

Сп. „WEIMAREI BEITRÄGE“ кн. 4/1977 г.

В кн. 4/1977 г. на списанието за литературознание, естетика и теория на културата „Weimarei Beiträge“ е поместено на централно място интервю с големия исландски писател Халдор Лакснес, навършил тази голина през м. април седемдесет и пет години. Интервюто води Йозеф-Херман Заутер. Като негово допълнение може да се тълкува и статията на Еберхард Хилшер „За творчеството на Халдор Лакснес“. Разгледан е творческият му портрет, подчертани са съществени черти и особености на неговата тематика, дадена е висока оценка на художественото му майсторство на основата на най-крупните произведения. Като добър познавач на Лакснес авторът е вникнал в спецификата на творчеството му — то рефлектира живота на човека от народа, на обикновения исландец. Разработката на националните традиции разкрива за Лакснес един непресекаващ извор на поезия, не напразно обаче героите на неговите романи са наречени „граждани на света“ заради пълнокръвните и общочовешките им образи. Лакснес винаги е ценял очарованието и стихията на емоциите, залегнали в старите епос и песни. Те са калили исландския народ по време на шествековното му робство. Хилшер отбелязва, че в духа на старата норвежка литературна традиция неговите герои са сродени с фантастичното, възшебното, това не пречи обаче да бъдат възприети като една реална даденост, те не променят характера на реалистичното му изкуство. Лакснес се стреми да овладее реалността чрез фантастичното изображение, той показва онова, което трябва да бъде. Най-трогателен момент в изкуството на исландския писател е този на любовното изживяване. Сърдечната близост и хармония имат в далечния север краткотрайната красота на исландската пролет — след изживяване суровата прелест на чувството то изчезва. Особено голямо естетическо въздействие постига Лакснес с впитане като лийтмотив на поетичното начало. Почти всичките му герои имат подчертана склонност към изкуството. Централен проблем в творчеството на Лакснес е, както изтъква Хилшер, отношението на твореца към обществото. С оглед на по-живата и цялостна представа за човека и писателя Халдор Лакснес предаваме със съкращения публикуваното с него интервю.

Интервю с Халдор Лакснес

В.: Исландската сага, носеща по стил и начин на изображение белезите на един дълбок реализъм, е единствено по рода си явление в европейската средновековна литература. Известно ми е, че голяма част от Вашата есеистика има за обект сагата, а и Вие многократно сте твърдели, че исландската сага е основата на модерната исландска литература. Какви творчески елементи разкрива тя за Вас?

О.: Необходим ни е преди всичко езикът, на който тя е написана — като непресекаващ извор на исландския език. Ние се връщаме все отново към сагата, за да узнаеме какво е хубав език и добър стил. Стилът на исландската сага е твърден — лаконичен и наситен с факти. В него няма нищо излишно, от това един писател може да научи много. И аз съм се опитвал постоянно да се уча от него, както повечето писатели на Исландия. Обаче езикът на сагата не може да бъде оценен като народно творчество. Това е научен език, литературен език, не говоримият, и това е понятно, защото всички или повечето от тези саги са писани от учени хора.

В.: И все пак сагата е народно творчество, нали? Вашите усилия са насочени към исландския народен език, веднъж Вие споменахте, че исландският език не е рожба на образователните институции и на учените, а родината му е в планинските долини, в хижите на най-бедните. Как бихте характеризирали въздействието на сагата?

О.: Много важно за нас е да оценим сагата правилно. Не трябва да виждаме в нея особен вид на народното сказание, защото това не е вярно. Тя е в същност научна литература, написана за обикновени и интелигентни хора. Селяните винаги са разбирали сагата, защото е написана на ясен и съвсем обикновен, но много хубав език. Понастоящем у нас се четат много чужда литература — в преводи или в оригинал, обаче сагата с нейния език и стил е тази, която обединява исландците. И най-ученият човек в страната може да изпита същата радост, каквато изпитва един селянин или рибар. При възприемането на сагата няма разлики, всеки може да ѝ се наслади и да извлече от нея полза.

В.: В предишен разговор с Вас, г-н Лакснес, Вие подчертахте, че не съществуват езикови бариери по отношение на тълкуването. Как

би могло да се разбере това в тази взаимовръзка?

О.: Сагата може да се разбере различно. Един обикновен човек на село чете сагата с голямо удоволствие и извлича от нея полза по отношение на своето възпитание и образование. Обаче образованият човек от града чете сагата по съвсем друг начин, освен това и машабите му са други. Сагата е класика именно заради това, че всеки исландец независимо от възрастта си може да ѝ се наслади. Например, когато бях малък, четох сагата за Нилс и тя ми достави голямо удоволствие. Беше възбуждащо и изпълнено с напрежение, също като роман. Като дете на седем-осем годишна възраст аз числях това към приятните си занимания. Като младеж четох тази книга заради голямото изкуство, вложено в нея, а като възрастен човек я чета заради нейната мъдрост. Така е с всеки човек тук, бил той дете, младеж или вече във възраст — всички могат да четат тези книги, обаче всеки ги възприема и оценява от своя гледна точка в живота.

В.: Светът на исландската сага е една съкровищница от теми и сюжети. Връщането към тази литературна традиция не обременява ли Вашия писателски замисъл и работите ли свободно при наличието на тези тематични залежи, може би се чувствувате обвързан с определени модели?

О.: Не, такава обвързаност не съществува. В днешно време ние не подражаваме сагата, в смисъл ние не преразказваме проблематиката и мотивите, залежали в нея.

В.: Г-н Лакснес, Вие ми подадохте впрочем следващия въпрос. Вашият роман „Герпла“, издаден през 1952 г., в немската му редакция под заглавие „Героична история“, посяга към сагата за кръвните братя. Обаче преработката на този сюжет развълнува Вашите читатели. Дали това се дължи на факта, че разклатихте погрешни, романтични представи за героизма на германите и с това поставихте под въпрос тяхното реално съдържимо?

О.: В същност Вие ми поставяте много въпроси отведнъж. Романът „Герпла“ е замислен въз основа на една стара сага, нейният сюжет е използван като пародия на днешния светски живот. Попитайте ме дали съм искал да разклатя романтичните представи за героизма на германите и с това да поставя под въпрос реалното им съдържимо? Такива представи съществуват предимно в чужбина, не у нас. Това е отношението на чужденците към сагата. Сагата няма нищо общо с романтиката. Когато сагата е възникнала, романтиката дори и насън не се е появявала. А колкото се отнася до нейната истинност, тук в същност се касае до една прастара, научна идея. Старият Джонсън беше този, който разпространи тук, в Исландия, идеята, че исландската сага отразява историята на Исландия. Той е стар исландски учен, който е писал книги на латински език, издавани в Хамбург, Ко-

пенхаген и в Холандия. С това той искаше да докаже, че всички стари саги са в същност самата история. И на това се вярва и до днес. Отивам например в Германия, там идеята от 1590 г., че сагите са история, е все още валидна. Отивам в Америка, срещам се с млади, способни скандинавски учени — и те имат същите представи. Обаче това е един средновековен сън — тази идея на стария Джонсън, нейното въздействие, макар и от XVI век, се чувствва и днес.

