

ГДР

„Zeitschrift für Slavistik“, Берлин, кн. 4/1975

Рецензираната книжка привлича вниманието главно с материалите, посветени на проблеми от българската литература и естетика.

Особен интерес буди статията на д-р Дитмар Ендлер от университета „Карл Маркс“ в Лайпциг, озаглавена „Пресъздаване образа на социалистическия човек в съвременната българска литература“. Авторът отбелязва, че съвременната българска проза е изцяло пронизана от усилията на писателите да изобразят достоверно и диференцирано социалистическия съвременник като субект и обект на историческото развитие, да обхванат задълбочено неговите социални, духовни, емоционални и нравствени измерения. Разбира се, литературният процес не е лишен от противоречия и проблеми, това е диалектически процес, в който — при борбата за овладяване на нови творчески позиции — съществуват както победи, така и поражения. Но преди всичко може да се каже, че възникнаха многобройни творби, най-вече сборници с разкази и кратки романи, които извършват смели разузнавателни походи в комплицираната, динамично развиваща се социалистическа съвременност. Това са произведения, посочва авторът, които пресъздават самоутвърждаването и промяната на хората при изграждането на социализма и атакуват дребнобуржоазния начин на живот и на мислене. В тази връзка се отбелязват книгите на Камен Калчев „Двама в новия град“ (1964), Павел Вежинов „Момчето с цигулката“ (1963), Андрей Гуляшки „Седемте дни на нашия живот“ (1964), „Романтична повест“ (1967) и др. Д-р Ендлер подчертава, че през този период в новата българска литература се разшири кръгът от проблеми, появиха се много нови и своеобразни художествени почерци.

Ала акцентирането на нравствените проблеми в българската проза на шейсетте години подведе отделни писатели да разглеждат етическите въпроси откъснати от конкретно-историческите условия на общественото развитие, смята авторът. Също тъй невинно бяха достатъчно интензивни усилията за пресъздаване образа на съвременника. В тази връзка авторът цитира отчетния доклад на

ЦК пред Десетия конгрес на БКП, в който се казва: „... Етапът на развитие, в който се намира нашата страна, наложително изисква нашата съвременност да навлезе пълновластно в литературата, съвременният човек, творецът на новия живот да стане главен герой, с пълна сила да зазвучи патосът на комунистическото преустройство на света.“ Д-р Ендлер е на мнение, че литературното развитие от началото на шейсетте години наистина е било съпроводено от известно изоставане в сравнение с върховите постижения на петдесетте години, когато, макар и с историческо закъснение, но затова пък веднага от позициите на социалистическия реализъм се създава големият обществен роман, достигнал своите най-големи висоти в четирите „национални епопеи“ (П. Зарев) — романите „Тютюн“ (1951) на Димитър Димов, „Обикновени хора“ (т. I, 1952) на Георги Караславов, „Железният светилник“ (1952) на Димитър Талев и „Иван Кондарев“ (т. I, 1958) на Емил Станев. Тези романи представляват по думите на автора историческо самоопознаване, поглед назад към миналото, към опшумялата епоха, те са размишъл върху извървения път и историческия опит, доведени до съзнанието на читателя онези закономерности на общественото и националното развитие, които доведоха до деветосептемврийската победа. Тези мащабни литературни творби проникват дълбоко в характера на изобразяваната епоха, обхващат големите социални измерения на времето и достигат до значителни историко-философски обобщения. Тъкмо с тези си качества общественят роман от петдесетте години създаде мащаби, до които невинно се доближава литературата от шейсетте години, насочена преди всичко към изобразяване на съвременния живот.

Обаче опитът на големия роман не е отишъл напразно, смята авторът. Той си пробива път в съвременната българска литература по нов начин, съобразно с промените и изискванията на новото време и това се върши с нарастваща интензивност. В редица забележителни романи от нов тип героите поставят своя живот, своите стремежи, своите конфликти и лични решения в непосредствена връзка с историческото развитие на социалистическото общество. Тези герои често се подлагат сами на критическа самопроверка и влизат в спор със своето минало. В тази връзка д-р Ендлер отбелязва романите „Злат-

ното руно" (1958) на Андрей Гуляшки, „Небето на Велека" (1963) на Дико Фучеджиев, „Отклонение" (1967) на Блага Димитрова и др. В статията се подчертава, че новите художествени задачи, които си поставят българските писатели, са довели на живот нови композиционни и стилистични техники, които с помощта на асоциации, ретроспекции, вътрешен монолог и пр. позволяват да се обхванат героите и техните съдби едновременно в настоящето и в миналото, правят възможно присъствието на миналото в настоящето действие. Като интересен образец на тази тенденция авторът посочва романа на Димитър Вълев „Жега" (1973) и цитира изказването на писателя на страниците на сл. „Тракия": „... Истината е при конфликтите, при които в нашата действителност вече не играе роля „хирургията", а бавното, мъчително лечение." Д-р Ендлер смята, че произведения като романа на Димитър Вълев допринасят значително за едно задълбочено пресъздаване образа на социалистическия човек в нова България.

На стремежа към историчност отговарят и произведения, заемащи видно място в литературния живот. Тук авторът отбелязва романа на Емилиан Станев „Антихрист" (1970). Макар че отвежда далеч в историческото минало, този роман е отправен към съвременето, той свидетелства за близка връзка с демократичните исторически традиции, крие в себе си стремеж за самопознаване на историческия път на българския народ и на същностните черти на националния му характер и същевременно притежава по-всеобщи интенции. Най-добрите литературни произведения от този вид, към които спада според автора и романът на Антон Дончев „Време разделно", съчетават модерните наративни техники със стилистичните и жанровите особености на старата българска литература, на нейните хроники, жития и апокрифи. В стремежа си да изобрази социалистическия съвременник българската белетристика след средата на шейсетте години рефлектира все по-отчетливо онази дълбока промяна, която се извършва в живота, мисленето и менталитета на народа. С индустриализацията на страната и нейната урбанизация, със задълбочения процес на социалното прегрупиране се извършват сложни обществени и социално-психологически преобразования, подчертава д-р Ендлер. Някогашните селски традиции постепенно изчезват. Наред с романи, които се занимават непосредствено с тези проблеми, например романа на Стоян Ц. Даскалов „Село край завод" (1966), се появяват — преди всичко във втората половина на шейсетте години — и разкази, които повече или по-малко реагират опосредствено на описаните процеси. В тази връзка авторът посочва „Диви разкази" (1967) на Николай Хайтов. По съвсем друг начин реагира Йордан Радичков. Неговите разкази са според д-р Ендлер едно карнавално сбогуване с

традиционния начин на живот. Тези писатели обогатяват значително съвременната българска литература. Но същевременно, добавя авторът, техните произведения представят съществуващите социални промени в тяхната последователност, но не и в тяхната диалектика. Те имат големи постижения, но достигат само до определени граници в изобразяването на социалистическия човек.

