

АНГЛИЯ

„THE MODERN LANGUAGE REVIEW», Лондон,
кн. 4/1975 г.

Последната книжка за 1975 г. на английското тримесечно списание „Модърн ленгвич ривю“ съдържа няколко статии, посветени на проблеми на европейските литератури. В сред тях особен интерес предизвиква публикацията на К. Р. Айрланд, озаглавена „Аспекти на Цитера: Неорококо около смяната на вековете“. В нея авторът проследява някои характерни тенденции в европейската литература от края на миналия и началото на нашия век. Както е известно, мнозина изследователи на този литературен период изтъкват съществуването на многообрази и противоречиви литературно-естетически концепции, художествени стилове, а също така и динамиката на литературните процеси през споменатия период. К. Р. Айрланд прави опит да обобщи една теза, според която масовото връщане към естетическите образци на рококо е било основен белег на литературното развитие в европейски мащаб през годините на прехода от XIX към XX в. Той се стреми да замени широко разпространената представа за доминиращи упадъчни тенденции в литературата около края на миналия век, съчетани с оригинално формотворчество, с представата за, общо взето, епигоналния характер на повечето тогавашни литературни творби.

Още в началото на своята статия авторът изтъква, че години наред в литературоведчески изследвания не е бил правен опит за изясняване на свързаността на някои идейно-тематични и формално-художествени особености на литературни произведения от края на миналия век с естетическите концепции на рококо. А редица обстоятелства от културно-исторически характер по това време, пише К. Р. Айрланд, правят някои аспекти на тази свързаност очевидни. Авторът на статията смята за неоспорим факта, че около смяната на XIX и XX в. отличителна черта на всички видове изкуство е бил стремежът към декоративност и префиненост. Според него тогава е триумфален сенсуализмът и са били съвсем явни уклонът към феминизъм и поривите на оптимистично безгрижие. Преклонението на повечето творчески личности от споменатия период пред

т. нар. „късни култури“, техният култ към формалната страна в изкуството безспорно осигурява привилегировано място на идейно-естетическите концепции на рококо, т.е. на онзи стил, който най-ярко контрастира с индустриалните и пролетарските мотиви, с мрачните и песимистични тонове на тогава вече преодоления натурализъм. Едва ли някои лирически сборки на Пол Верлен или пък творби на братята Гонкур са отбелязали повратен пункт, начало на нов стил в литературата от края на миналия век, пише авторът на статията. Голямото ново начало според него е свързано с протокриването на рококо и обаятелните живописни табла на неговия най-бележит представител — френския художник Жан-Антоан Вато.

Връщането към естетическите позиции на рококо, изтъква Айрланд, обаче не е резултат на внезапно, случайно откритие. То е един твърде продължителен процес, който може да бъде проследен почти през целия XVIII в. Анализирайки го, авторът на статията не пропуска да отбележи голямото влияние, което са имали отделни личности в него — например меценати като английския крал Джордж IV и баварския — Лудвиг II, колекционерите — лорд Хертфорд и барон Ла Газ, художници като Менцел и Монтичели, поетите Банвил и Готие. Развитието към неорококо в изкуството през XIX в., пише Айрланд, е преминало през няколко етапа. Така например през 30-те и 40-те години то е било явно забележимо най-вече в изобразителното и декоративното изкуство, през 60-те години — в литературата, а през 70-те — в архитектурата. От особено значение за този процес на постепенно ориентирване на голяма част от европейското изкуство към идейния свят и формалните образци на рококо, според К. Р. Айрланд, е била 1884 г., когато се чествува двестагодишнината от рождението на Вато и през която Верлен се опитва да направи поетическо внушение, че това чествуване можело да бъде само „последният галантен празник.“ Тъжната ирония на Верлен, неговото отвършване от пасторалните идилии и хвалебствените химни, повикът му към самоизолация и отърсване от ентусиазма по въображаемо блаженство са една реакция срещу сладостно упоиващия аромат на рококо. Това е един поетичен бунт против доминиращите тенденции в тогавашното изкуство, против хедони-

стичните идеи, изглеждащи за мнозина лъжовни и нелепи в един агонизиращ свят. Странно е обаче това, че тези поетически афронт на Верлен остава до голяма степен изолиран и не погръща на разстраването на интереса към поезия в стил рококо в европейски мащаб, изтъква авторът на статията. Прочутото есе на Херман Бар („Рококо“ — 1890 г.), както и няколко ранни поеми на Шефан Георге показват, че и Германия става център на творчески намерения, ориентирани към възраждане на естетическия идеал от първата половина на XVIII в. Всички компоненти на ранната поезия на Георге са насочени към постигане на идеята за естетическа хармония, възплътена в образците на изкуство в стил рококо. Анализът, който авторът на статията прави на отделни стихове на Георге от ранния му творчески период, показва убедително тяхната съотнесимост към идеен-естетическите концепции на споменатия стил. До подобни изводи достига К. Р. Айрланд и за някои поетични сборки на англичанина Стюарт Мерил, написани в края на миналия век. Особено сполучлив е анализът на поетическия пролог, написан от Хуго фон Хофманстал, към прочутото драматическо произведение на Артур Шницлер — „Анатол“. В статията се изтъква, че този пролог напомня за връзката на хедонистичните и носталгични настроения от края на миналия век с художествения свят на един от най-бележитите представители на рококо — Вато.

Съществуващата обща ориентация на редица творчески личности в западноевропейските страни от края на миналия век към художествената образност на рококо, според автора на статията, е една от причините за настипалата тогава интернационализация на поетическите творби. Именно през последното десетилетие на XIX в., пише К. Р. Айрланд, и преводаческата дейност за първи път добива широко признание като вид изкуство.