В.: Вие сте публикували първата си литературна творба, романът „Детето на природата“, като седемнадесетгодишен гимназист, т. е. през 1919 г. Дали искаше да дадете израз на нещо, което изживявахте, или тръгнахте по стъпките на един народ, за който писането не представлява нищо необикновено?

О.: Да, мисля, че това, което казахте, е вярно. Тук пишат толкова много хора. При нас това е нещо като национално хоби, писането, съчиняването на стихове, в това няма нищо необикновено. Има семейни поети, има поети, които възпяват някаква общност, или пък такива, които пишат за моряците. Но те никога не печатат. По-рано на корабите имаше винаги по няколко поети измежду моряците.

В.: А що се отнася до Вас?

О.: Аз съм отраснал с литературата. Баща ми имаше стопанство на село и там се четеше много. През зимните вечери, когато хората се сбират на сесии, някой четеше книга на глас. Това беше тогавашната исландска академия, така е било векове наред. Повечето от селяните, за това има доказателства, са четели и пишели още през Средновековието, в XIII, XIV, XV век.

В.: За литературата това е било един подходящ климат.

О.: Да, така е било. През XII и XIII век обемът на литературата е колосален.

В.: По-нататъшните Ви литературни произведения са навярно постоянен анализ на засягащите Ви непосредствено лични проблеми. В излизаното през 1929 г. томче с есета „Книга за народа“ вещи познавачи на творчеството Ви откриват насочване към света и към човека. Вие започвате тогава да съзирайте силата на човешката солидарност. Какво обуслови промяната във Вашия мироглед?

О.: Естествено първите години на творчеството бяха период на буря и натиск. Това бяха сблъсъци с моите лични проблеми — проблеми на един млад човек. По-късно обаче преминах към проблемите на света, мисля, че в моите произведения, особено с годините, се забелязва все повече насочване към различните теории и идеологии, съществуващи по света и идващи от различни посоки. Моите схващания или различните промени, настъпили с тях, по отношение на света, в който живея, са отразени в есетата ми — събрали в около 20 тома. Романите са само част от онова, което съм написал. Обаче ангажиментът, който чувствавам към всевъзможни неща, към подхванатите големи дискусии, собстве-

ните ми разсъждения, всичко това може да се изрази само весетата. Освен това съм написал седем или осем пиеси. Повече или по-малко те се свързани, както и романите ми, с някоя неосъществена, спорна идея.

В.: Не можете ли да определите какво беше решаващото, кои бяха мотивите, за да станете писател?

О.: Не е съвсем лесно да се отговори. Не съм се замислял никога да избира нещо друго, не съм и търсил нещо друго, нито професия, нито положение. Още на млади години беше ясно, че аз трябва да стана учител или писател. Не бих могъл да съществувам, ако не пишех.

В.: Дали жизнените проблеми на обикновеното исландско население станаха централна тема на творчеството Ви поради това, че и Вие произхождате от него, или защото, като познавате основно тежкото му положение, се чувствувате свързан с него?

О.: Естествено, че основата на моята литература може да бъде само Исландия. Темите, идеите, езикът ми са исландски от самото начало и ще останат винаги такива. Не мога обаче да твърдя, че моята проблематика отразява едно колективно свъщане на живота на исландците. В нея са засегнати общи проблеми на целия свят. Аз принадлежа към северните хора, обитавали този остров, а съвсем естествено е един писател да е продукт на своята среда. Не мога да се нарека обаче изразител на колективната проблематика на живота на обикновеното исландско население. Писателят изхожда от проблемите на своето време, вследствие на това и моята проблематика не е специално исландска, не е ясно национална. Ако беше така, никой нямаше да прояви интерес към моите книги. В случай, че моето образование не бе формирано чрез всички големи нации на света, не бих станал това, което съм днес.

В.: В началото на трийсетте години Вие написхте романа „Салка Валка“, с който спечелихте и първия си голям успех. С него Вие открихте началото на една поредица от социално критични романи, целящи конкретно промяна на социалните условия. Този тематичен обрат бе предварително подсказан и чрез Вашата лирика. Какво Ви накара да засегнете и разработите литературно-социални теми именно по това време?

О.: Трийсетте години бяха за цял свят една интересна епоха. Това бяха години на депресия и за Исландия. Социалните сили се пробуждаха и животът беше болнав и труден. Трябваше да се разчулят старите форми, настъпиха нови производствени отношения — по-рано имаше малки лодки, после се явиха големите кораби, по-рано имаше дребна рибарска индустрия, впоследствие стана едра индустрия. Навсякъде се чувствуваше брожение...

В.: ... в епоха на обществени катаклизми. Дали по това време Вие намирахте чрез литературната си дейност възможност, за да

откриете по-ясно конфликтите и напрежението, или целехте да въздействувате посредством литературата?

О.: Мисля, че не бях само аз социално заинтересуван автор. Ние бяхме мнозина. Проучвахме положението и в книгите си правехме нашите заключения. Когато през 1930 г. се завърнах от Америка, бях посетил много от малките селища и градчетата из фиордите. Там опознах добре противоречията в нашето общество.

В.: Когато сте писали историческите си романи, как сте използвали историческите извори, били ли са те за Вас вдъхновение или сте се придържали строго към фактическия материал?

О.: Това звучи интересно. Правил съм и двете заедно. За „Исландска камбана“ бях събрал огромен документационен материал.

В.: Това бяха фактите, а какво място бе предоставено на фантазията при разработването на този сюжет?

О.: Фантазията трябва да помогне, за да вдъхне живот на документите.

В.: Да се върнем още веднъж към провокиращата дума „критика на времето“. В есатата си Вие вземате отношение предимно към въпроси, засягащи вашето съвремие. Може би виждате в това възможност да се изкажете по-бързо и директно по неотложни въпроси?

О.: Трябва да споделя, че никога не съм се залавял с въпрос, който да не е свързан с моето съвремие. В това се крие и курioзът: въпреки че съм писал неведнъж романи за стари времена, по някакъв начин съм плащал с тях данък на времето си.

В.: Г-н Лакнес, Вие желаете да бъдат разбрани от всички, отхвърляте принципа на „незадължителност“ по отношение на читателя. Какви са Вашите изисквания към литературата на нашето време?