Д-р Ендлер отбелязва и продуктивния характер на друга една тенденция в съвременната ни литература, която в последните години се развива все по-ярко. Появиха се произведения, които се занимават много по-непосредствено, по-конкретно с настъпилите промени в българския живот и с възникналите от това духовни проблеми. Авторът посочва в тази връзка романа на Генчо Стоев „Циклопът" (1973), романа на Атанас Наковски „Светът вечер, светът сутрин" (1973) и романа на Вера Мутафчиева „Белот на две ръце" (1973). В статията се отбелязва, че въпреки всичките им различия тези романи имат нещо много общо и това е именно акцентирането на един определен нравствено-философски проблем. Макар че в тези произведения често преобладава естетичното начало, а индивидуализацията на героите отстъпва на втори план, те заемат важно място в съвременния литературен процес. Те обогатяват българската литература в рационален и философски аспект при разискването на основните проблеми на социалистическото съвремие.

В рецензираната книжка буди интерес и статията на Елена Лутер от Хумболдтовия университет в Берлин „За някои тенденции в съвременната българска проза със селска тематика".

В българската литература прозата със селска тематика има характер на „литературно направление", смята авторката, със свои собствени вътрешни закономерности и етапи на развитие, които носят белезите на цялата българска класическа литература. По своята основна тема тази литература по мнението на авторката е селска литература. Най-големите класически майстори на разказа, като Елин Пелин и Йордан Йовков, са изобразили — съобразно с демократичния характер на българската литература — живота на народните маси, които в по-голямата си част се състоят предимно от селяни. Следването на тези класически традиции е една от причините и днес още белетристиката за селото да заема целно място в рамките на целокупния литературен процес. Втората причина според Елена Лутер трябва да се търси все още в социалната структура на страната. В България числеността на градското население достига тази на селското едва към средата на шейсетте години. Поради това по-голямата част от активно пишещите днес български писатели произлизат от село и са прекарвали там поне детството си. А това обстоятелство, както показва практиката, е

от решаващо значение за литературната дейност на един писател. Третата причина за интензивните занимания на днешната българска литература с проблемите на селото и селянина се съдържа несъмнено в бурните промени, настъпили в живота и начина на мислене на българския селянин. Това вътрешно „преструктуриране“ на манталитета, динамичното развитие на бита естествено привлича вниманието на писателите. Показателен в тази връзка е фактът, че дори произведенията с работническа тематика се занимават предимно с онези част от работническата класа, която идва от селото. Външната действителност се променя много по-бързо от човешката психика и именно това е, което силно занимава литературата със селска тематика. Авторката посочва, че „селската проза“ от последните десет години притежава ярко изразен психологическо-етичен характер, което съответствува в по-общ план на характера на българската литература след 1960 г., но притежава и свой особен аспект: след бурните години на революцията, когато радикално се отхвърля всичко старо, идва време на оценка на извършеното; тогава възникват и въпросите за значението на някои стари морално-психически ценности, за спецификата на националния характер и пр. Всичко това намира своето отражение в литературата, и то тъкмо в литературата със селска тематика.

В съвременната българска селска бележитост се очертават според авторката две основни тенденции. Характерно за първата е предпочитанието към разискване на всичко онова, което, обобщено казано, може да се нарече наследство от старото село. Тази тенденция може да се нарече и литература на разлъката със старото село. Тук спада творчеството на Йордан Радичков, Николай Хайтов, Ивайло Петров, Васил Попов и др. Втората тенденция се отличава повече с търсене на промените, пред които се изправя старата селска психика в резултат на настъпилите нови социалистически взаимоотношения на село. Представители на тази тенденция са писатели като Георги Мишев, Димитър Вълев, Любен Петков и др. Наред с общността на проблематиката прави впечатление твърде голямото многообразие в подходите към тази проблематика, както и в начините, по които тя се пресъздава, а това още веднъж свидетелствува за жизнеността на съвременната българска проза със селска тематика.

От интерес е и статията на д-р Едуард Байер от Хумболдтовия университет в Берлин, озаглавена „Димитър Благоев и развитието на марксистската естетика и на пролетарско-социалистическата литература в България“.

След подробен анализ на проблемите, които са занимавали Димитър Благоев, и на неговия принос за укрепването на българската естетическа мисъл авторът изтъква, че естетическите схващания на Дядото про-

изтичат от неговия марксистски мироглед, че са логическо следствие на този мироглед, както, от друга страна, и от набрания в революционната борба практически опит, който придава на теоретическите позиции на Димитър Благоев националния елемент, въоръжен здраво в богатата история на българската работническа класа и на българската литература.

В. К.

„WEIMARER BEITRÄGE“, 7/1975

Сред разнообразното съдържание на тази книжка, включила студията на Клаус Шуман „Индивид и общество в съвременната литература на ГДР“, изследването на Зигрид Ламе и Юрген Енглер „Жената в нашата литература“, авторферата на дисертацията на Маргот Герих, засягаща проблема „За творческата индивидуалност в литературния процес“, отбелязваме и студията на Урсула Райнхолд „Опит и реализъм. За Мартин Валзер“. Това литературно-критическо изследване трябва да се разгледа и свърже с публикуваната в същата книжка беседа с известния западногермански романист и драматург. Интервюто е взето от младия писател от ГФР Клаус Кониецки. Развитието на литературния процес в ГФР е предизвикало наново появата на темата „Реализъм и партийност“, станала обект на дискусия между западногермански писатели социалисти и демократи. Тя е основният проблем, засегнат и в настоящия разговор, воден от двама писатели, принадлежащи към различни поколения, с различен опит и творчески път. Урсула Райнхолд характеризира в общи линии съвременния литературен климат в ГФР: тя подчертава присъствието на социалистическо направление, даващо възможност за поставяне на редица проблеми, един от които е: обществената функция на литературата и методите, посредством които литературата трябва да се съгласува с реалността. Буржоазната критика, която се опитва да противодейства, се стреми към изолация на индивида, към разединение на сродните гледища. Особено типичен пример е реакцията, която предизвиква най-новото творческо развитие на Мартин Валзер. В своя доклад на спомнатата дискусия писателят категорично е изтъкнал новите си възгледи, оформени по пътя на творческо преосмисляне и преоценка на явленията от заобикалящия го свят. Той е изтъкнал на първо място взаимодействието между художественото творчество като особен вид дейност и специфичния за литературата начин на въздействие. Във връзка с това е отговорил и на въпроса, какво може да постигне реалистичната творба: без да категоризира, той изхожда от актуалната действителност в ГФР и анализира функцията на антологичите — дело на заводските литературни кръжоци; освен това той е разгледал