Разглеждайки някои типични образци на поезията в стил неорококо у автори като Шефан Георге, Хуго фон Хофманстал, Ендрю Ланг, Артър Саймънс, Теофил Готие и др., авторът на статията отбелязва и настипалите модификации в основния тон на творбите и тяхната образност в сравнение с поетическите образци от средата на XVIII в. У поетите от декадентския период се забелязва трансформиране на оптимистичния хедонизъм в носталгични настроения, а също така и умора от интензивното чувствено възприемане на окръжаващия ги свят. Възниква и повсеместна промяна в сезонните предпочитания на пейзажната лирика. Най-често са вече не лирическите описания на прелестно обновената природа, а чезнешите в омара пейзажи на късното лято и тъжният полъх на есента. Поезията в стил неорококо от края на миналия век, според К. Р. Айрланд, възражда в същност само последната фаза

в развитието на познатия декоративен стил от епохата на абсолютизма.

Авторът на статията не смята за проява на упадъчност опита да бъдат възобновени естетическите концепции на рококо в европейската литература към края на миналия век. Той вижда тяхната мотивация в стремежа за възраждане на вкуса към декоративно-красивото като реакция на уклона към грозното и болезненото, на варваризацията на нравите и дехуманизацията на къснобуржоазното общество. Тази постановка на К. Р. Айрланд обаче буди основателни възражения, тъй като естетическият идеал на неорококо в европейската поезия през 90-те години на миналия век предполага откъсване от проблемите на съвремението и загуба на народностния характер на изкуството, а по същество това е също така проява на дехуманизация. Впрочем, проследявайки накратко някои тенденции в развитието на европейската поезия от първите години на нашия век, авторът на статията сам стига до подобно заключение. Надеждите на някои поети да открият в естетическите принципи на рококо пролука към по-ведри хоризonti на духа, пише К. Р. Айрланд, се оказват илюзорни в парализиращата ги кризисна действителност. Така например, омаян от тъжния разкош на парка в стил рококо на замък Мирабел в Залцбург, австриецът Георг Тракл съзира мъртвите очи на каменния фавн и предава в поетичния си изказ ужаса на безизходността. Както и много други поети, търсещи в идиличния свят на рококо спасително усамотение, той изпада в гибелно отчаяние, осъзнавайки деструктивната мощ на уклона към бягство от реалността и на болезнения копнеж към безвъзвратно загубеното псевдоидиллично блаженство. В началото на XX в. поезията в стил неорококо, изтъква авторът на статията, постепенно предава своите идеен-естетически позиции в полза на възродилите се тогава мистицизъм и националистични течения. По това време настъпва и пълна дезинтеграция на идеала за хармония, минно възъарен в поетичните внушения на радетелите за възраждане на „последния оригинален стил“ — така К. Р. Айрланд нарича рококо. Показателни за това развитие са цитираните в статията поетични слова на Рихард Шаукал: „Един свят потърпява от тътена на своите стъпки. Свърши сънят, настъпва тежък ден.“

В заключение авторът изтъква, че проблемът за възраждане на естетическите принципи на художествения стил рококо в западноевропейската литература към края на миналия век изисква задълбочено изследване и не би трябвало да бъде пренебрегван от литературната история, която все още не е осветила достатъчно сложните връзки и влияния в един от най-интересните периоди от развитието на европейската литература.

В същата книжка на списанието привлича вниманието ни и статията на Питър Стен-

бърг — „Слугите на двама господари: Стриндберг и Хофманстал“. В нея се прави сравнителен анализ на някои типични образи от драматични произведения на споменатите автори. Идеята за сравняване на Стриндберг с Хофманстал несъмнено предизвиква известно удивление, тъй като творчеството им, взето в своята цялост, би могло да послужи като подходящ пример за контрастно светосещане, принадлежност към различни културно-естетически традиции и противопоставими стилови концепции. Впрочем, както се забелязва още в началото на статията, авторът ѝ не цели да обори изградени вече представи за творчеството на скандинавеца Стриндберг и виенчанина Хофманстал. Напротив, сравнителният аспект на предлаганото изследване е избран с оглед на по-отчетливо противопоставяне на някои идейно-творчески решения, до които достигат двамата писатели в някои свои забележителни драматически произведения.

Заглавието на статията е, струва ни се, твърде неопределено и едва ли може да подкаже, че обект на сравнителен анализ ще бъдат образите на слуги в някои драми на А. Стриндберг и Х. фон Хофманстал. И у двамата автори тези фигури имат ключова позиция по отношение на драматическия изказ на важни идеи, изтъква авторът на статията и споменава във връзка с това „Госпожица Юлия“ на Стриндберг и „Неподкупния“ на Хофманстал. Разбира се, има съществени различия между една натуралистическа трагедия, каквато е споменатата творба на скандинавския автор, и късната комедия на Хофманстал, пише П. Стенбърг, но отбелязва също така съпоставимостта на някои елементи в сюжетния замисъл на двете произведения. Кулминационен момент в идейния подтекст на Стриндберговата творба според него е показването на пълната разруха на един съществуващ от векове ред на социални взаимоотношения, докато в „Неподкупния“ на Хофманстал от особено важно значение е идеята за възстановяването на този, станал вече съмнителен ред като спасителна алтернатива пред хаоса на разрухата. Избраната от Хофманстал комедийна форма в случая може да послужи в известен смисъл като оправдание за това, че в творбата са избягнати съвсем логичните изводи по отношение на възможността за консолидиране на кризисната действителност в следвоенна Австрия. Те обаче са били наистина неизбежни за едно друго негово драматическо произведение — „Кулата“ (1925), което е своеобразно тематично продължение на комедията „Неподкупния“. Авторът на статията изтъква тук, че сравнението на образите на слугите Жан от Стриндберговата драма „Госпожица Юлия“ и на Теодор от „Неподкупния“ на Хофманстал би дало възможност да се проследи начинът, по който двамата автори третират важни социално-политически идеи в драматичното си творчество. Чрез