О.: Не поставям никакви изисквания към литературата на нашето време. За това нямам правото, а нямам и властта. Мога само да преценявам дали е добра или лоша, но тази преценка си остава за мен.

В.: В капиталистическия свят непрекъснато се предрича смърт на романа. Чрез творчеството си Вие опровергавате подобни брътвежи. Как преценявате, г-н Лакнес, жизнеспособността на романа днес и според Вас каква може да бъде неговата функция?

О.: Върху този въпрос съм говорил, писал и мислил твърде много. Смятам, че не е имало време, а няма и да има, когато разказването на история ще стане излишно. А романът е една история, която се разказва. Обаче не всяко време е еднакво благоприятно за романа. Например днес романът се намира в много неизгодно положение.

В.: Зависи. Днес съществуват значителни романи, да вземем например Южна Америка.
О.: Касае се до стари форми. Идеята може да е добра, но формата датира от XIX век. Онова, което съсипе романа днес, е филмът

и телевизията. Те също имат разказвателна функция, както романистът, но те разказват по-бързо и по-нагледно.

В.: Фактът, че в наше време романът се оказва жизнеспособен, е обусловен и от обстоятелството, че той подновява своите форми. Доказателството за това са новите и модерни форми на романа в различните страни.

О.: Имате право, трябва да се правят опити, трябва да се търсят други форми на романа, за да открием пътя до обикновения, класическия читател. Понякога е трудно, но възможности има. Тъкмо сега чета една книга на австриец Петер Хандке. Написал е малък роман за смъртта на майка си. Това е роман, който търси нови пътища. Но запитвам се дали тази история нямаше да се разгърне по-сполучливо на телевизионния екран? Това е вечният въпрос. Ако опитаме да воюваме със средствата за масова информация, дали ние, романистите, ще оцеем? Това е един проблем.

В.: Положително. Но аз вярвам в литературата не само като антипод на телевизията, но наред с нея, дори заедно с нея. Например достатъчно количество добре написани романи ще поддържат винаги буден интереса към литературата.

О.: Какво наричате добре написани романи? Не бих могъл да кажа, че тази книга на Хандке е добре написана, според моята норма на романист тя е много лошо написана, обаче е много добра.

В.: Според Вас какви са определящите критерии за един реалистичен начин на писане?

О.: Бих казал, че един роман например трябва да предложи това, което медиите — вестници, радио, телевизия, не могат да ни дадат. Естествено тази дефиниция не изчерпва всичко, но смятам, че днес мнозина писатели трябва да се преборят с проблема — как да пиша, за да не бъде по-слаб от средствата за масова информация, да не бъде средство за информация от втора степен.

В.: В най-новия си роман „Душевно терзание на глетчера“ Вие опитвате нова форма на разказване, тя разширява обхвата на художествения Ви метод. Вие монтирате към разказа си фиктивни магнетофонни ленти, реферати и бележки. От какво изхождахте, за да използвате подобни елементи?

О.: За мен това беше много важен въпрос, който съм разработил преди това теоретично. Романът, това е написаното от един човек върху известни ситуации и личности, като той иска да се представи за очевидец на всичко онова, което тези хора мислят и вършат. Създава се впечатление, че разказвачът надзърта постоянно през дупката на ключалката в стаята, където се развива действието. Той е, така да се каже, личността Х, която не е представена никъде в романа, но тя е навсякъде, подслушва, дебне, намесва се в душите на хората и знае всичко за тях. Тази личност е и реална. И така, за модерния автор се поставя въпросът — как мога да

се освободя от личността Х. Моят последен роман е един опит да се освободя от нея. В него разказвачът не надзърта през ключалката на вратата, а снабден с всички модерни съоръжения, записва всичко на магнетофонната лента, след което използва необхотимото му.

Тази личност е един анахронизъм или, да я наречем остатък от хрониста на миналото. Просто съм уморен от тази разказваща фигура, която е навсякъде, а не може да се докаже, че е присъстваща. Седем години не бях писал романи — само пиеси, защото в пиесите няма разказвач, няма я тази тъмна и съмнителна личност, която подслушва, дебне и се крие под леглото. В пиесата всичко става на сцената. Първият роман, който написах след тази пауза, беше „Душевно терзание на глетчера“. По-късно написах няколко романа в първо лице, в тях разказвам за моите лични изживявания, например романът, който сега се превежда у Вас, е подобен роман. Казва се „Страна на божията благодат“.

В.: Как навлизате в дадена тема? Как работите?

О.: Работя с темата продължително време подсъзнателно. Някаква ситуация, мотив или човек ме завладяват и понякога години наред действуват в мен, работят, също като мишката, която работи винаги на тъмно. Например книгата ми „Новооткритият рай“, или, както е на исландски, „Новоспечеленият рай“, е една история, която съм чел на десетгодишна възраст, а я написах — надълго, изпълнена с напрежение и фантастика, едва след четиридесет години.

В.: И когато седнете на писалището и почнете да пишете, за да изразите онова, което дълго време е работило във Вас, Вие следвате един вече оформен план или пишете спонтанно, идеята се развива в процеса на писането?

О.: Всичко, което трябва да бъде написано, се развива едва когато вземете перото в ръка. Също както при скулптура — той вижда пред себе си фигурата, която иска да извае, обаче всичко се осъществява едва когато взема чука и длетото.

В.: Отношението на писателите към критиката е рядко единодушно. То обхваща цяла скала — от най-радушно признание до писаната, макар и с ирония, строфа от Гюте — „Пребийте го, кучето! Той е рецензент!“

Литературната критика представлява ли за Вас стимул или е източник на дразнения?

О.: Чел съм само една частица от онова, което е писано върху книгите ми. И то по изключение. Понякога получавам критиките от самите критици, които са ги писали, или пък от издателите на книгите ми, но аз ги чета съвсем повърхностно, всичко това няма особено голямо значение за мен. Понякога е сполучливо, понякога е глупаво, но то почти не ме засяга.

В.: Написали сте много книги, коя от тях Ви е най-скъпа, било поради мъките по съз-

даването ѝ или поради успеха, който сте постигнали с нея?

О.: Никога не съм си задавал такъв въпрос. На него би могъл да отговори по-добре един читател.

В.: Чия винаги се казва и за родителите, че когато имат повече деца, проявяват слабост към едно от тях?

О.: Моего отношение към книгите ми не е подобно на онова, което имаме към децата си. Написал съм досега петдесет книги. Не съм предимно романист. Имам петнадесет до седемнадесет романа, писал съм обаче и пиеси, пътеписи и най-много есета — поне двадесет тома. За тези книги в чужбина не се знае нищо, там съм познат само като романист. Есетата си пиша обикновено на датски език, а романите си винаги на исландски.

