

Г Д Р

ZEI, "TSCHRIFT FÜR SLAWISTIK", 1976, кн. 4

В поредната книжка на списанието — орган на Централния институт за литературна история и езикознание към Академията на науките на ГДР — привлича вниманието студията на чехословашкия компаративист Дионис Дюришин „Методико-теоретични разсъждения по повод сравнителното изследване на славянския романтизъм“. Изхождайки от тенденцията за мултилатерално сравнително изследване, която в последно време взема превес в интернационалната компаративистика, авторът изтъква две основни предпоставки за открояването на преобладаващи закономерности и специфични черти на славянския романтизъм в общоевропейския контекст: 1) типологична принадлежност на славянския романтизъм към ансамбъла на европейските литератури; 2) съзнанието, че славянският романтизъм образува една завършена цялост.

Като отбелязва, че моделът на европейския романтизъм предполага редица по-малки и подчинени нему структури, между които са и скандинавските, източноевропейските и юго-източноевропейските литератури, Дюришин счита, че досегашните изследвания на ролята на славянския романтизъм в развитието на европейския романтизъм са се съсредоточавали главно върху извеждането на типологични белези с един повече или по-малко очертан общоевропейски модел. Тази база разкрива възможности за по-нататъшни плодотворни сравнителни проучвания.

Подчертава се обаче, че съществуващите литературни синтеси са изградени предимно на по-стари неопозитивистични концепции, както и на механичното усвояване на литературния процес, така че отделните славянски литератури в повечето случаи са поставени успоредно една на друга или в последователен ред, без да се съблюдават в нужната степен техните взаимовръзки. Възникналите след края на 50-те години множество специални изследвания са предимно на билатерална основа, така че, както смята Дюришин, липсват изследвания, имащи за обект специфичните закономерности в развоя на славянската литература, взета като една общност и завършена цялост. Тази общност също не трябва да се разглежда статично, а в хода на историческото ѝ развитие, чрез многостранните ѝ преплъщания.

В тази взаимовръзка славянският романтизъм, схванат като една междулитературна структура, трябва да се изследва в своята консистентия и взаимобусловеност, като едновременно с това ще се даде насока за изследването на всеки национален романтизъм поотделно. Целта е да се разкрият белезите на отделния национален романтизъм, а също и общите белези на славянския романтизъм като по-висша система.

При изследването на славянския романтизъм в европейския контекст Дюришин разглежда националното и интернационалното в едно литературно произведение или литературен процес като връзка между частното и общото. Принципът гласи: „частното не съществува по друг начин освен във взаимодействията си с общото. Общото съществува само във и чрез частното.“ Същественото при научния анализ е да се открият взаимодействията между явленията и техните отделни компоненти, а разкриването на тези взаимовръзки означава да се видят нещата в тяхното единство и цялост. Степента на познание отговаря на количеството и многостранността на опознатите взаимодействия между компонентите на едно цяло. Също така, отбелязва авторът, националната литература не е механичен сбор от произведения, а система от съществуващите между тези произведения взаимодействия.

Задача на литературознанието е да изследва връзките, въз основа на които съществува както частното, така и общото. Щом като националното представлява система от компоненти, познаваеми посредством техните връзки и взаимодействия, то в основни линии същият комплекс от връзки е носител и на интернационалното, естествено в друг системен порядък и в друга йерархия. И така, изтъква Дюришин, системата на европейската литература или на световната литература се определя от връзките между материализираните феномени, творби, структури и пр. на дадена национална литература, които са неизбежни за съществуването ѝ като такава, но същевременно са повторими и в други системи от национални литератури. С това се засяга проблемът за диалектичното единство между славянския романтизъм в отделните славянски литератури и славянския романтизъм като общо явление.

От гледна точка на световната литература националната литература представлява една

сложна система от променливи и непроменливи връзки. Световната литература като най-висша степен на обобщение и на абстракция на литературно-историческите процеси има от своя страна характер на непроменяема. Обаче, добавя Дюришин, само тогава, когато понятието световна литература се схваща konsekventно в семиологична, временна и пространствена ограниченост, като определен стадий на обвързана със система, т. е. на теоретична конкретизация на литературата.

Съществуващите закономерности в субординацията на отделните текстове Дюришин формулира и като връзки между променливите и непроменливите компоненти. Тяхното изследване на плоскостта на националните литератури води до разкриването на специфични знакове за тези литератури, а от гледна точка на извъннационални литературни текстове или литературни комплекси на европейската или на световната литература — до обобщаване на тази специфика. Затова и моделът на европейския романтизъм не е сбор от моделите на романтизма в отделните национални литератури, както понятието световна литература не е механичен сбор от всички национални литератури.