Теодор — главна фигура в комедията „Неподкупния“, Хофманстал може би за последен път изважда на преден план персонаж, който в продължение на столетия е бил предпочитан като двигател на драматическото действие и ключова фигура в интригата, пише авторът на статията. Слугите — герои на европейската театрална сцена — почти винаги са били носители на идеята за промяна и напредък било в нравите на дома, който обитават, било в по-широк план — в обществото, в което са принудени да търпят подчиненото си положение. Фигаро на Бомарше, изтъква П. Стенбърг, безспорно е предвестник на социалната буря, която се заражда всред пренебрегнатото съсловие. Теодор, слугата от комедията на Хофманстал, обаче не е показан като рушител на старото общество; неговият своеобразен бунт е насочен срещу онези, които подкопават устоите на съществуващия ред, срещу представители на висшестоящата класа, които с начина си на живот и със своите действия рушат моралната доктрина на собствената си класа. Така този драматичен герой възбужда някои консервативни идеи на Хуго фон Хофманстал, свързани със стремежа за съживяване на австрийския аристократизъм, който във времето на създаване на драматичната творба „Неподкупния“ е бил вече в агония. Не трябва да се забравя, изтъква авторът на статията, че комедията „Неподкупния“ е написана през 1923 г., след като възгледите на Хофманстал са били повлияни от станалите важни исторически събития — края на Хабсбургската Австро-унгарска империя и победата на Октомврийската революция. Проблемът за отношенията между господари и слуги — немаловажен за сюжетния замисъл и драматичния конфликт в много произведения на австрийския писател, според автора на статията е намерил нови решения в онези творби на Хофманстал, които той пише през второто десетилетие на XX век. Така например Теодор от „Неподкупния“, за разлика от някои други образи на слуги от по-ранни творби на автора, вече не таи в себе си омраза към определената му длъжност — „да служи“. Напротив, той желае да отдаде всичките си сили в служба на своите „истински господари“, на тези, които са готови да бранят отдавна установения ред на йерархично подчинение с всички негови етични норми и традиции. И в името на това той е готов да се оплъчи срещу всеки, който не спазва или руши установеното, дори срещу онези свои господари, които с упадничан си морал „отварят собствените си врати на демона на всеобщото нравствено разложение“. В известен смисъл поведението на слугата Теодор в комедията „Неподкупния“ е своеобразен бунт на личността срещу управниците, които не са в състояние да погледнат на сгрозомляващото на един свят на строго установени социални отношения, пише авторът на статията. Несъмнено този бунт има реакционен

характер и е израз на социалния консерватизъм на един представител на застрашената в своето съществуване австрийска средна аристокрация, както и писателят Хуго фон Хофманстал. А обстоятелството, че в своите произведения той възлага функциите на социален бунтовник на един слуга (преди това фигурите на слуги в неговото творчество са попадали в шаблона на познатия, сходен с изискванията към упражняваната длъжност динамичен стереотип), показва промяна в някои възгледи на писателя. Отделни важни елементи в драматическото действие са израз на възникналата у Хофманстал убежденост, че експлоатираната класа е станала вече двигател на динамични обществени промени или най-малко взема активно участие в тях.

Фигурите на слуги в творчеството на А. Стриндберг, пише авторът на статията, винаги би трябвало да се анализират с оглед на особеното отношение, което скандинавският писател е имал към онези социални слоеве, чиито представители са те. Както е известно, Стриндберг сам е бил син на слугиня и в никакъв случай не от снобизъм изтъква това навсякъде, където говори за себе си. (Дори своята автобиография той онаследява „Синът на една слугиня“.) Ето защо не би трябвало да се съмняваме в това, че образите на слуги в творчеството на писателя са носители на редица негови лични черти и идеи. Разбира се, неуместно е да търсим всред неговия персонаж непременно точно съответствие на възгледите и начина на живот на самия Стриндберг. Всички герои-слуги в произведенията му са с много противоречиви и комплицирани характери и първенство в това отношение държи един от главните герои на прочутата трагедия „Госпожица Юлия“ — слугата Жан. Авторът на статията намира основания да сравни именно този Стриндбергов герой с Теодор, коментирания вече образ от комедията на Хофманстал. И Жан, както и Теодор са основни фигури в драматическия конфликт, действията и на двамата могат да бъдат оценени като особено важни в хода на фабулното развитие. И пред двамата се разкрива перспективата чрез поета от тях инициатива да осъществят коренна промяна в своето социално положение и да предизвикат сътресения в обществената микросреда, в която се намират, и по този начин да повлияят с примера си в една по-широка специална сфера. При това и двамата герои са показани като хора, които не действат по обществено поръчение, в съответствие с общите интереси на експлоатираната класа, а по лични побуди, отбелязва П. Стенбърг. И в двете произведения следователно, заключава той, имаме случай на индивидуалистичен бунт или поне на индивидуалистични действия, насочени срещу съществуващите норми за подчинително поведение на една низша класова прослойка.