литературното произведение откъм неговата същност и форма на фона на общественото предназначение на литературата, като е оборил тезата на крайната левица сред писателите на ГФР, че по своята същност литературата е само буржоазна.

Според Мартин Валзер единствено релевантни за творчеството на писателя са екзистенциалните подбуди. Те са резултат от натрупания му жизнен опит, който от своя страна е обусловен от мястото, заемащо в обществото. Тук Валзер абсолютизира — за него творчеството е един акт на самоизява и с това, както отбелязва авторът, разкрива непреодоления още комплекс на изолирания индивид в капиталистическото общество.

Валзер е против механичното отразяване на реалността, тъй като то няма да включи оценъчния и активно-променящ момент, присъщ на литературното изображение. Своето виждане за капиталистическия и социалистическия реализъм той е дефинирал по следния начин: „Капиталистически реализъм можем да наречем онзи, който се интересува само от безумието, от края, а социалистически реализъм, който тълкува, който се интересува от историята и от развитието.“ Авторът изтъква, че Валзер е включил в специфичния за литературата процес на познание и въздействие и значението на духовната структура на твореца. Той недвусмислено е заявил, че е пресъздал своите преживявания и размисли от гледна точка на изолирания индивид. Интелектуалната близост с политическите проблеми е променила възгледите му, но не е станала още необходимият екзистенциален фактор, определящ творчеството му. Той все още смята, че при една дискусия в литературата могат да се препоръчат методи, но не могат да се предпоставят резултати. Който прави това, той прилага партийността механично, той не явява, че литературата като познавателно средство може да бъде и средство за промяна на съзнанието, следователно и на действителността.

За да открием по-ярко образа на човека и твореца Мартин Валзер, предаваме извадки от споменатата беседа:

Клаус Конйецки: Заглавието на книгата, над която работя, е „Обществената и политическата действителност в ГФР, отразени в литературата“. Кристиан Еншенсбергер ми казваше, че литературата в ГФР, т. е. в една капиталистическа страна, не отразява действителността, а господстващата идеология. Той смята, че литература, която произхожда от буржоазни интелекти, не може и не бива да претендира за задоволяване на културните нужди на пролетариата.

Мартин Валзер: За мен литературата е преди всичко отговор на едно състояние от даден момент, отговор на жизнения опит на автора. Когато погледнем назад, към световната литература, виждаме едно изобилие от изстрадан жизнен опит, от негативен опит. Негативният опит е в основата

на писането, той се натрупва под формата на наранявания. Рани, нанесени първо в семейството, после в училището, което от своя страна е само един идеологически апарат. И сега децата биват все още нереалистично възпитавани, тяхната индивидуалност — увреждана. Като дете аз бях нараняван в училище от моите учители, и то не умишлено — те се чувстваха проводници на хуманизма. Тези дребни буржоа не знаеха, че служат на идеалите на едробуржоазното общество; но те ми бяха открили Гьоте по начин, който ме оскърбяваше. Те ме оскърбиха. Днес аз реагирам на това.

Смятам, че в дискусията върху реализма винаги се губи нещо важно — това, че негативното, изяснено като негативно, получава положителен отговор. Това е позитивното на литературата и то дава възможност да се даде оценка на познанието. Така у мен се създаде успоредно с вярата в един добър човек и потребността за това. Междувременно се добави и опитът (мнозина навлизат с този опит в жизнения си поприще, при мен трябваше да се оформи едва сега), че хората са различни в зависимост от условията, в които са поставени, и че именно условията трябва да се променят, за да станат хората по-добри. Но не смятам, че това е най-важното, по-важно е, че се наложи становище, което допуска историята като възможност; защото някои от нашите интелектуалци не признават онова, което ние наричаме историческа гледна точка, за тях то е само точка, т. е. черна. Те са се отцепили, скъсали са с постиженията на човечеството, те абсолютизират своята индивидуална ситуация и отричат историята, като с това заблуждават мнозина. Известно време подобни интелектуалци противопоставяха на всички тълкувания, твърдения или най-малко опити да се огледат историята — абсурд и безсмислие. Но сега и това е вече остаряло — най-новата версия е, например у Хандке, че изобщо не е нужен смисълът. Целта е да се постигне разтоварване на индивида, да се направи животът му по-идилчен и затова се декларира: нека оставим настрана въпроса за смисъла, тъй като не можем да му намерим отговор. Мисля, че към подобно отношение водят конкретни условия от заобикалящата среда — семейство, родства, училищна среда, начин на препитание и пр.

Твърдението, че имаме история, е много по-благоприятно за човека обстоятелство, отколкото твърдението, че нямаме история или че не е необходимо да осмисляме човешкото съществуване. Трудността се крие в изследване резултатите на литературната дейност. За мен всеки герой на роман е опит на автора да нахвърли един образ, който ще се справи по-добре със същите условия, с които и той се е сблъскал. Това е една измислена фигура, било позитивна или негативна. „Негативният“ герой се справя също много добре с условията. Но аз почти не по-

знавам в литературата негативни герои: например Мазерт на Гюнтер Грас е обрисван от мнозина като негативен герой. А това е положителен герой с изключително силна фантазия, нему се удава да задържи дори прочеца на стареенето, той наистина е една богоизбрана фигура. Истински негативни герои познавам само у двама автори — Кафка и Роберт Валзер, може би и у Суифт.