По-нататък Дюришин отбелязва, че ако противопоставим на славянския романтизъм немския или унгарския романтизъм, ние ще изследваме преди всичко техните променливи връзки и знакове. Обаче при сравнения от по-висша степен на обобщение с оглед на извъннационални литературни единства се вземат под внимание преди всичко непроменливите компоненти на националните литератури. Тогава откритите в процеса на билатерално изследване променливи компоненти на националните литератури претърпяват преустройство в системния порядък. Размерът на това преустройство на променливите връзки е зависим от отношението, в което се намират те към даденото понятие на европейската или на световната литература, кои взаимодействия сочат на еднакъв знаменател с това понятие. Следователно специфичните явления за всеки национален романтизъм се включват чрез определени връзки в системата на европейската или на световната литература, като я модифицират и обогатяват.

Ако изследваме например словашкия романтизъм във взаимоотношенията му с романтизма на други национални литератури, то картината на променливите и непроменливите връзки към украински, френски или български романтизъм няма да е еднаква, а различна в зависимост от спецификата в разволя на романтизма при тези литератури. Ако искаме да обхванем променливостта или непроменливостта на словашкия романтизъм на плоскостта на европейската или на световната литература, то това предполага конфронтация на всички еквивалентни общности.

При сравнителните проучвания, изтъква авторът, трябва да се вземе под внимание, че моделите на йерархично по-висше стоящи

текстове представляват мащаби за формиране на модели на подчинени текстове; но, от друга страна, се осъществяват връзки и в обратен ред — от подчинени текстове към по-висшестоящи текстове. Дюришин смята, че промените в литературно-историческото развитие изхождат винаги от промени в по-ниски плоскости с тенденция към по-висши.

В резултат на своите проучвания авторът отбелязва, че тежестта на едно компаративистично изследване не трябва да пада върху външните контакти, изследванията да се правят по възможност цялостно, така че типологията да стане определящ критерий при обобщения на най-висша степен. И при типологично-сравнителното проучване не могат да бъдат изключени плоскостите на външните, още по-малко тези на вътрешните контакти.

В заключение Дюришин отбелязва като работна хипотеза и база за следващи по-конкретни проучвания „синкретизма на жанра“. Жанрът като литературна категория е продукт на известен процес на обобщаване и в този смисъл има нормативен характер. Наблюденията обаче показват, че литературното развитие се насочва повече към разрушаване на дадена естетическа норма, отколкото към нейното съхраняване. На плоскостта на генологията резултатът от този процес на постоянно подновяване в литературното развитие е смесването на жанровете и формите.

В същата книжка интерес предизвиква и студията на Р. Розенберг „Марксистска литературна теория и компаративистика“. В значителна част от своето изследване авторът проследява на базата на няколко теоретични постановки възникването на проблема за обществената функция на литературата. Розенберг подчертава, че марксистската литературна теория поддържа становището за единна теория на създаване, разпространение и приложение на литературата, като аспекти на отразяване и творчество не трябва да бъдат противопоставени самостоятелно, а свързани помежду си.

Тези общи тенденции на развитие на теоретичното мислене са били почти изцяло отминати от сравнителното литературознание. Неговият статус и досега, отбелязва авторът, се ограничавал в изследване на контактите и въз основа на тях се правят предположения за историко-литературните закономерности на типологичните прилики и отлики. През последните години в тази насока са направени интересни предложения, внесени са системни теоретически познания и аспекти на структурното изследване, но въпреки това проучванията разглеждат на първо място националното, респ. интернационално традиционно взаимодействие между литературните творби.

Целта на автора е да открий възможностите и границите на една историко-материалистична типология, като обектът на изследване на сравнителното литературознание се разглежда в светлината на общата теоретична проблематика и като се изхожда от понятие

за литература, което да обхваща в себе си цялата, отнасяща се до литературата, творческа, дистрибутивна и консумативна дейност на човека.

Авторът прави своите проучвания върху материал из европейската литература от първата половина на XIX в.

Ако се изхожда от подобно обществено-научно определяне на понятието, то сравнителното литературознание в широк мащаб би имало за предмет на изследване обществените литературни функционални зависимости, т. е. такива литературно-художествени системи на комуникация, които в историческия си развой са носители и на определена традиционна взаимовръзка. В конкретния случай мястото на едно литературно произведение ще се търси не само във взаимодействието с традицията, а и в системата на комуникация, чиято съставка е то.