Идеята за социална революция, която в двете произведения е загатната чрез активните действия на представителите на експлоатираната класа по отношение на заобикалящата ги обществена среда, според автора на статията, бива обаче съзнателно пренебрегната както от Хофманстал, така и от Стриндберг. Докато в драматическата творба на австрийския писател тя изглежда трансформирана в идея за консолидиране на стария обществен ред с дейно съучастие на експлоатирания, предпochели познатото зло пред риска на радикални промени в социалната сфера, то в трагедията на Стриндберг тя е заменена от идеята за сексуална революция и индивидуално уреждане на класовия конфликт. Така очертаните основни идейни насоки в разглежданите драматически произведения са особено показателни за творческото развитие и на двамата писатели. Те обуславят както регресивната позиция на Хофманстал, ясно изразена в неговите произведения, написани след „Неподкупния“, така и творческата криза и идеологическата безпътница, характерни за втория период от творчеството на Стриндберг.

Резултатите, до които достига авторът на статията, имат несъмнено приносен характер и са добро доказателство за това, колко полезни могат да бъдат сравнителните литературоведчески изследвания, когато не са насочени към самоцелно типологическо съпоставяне на литературни факти.

Б. М.

ФРАНЦИЯ

«REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE»
No 2—3 (1975), Paris

Историята в тясна връзка с художествената литература е била неведнъж предмет на разискване от страна на писатели и критици. Такова разискване в един твърде широк аспект намираме на страниците на големия периодичен орган на „Дружеството за литературна история на Франция“ под означения по-горе наслов. Този доста внушителен по обем двоен брой на „Ревю д'истор лите-рер дьо ла Франс“ е посветен изцяло на „историческия роман“. Съдържанието му е разделено на следните пет дяла: теория, където са включени следните статии: „Що е исторически роман?“, „Историческият роман и историята“, „Историческата илюзия: поуката от предговорите (1815—1832)“; Осемнадесети век с една само статия: „За употребата на собственото име: историческият роман през XVIII в.“; Деветнадесети век, който обхваща следните очерци: „Исторически роман“ и любовен роман: текст на „Последният шуан“, „Гренгоар или измества-

вето на историческия роман към историята“; „История, епопея и роман“; „Клетниците“ до „Ватерло“, „Деведесет и трета“ или критика на историческия роман“; „Флобер, историята и историческият роман“; Разпространение на жанра: „Балзак и историческият роман: бележки върху няколко проекта“; „Политиката на историческия роман през годините 1820—1840: примерът на Теофил Динокур“; „Няколко аспекта на френската революция в романа-файлетон“; „Мишел Зевако: елементи за една библиография“; Двадесети век: „Историческо време и романо време в „Страстната седмица“ от Арагон“; „Човешка участ“ от Андре Малро е ли исторически роман?“

Статиите съдържат богат документален и критически материал, плод на задълбочени проучвания предимно и главно от страна на университетски преподаватели и специалисти като видния балзаквед Пиер Барберис, като Жан Молино, Ролан Десне, Жан-Пиер Дюкет и други.

Ще ограничим настоящите си бележки, като спрем вниманието си върху очерка на Жан-Пиер Дюкет „Флобер, историята и историческият роман“.

Още от юношески години Флобер е проявявал страст към миналото, пише Жан-Пиер Дюкет. Насърчен от преподавателите си Шерюел и Гурго-Дюгазон в Руанския колеж, между годините 1835 и 1839 Флобер написва седем съчинения по история и разкази, вдъхновени от исторически събития, между които една драма в пролог и пет действия. За тия младежки опити говори в капиталия си труд, посветен на „Литературните начинания на Гюстав Флобер“, проф. Жан Брюно (издание Арман Колен, 1962 г.)

В статия от 1972 г., пише Жан-Пиер Дюкет, Зое Олденбург предложи една ясна мисъл за историческия роман като жанр, свързана с практиката на историческия роман у Флобер. Известната френска романистка от руски произход, Зое Олденбург, авторка на историческия роман „Кладата на Монсегюр“ и Гонкурова лауреатка в 1953 г. за романа „Бгловатият камък“, пише в статията си „Романът и историята“ (сп. „Ла нуел ревиу франсез“ за октомври 1972): „... Нормално е историята да стане една от главните теми на художествената литература, ниято цел е да възпъщава в символична и освобождаваща форма натрапчиви идеи, които трябва неотложно да бъдат изразени.“ Бягството към миналото прочее е, на първо място, убежище, прислон за смутните движения на съвременната епоха. Авторката изтъква въпреки това, което препраща пряко към Флобер, а именно: всяко историческо събитие призовава един ярко изразен момент, който съответства на определен дълбок аспект на нашата личност: покорен, според темперамента си, от един или друг образ на историята, от известно събитие, от известен тип герой, писателят ги използва като символи на една

подсъзнателна реалност. На едно място в кореспонденцията си Флобер пише: „героите на историята са по-интересни от тези на фикцията“.

Независимо от известни произволни, колкото и учудващи твърдения под перото му (например „не беше ли по-свободно и по-разумно при Перикъл, отколкото при Наполеон III“), виждаме у Флобер една точно механистична концепция за историята... Авторът на „Саламбо“ вижда своето време като поредица от деградации, общ колективен неуспех и предсказва още катастрофи, расови или религиозни войни, за които човек няма представа. „Латинската раса агонизира“, пише Флобер на писателката Жорж Санд през есента на 1870 г. Все в писмата си на едно място писателят казва: „когато четем историята... виждаме същите колелета да се въртят по същите пътища посред развалини, и сред прахулка на пътя на човешкия род“. Историкът Токвил виждаше в революцията от 1848 г. възпроизвеждане на 1789 г. В предговора към „Избрани страници на Жозеф дьо Местр“ френският есеист от румънски произход Е. М. Чоран пише: „реакционната мъдрост показва как такава една философия не може да види историята другояче освен като „идентично време“, „рамка“, където се развива монотонният процес на нашата деградация“.