Класовото общество деформира до такава степен писателя, че той не може да противостои вече на собственото си унищожение. Почти всички герои от литературата са опити за освобождаване на автора. Сега е мястото да се каже: налице са толкова много опити да се опише една и съща класова катастрофа, а никой не стига до извода, че трябва да се назове смело едно основно обстоятелство, и то по начин, който да го промени, дори премахне. Смятам, че този проблем е назрял и е поставен за разрешаване от литературата именно сега — това личи от факта, че го поставят мнозина.

Тъй като традицията не само че не поставя проблема, а дори налага естетическа санкция за поставянето му, той изпъква днес като творчески проблем за писателя. Санкцията не засяга само литературния престиж, тя не допуска също включването на подобен елемент в традиционната форма на романа — проектиране в бъдещето. Това не е обичайно, то не е преплетено с никой сюжет, с никоя биография на героя. Именно затова традицията на романа трябва да продължи сега по начин, който изобщи никога не е бил изискуван.

Мисля, че романът трябва да бъде разширен, този буржоазен роман, написан в първо лице, за който някога Лукач бе отбелязал *in abstracto*, че това е пътят на проблематичния индивид към себе си. Сега обаче знаем, че това е пътят на класовото осъзнаване. Романът трябва да получи тласък, и то в тази насока, защото сме доста изостанали, нали? Следващата стъпка би била например, ако някой успее, изхождайки от личен опит, да опише един колективен герой. Никой не може да постигне това, защото го желае или защото е необходимо, той трябва да разреши проблемите по пътя на личния опит, отнасящ се до колективния герой.

К. К.: Да помислим сега и за читателя. Какво отношение има всичко това към него? Заявявам, че който не иска да въздейства с творчеството си, не би трябвало да пише. Аз желая литературата да опише герои, сюжети, които не само да не се съгласуват с тази действителност, а които да поставят под въпрос нейните предпоставки, да я разбират не като застояла даденост, а като действена сила. Едва тогава бих видял изгледи за въздействие на литературата над читателя. В същата степен, в която читателят възприема чрез литературата действителността не като нещо завършено, а като един променлив процес, в същата степен бива инспири-

рана и представата за една нова действителност.

Затова мисля, че ако творчеството не даде представа за едно зависимо от нас и променяемо бъдеще, не би имало ориентиращо съзнание и постъпки въздействие.

М. В.: Централният въпрос, който оправдава съществуването на литературата, за мен е — как страданието се променя в действителност?

Фихте използва някъде един пример, който ми харесва много. Там, където тъмнина и светлина се сблъскват, трябва да има някаква граница — тъмнината не почва веднага там, където свършва светлината. Трябва да има някакъв преход, където те са заедно, където има и светлина, и тъмнина. Когато някой иска да пише роман, той ще спазва една категория, наречена точност. За мен това е другата дума за почтеност, което означава, че реалност и опит трябва да бъдат слети.

К. К.: Точността не изчерпва просто наблюдение. Нашата реалност е невъзможно да бъде опозната неутрално. Точността зависи от позицията, от която се наблюдава. Мисля, че това винаги е една политическа позиция. Затова в една система като нашата действителността не може да бъде опозната от неутрална обсерватория, а с мащаба на партийността.

От това следва, че една реалистична литература трябва да бъде партийна.

М. В.: Има една висококвалифицирана литература, отговаряща на вътрешнолитературни изисквания или, да кажем, на чисто литературни мащаби. Пример за такава литература е писателят на Хандке „Неразумните измирят“. В нея на едно място се разправя, че някой държи в ръка един килограм брашно — то едновременно е меко и тежко, подава се лесно, а пък така много натежава. Тъкмо това изречение бе цитирано многократно от критиката. Този израз доказва изострената чувствителност на автора спрямо едно реално усещане — когато пръстите потъват в брашното; но идва моментът, когато срещаш съпротива и тогава брашното става невероятно тежко; а това става неочаквано, защото първоначално не е имало никаква съпротива. Твърдя, че това впечатление на Хандке е много точно, то доказва до каква степен е развита познавателната му способност при възприемането на действителността. Но трябва да се запитаме дали това е едно реалистично изображение? Известно ни е, че при липса на каквато и да е партийност цялата творческа сила на автора се изчерпва в точността. Какво постига той? Ефект у зрителите, че всички те са много чувствителни; а в същото време е една подробност, една невероятно малка и безсмислена подробност, но въпреки това всеки от нас я е изживял.

Чувствителността, която Хандке демонстрира тук наистина виртуозно и със съвършенство, е лишена от всякакъв историзъм,

на нея и липсва всичко, което бележи историческото развитие на човека. И в този смисъл тази точност е несъвършена. В импресионизма на Хандке, в който липсва измерението историзъм, точността е величина, която ограничава себе си — точност в идилична капсула.

Въпросът за партийна литература разкрива един специален въпрос, засягащ интелектуалите. Чрез дискусиите с колеги той се разширява до основен проблем: стига ли до едно място, когато за теб възниква въпросът — какво означава моят опит, към кого да се причисля, с кого ще мога да реализирам онова, което съм замислил? Сега съм партиен — но какво означава това за по-нататъшното ми творчество? Дали притежавам някако привилегировано знание, било марксистическо или материалистическо, което липсва на друг? Дали ще разреши по-лесно следващата литературна задача? И на това място, когато се явят тези въпроси, аз чувствавам, че моята партийност ме напуска; това е, защото винаги съм мислил, че партийността е следствие от резултатите на творческия ми процес. Когато съм завършил работата си, едва тогава виждам накъде е насочена тя. Смятам, че преценяването на партийността като предварително даден факт би ограничило творческия процес на писателя, интелектуалната работа въобще. Онова, до което стига ме накрая, не се извоюва с помощта на усвоима партийност, а по пътя на неуморна тенденция към точност и радикализиране на личния опит. Няма цел, която постоянно да е достижима. За мен партийността би могла да означава само едно: не трябва да забравям личния си опит.

К. К.: Съгласен съм с теб. Фактът, че опознаваш противоречията на класата си и искаш да ги отстраниш, е процес, който включва партийността. Но следващият въпрос е: да ги отстраниш, но за какво? Какви последици ще има от това?

