споделя със своята приятелка Антония една от основните причини за своето кризисно състояние — непризнатото отношение на обществото към опитите ѝ да живее така, както е позволено само на мъжете — свободна и независима в любовта, в борба с предразсъдъка за безусловна подчиненост на чужда воля, устремена към духовно развитие и обогатяване. В романа Гутцко показва едно отчаяно решение, до което стига неговата героиня в желанието си да бъде независима, без да бъде презирана в обществото. Бракът ѝ с един чуждестранен посланик трябва да ѝ осигури репутацията на високопоставена личност, а продължаващата и връзка с един разочарован идеалист и приятел — да ѝ донесе мечтаното от нея щастие на свободната необвързваща любов. Решението на Вали да води такъв живот обаче в същност не е никакъв изход за нея, пише авторът на статията, и то основателно предизвиква несравнимо по-остри нападки на литературната критика срещу Гутцко, отколкото идеята за самоосъществяване чрез свободната любов между Луцинда и Юлиус, прокарана в романа на Шлегел. Впрочем сюжетното развитие в „Съмняващата се Вали“ следва логиката и скоро героинята се съмнява в това, дали предположеният от нея като спасение от безизходното състояние тригълник на перманентна двустранна изневяра може да ѝ даде търсените устои на щастливо съществуване. Нейният брак се разрушава, а страстният ѝ порив към любимия приятел се превръща в едно самотно бягство към миналото. Вали напразно търси смиреното упование на религията, но и то остава за нея неосъществен стремеж, защото разумът ѝ го отрича.

К. Гутцко не е преценил правилно какъв ефект ще предизвика поведението на неговата героиня сред немското общество от първата половина на XIX в. — времето на масово настъпление на реакцията, напалена от френската юлска революция и окуражавана от все още пасивната позиция на прогресивните сили в Германия. Той е очаквал, изтъква авторът на статията, „съмняващата се“ Вали да предизвика спонтанна симпатия като една страдаща личност, загубила устоите на своето съществуване, отчаяна след неуспешния

опит за самоизява. Общото негативно отношение към тази героиня от съвременниците на Гутцко, както и репресиите на властта срещу него (Гутцко е бил арестуван и е прекарал няколко месеца в затвора за оскверняване на обществения морал и бунтарски идеи в романа), го принуждава да прояви сам впоследствие дистанцирано отношение към мотивите на нейните действия и да отрече някои от явните социално-критически цели на своето произведение. По-късно той дори прави твърде остри забележки срещу тези, които подемат идеята за еманципация на жената и заради ренегатското си поведение бива справедливо упрекван от някои свои по-ранши буржоазно-либерални идейни сподвижници от 30-те години на миналия век в Германия.

Фридрих Шлегел и Карл Гутцко, пише в заключение авторът на статията, заслужават похвала заради критиката, която отправят в своите романи към моралните норми на обществото, в което живеят, макар че тя не е достатъчно решителна и се оказва непоследователна. И двете произведения не съдържат някаква приемлива идея за промяна на нравствените норми в отношенията между мъжа и жената. „Луцинда“ и „Съмняващата се Вали“ са несвършени фактически незавършени творби, но те имат особена литературно-историческа стойност, и то не само защото са типични произведения на две важни течения в немската литература (на ранния романтизъм и на „Млада Германия“), но и защото засягат проблеми, типични както за епохата, когато са били написани, така и за времето, в което живеем — отношението между половите, ролята на жената в обществото и желанието за пълна изява на личността, отбелязва авторът на статията. Показателно за общата немощ на прогресивните сили в началото на миналия век в Германия е и поведението на двамата автори след публикуването на споменатите им произведения — те и двамата предават онези граждански позиции, които без съмнение са заемали при възникване на творческия замисъл на двата романа. Според М. К. Флавел фактът, че каузата на еманципацията е била само плахо подета и е останала незащитена в немската литература до средата на миналия век, показва не само липсата на достатъчно гражданска смелост у мнозина от тогавашните немски писатели, но е станал и причина за едно пренасяне на несъстоялата се битка между старите и новите морални идеи от областта на литературата в тази на философията.

Б. М.