Флобер дефинира историята като „рефлексия на настоящето върху миналото“. Настоящото, пише Жан-Пиер Дюкет, не е още история, но това не пречи на Флобер да приложи към него една схема, подобна на схемата, която чертае за миналото: човешкото време не е континуум, но поредица от разграничени, затворени в себе си етапи... В два от най-големите романи на Флобер „Саламбо“ и „Възпитание на чувствата“ можем да видим известен брой общи елементи, които целят да илюстрират една и съща концепция за историческото събитие, като се има пред вид още веднъж фактът, че проектът за роман от 1869 г. е да покаже, че сантиментализмът... следва политиката и възпроизвежда нейните фази: като че ли двадесет години след революцията 1848 година не беше още история.

През пролетта на 1857 г. Флобер едва се изтъква от досадата и унижението във връзка с пронеса „Мадам Бовари“. Сега той има само едно желание: да бъде погълнат от някой сюжет за роман, който да го отвлече по възможност най-далече от дребнавостта и от глупостта на света, всред който живее от шест години насам. Писателят мисли за друго нещо, за „стария приказан Ориент“. Картаген, Ню Йорк, с многоетажните си сгради, с търговията си, с несравнимата си мощ имаше всичко, за да го съблазни. Флобер ще намери тук света на своето обичайно мечтание: един преизобилан „Ориент“, пишност от краски, варварство, пароксизъм всред един буен, драматичен, пурпурен блясък:

„читателят трябва да бъде въввлечен, по думите на Флоберовия биограф и критик Морис Надо, в една вихрушка на кръв, слънце, пламък, злато, рубини, алени платове“. Макар египтологията да е вече наука в пълен прогрес, от Картаген не беше преоткрито почти нищо още. Това не пречеше на Флобер да прерови стотина различни студии и в 1860 г., след тригодишни предварителни издирвания, той смяташе, че е изчерпал цялата разполагаема тогава документация. През април май 1858 г. писателят предприема пътуване в Северна Африка, за да посети разочарования го Картаген и да вземе бележки, които в същност почти не ще използва в своя роман. Малко важи археологическата стойност на „Саламбо“. Флобер е съгласен сам с това и го казва в едно писмо до именития критик Сент-Бюв. Писателят не стои никога на повърхността на различните перипетии; всичко е видно откъм вътрешността, народния идеал и буржоазната реакция. Това, което задържа вниманието ни, не е външно живописното, но движението на идеите, обяснението на явленията и техните последици. Не е външната история, която тук е очертана, но дълбокият смисъл на големите движения, които завършиха с репресиите и Втората империя.

Както в „Саламбо“, Флобер преплита във „Възпитание на чувствата“ две вариации: индивидуална и колективна. Върху „фона“ на историята се развива търсенето на невъзможната любов... Ние преминаваме тук от мита към баналната буржоазна реалност, от античността към XIX в., разтърсен от смехливи кризи на марионетки, на личности без стойност, разпиляни... Историците са съгласни да видят във „Възпитание на чувствата“ свидетелство, значителен документ за епохата: романът на историята, също тъй научно подготвен и построен като трактат по история, не представлява по-малко форма на един приказан свят. Приказната основа е интимно свързана с историческата, така че двете са неразлъчни една от друга.

Както четем кореспонденцията на писателя, автобиографичните повече или по-малко разкази и романите с историческа канавка, констатираме, че Флобер схваща най-напред историята като репетитивен процес, поредица от цикли, възпроизвеждащи винаги дадени образци, в които няма място за човека. Флобер разделя историята обаче на части, тъй да се каже: прекосените етапи не са никога един след друг, освен повторение, идентични подразделения, без движение, без еволюция, на които човек може да открие смисъла. Затворени поредици, които не произтичат една от друга, просто се следват, като се удвояват. През вековете човек няма никаква истинска възможност да влияе върху хода на събитията: случва се това, което трябва да се случи. И всичко отива в небитието. Времето поглъща всичко и накрая изчезва то самото.

В един аналитичен преглед на проблема за историческия роман Жан Молино пише: „Историческият роман е рожба на три литературни „течения“, идеалистическо течение в XVII в., реалистично течение в XVIII в. и най-сетне живописно течение, което единствен Шатобриан представлява с книгата си „Мъченици“: писателите от първото течение са „неволини предтечи“; с второто течение „жанрът се детерминира“; най-сетне с Шатобриан „историческият роман е възможен“. С Уолтър Скот възможноста става реалност: живописното господства в героите, в разказа и диалога, в описанието. Според видния унгарски критик Г. Лукач, класическият исторически роман е антиромантичен: „изкуството на Уолтър Скот изразява главната прогресистка тенденция на този период, историческата защита на прогреса, по един артистично прекрасен начин“. Без да цитира името на автора на „Саламбо“, Жан Молино е изразил особено ясно онова, което Флобер по един или друг начин е казал в бележки и писма, а именно: „романът иска да ни накара да чувствуваме постоянно присъствието на миналото в настоящето“.

Н. Д.

Г Ф Р

«ARCADIA», Берлин — Ню Йорк, кн. 3/1975 г.

Определен интерес в кн. 3 на сп. „Аркадия“ предизвиква изследването на Ханс Герд Рютцер, озаглавено „Дон Жуан на Макс Фриш. Към традицията на един мит“.

Историята на Дон Жуан спада към значителните литературни митове на западната култура. След испанския монах Тирсо де Молина, който в пиесата си „Севилският измамник и Каменният гост“ (1630) за първи път пресъздава на сцената съществуващата легенда, не секава и до днес потокът от драматически, епически и лирически обработки на сюжета. Само до 1959 г. се наброяват повече от четиристотин заглавия.