М. В.: Съзнавам, че тук има известна донкихотщина. Започва да действа представата, че създаваме самочувствие у дребния буржоа. А на мен би ми се сторило абсурдно да се изправя и заявя, че искам да допринеса с творчеството си за освобождаването на работниците. Защо? Защото това не е свързано исторически с моя опит. Нека дам един пример: Валаф — не знам какъв е произходът му — върши една твърде похвална дейност, пишейки своите текстове из фабричния живот. Понякога сравнявам текстовете на Валаф с публикациите на заводските литературни кръжоци. Срещнах няколко текста — наистина никой не би могъл да напише такива само от партийна принадлежност. Опитът се създава само от необходимостта. И тогава възниква партийността — от непосредствения опит. Нищо не ми е по-чуждо от думите на Валтер Йенс — не знам дали още мисли така, това беше към края на 50-те години: „писател е онези, който би могъл да опише и диалога на неаполитанския пристанищен ра-

ботник“. Тогава той имаше пред вид Хемингуей. А за мен Хемингуей се намираше в един чужд свят, Хемингуей в Неапол, а аз не почувствувах там присъствието на неаполитанския работник.

К. К.: За мен е ясно, че не може да се напусне класата, към която принадлежиш, просто да решиш, че преставаш да си дребен буржоа. Зад това обаче се крие една фатална опасност — самодоволството. Новото, което трябва да прибавим, е въпросът на Максим Горки: „С кого си?“

М. В.: Да бе попитал: „Кой си?“

К. К.: Ясно, че това предполага първия въпрос.

М. В.: Добре, с кого си? Днес навсякъде, където се водят литературни дискусии, се поставя въпросът: За кого пишете? И това е свързано винаги с определени изисквания. За кого пишеш ти? Това именно не можеш да избереш сам. В буржоазната естетическа практика се казва, че писателите имат свои жизнени теми. Смятам, че това е един погрешен аспект, важна е не темата, а разработката на темата. Тук може да се отбележи, че авторите се променят. Как и ского? Това вероятно е въпрос на избор. Но това е и желание, това просто принадлежи към потенциалните желания, на които сме способни, на които имаме право и които дори сме заставени да имаме.

„NEUE DEUTSCHE LITERATUR“, 6/1975

Тази книжка е посветена на големия писател и хуманист Томас Ман. Включен е откъс от „Ненаписаните мемоари“ на Катя Ман, които се очаква да излязат като отделно издание в ГДР, една неиздадена, отпаднала глава от „Феликс Крул“, две статии от Томас Ман — „Не мога да последвам заповедта“ и „Защо Хитлер няма да победи“. Привлича вниманието и преработеният за списанието доклад на проф. Инге Дирзен, изнесен на конференцията за Томас Ман, организирана от Съюза на културата в ГДР през 1975 г. под наслов: „Големите романи на Томас Ман — съвременни възможности за рецепция“. Целта на изследването е да се открият онези оригинални и единствени по рода си художествени достойнства в творчеството на писателя, които могат да обогатят най-много съвременния човек. Интересно е противоречието, което авторът изтъква: онези произведения, които днес биха били за нас най-важни, са и най-трудно достъпните; обратно — онези произведения, които ни се откриват лесно, не са най-съществени за нас. Въпросът за разграничението между важни и неважни произведения е свързан с въпроси, основни за епохата. Промените, които носи със себе си преходът между двете епохи, не са минали незабелязано в творческото развитие на Томас Ман. Осъзнал задачата си като творец, той откликва — с поведение и поетическо дело — на проблемите на своята епоха. В големите му романи от зрелия пе-

риод са отразени сътресенията, травмите конфликтите в едно общество, из чиито недра се ражда новият човек. Който иска да разбере Т. Ман, подчертава авторът, да вникне в онова, с което е допринесъл за разрешаване проблемите на века, трябва да се задълбочи в големите му, трудни за възприемане романи. С въпросите, засягащи характера на прехода между двете епохи, с посочване на начините, необходими ни, за да се справим с поставените задачи, Томас Ман дава възможност да черпим от него импулси, идеи, пример.

Първият от романите през зрелия му период — „Вълшебната планина“ е започнат преди Първата световна война. Тук поетическата концепция изисква за своето осъществяване корекция на жизнения опит. Този роман, отбелязва авторът, действително носи следите на преобразованието. С него възникват редица нови моменти в творчеството на Т. Ман. Приет като възпитателен роман, неговата естетико-педагогическа концепция е изцяло демократична. Главният герой Ханс Касторп е образец на обикновен човек. Едновременно с това той е и уникален екземпляр, водеща личност, която осъзнава своята и тази на обществото отговорност. Той е носител на „предчувствието за един нов хуманизъм“ — вълшебната планина, светът на санаториума, необичайното, провокират у него размисли и промени. Контактът на Ханс Касторп с необикновени за него ситуации разколебава буржоазно-консервативното му поведение. У него постепенно се заражда вяра в живота, в бъдещето, в хуманната и свръхлична отговорност на индивида, вярата в любовта.

Интересен е коментарът на автора по отношение известно вътрешно противоречие в романа: независимо от превъзможването на буржоазния индивидуализъм, въпреки наличието на демократичен мироглед романът остава по структура индивидуалистичен. Причината е в поставянето на героя извън конкретна обществена среда, липсата на реални практически взаимоотношения с дадено общество.

Разгледан в подобен аспект, романът „Иосиф и неговите братя“ се явява продължение на хуманистичната традиция, залегнала във „вълшебната планина“. Личната съдба на Иосиф, възпитанието, развитието му, са поставени в зависимост от променливата игра на обществените връзки. Според автора този роман е по-силен по въздействие от „Вълшебната планина“ и много по-силен от „Д-р Фаустус“. Тук писателят чрез опита на митичния образ е търсил да намери отговор на въпроса, откъде идва и накъде е насочено развитието на човечеството. Той не се стреми да демитологизира, обратно — той иска да разкрие и предложи онова, което е натрупано като човешки опит в мита. Отношението бог—човек е разгледано диалектически. Авторът цитира едно изказване на Томас Ман,