Д. И

УНГАРИЯ

„ACTA LITTERARIA“ — Будапеща, 1976, кн. 1—2.

„Акта Литерария“ е орган на Унгарската академия на науките с главен редактор проф. Габор Толнай. В списанието се публикуват студии на немски, френски, английски, италиански или руски език из областта на унгарската и европейската литературна история, върху проблеми на взаимоотношенията между унгарската и европейската литература, върху въпроси на съвременните литературно-исторически методи и др. Списанието излиза веднъж годишно в двойна книжка.

В разглеждания брой 1—2/1976 г. привлича вниманието изследването на Габор Бонихай „Закономерност и случайност. Наблюдение върху творческия метод на Томас Ман“.

В студията си авторът спира интереса си върху романа на Томас Ман „Доктор Фаустус“ и проследява проблемите на неговото създаване, като черпи сведения и материал за наблюдение преди всичко от публикуваното през 1949 г. голямо есе на Томас Ман „Възникването на „Доктор Фаустус“. Романът на един роман“. Материалът с документална стойност в това есе може според автора на студията да бъде разделен на няколко групи, макар че всяка класификация в рамките на творбата би изглеждала повече или по-малко изкуствена. Тези групи са следните: 1. Биографични данни (Томас Ман като човек, неговите пътувания, познания, работните му дни, впечатленията му, социалните му условия на живот, политическите му възгледи, литературните му идеи и т. н.); 2. Конкретният му работен метод; 3. Историята на възникването на някои творби; 4. Тълкуването на отделни произведения; 5. Конкретни изчерпателни бележки

по възникването на „Доктор Фаустус“ и задълбочена интерпретация на романа като цяло, както и подробно разглеждане на частични проблеми (монтажна техника, прототипове на действащите лица, естетически и технически трудности и т. н.); 6. Бележки върху взаимовръзката между гореспомените групи.

Авторът на студията се интересува предимно от тази последна група, към която спада и следното изказване на Томас Ман: „Така или иначе, аз ще се опитам да възстановя за себе си и за приятелите си с помощта на кратки всекидневни бележки от онова време историята на моя „Фаустус“, тъй, както тя възникна и се разви сред кипежа и тревогите на тогавашните събития.“ Първата глава на есето започва по следния начин: „Както чета в бележките си от 1945 г., на 22 декември ме е посетил кореспондентът на лосанжелоския „Тайм мегзин“... за да поиска да му отговоря по едно направление преди петнайсетина години от мен предсказание, което не беше се сбъднало. И наистина, в края на тогава написания и преведен също и на английски „Очерк за моя живот“ аз в полушеговитата си вяра в някои симетрии и числени съответствия в живота ми бях изказал с доста голяма сигурност предположението, че в 1954 г., вече седемдесетгодишен, ще напусна на същата възраст, както и майка ми, този тленен свят.“ Първата тема в това изказване се характеризира според автора чрез закони, симетрии и числени съответствия в живота, както и чрез вярата в сбъдването на предсказанието. Томас Ман нарича тази вяра „полушеговита“. Какво означава този обрат, защо тази вяра е само наполовина шеговита, тоест — от друга страна — наполовина сериозна, пита се авторът на изследването. Произтича ли тази вяра от някакъв мистицизъм? Няма ли тя обективни основания? Това предположение едва ли е допустимо, като се има пред вид, че Томас Ман се поставя в творбите си и в есеистиката си като критик на всякакъв вид мистицизъм. Тази вяра на Томас Ман навярно има някакви основания в действителността и би могла да бъде обяснена. Томас Ман е направил наблюдението, че засягащите го събития в света разкриват закономерности, че са подчинени на съгласуваности, симетрии и числени съответствия. В посочения цитат писателят говори само за собствените си живот, тоест за засягащите непосредствено него събития; по-късно обаче кръгът на тези събития се разширява. Значи засягащите нашата личност, но неподчинени на нашето влияние случки от външния свят могат да почиват на закони, съгласуваности и числени съответствия, които представляват резултат от множество вероятности. Но те трябва да се задържат на определена степен, за да могат да бъдат обяснени недвусмислено като случайности. Да се определи тази гранична

стойност научно, да се изрази математически, е невъзможно. Ала човек разполага с интуитивни оценъчни възможности, за да реагира достатъчно чувствително при преминаването на тази граница. Основата на тези възможности се корени, от една страна, във всеобщия житейски опит на отделния човек, който той придобива по естествен път подобно на майчиния език. От друга страна, тези оценъчни възможности се подкрепят от подпорения практически и теоретически опит на цялото човечество. И така човек може да бъде сигурен, смята авторът, че Томас Ман е бил насочен към събития и факти, чиято взаимовръзка и закономерност са по-невероятни от обикновените статистически вероятности, с които обаче не могат да бъдат обяснени известните закони на действителността. Човек се изправя пред факти, които нямат тълкувание, но все пак не е възможно да се определят като случайности и като такива да се пренебрегнат с лека ръка. Във валидността на такива взаимозависимости може само да се „вярва“, те не могат да бъдат доказани въз основа на нашите познания. „Вярата“ обаче е „шеговита“, понеже в „подобно нещо“ не може да се вярва напълно сериозно, това би противоречало на „здравия разум“. И все пак тази вяра е само наполовина шеговита, понеже взаимозависимостите си остават факти. Разумът се нуждае от разрешение, а понеже фактите не могат да бъдат отречени, трябва да се намери някакво обяснение. Томас Ман казва: „С изпълнението на предсказанията работата стои малко по-особено; често пъти те се сбъдват не буквално, а по заобиколен начин и все пак въпреки известна неточност, въпреки оспоримостта им и в този случай виждаме, че те са се сбъднали. Едно нещо може да замести някое друго.“

В „този случай“, смята Габор Бонихай, предречената смърт може да бъде заменена с тежка болест или с опасен упадък на жизнените сили. Така че свързаните една с друга случки спадат към определени събитийни типове, а съответствието е валидно и тогава, когато е налице взаимовръзка между събития от един и същи тип. В горния случай става дума например за събития от типа „смърт“, която може да бъде или действителна смърт, или пък тежка болест. В цитираните думи на Томас Ман се съдържа очевидно умишлено заострена формулировка на един проблем — този за принадлежността на събитията към един и същи тип. Тази принадлежност е неточна и оспорима, но несъмнена. Как трябва да се разбира това? Авторът сравнява тази формулировка на Томас Ман с израза му „полушеговита вяра“ и отбелязва, че тук става дума за един и същи проблем: 1. Вярата е шеговита — обаче само наполовина; 2. Принадлежността е оспорима — обаче несъмнена. В първото изречение става дума за конфликт между разума и фактите, конфликтът е нещо налично;

във второто изречение проблемът може да бъде поставен аналогично: принадлежността не може да бъде доказана логически безупречно, обаче може да се разпознае и признае, смята авторът.