По думите на Гжегож Синко последното заслужаващо внимание тълкуване на този литературен мит в духа на антидонжуанизма е комедията на Макс Фриш „Дон Жуан или любовта към геометрията“, където се преплитат няколко насъщни въпроса. На първо място това е прозрачното, че в същност Дон Жуан търси други ценности извън любовта. У Фриш те се символизират от геометрията, от представата за абсолютната хармония и чистота на линиите.

Ханс Герд Рютцер си поставя за задача да изясни в студията си дали пародирания в комедията си литературната традиция, Фриш има пред очи първоначалната аргу-

ментация на сюжета такава, каквато я намираме в пиесите на Тирсо де Молина, Молиер и в либретото на да Понте към операта на Моцарт или някои по-късни интерпретации.

Всёобщо е схващането, че Дон Жуан е идеално олицетворение на извънмерно чувствения прелъстител. „Донжуанизмът“ е едно добре очертано понятие. Оказва се обаче, че в текстовете на Тирсо, Молиер и да Понте трудно могат да се намерят достатъчно реплики и сцени, които убедително да потвърдят тезата за еротичната неотразимост на Дон Жуан. Героят на Тирсо, както и на Молиер, е всичко друго, но не и никакъв победоносен прелъстител. Той може да се надява на някакъв успех само когато преоблечен като друг мъж прониква в чужда спалня или когато взема ума на момичета от народа с лъжливи обещания за привилегирован живот в двореца. Също и разбортката на да Понте/Моцарт не променя нещо съществено в тази концепция — за успехите на своя господар разказва единствено слугата му.

Авторът на студията отбелязва, че в началото на традицията се заражда образът не на „завоевателя на женски сърца“, а на „измамника“. В пиесата на Тирсо херцогиня Изабела смята, че промъкватият се при нея мъж е херцог Октавио, който е последвал ношната ѝ покана. Шом разбира заблудата си, тя прогонва натрапника. А при Молиер и Моцарт Дон Жуан застава на сцената вече не като обаятелен победител, а като един живеещ от спомените си самохвалко. А зрителят става свидетел не на нови похождения на Дон Жуан, а на неговото падение и гибел. При все че внимателното проучаване на тези три източника опровергава легендата за еротичната привлекателност на Дон Жуан, тъкмо този страничен детайл определя всеобщата представа за донжуанизма. Твърди се, че чрез своята отричанска всякакъв морал и нрави необузданост като бунтовник срещу бога и обществото Дон Жуан се бил превърнал в олицетворение на „модерния човек“. Ханс Майер обаче посочва, че доминанането на еротичното в интерпретацията на мита за Дон Жуан отразява превратното отношение на едно по-късно време: едва в оковите на един буржоазен сексуален морал традиционният сюжет се тълкува единствено като еротичен феномен.

Авторът смята, че „митът за донжуанизма“ е продукт на XIX в. Изхождайки от тълкуването на Моцарт, Е. Т. А. Хофман е въвел тази „модерна“ интерпретация. Хофман представя Дон Жуан като разрушител от отчаяние, за когото всяко прелъстяване, всяко поругано чуждо шастие се превръща в прометеевско противоречие, понеже хаотичното разрушение било единственото, чрез което абсолютното „аз“ може да се утвърди срещу съществуващите условия. Така според Хофман еротичната наслада се превръща в дяволска радост. Тази интерпретация, посочва авторът на студията, ни говори повече

за естетическите възгледи на самия Хофман, отколкото за образа на Дон Жуан.

Тридесет години след Хофман в книгата си „Или—или“ Сьорен Киркегор разсъждава по подобен начин върху донжуанизма. Той смята, че Дон Жуан е истински инкарнация на плътта или по-точно — на въодушевлението на плътта от присъщия ѝ дух, т. е. на чувственото като антипод на духа. Дон Жуан живее следователно от средновековното разделение между дух и сетивност. Според Киркегор той е израз на демоничното, което се определя като чувственост. Неговият грях произлиза от отрицанието на духа, от стремежа към изживяване на мига с неговите мимолетни наслаждения. Поради това — продължава Киркегор — Дон Жуан не попада под никакви етически определения. Като възплъщение на чувствеността той намира своя най-чист израз в музиката именно в Моцарт. Докато Хофман изтъква разрушителния елемент в характера на Дон Жуан, Киркегор възвеличава „гениалността на чувственото“.

И все пак, повтаря Ханс Герд Рьотцер, от тази романтично-идеалистична прослава на освобождаващото се чувствено „аз“ не може да се открие и следа в традиционните текстове. Сетивното е било само една аргументна притурка, едно почти случайно, почти произволно доказателствено средство за престъпното упование на Дон Жуан в божията милост, за неговото асоциално поведение или за съсловното му високомерие.

Преди да пристъпи към анализ на версията на Макс Фриш, авторът дава задълбочена характеристика на художествената интелигенция у онези автори, на които се позовава в послеслова към комедията си Фриш — именно у Тирсо де Молина, Молиер и да Понте/Моцарт. След обстойно проучаване на текстовия материал Ханс Герд Рьотцер стига до заключението, че Фриш пародира преди всичко съвременните представи за „донжуанизма“, но търси изходни точки за цялостната си интерпретация на сюжета в неговите първоизточници.