направено малко преди завършване на романа през 1942 г.: „В тази книга усетът за посоката, напредъка, промяната, развитието е много силен: цялата теология в него е свързана и изведена от това...“ По-нататък авторът подчертава, че Т. Ман борави с мита изключително самостоятелно. Това личи не само при използване на старозаветните мотиви, но и при свободния достъп до различни ориенталски и европейски митове, а с това и до общочовешки мит. За по-голяма убедителност авторът отново дава думата на Т. Ман: „Аз разказвам за онова, което е станало за първи път, в това се състоеше чарът, особеното на това фабулиране; сложика се основите на любовта, на завистта, на омразата, на убийството и на още много други...“ Според анализа на автора Т. Ман изгражда двата централни образа в този роман от различни естетически гледни точки. Яков е основоположник, човекът, който открива една нова страница от човешкото аз — индивидуалния нагон, желание за избор както в пола, така и в башинството. Писателят не разказва неговите истории хронологично, а ги групира, обратно при Иосиф — неговата история е възпитателен роман, разказан хронологично. Развитието на Иосиф, разгледано като надстройка на поставените от Яков основи, придобива стойността на образец за отношенията между индивид и общество, образец на социалната обвързаност на личността на едно по-висше стъпало, след освобождаването ѝ от оковите на митическия колектив. Авторът нарича историите на Яков и на Иосиф „Съкратени истории на човечеството“.

В заключение авторът прави известни наблюдения върху последния роман на Т. Ман, имал най-голямо и непосредствено въздействие. Разглежда се отношението между писателя и главните образи на романа. Във „Възникване на д-р Фаустус“ писателят споменава за „...дватамa протагонисти, които има много да прикриват, а именно тайната на тяхната идентичност“. Идентичност между човека, който рискува всичко, съюзява се с дявола, защото иска да твори, и човека, който не рискува нищо и чийто живот би бил посредствен без ексцентричния приятел. Едва в писмата си Т. Ман доизяснява мисълта си: „Цайтблом е пародия на самия мен. В светуещането на Адриан е вложено от мен повече, отколкото би трябвало и отколкото трябва да се предполага.“ Идентичността на образите със самия Томас Ман е явна. Чрез Цайтблом и Леверкюн, бележи авторът, Т. Ман интерпретира възможностите на собственото си същество, при това не на последно място като една самопреценка. След като дълго време е обмислял сюжета на този роман, той изгражда плана за работа и започва твърде наскоро неговото осъществяване. Онова, което го е влиявало най-дълбоко, е било „бягството от перипетите на културната криза и съюза с дявола, жаждата на един гора

и заплашен от стерилитет дух към неограничена свобода и паралелът между порочната, завършваща с колапс еуфория и фашисткия опий за масите". Авторът свързва тези мотиви с други изказвания и мисли на Т. Ман, които могат да се оценят като завешан ни от него естетически мироглед. Например в есето за Чехов той прави много паралели между проблематиката на Чехов и проблемите, характеризиращи собствения му живот и творчество. И той, както и Чехов, се съмнява в смисъла на изкуството, което не разкрива освобождаващата истина. Тези и подобни противоречия са били неговите постоянни спътници, но никъде не са изразени така ясно и безпошадно, както в есето за Чехов. Към тях принадлежи и проблемът на Адриан Леверкюн — дали той и неговото дело са подвластни на дявола или не.

Д. И.

ГФР

„FUPHORIION“, Хайделберг, кн. 3/1975

От по-особен интерес в кн. 3 на хайделбергското университетско списание за литературна история е студията на Хорст Юрген Герик „Двойната поанта в романа „Братя Карамазови“. Проучване с оглед на Кантовата „Метафизика на нравите“.

Авторът предлага тезата, че романът на Достоевски провади два различни аспекта на възприетие: един алегоричен и един реалистичен. В студията си Герик разяснява тези аспекти, като предварително е убеден, че не е редно и е научно необосновано да се определя единият от тези аспекти като доминиращ. Подчертава се, че същността на романа се разкрива единствено в силовото поле, възникнало от напрежението между алегоричния и реалистичния аспект.

Разглеждан в алегорична плоскост, романът „Братя Карамазови“, смята авторът, представлява история на процесите, извършващи се в „чистото съзнание“, онагледяване на механизмите на съвестта. Тук Достоевски излага именно това, което Кант нарича в своята „Метафизика на нравите“ „вътрешен съд в човека“, пред който съд мислите една друга се обвиняват или оправдават. Кант пише следното: „Всеки човек притежава съвест и се усеща наблюдаван от един вътрешен съдник, усеща се отвътре застрашен и държан в респект и тази будуваша у него власт, съществуваша над законите, не е нещо, което той създава със свободна воля, а то произлиза от самата му същност. Тази власт го следва като негова сянка, щом той реши да ѝ убогне. Чрез наслади и развлечение човек наистина може да упои съзнанието си или пък да се приспи, но не може да предотврати обстоятелството, че от време на време

ще идва отново на себе си или ще се разбужда и тогава незабавно ще чуе страстния глас. В своето крайно нравствено падение човек във всеки случай може да докара нещата до там, че повече да не държи сметка за този глас, но да не го чува повече — това той не може да постигне.“

Свособразието на този „вътрешен съд“, посочва авторът, се състои в това, че обвиняем, обвинител и съдник са едно и също лице. Разсъжденията на Кант по този въпрос в „Метафизика на нравите“ се свеждат до убеждението, че съвестта трябва да се мисли като субективен принцип на отговорността пред бога за нашите дела, при което осъждането на човека от самия себе си довежда до изкупление, наложено съобразно със строгостта на съществуващия официален закон.

Ако се приеме, че описаният съдебен процес в „Братя Карамазови“ олицетворява функцията на „вътрешния съд в човека“, равностметката от подобна представа се заключава в това да се схваща осъждането на Дмитрий Карамазов като справедливо, тъй като вътрешният съдник не може да извърши „съдебна грешка“. Според автора обвинението в този вътрешен съд се състои от четири личности или от четири компонента: Алексей, Иван, Дмитрий и Смердяков. Всеки от тези компоненти се характеризира с определено поведение спрямо злото, а именно: неволно утвърждаване (Алексей), тайно утвърждаване (Иван), открито утвърждаване (Дмитрий), извършител (Смердяков). Всеки един от тези компоненти Достоевски свързва с определен човешки тип, смята Хорст Герик: Алексей е „монахът“, Иван — „интелектуалецът“, Дмитрий — „войникът“, а Смердяков — „лакеят“. Следователно в алегоричен план на съд се явява едно лице, извършило убийство, в своите четири компонента на отношение към действителността на злото. Задача на съда е да реши кой от тези компоненти е отговорен за деянието. В романа за виновен е обявен Дмитрий, но в реалистичен план това обвинение е резултат на едно погрешно преняване на уликите. Така в алегоричния план възниква въпросът, защо вътрешният съдник (в лицето на съдебните заседатели) хвърля вината изрично върху компонента „Дмитрий“? А алегорията в случая е тази, че прокурорът, защитникът, обвиняемият (в неговите четири компонента) и съдебните заседатели са аргументирали сили вътре в едно съзнание. Така да се каже, читателят се превръща в свидетел на онова, което се извършва в един човек, изправил сам себе си на съд след сторено злодеяние.