Авторът изтъква, че този научен подход не би могъл да разреши проблемите на общата теория на литературата — за отношението между творба и реалност, между стойност и въздействие, но би могъл да предложи редица възможности за решаване на специфичните проблеми на сравнителното литературознание. Прилагането на този подход при проучванията на националните литератури води до схващането, че вътрешнолитературните процеси в развитието си на традиционни литературни взаимодействия представляват само функционални процеси в съществуващата система на комуникация, а тя от своя страна конституира литературата.

На материал от XIX в. на европейския романтизъм авторът открива познавателния прираст на подобни сравнителни проучвания. Например сравнителното литературознание е изтъкнало в източноевропейските литератури национално-революционното и социално еманципиращото романтично съдържание на тези литератури и обяснявайки специфичните литературни техники и средства на романтизма като прогресивни и революционни, поставя въпроса от гледище на неговата функция и въздействия. Затова, подчертава авторът, едва когато обект на изследване станат не само националните литератури в традиционните си взаимовръзки, а отличаващите се помежду си системи на комуникация, ще бъдат задоволени и съществени въпроси на сравнителното литературознание. Възникването на литературните форми на романтизма, различното място, което заемат в традиционните взаимовръзки, както и различната им съдба, може да бъде обяснено, твърди авторът, единствено от гледна точка на тяхната функция.

Независимо от факта, че само по този път могат да бъдат разрешени съществени въпроси на литературното творчество, разработването на общесвено-литературните функционални зависимости, тяхното теоретико-системно представяне и противопоставяне добиват свое самостоятелно познавателно значение — те имат стойността на историческо познание, което

обхваща много по-комплексно една от най-значителните духовни дейности на човека, отколкото една история на литературното творчество.

В Европа от XIX в. процесът на образуване на националните литератури не е бил още приключен; европейската литература като цяло е била стигнала обаче висока степен на развитие. Авторът подчертава, че формиралите се едва в XIX в. литератури не израстват като придаък, а са още в началото органични съставки на тази свръхнационална европейска литературна общност. Предпоставки за създаване на тази общност той открива в следното: в общественото съзнание на участващите в литературната комуникация, предимно в съзнанието на интелигенцията, се натрупват показатели, които рефлектират не само националното, но и световноисторическото развитие; чуждата литература, преведена на национален език, навлиза по-бързо и в по-голям мащаб в националната литературна система на комуникация и влияе върху формирането на общи черти с европейската литература; посредством по-бързия и масов обмен на литературата се разпространяват по-бързо и новостите в литературния процес.

В заключение се отбелязва, че ръстът на тази литературна общност е твърде нараснал още в първата половина на XIX в.; тогава се поставя въпросът, дали сравнителният подход е достатъчен за изследването на романтизма. В такъв случай трябва да се приеме, че романтичното творчество не може да бъде обяснено нито историко-генетично, нито типологично, а като национален изказ на интернационалното общоевропейско литературно развитие. На мястото на типологията идва диалектичното единство между национално и интернационално.

Друга студия, третираща актуален проблем, е тази на М. Вегнер „Развитието на романа в Европа и Достоевски“. Проследява се влиянието на Достоевски върху развитието на романа в Европа в две централни линии — върху реалистичната и модернистичната литература. Авторът навлиза в проблематиката едва след обстойно проучване причините, обусловили това несравнимо по рода си влияние, а те са интелектуалната мощ на творчеството му, дълбоката на третираните проблеми, последователността в тяхното овладяване, внушителната композиция на ансамбъла от литературни образи и епично действие, новите художествени изразни средства за предаване на социалните и духовните конфликти в определената историческа епоха, както и дълбокият хуманизъм, с който е проникнато цялото му творчество. От друга страна, се подчертава и настъпващото обновяване на романа като жанр — процес, свързан неотменно с името на Достоевски и Толстой. Новото съзнание за отношението между индивид и общество, обвързаността на личната съдба със съдбата на народа оформят новия творчески мироглед. Структурните форми на романа в резултат

на задълбочено вникване в реалността разчупват традиционните рамки, поставят основни философско-етични проблеми.

Със създаването на романа „Престъпление и наказание“ се слага началото на влиянието на Достоевски върху световната литература, а също и на борбата на идеи и съблъска на противоречиви концепции относно неговото творчество. Разнородното тълкуване на това наследство, което продължава и до наши дни, предизвиква автора да насочи изследването си към прогресивната критика за Достоевски, противопоставяйки я на представителите на модернистичната школа. За съжаление, отбелязва Вегнер, влиянието на Достоевски върху модернистичната литература на XX в., трансформацията на неговите идеи, образи, стил в произведенията на модернизма е изследвано много по-задълбочено и детайлно, отколкото влиянието му върху реалистичната литература на XX в. В тази връзка той вижда напредък необходимостта от едно всеотрасно изследване на това влияние върху творчеството на социалистическите автори на нашата епоха. Друг негов мотив е погрешно залегналото в европейската литература на Запад убеждение, че влиянието на Достоевски се осъществява единствено в традиционната линия Достоевски — Кафка — Пруст — Камю. В момента, когато се разкрият и осветлят продуктивните моменти в отношението на реалистичните писатели към творчеството на Достоевски, тази концепция ще се окаже едностранчива.