Макс Фриш тълкува образа на Дон Жуан още в пиесата си „Китайската стена“. Тук испанският герой страда от представата, която си е създал светът за него и според която преценява делата му, без да се интересува от истинските им причини. Той излиза от „ада на литературата“. Този Дон Жуан не желае нищо друго, освен да бъде самият той. За себе си той иска правото да намери самосъществуване извън принудата на околната среда, извън наложени му образци за поведение. Но развитието на фабулата го убеждава в несъстоятелността на това желание — така той изгубва „бреговете на надеждата“. Световната история, от която според него никой нищо не е научил и която всеки тълкува (фалшифицирайки я!) по своemu, изживява своя край. От нея се повтаря единствено безразсъд-

ството и безумието. Епигоните живеят в детерминирани от миналото роли, които те самите вече не проумяват. Цитатът става заместител на действителността. А да бъдеш това, което си, да изживееш самия себе си в едно общество, което разпределя и налага ролите, е празна утопия. Като единствен проблясък на надеждата се очертават на хоризонта „континентите на собствената душа“, „приключението на истинността, на самопознанието“. Тук трябва да добавим, че Макс Фриш подхвърля тази теза, за да я подложи на проверка, да полемизира с нея, да я предложи в нейната разголеност пред погледа на зрителя за критична оценка. Макс Фриш е автор, който трудно се заангажира с готови, окончателни философски решения, още повече, когато от тях се долавя модна поза.

Също и в комедията „Дон Жуан или любовта към геометрията“ чрез травестия — Дон Жуан като костюмиран цитат пред кулисите на една съзнателно театрална Севиля — се цели да се развенчае традицията на тази роля, създадена в резултат на цяла поредица погрешни тълкувания. Сюжетните подробности — убийството на Командора, измамата на приятеля, появата на Камения гост и пр. — се цитират за сетен път, но вече с обратен знак. Така Дон Жуан играе не себе си, а една натрапена му роля. Внъшното действие протича така, сякаш на пръв поглед потвърждава мита, но в същност се намира в противоречие с намеренията и самоинтерпретациите на Дон Жуан. Например: него го очакват в дома на дон Гонсало — командор на Севиля, — който възнамерява да му даде дъщеря си за жена. Дон Жуан е заслужил дона Ана, понеже е станал „героят на Кордова“. Както вярва дон Гонсало, той се е промъкнал в обсадения град, за да измери дължината на крепостните укрепления. В действителност обаче Дон Жуан не е бил в Кордова — той само е използвал геометрическите познания на арабите и е измерил града от разстояние. Онова, което другите възхваляват у него като безстрашие, е просто резултат от едно научно мислене. Така другите си създават за Дон Жуан погрешна представа и се стремят да го напъкват в нея. Но когато той не удовлетворява очакванията на Командора, когато на всеуслухание признава, че не може да се ожени за дъщеря му Дона Ана, понеже вече не е сигурен в чувствата си, епитетите се променят и отиват в противоположната крайност — сега вече го наричат „прелъстител“ и „осквернител“. А той не е сторил нищо друго, освен че е казал истината. Така представата, която околният свят си е създал за него, се преобръща в своята противоположност. Първоначалният „герой“ бързо се превръща в антигерой: в убиец и престъпник. Околният свят присъжда на Дон Жуан роли, които той е принуден да играе — обществото иска да го види по свой образ и подобие. Привидната аморал-

ност на Дон Жуан — противодействието му срещу натрапената му роля — демаскира егоистичните и морално разкрасени интереси на околната му действителност. И тъкмо тук става нещо парадоксално: бягството на Дон Жуан от наложената му роля потвърждава в очите на околните предубежденията, съществували за него. Противодействието го праща точно в онези ситуации, които са известни от литературната традиция. Така героят не може да се измъкне от своето театрално съществуване. За да реализира своята идентичност със себе си поне в границите на собствената си личност, той приема накрая чуждата му роля и инсценира сам низвергването си в ада като театрален спектакъл. Едва когато напусне сцената на традицията, вярва той, ще може да започне „приключението на истинността“.

За разлика от първоначалната концепция на мита, отбелязва авторът, Дон Жуан на Фриш е представен в развитие — той изучава живота и променя отношението си към него в резултат на наблюденията си. Той постоянно дири онова знание, което да съответствува на истината, стреми се да превземе властта на случая. Любовта му към геометрията е за него алтернатива срещу враждебната на духа чувственост. Дон Жуан търси непоклатими принципи, жадува за абсолютното, иска да узнае какво представляват нещата в себе си, а не само как изглеждат. Тази категоричност на Дон Жуан представя според автора типичното високомерие на интелектуалеца; в нея обаче е заложен и страх от прозрението, че може би не космостъ, а хаосът е определял принцип на действителността. Така стремещът на Дон Жуан към абсолютното — чистото олицетворение тук е геометрията — може да се приеме и като по-нататъшна самоизмама, произлизаща от отрицанието на човешката историчност.

Дон Жуан търси убежище в математическата метафора, в статичната, точно очертаната геометрична форма, която сама по себе си е нещо измислено, нещо конструирано от разума, което в последна сметка се разрушава от откриването на четвъртото измерение. Освен това Дон Жуан се мъчи да изключи от живота си конфликтите на ероса, да се отърве от всякакъв партньор, но именно жената се оказва необходима за неговото самопознаване. Авторът изказва малко крайното мнение, че Дон Жуан олицетворява нарцистичната крайност на интелектуалеца, непризнаващ нищо друго освен себе си.

В своята същност комедията на Макс Фриш се състои от две части. В първата (I–IV действие) става въпрос за обществена детерминация и деноминация на индивида. Показателно е, че началото и края на пиесата са в същност едни и същи — Дон Жуан избягва от един брак, за да встъпи накрая в друг, далече по-абсурден от първия. Оказва се, че бягството на индивида от една

чужда на същността му родя го връща отново към тази роля. Достигнал до това прозрение, Дон Жуан инсценира собственото си оттегляне от обществена сцена. Той вярва, че може да се самореализира само в едно извънсоциално съществуване.