Авторът смята, че чрез постъпките на тримата братя Карамазови и Смердяков Достоевски демонстрира едно учение за същността и степените на развитие на злото, а именно: природата на злото като извършено злодеяние може да се разгърне реално само ако преди това злото е изрично пожелано. Злото разчита на това, аргументира Достоев-

ски, че то се желае. Но за да се превърне в действителност, злото желание трябва да премине през различни степени на развитие. Най-напред то възниква съвсем смътно в съзнанието като представа за една възможност и в тази първа фаза то може лесно да бъде отхвърлено. Представител именно на тази първа фаза е Алексей. В своята втора фаза злото намира тайно одобрение, но не се изрича открито. Тази фаза е представена от Иван. Той би желал някой друг да извърши престъплението, за което той само се осмелява да мисли. В своята трета фаза най-после злото желание достига до открито утвърждаване и по този начин се превръща в зла воля. Представител на тази фаза е Дмитрий. След като злото желание премине и през фазата на открито утвърждаване, то се осъществява. Реализатор на това желание е Смердяков. Той представлява четвъртата и последна фаза в генезиса на злото, в неговото превръщане в действителност. Обобщаващо авторът изказва мисълта, че в алгоричен план лакеят (Смердяков) реализира стремежа на войника (Дмитрий) в съгласие с идеята на интелектуалеца (Иван) и с мълчаливото одобрение на монаха (Алексей), което той изразява чрез оттеглянето си от света. И така престъплението е извършено, изниква въпросът, кой е виновен. Виновни са и четиримата — монахът, интелектуалецът, войникът и лакеят — съобразно с тяхното отношение към действителността на злото, съобразно с максимите на тяхното поведение. На въпроса, защо вътрешният съд хвърля цялата отговорност за престъплението върху Дмитрий, войника, без да взема под внимание това, че дял във вината имат и останалите компоненти, авторът дава следния отговор: като се имат пред вид фазите, през които минава злото, за да се реализира в действителност, без компонента „Дмитрий“ престъплението не би било извършено, лакеят Смердяков не би го превърнал в дело. Едва откритото утвърждаване на злото, смята авторът, е онзи подтик, който става решаващ за осъществяването на злодеянието. Без Дмитрий не би имало убийство. В един свят, в който биха живели само хора от типа на Алексей, Иван и Смердяков, макар и да съществува злото желание в различна степен, не би била възможна действителността на злото. Според Достоевски отговорен за убийството на бащата Фьодор Карамазов е единствено Дмитрий, той е реалният извършител. Разликата в поведението на един Иван и на един Дмитрий е в последна сметка не само количествена, но и качествена.

Авторът полемизира с традиционната по своята същност теза на Яков Голосовкер, според която земният съд осъжда по погрешка Дмитрий, тъй като божият съд вижда вината в Иван — интелектуалния подбудител. Немският литературовед смята, че именно изобразеният в романа съдебен процес трябва да се схваща като алгория на „божия“ съд,

пред който единствено Дмитрий е виновен. Иначе казано, където има престъпление, действителната сила трябва да се търси винаги в компонента „Дмитрий“.

По-нататък авторът разглежда в студията си и позицията на Смердяков — юридическия извършител на престъплението — и констатира, че „лакеят“, понеже не притежава собствена роля, причинява злодеянието само когато някой вече е приел ролята на злодей и той се идентифицира с него. В последна сметка поантата на алгоричния аспект в „Братя Карамазови“ се състои според автора в това, че въпреки пълното си неведение относно извършването на убийството от Смердяков и съвниовността на Иван съдебните заседатели (олицетворяващи „вътрешния съд у човека“) произнасят явна присъда срещу фактическия отговорник за престъплението Дмитрий.

Една интерпретация на романа едва ли може да се ограничи само с този алгоричен план, отбелязва авторът, защото в последна сметка Достоевски е написал не експлицитна алгория, а реалистичен роман. В тази реалистична плоскост се описва именно една съдебна грешка. Във функционално-иманентната област, се изтъква в студията, триумфира рафинираността на един Смердяков, който с жестоко хладнокръвие убива стария Карамазов и тласка тримата му сина в тежка екзистенциална криза. От разстоянието на изстраданата загуба на нравствения свят Смердяков може само да проследява предизвиканите от него събития до своя логичен, избран от краткотро просветленото му съзнание край. Според Хорст Герих поантата на реалистичния план в „Братя Карамазови“ се изразява в това, че ни представя един невинно осъден, който приема несправедливото и произволно отсъдено му наказание като напълно заслужено. Онова, което в алгоричен план е справедливост — осъждането на компонента „Дмитрий“, — в реалистичен план е представено като несправедливост, произлизаща от съдебна грешка. В реалистичния план Достоевски демонстрира, смята авторът, че човек не е способен да понесе обвиненията на вътрешния съдник в резултат на извършено злодеяние. Под бремето на подобно обвинение сторилият зло или се самоубива, или заминава в чужбина — и в двата случая се стига до напускане на нравствения свят. А да се живее по-нататък в този свят е възможно само ако определянето на наказанието, което вътрешният съдник не е в състояние да стори, се извърши от официалния съд, т. е. ако виновникът получи и съзнателно приеме предвиденото от мирския закон за неговото престъпление наказание. (Да си припомним решението на Разкольников сам да се предаде на властите под влиянието на Соня Мармеладова от романа „Престъпление и наказание“!) А когато Смердяков в своя последен разговор с Иван отхвърля възможността да бъде доказано деянието му и с това зави-

наги се отвърща от възможността да получи наказание, той в същност напуска нравствения свят, а това отвърщане от гласа на вътрешния съдник означава (в алегоричен план) нравствена смърт. Тъй като светът на Достоевски е концепиран като нравствен, то и тук моралната смърт е идентична с физическата.