Резюмирайки разкритите възможности за обясняване на интуитивно оценяваните, отклоняващи се от статистично-вероятното закономерности, авторът на студията прави следните изводи: 1. Също и невероятното притежава известна степен на вероятност. 2. Събитията могат да бъдат типизирани. 3. Субектът може да влияе несъзнателно върху събитията (несъзнателна активност на субекта). Но тези принципи очевидно не са достатъчни за обясняването на „тайнствените“ закономерности. Томас Ман споделя, че от неговия разговор с американския кореспондент били изминали само три месеца до настъпването на момента, в който биологичния упадък, на който се е позовал, е достигнал своята най-ниска точка и обичайният му начин на живот е бил прекъснат от изискващо хирургична намеса заболяване. „Ако упоменавам всичко това, то е, защото ми се струва, че тук може да се види някакво странно несъпадане на моментите, в които се проявяват нашите биологични сили, от една страна, и нашите духовни сили, от друга.“

С тези думи писателят зачева нов проблем, с който се занимава върху близо две страници. Този проблем може да бъде формулиран така: биологичните сили и духовните сили не се намират по необходимост в съзвучие. За да подкрепи това свое твърдение, Томас Ман разказва, че е написал романа си „Лоте във Ваймар“, докато е страдал мъчително от инфекциозен ишиас. „И все пак ишиасът е някаква засягаща дълбоко живота болест. Напротив, времето, за което говоря и за което бях предсказал, че тогава ще умра, беше период на действително бавен, прогресиращ упадък на жизнените ми сили, период на явно биологично „линееие“.“ Тук се създава в тези бележки мярката на една пропорция, посочва авторът. „Лоте във Ваймар“ се отнася към „Доктор Фаустус“, както ишиасът към биологичното линееие. И тук Томас Ман добавя: „Би било доктринерство да се свързва и обяснява с упадък на жизнените ми сили възникването на една творба, побрала в себе си материал от цял един живот, синтезирала в някакво единство отчасти неволно, отчасти и с целната на съзнателни усилия целия този живот и представляваща затова едва ли не неизбежно известна акумулация на живота. Много лесно е да се обърне причинната връзка и да се обяви моето заболяване за последица от произведението, което като никое друго не ме оставяше на спокойствие и изискваше напрегане на всичките ми най-съкровени сили.“ Според автора на студията от този откъс се изясняват голяма част от обсъжданите проблеми. Доктринерството например представлява само методологическа грешка, а

това съвсем не означава, че по отношение на съдържанието непременно води до погрешни резултати. Следователно да се обясни възникването на една творба с упадъка на жизнените сили, не е непременно неистина. Да се отхвърли тази възможност би било толкова доктринерно, колкото и да се твърди обратното. „Много лесно е да се обърне причинната връзка“ не означава, че тази връзка непременно трябва да бъде обърната. Каузалната взаимозависимост на събитията представлява често една привидна поредица, темпорално по-ранното събитие не може с лека ръка да се приема като основание или причина. Творбата, причината за упадъка на жизнените сили, може следователно да оказва своето въздействие, така да се каже, в организация на художника още по време на създаването ѝ или дори преди осъзнаването на творческата дейност. И ако творческият процес побира в себе си материала от целия живот на художника, тогава съвсем не е случайно, че кулминационната точка на несъзнателния процес на вътрешно узряване настъпва тъкмо в този период. Този „материал от цял един живот“ не е в същност нищо друго освен социалните, политическите и културните исторически процеси в Европа и Германия от ХХ в. Материалът на творбата е същевременно онзи медиум, в който художникът съществува, от който той черпи и с който е свързан чрез най-съкровени и здрави нишки от началото на своя творчески път. През кризисни периоди на историческия медиум, през съдбоносните часове на човечеството художникът, чийто субект е асимилиран от този медиум вече от десетилетия, може да реагира предварително на известни събития, следователно той може да притежава способността на предсказанието, на „пророчеството“.

Тук Томас Ман определя още една важна закономерност, която следва от всичко казано дотук. Упадъкът на жизнените сили по такава причина съвсем не е белег на слабост, а, напротив — на сила: „Голяма истина е, че който отдава живота си, го спечелва — истина, която и в сферата на изкуството и поезията има не по-малко право на гражданство, отколкото в религиозната сфера. Пожертвването на живота никога не става поради недостатъчни жизнени сили. . .“

В разглежданата глава от есето „Възникването на Доктор Фаустус“ се разкрива творческият метод на Томас Ман. Той сам нарича привидно спонтанното движение на своя интерес „тайнствено“. Външните събития, за които той разказва в есето, означават обаче в същото време предостатъчна причина за този поврат на интересите му. Фашизмът е достигнал кулминационната точка на своята мощ, неговият път сочи вече надолу, „времето е узряло“ за художествена преработка на немската трагедия. Известно е, че последователността на темите, с които се залавя Томас Ман, е в тясна за-

висимост от историческите събития. В това няма никакво чудо или тайна, ако спонтанният поврат на неговите художествени интереси е в съзвучие с големия поврат в човешката история. Обществените закономерности, които Томас Ман разкрива в творбата си, определят в последна сметка закономерностите на възникването на тази творба.

Така обективно истинският мит и иманентното сродство в творбите на Томас Ман са причина за това, целокупното творчество на писателя да е пронизано от необикновено силно единство. Структурните принципи на неговата идейна система се основават в последна сметка върху диалектиката между закономерност и случайност.

B. K.

ХОЛАНДИЯ

„NEOPHILOLOGUS“ — Амстердам, 1977, кн. 1, 2

В кн. I на международното списание по лингвистика, теория на литературата и компаративистика „Неофилологус“ привлича вниманието студията на Паул Михаел Лютцелер от университета във Вашингтон, озаглавена „Романът на Херман Брох „Омагьосването“ като политическо произведение“.

В литературата върху Херман Брох често е изтъквано, че романът му „Омагьосването“, писан преди емиграцията на писателя в САЩ пред настъпващия фашизъм в Австрия, представлява една своеобразна критична равностатка на Хитлеровия режим и националсоциализма. Но липсва детайлно описание на политическите идеи, заложили в този роман. Така вашингтонският автор си поставя за цел в своята студия да изследва идеологическата нагласа и тактическите ходове на действащите в романа лица. От друга страна, работата на Паул Михаел Лютцелер предлага поглед върху социално-психологическия климат, сред който се зараждат и процъфтяват изобилие фашистките режими.