Ярък пример за творческото вникване и усвояване на литературното наследство на Достоевски е Ана Зегерс. Продължителните творчески импулси от неговото разказваческо изкуство и художествено майсторство са намерили израз в епичните ѝ творби, както и в многобройните ѝ публицистични работи, мемоари и есета. В началото на 30-те години Ана Зегерс е особено много повлияна от неумолната критика на Достоевски по отношение буржоазния социален строй, обаче по-късно, изтъква авторът, върху нея въздействуват много по-активно комплицираният му демократизъм, противоречиви обществени идеали и принципи за художествено претворяване на света.

Представителите на модернистичното течение в литературата на XX в. — Камю, Ж. Грак или авторите на „новия роман“ — подчертават, отбелязва Вегнер, духовното си родство с Достоевски и претендират за званието негови приемници. Тази тенденция е формулирана най-ясно в сборника от есета на Натали Сарот „Епоха на недоверие“. Приема се, че действително съществуват известни елементи в това творчество, които могат да дадат повод на модернистичните писатели за някаква претенция за общност и приемственост. Богат материал предлага за това идеалистично-метафизичната философия на Достоевски. И въпреки това, твърди авторът, има голяма разлика между образа на човека при Достоевски и този при литературния модернизъм. Докато

Достоевски, воден от вътрешната необходимост да обхване в дълбочина отношението на човека към заобикалящия го свят, да изясни същността на човешката природа, остава докрая реалист, характерно за модернистите е, дори за най-талантливите между тях, мистичното тълкуване, метафизичното обръкване и ирационалното интерпретиране на човешкия образ.

Авторът се спира по-подробно на есето на Натали Сарот, обрисувало отношението Достоевски — Кафка. Последният тя вижда като законен наследник на Достоевски. Извън голямата притегателна сила, която е упражнявало творчеството на Достоевски върху Кафка — за това свидетелствуват и неговите дневници, изследователите откриват явни аналогии между двамата писатели: чувството на отчуждение от света, характерно за техните герои, мъчителното усещане, че светът е настроян враждебно към тях, трагичните конфликти с него.

Вегнер обаче търси да открие разликите между двамата писатели и за целта противопоставя героите на Кафка на тези на Достоевски: безкръвните, апатични, скъсали връзките със света фигури на Кафка са чужди на Достоевски. Въпреки че са психически лабилни и с пасивно външно поведение, неговите герои са силни характери, активни по природа, вражески настроени към потискащото ги общество, те се борят с всички средства, за да се извият. В стремежа си за достойно човешко съществуване са способни на максимално напрежение на духовните сили. Именно тази вътрешна активност, стълкновението на човека с основните проблеми на неговата епоха са основните моменти, в които се различават Достоевски и Кафка. Изследван в този аспект, изтъква авторът, Достоевски не може да бъде определен за предтеча на модернизма. Между реализма на Достоевски и модернизма на XX в. съществува пропаст. Достоевски пресъздава разрухата на личността в буржоазното общество, отчуждеността, на която са обречени жителите на големия град, като изгражда своите образи, тласкан от стремеж към друг, по-чист и честен живот. Обратно за модернистичните писатели, често пъти позоваващи се на Достоевски, те обрисуват също упадък на човешката личност, но издигат този упадък до предопределеност и повеля на съдбата.

В заключение авторът отбелязва, че научното изследване на цялостното творчество на Достоевски е стигнало до степен на развитие, която позволява да се обхване последното в цялата му противоречива същност и величие. Неговият хуманизъм и реализъм го сродяват с духа на нашето съвремие и съдействуват за по-пълно и всеотрасно осъществяване на обществения ни идеал.