Втората част (V действие) разглежда именно този опит на Дон Жуан за едно „посттеатрално“ битие. Докато в театрите на Севиля образът му вече шестува като литературна креация, самият той заживява извън своя мит, усилнен в замъка Ронда. Оказва се обаче, че и тук мислите му са заети не от геометрията, а от противоречието между собствените му цели и реалното му поведение. И това противоречие той схваща сега не като следствие от една насила наложена му роля, а като криза на собствената му идентичност. Противоречието вече не е между него и света — то е в самия него. Макар да се уеща като затворник на херцогинята, тя болезнено му липсва в неговата самоизолация. Така той се превръща в отрицание на своя мит — в „Дон Жуан под чехъл“, превръща се в жалка фигура, която търпи вътрешен провал дори в една непересираща го действителност — каквато е идилгията му в замък Ронда.

„Трагедията“ на Дон Жуан се заключава в това, че в стремежа си да избяга от някои обществени норми, той неусетно си ги е присвоил, превърнал ги е в свои собствени, макар и с обратен знак. Тъй както околния свят си е създал определена представа за него, така и той си е създал непоколебима представа за жената, за херцогинята на Ронда. Със своята готовност за разговор, за разбиране на другия тя носи в действителност по-хуманни черти от Дон Жуан.

Ханс Герд Рьотцлер завършва студията си със заключението, че в комедията си „Дон Жуан или любовта към геометрията“ Макс Фриш създава най-напред един противообраз на традиционната фабула, който след това унищожава, довеждайки го до абсурд — Дон Жуан е дегероизиран до едно плоско битийно ежедневие. Така Фриш разрушава един литературен мит, но това не е митът, пресъздаден от Тирсо де Молина, Молиер и да Понте, а митът на дожуанизма.

„ZEITSCHRIFT FÜR SLAVISCHE PHILOGIE“,
Хайделберг, кн. 2/1975 г.

В кн. 2 на хайделбергското академично списание по славянска филология привлича вниманието изследването на Бодо Зелински от университета в Кьолн под наслов „Самоопределения на поезията при Пастернак“.

Студията е продължение на работата на автора „Дефиниции на поезията при Пастернак“, публикувана в същото списание, разглеждана от нас в кн. 6, 1974 г. на сп. „Литературна мисъл“.

За да се определи поетиката на Пастернак, не са достатъчни, смята авторът, отделните

изявления на поета във връзка с поезията, неговите дефиниции, а преди всичко трябва да се изследват определения на самата поезия за себе си, а това е твърде характерно при Пастернак, както посочват Ю. Тинянов и И. Еренбург. Но най-ярко това самоопределение на поезията намира израз в програмното стихотворение с идентично заглавие:

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЕЗИИ

Ето — круто налившийся свист.
Ето — шелканье сдвинутых льдинок.
Ето — ночь, леденящая лист.
Ето — двух соловьев поединок.

Ето — сладкий заглухший горох.
Ето — слезы вселенной в лопатках.
Ето — с пультов и флейт — Фигаро
Низвергается градом на грядку.

Все, что ночи так важно сыскать
На глубоких купальных донях.
И звезды донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.

Площе доск в воде — духота.
Небосвод завалился охлюю,
Этим звездам к лицу б хохотать,
Ан вселенная — место глухое.

Това стихотворение, посочва Бодо Зелински, което изглежда като една пълна дефиниция на поезията, поражда редица проблеми. Така например според Д. Л. Плунк, вместо да се говори за поезията, става въпрос тъкмо за онова, което не е поезия — за природата. Така дефиницията се схваща като негативна дефиниция.

Авторът е на мнение, че един такъв проблем намира своето разрешение, ако се разбере, че Пастернак — подобно на Тютчев и Рилке — мисли в образи и че обосноваването от Декарт разделение между образна реч и философско мислене тук не съществува. В поезията на Пастернак, както и в есета на му, образът — по правило метафоричният образ — замества рационалното прозрение. Това означава, че на мястото на умозаключенията и доказателствата изниква непосредственото посочване на нещата, нагледът.

И все пак всички дефиниции в стихотворението при цялата си многозначност изказват едно и също нещо: „Поезията-природа“. И то природа не е неясен, романтичен облик, а с добре очертани контури, реалистично досегаема, т. е. природа, схващана като сума от неща. Стихотворението на Пастернак, смята авторът, назовава нещата в природата — одушевени и неодушевени, подвижни и неподвижни, трайни и нетрайни. Така и поезията се превръща в нещо (Ding). Тук нещата получават обратно качеството си на субекти, което те, превърнали се след Декарт в обекти, отдавна са загубили в действителността. В поезията те съвсем не се

определят от отношението си към едно „аз“ — това на твореца или на зрителя. И това обстоятелство се дължи на развитието на образа. „В изкуството човекът мълчи, а говори образът“, казва Пастернак, „художественият образ обхваща живота, но не търси непременно зрителя“. Така образите не са изображения на реалния свят, не са и шифри на душевния живот, нито пък са носители на идеи — те са самите неща. Поезията е присъствието на нещата в образа.

Бодо Зелински заключава, че поезията на Пастернак, произлизаща от живота и говореща за живота, сведочи в същото време и за самата себе си. Както Пастернак казва, „независимо от онова, което описва, тя е винаги описание на собственото си рождение“. Така цялата поезия на Пастернак се разкрива като своеобразна поетологична наука. Поезията се превръща в поетика, а поетиката — в поезия.

■■■■

В. К