Романът на Херман Брох разказва за странните събития в едно алпийско рударско село в годините между двете световни войни. Селото е разделено на горна и долна махала и между двете му части съществува открай време потомствена вражда. Една пролет в долната махала на селото пристига тайнствен чужденец на име Мариус Рати. Отначало той припечелва хляба си като ратай и макар да събужда недоверието на алпийските селяни, с течение на времето той успява чрез ловкост и хитрост да спечели благодарноложението на местните големци. Така Рати се разкрива като опитен демагог, като своеобразен пророк и мошеник в едно и също лице, който познава скритите надежди и очаквания на хората и умее да ги подклажда и използва за своя изгода. В дребноська и

бездомния скитник Венцел пришелецът на-мира свои идеален помощник и съучастник, който с дръжките си речи успява да привлече около себе си младежите от селото. Рати обещава на младите хора да ги заведе до скритата златна жила в старата изоставена мина и да ги направи богати. Той разбужда тяхното сребролюбие и същевременно под-клажда омразата им към жителите на горната махала, които притежават своите стари ру-дарски привилегии и не са склонни да ги от-стъпват на никого. Рати проповядва в селото бунт срещу машините и подтиква селяните да се откажат от механизацията и се върнат към ръчния труд. И тъй като в търговския представител и застрахователен агент Вечи подозира свой противник, той насъсква всич-ки срещу него. Атмосферата в селото все повече се отравя, разраства се всеобщото безредие и недоволство. Само след няколко месеца всички жители на долната махала следват вече безропотно лозунгите и ука-занията на изкусителя Мариус Рати. Дори и хората, които го смятат за умопобъркан, хранят надежда да извлекат някаква облага от фантастичните му златотърсачески про-екти. Рати става владетел на душите на се-ляните и добива неограничена власт над тях. По време на една нощна оргия по случай осветяването на един параклис Рати на-режда да се убие с кремъчен нож едно младо момиче, негова следовница, за да се омило-стивят злите духове на планината посредством нейната непорочна кръв. Но жертвата остава напразна. При опита на неколцина младежи да проникнат под предводителството на Венцел в затрупаната от години мина, га-лерията се срुтва и се дават нови човешки жертви. Но това не слага край на господ-ството на Рати. По негово настояване общин-ският съвет решава да прогони застрахова-телния агент Вечи от селото, върху който е хвърлена цялата вина за злополучията в управлението на Рати. Романът завършва с надеждата, че с детето, което се ражда в същата тази нощ, ще настъпи нов живот за жителите на селото и че това дете ще съумее да прокара един дух на нова религиозност, от който се нуждае светът.

Така на пръв поглед романът „Омагьсо-ването“ е конципиран като религиозно-сим-волична творба, но това е само на пръв по-глед. Не бива да се забравя, че книгата е пи-сана в навечерието на окупацията на Австрия от хитлеристките войски и че в същност той представлява една мащабна политическа але-гория. Така главният герой Мариус Рати носи всички черти на нацисткия „фюрер“ със своята стадна идеология, своя ирацио-нален мит за „кръвта и земята“, със своята псевдоантикапиталистическа афектация, с антиеротичната си нагласа и милитаризъм. Общите черти между Рати и Хитлер се раз-криват и в неговото самонамнение като рели-гиозен обновител и спасител, в призова му към жертвоготовност, в неговия реторизъм

и брутална пропаганда, в утвърждаването на водаческия принцип, в манипулирането с народните маси, в съзидането му с уп-равляващите прослойки, в терора, който налага над противниците си и преследването на малцинствените групи. Всички тези мо-менти в романа, изтъква авторът на статията, са съставна част от фашистката теория и практика. Мариус Рати се представя като застъпник на народните интереси и сам се идентифицира с „народната воля“. Съгласно неговите теории основната социална цел е да се изгради една „общност“, в която да владее принципът „всички за един“, като този един е „водачът“ с неговите месиански пре-тенции. Пътят към тази общност, към този „нов райх“ се оказва обаче осеян с многобройни жертви. Авторът посочва, че тук е повече от очевиден паралелът с хитлеристките идеи за „народността общност“ в Третия райх, който е изграждан под демагогична лозунг „Общото благо стои над личното!“ — офи-циален лозунг на националсоциалистическата партия в нейната ранна пропагандна кампа-ния. И лозунгите на Рати, и тези на Хитлер за някаква „общност“ само прикриват съ-ществуващите социални конфликти, без да ги отстраняват.

От идеите за „народността общност“ възниква и фашистката расова идеология. Рати пледира да бъде изолирана от общността „нечистата, виновната кръв“ и насочва своята омраза към застрахователния агент Вечи, който представлява явно олицетворение на немското еврейство по времето на Хитлер. Тези пасажки от романа напомнят известни места от „Моята борба“, където се казва, че „трехът спрямо кръвта и расата е първо-родният грях на този свят“. Рати възхвалява наред с „народностния дух“ и „чистата кръв“ и любовта към земята. „Комуто е чужда лю-бовта към земята, проповядва Рати, той не е човек, той безчести живота и трябва да бъде прогонен.“ Възхвалята на всичко аграрно, посочва авторът, е характерно също и за де-магогската идеология на Хитлер. Така и Рати прави опит да реализира една регрес-ивна утопия, чийто най-важен белег е въз-връщането към предкапиталистическите ус-ловия на труд и социални отношения.

Рати се е обкръжл на фашисткия идеал за потискането на сексуалността и на произ-тичашата отук теза за преработването на сексуалната енергия за благого на „общно-стта“. „Всички болести на този свят произ-тичат от липсата на целомъдрие.“ Рати така обяснява корена на злото. Въз основа на неговия антисексуализъм Рати е подозиран в импотентност — една мълва, която се е носила и за неговия първообраз Хитлер. Като компенсация на отказа от наслади Рати предлага на своите съмишленици по-добно на Хитлер екстазно-оргиастични емо-ции при масови събрания и шествия. Така Рати схваща своето „учения“ за подобряване на света като своеобразен заместител на ре-

лигията. От сподвижниците си той изисква да му засвидетелстват „безусловна вяра“ като на религиозен пророк. Също и Хитлер е схващал своя светоглед като нещо по-голямо от партийно-политическо убеждение. В „Моята борба“ той подчертава, че „националсоциалистическият мироглед има измерения на религия и трябва именно като такава да прокламира своята непогрешимост“. Със своите яростни антихристиянски постановки и постоянните си „призови към омраза“ Рати подобно на Хитлер се превръща в пророк на омразата. Авторът на статията отбелязва, че и при двата случая явно се касае до една външна проекция на страха. И двамата диктатори се страхуват от християнското учение за взаимна любов, както и от всички основоположни достижения на еманципационния процес на новото време: демократизацията, разкрепостяването на жената, разпадането на безусловния секулен морал, расовото смесение, индустриализацията и живота в големия град. За да отреагират своя страх на диктатора от рода на Рати остава само едно: да прехвърлят отговорността за „злото“ върху едно малцинство, което да се превърне в изкупителна жертва.