Авторът повторно изтъква, че вътрешният съд в човека не определя размера на наказанието, а само степента на вината. Постановянето на наказанието е работа на държавния съд, въпреки че този съд никога не може да постигне резултата, преследван от вътрешния съд, тъй като достига до обстоятелствата на престъплението по принципино различен начин. Освен това с осъждането на престъпника държавният съд има пред вид нещо по-различно от вътрешния съд, той се обръща само към компонента „Смердяков“ в престъпника, т. е. към физическия извършител на злодеянието, който трябва единствено да бъде наказан. Това различие се изяснява в романа чрез спора между Иван и старея Зосима върху общественото правосъдие и вътрешното правосъдие.

В резултат от своите разсъждения върху романа „Братя Карамазови“ авторът формулира следната теза: в реалистичен план Достоевски поставя официалния съд в съответствие с вътрешния съд в човека. Функцията на съвестта става за един момент идентична с функцията на държавата, макар че последната действа по заблуда, тъй като смята Дмитрий за Смердяков и в този смисъл всяка нейна присъда е „съдебна грешка“. Така държавата, дори и в случая с Дмитрий, не променя своята същност и не се превръща в „църква“ съгласно с идеята на Достоевски.

Великият руски писател създава един свят на нравственост, който в преценките си на човешките действия изцяло се вслушва в категоричния императив: и то не само в областта на индивидуалната душа, но и в реалния живот, в който протича „светската съдба“ на човека. В този смисъл страданията на Дмитрий произлизат не от това, че е принуден да понесе несправедливост, а от това, че понася именно справедливост. За Дмитрий правдата се разкрива под формата на неправда. Така реалистичната поанта остава и тук в пълна сила, завършва авторът: най-висшата справедливост се оказва най-висша несправедливост.

„РОЕТИСА“, Бохум — Амстердам, кн. 3—4/1975

В двойната книжка на Бохумското академично списание за езикознание и литературознание привлича вниманието изследването на Наташа Вюрцбах (Кьолн), озаглавено „Група“ и „групова динамика“ в модерния английски роман. Принос към проблема „литература и общество“.

В емпиричните социологични проучвания понятието „група“ означава ограничена бройка индивиди, чиято взаимообвързаност се

определя от общи белези и най-често от общи цели, които създават някакво колективно съзнание, чувството за „ние“. Чрез това групата се ограничава от другите социални формации, което често се подсилва от агресивност, насочена навън. (Прави се разлика между „група“ и „колектив“. Докато членовете на „групата“ са свързани от общи интереси и цели, членовете на „колектива“ имат само общи задачи, обща работа, но често разноразпосочни цели.) В малки групи от пет до двадесет души с чести възможности за контакти скоро се развиват двустранни отношения, които се основават както на индивидуалните особености на членовете на групата, така и на определени групови закономерности, към които спадат следните елементи: излъчване на групов ръководител, създаване на йерархичен порядък и разпределяне на специални задачи, образуване на двойки от еднородни слесли, появата на „аутсайдер“ и диренето на „изкупителна жертва“ при неудачи в групата. Като резултат на взаимодействието между индивидуалнопсихическите компоненти и груповите закономерности се създава бързо една специфична „вътрешна структура“ на групата. Тази структура е подчинена на особена „групова динамика“, която в общи линии се изразява в следното: кооперация или понасяне на вътрешните конфликти, разпределяне или преразпределяне на ролите, избор на алтернативата „регресивно бягство“ или принципино позитивна дискусия с целите на групата, развиване на различни форми на вътрешна комуникация. В процеса на груповата дейност се извършва промяна и в отношението към водача на групата. Най-често това е процес на еманципиране на групата от ръководителя, който постепенно загубва своя ореол и в определен момент се вижда застрашен от различни по ефективност бунтове.

След като излага тези и други принципи на постановки на някои методи в съвременните социологически проучвания, авторката поставя въпроса, доколко тези чисто научни методи намират място в творческия процес при създаването на модерни литературни творби. Тя констатира, че онова, което прави „групата“ като социологическа концепция особено удобна за интерпретирането ѝ художествено, се дължи на следните компоненти:

1. Наличието в групата на активно действащи и целеустремени индивиди, които могат да бъдат транспонирани в литературни герои.

2. Наличието на взаимоотношения в груповата структура, които лесно могат да бъдат превърнати в литературни конфликти.

3. Вътрешните закономерности на груповата динамика могат да се използват като базисна структура на наративното действие.

Следователно тук става дума за художественото възприемане и преработка на един вече аналитично структуриран опит от действителността, какъвто е методът на „групата“ и на „груповата динамика“.

По-конкретно авторката се спира на няколко романа от съвременни английски писатели, които третираат именно проблема на междучовешкото общуване в условията на „група“. По-обстоятелствен анализ прави на романа „Господар на полето“ (1954) от Уилям Голдинг, който разглежда опита на двадесет деца, попаднали в резултат на самолетна катастрофа върху малък коралов остров, където при крайно утежнени обстоятелства са принудени да оформят своето социално поведение. Авторката посочва, че романът, както всички от този род, има и своите алегорични измерения в политически, религиозен, дълбинно-психологически и социален аспект. Проучват се и романите на Мюриъл Спарк „Наградата на мис Броди“ (1961) и на Айрис Мърдок „Камбаната“ (1958), за да се стигне до извода, че съвременните социологични методи на анализ къде съзнателно, къде несъзнателно проник-

ват и в художественото литературно творчество, като дава интересни и нужни за обществено съзнание резултати.

В същата книжка заслужават да се отбележат като информация и материалите по дискусиата на секцията по литературознание на немските романисти, проведена през 1975 г. в Манхайм с основна тема „Интересът към читателя“.

Публикувани са следните доклади: „Читателят като инстанция в една нова история на литературата“ от известния западногермански литературовед Ханс Роберт Яус, „Какво означава рецепция на фикционални текстове?“ от Карлхайнц Ширле, както и докладът на Ханс Улрих Гумбрехт „Консеквенции на рецептивната естетика или литературознанието като вид комуникативна социология“.

В. К