Омразата и страхът като основни начала на хитлеристкия еклектичен мироглед са и тъкмо онези елементи, посочва авторът, които придават на тази идеология оперативност, в смисъл, че части от нея могат лесно да бъдат изключвани, подменяни или изцяло преобръщани според това, как се променят причинителите на страха и съответно целите на вътрешната омраза. В това се заключава и съдържанието на Хитлеровия „принцип“, който той сам е прокламирал — „да не се придържа към никакви принципи“. Разпространяването на своята власт на всяка цена и с всякакви средства е както за Рати, така и за Хитлер главната цел на тяхната борба. Пътят към властта се характеризира и за двамата със спечелване на широките маси посредством демагогска реторика. Така в центъра на романа на Херман Брох се намира взаимоотношението между очакванията, отправени към един „фюрер“, и поведението на този „фюрер“. Като изобразява тази вътрешна връзка, Брох разкрива механизма на успеха на националсоциалистическото движение в Германия в годините между двете световни войни: копнежът на обезверените маси по мирогледни и политически устои дава възможност на Хитлер да се представи като „избавител“. Неговата тактика за манипулиране с народните маси е същата като тази на Мариус Рати. Още преди неговата поява публиката е доведена до състояние, близко до транс. С гърмеща маршова музика и потоци от бира се разпалва настроението на очакване и се притъпява всяко критично настроено съзнание.

Анализът на националсоциализмът в романа на Брох „Омагьосването“ не се огра-

ничаваше с изобразяването на отношението между демагогия и маси, а представя и онези кръгове от населението, които се присъединяват към фашистското движение или пък му се противопоставят. При това се анализира и причините за едното или другото поведение на отделните герои. Така утвърждаването или отричането на фашизма се разглежда в тяхната зависимост от социалната и съответно от социално-психологическата ситуация.

Подобно на всеки „фюрер“ и Рати намира бързо своите помагачи и съмишленици. Така Венцел е литературно превъплъщение на четиримата Хитлерови приближени — Гьобелс, Гьоринг, Рьом и Химлер. А така наречената „Венцелова гвардия“ е олицетворение на хитлеровата младеж в Германия. От нейните песни и акции става ясно чие духовно чедо е тази „гвардия“. Тя напълно отговаря на представите, които Хитлер е имал за израстващата под неговата диктатура млада генерация. В една от речите си нацистският „фюрер“ ще каже: „Моята педагогика е сурова! Аз изисквам една брутална, властолюбива, безстрашна и жестока младеж! Знанието означава гибел за моите млади хора. Те имат нужда от дисциплина, те не бива да изпитват страх от смъртта!“ Така, когато при тежката злополука в мината един член на „Венцеловата гвардия“ загива, Рати използва случая, за да отпразнува това нещастие като „геройска смърт“, да го представи като пожертвование за делото на движението. Същото безрамно използване на обикновени злополуки за преследване на лични властолюбиви цели може да бъде открито и в речите на Хитлер, посочва авторът, и то в създаването на цял един „култ към смъртта“.

В романа „Омагьосването“ са изобразени и представители на онези социални прослойки, които очакват някакво подобрение на собственото си положение от политиката на диктатора. Тъй като политическата програма на Рати е съставена от общи, мъгливи обещания, всеки я тълкува, както му е угодно. Това положение изцяло кореспондира с факта, че чрез своята демагогика и изпълнена с празни обещания програма Хитлер успява в период на инфлация и на всеобща морална покруса да привлече обширни кръгове от народните маси в Германия в своя подкрепа. В романа е изобразена и групата на опозицията, в която най-голяма роля играе безимотният селянин, пролетарият Зук. Още от самото начало той прозира същността на Рати и знае, че той цели единствено да улови в мрежите си жителите на селото. Зук е представител на работничеството по време на надиращия се фашизъм в Германия, отбелязва авторът на статията, понеже тази социална прослойка развива най-силната и най-действена съпротива срещу националсоциализма.

Авторът посочва, че Брок умишлено не избира за действащите в романа лица, които олицетворяват един противоположен на фашизма хуманизъм, типични представители на определените социални прослойки в Германия от тридесетте години. Причината е в това, че хуманизмът, както си го представя писателят, не е могъл да съществува в съвременните му социално-исторически условия и затова има по-скоро утопичен характер. В рамките на разказния модел като персонализации на този утопичен хуманизъм се предлагат образите на две майки, особено на майка Агата, която очаква дете. Така принципът на майчинството, даряването на живот, плодовитостта, любовта и добротата се противопоставят на инфантилността, разрушителните нагони, стерилността, импотентността, властолюбието и омразата на Рати и Хитлер. С разкриването на перспективата за едно необходимо по-хуманно общество в бъдещето фактически се издига протест срещу антихуманната фашистка обществена система. И в този протест е вложена цялата политическа сила на романа като разобличение на всяка фашистка диктатура.

В кн. 2 на списанието буди интерес статията на Екхард Хефтрих „Модерността на Томас Ман“.

Като сътрудник на литературно-политическото седмично списание „Симплицис-мус“ Томас Ман публикува през 1905 г. своя разказ „Труден час“ по случай стогодишнината от смъртта на Фридрих Шилер. Известният разказ представлява монолог на Шилер, който работи над трилогията си „Валенщайн“ и е изпълнен със съмнения по отношение на благополучния резултат от работата си, както и по отношение на „другия“, на своя велик съвременник от Ваймар, богоподобния Гьоте. „Ала усещаше вече жило на тая неотвратима мисъл в сърцето си — мисълта за него, за другия, здравия, надарения с чудно осезание, чувствения, божествено-подсъзнателно творещия, за онова там във Ваймар, когото той обичаше с някаква томителна враждебност... И отново, както винаги, в дълбоко безпокойство, с някаква задъхана бързина и припряност той почувствува да започва в него работата, последвала тая мисъл: да затвърди и отдели собствената си същина и творчество от онова на другия...“ В това отричане, което монологизира Шилер предприема между собственото си творчество и това на Гьоте, може да се открие онова разделение, което действителният Шилер пак с оглед на Гьоте извършва между понятията наивно и сантиментално. Шилер на Томас Ман се усеща не само дорасъл до „другия“, но и превъзхождащ го не въпреки, а тъкмо поради трудностите, които има да преодолява в творчеството си. Той е не само бог подобно на другия, но и герой. На друго място Томас Ман ще припише на подобен творчески героизъм чертите на своеобразна светост.

И тъкмо в това се и заключава разделието, което сам Шилер извършва във високо ценената от Томас Ман студия „За наивната и сантименталната поезия“. Като възплъщение на античния художествен дух Гьоте е представител на наивното в смисъл на онези присъща на античността проява на божественост, където природа и изкуство, усещане и познание съпадат: но като къс антична природа в една по-късна епоха Гьоте е в същност анахронизъм, понеже античната наивност е отдавна загубена. Как е възможно тогава в по-новото време, където познанието застрашително се е разпростряло над изкуството, изобщо все още да се твори изкуство? В съгласие с тезата на Шилер това е възможно вече не по наивния начин, а по такъв, който отговаря на променената епоха, който включва в себе си познанието. Сега вече погледът е отправен към идеята, двигателната сила на изкуството е копнежът: художникът вече не е наивен, а сантиментален, а някогашната Аркадия, чиято идея сега художникът прозира, му се представя като Елизиум, като античен рай. И понеже това проявление на идеята в художествената творба може да се удаде докрай само на сантименталния поет, то своеобразното съревянование помежду Гьоте и Шилер се решава от последния в негова полза. Наивният поет се чувства в своя територия само в античността, но не и в съвременността. Така Гьоте, без да бъде отричан като реалност в прочутия трактат на Шилер, си остава едно чудо, едно изключение от правилото. За сметка на това сантименталният поет е *модерен*.

Авторът на статията отбелязва, че сам Томас Ман е бил fasciniран от тази еквилибристика. За него тук се предлага един модел, с чиято помощ би могъл да изрази собствената си проблематика. Не само късното подражание на Гьоте, но и постоянната му идентификация с Шилер е помогнало на Томас Ман да определи собствената си позиция в пренията с традицията и съвременната литература. Така модерно, в добрия смисъл на думата, се оказва не онова, което се приема в момента като особено актуално или което дава вид да скъсва с традицията като формално-художествен експеримент и да дава някакви насоки за бъдещото; модерно за Томас Ман е било открай време особеното свързване на критичното с художественото начало, обединяването на познанието с творчеството — всичко това в съгласие с тезата на Шилер. Модерност означава за Томас Ман не някакъв фунт срещу традицията, не разрушаване на вече изработените и изпитани форми; тя няма нищо общо с онзи бунт на младежта срещу старите имена в литературата, на който по правило се дава винаги съмнителната почетна титла „литературна революция“. Модерното при Томас Ман според автора трябва много повече да се отждествава с развитото съзнание

за критичното положение на изкуството. Заедно с това модерност за Томас Ман означава и: крайна изтънченост, т. е. декаданс, и то не само по отношение на образите, които в разказа получават свой литературен живот, но и изтънченост и диференцираност на художествените средства. Така че модерност в случая не означава някаква нова непосредственост или опростяване на средствата, не означава патост на мнимо непосредствения изказ, към който са се стремили съвременните на Томас Ман „модерни“ автори. Модерно за Томас Ман, доколкото сам той се схваща за модерен писател, е не непременно разгръщащия се по негово време експресионизъм в литературата, за който той няма разбиране.

От „Тонио Кръгер“ през „Смърт във Венеция“ до „Вълшебната планина“ проблемът за модерността при Томас Ман е преди всичко проблем на повишената психологическа способност за познание. И това познание е винаги художествено, включващо в себе си и познанието за самото изкуство, и тъкмо този художник на префиненото съзнание е истинският представител на епохата. Затова именно той е *модерен*. Така модерното се заключава в степента на съзнанието, т. е. в остротата на познанието, която не се държи скрита в творбата и от художника, а се включва под формата на ироническо пречупване на разказната перспектива изцяло в произведението.

Модерността на един писател, на един „романист“ е следователно определена до голяма степен от обединяването на изкуство с наука, отбелязва авторът. Модерният писател е едновременно художник и критик и това в пълна сила важи за творчеството на Томас Ман.

По отношение на художествените средства Томас Ман използва широко всички достижения на XIX в. и в сравнение с някои свои съвременници, като Джеймс Джойс например, той изглежда направо традиционален. В едно от писмата си за естетическото възпитание Шилер предупреждава художника да живее в своя век, но да не бъде негово творение. И тъкмо всеобхватният, винаги иронично пречупен „традиционализъм“, смята авторът, е предпазил Томас Ман да стане като творец съзнание и любимец на своето време. Той е останал син на XIX в., но тъкмо това му е помогнало през XX в. да бъде верен на себе си. Така му се е и удало с наследиците от XIX в. художествени средства да създава романи на XX в.

Авторът проследява принципа на „музикалност“, застъпен в творчеството на Томас Ман, и стига до извода, че в отношението си към традицията и модернизма той стои по-близо не до музикалното творчество на един Арнолд Шьонберг, станал прототип в романа му „Доктор Фаустус“, дори не на един Густав Малер, а по-скоро до това на Рихард Штраус, който също така с музикалните средства на XIX в. триумфира през XX в.

В заключение авторът изтъква, че проблемата за модерността на Томас Ман, разгледана в един по-широк аспект, се оказва далеч по-сложна, отколкото се представя на някои спекулативно настроени пуристи на модернизма.

В същата книжка определен интерес събужда и статията на Ервин Лайбфрид „Разказът на Кафка „Тръгването“ и теорията на историята“.

Авторът прави пространен анализ на малкия разказ-притча на Франц Кафка, като тълкува всички възможни варианти на рефлексия. Ето и самия разказ:

„Заповядах да изведат коня ми от конюшните. Слугата не ме разбра. Отидох сам в конюшната, оседлах коня си и го възседнах. В далечината дочух да тръби тромпет, попитах го какво означава това. Той не знаеше нищо и не бе чул нищо. При портата той ме спря и попита:

— Закъде си се запътил, господарю?

— Не знам, отвърнах му, само да се махна отгук, да се махна отгук. Все по-далеч отгук, само тъй мога да достигна целта си.

— Значи знаеш целта си? — попита той.

Да — отвърнах аз, — нали го казах: „Да се махна отгук!“, това е моята цел.

— Не си взел със себе си никакви припаси — каза той.

— Нямам нужда от припаси — казах аз. — Пътуването ще е толкова дълго, че ще трябва да умра от глад, ако не се сдобия с нещо по пътя. Никакви припаси няма да ме спасят. За щастие това ще бъде наистина страховотно пътуване.“

Ервин Лайбфрид изтъква, че подобен разказ предлага поради своята многозначност възможности за редица тълкувания, които в последна сметка остават в плоскостта на класическата хуманистична традиция и представят творчеството на Кафка не толкова в модерна, колкото в традиционална светлина.

В. К.