Студията на Х. Маркиевич „Литературата на полския позитивизъм в национално и европейско осветление“ поставя задачата да обясни причините, предизвикали многобройните спорове и проблеми около полския пози-

тивизъм, както и да допринесе за изясняване на значението и влиянието на последния върху полската литература. Авторът спира почти изцяло вниманието си върху прозата — заслугата на позитивистичния реализъм и в усъвършенстването на прозата като такава. Той отминава стилстичния консерватизъм на Оршескова и Светоховски, за да проследи главната линия с представители Прус и Сенкевич. Тези автори „освобождават прозата от реторичния ѝ корсет, не признават метафоричния орнамент, посягат към съкровищницата на говоримия език, към многообразието на емоционалния израз“. Водещи критерии на изобразяване са точните формулировки на мисълта, яснота и нагледност, цели да предизвикат у реципиента богатство и пластична сила на въображението. Целта на диалога е „естественост“, отговаряща на характера на обществената и културната позиция и психическия натюрел на действащото лице.

Не по-малка заслуга позитивизмът има в развистнето на по-висшите композиционни форми на прозата. Настъпват тотални промени, чието начало води от Красчевски и Корциновски: създава се ново отношение между съкратеното, детайлирано и ретроспективно повествование, доближаващо събитието до читателя; нараства и се обособява диалогът; реторичният изказ се замества с елиптичен; всезнаещият разказвач, ръководещ цялото действие, бива заместен все повече от разказвач, който само наблюдава и интерпретира, съдържа в оценките и обобщенията.

Писателите от школата на позитивизма разширяват значително тематичния кръг на литературата: романът изпъква в два варианта, първият откроява една основна фабулна линия с голяма обществена релевантност, вторият — в разгърната композиционна форма обрисова различни обществени среди и техните взаимозависимости. По този път позитивистите са отстранили съществуващите дотогава ограничения и са подготвили почвата на натурализма както в областта на обществената сфера, така и в тази на човешката природа. Авторът отбелязва, че най-значителните произведения от това време са създали потребящи документи на човешкото страдание, пресъздали са голямата хуманност, чувство за отговорност и морална заплата на обикновения човек. В прозата на позитивизма доминира „психологизирането“, най-ярки негови представители са Вокулски, Плосцовски и Франка. Често пъти се прилагат, отбелязва авторът, разказвателни похвати, изглеждащи днес старомодни, със слабо въздействие — например монологът на героя, който създава впечатление на предварително обмислено обяснение. Наред с това обаче нахлуват и новите форми — изживяната реч, която при предаване на душевни състояния неутрализира съществуващата винаги опасност от неестественост на езиковия израз.

Особена роля тази литература отделя на историческата тема с най-внушителния ѝ пред-

ставител Хенрих Сенкевич. Авторът отбелязва, че у него тя е примесена със структурни елементи на приключния роман, както и с черти на приказния епос.

По-друг и нов като тип, повече социологичен, отколкото исторически, е романът „Фараон“ на Болеслав Прус. Той разчупва традиционната схема на историческото повествование, концентрира действието около един политически конфликт и създава епичен сюжет от движещите борбата за обществено преустройство механизми на силата.

В заключение авторът подчертава, че истинската стойност, художественият принос на тази литература трябва да се разглежда в контекста на историческата епоха, с която тя неразривно е свързана. Маркиевич се противопоставя на схващането, че на съвременния читател трябва да се предлага само литература, която или да е тясно свързана със засягащите го обществени и морални проблеми, като отговаря и на естетическия му вкус, или да задоволява нуждата му от „модерна литература“. Една от целите на литературата е, според автора, да събуди у читателя културно-историческо въображение, а с това и способността да стане съпричастен на богатия душевен мир, разкрит от литературата на миналото.

Д. И.

## ИТАЛИЯ

„SILARUS“, 1977, № 69 (януари—февруари)

„Силарус“ е двумесечно списание за култура (Рим), което със своя 69 брой (януари—февруари 1977) влиза в своята XIII годишнина. „Силарус“ е от класически тип литературни списания, които поддържат обичайните рубрики, осигуряващи на своите читатели твърде разнообразен материал, който застъпва всички жанрове на литературата: поезия, белетристика, литературна критика, обществени въпроси, преглед на книги и литературна информация.

В първия брой за 1977 г. на уводно място е публикувана статията „За една нова антропология“ от Кармине Ди Биазе, който още с началните редове заявява, че днес може да се говори за едно преоткриване на антропологията, за нов начин на възприемане и разбиране на реалността при едно специфично отношение към човека, към неговото израстване сред всички съмнения и съществени колебания, променливости на съвременното общество, за особен въгъл на зрение, който не съдържа само едно преместване на акцента и на оценката от класическия по произход космоцентризм към един антропоцентризм по оригиналната си ренесансова и модерна природа: касае се за една нова перспектива, която обхваща глобално виждане на проблема за битието и за реалността с пряко отношение

към човека, към неговото съществуване в историята и в реалността. Един стар проблем, колкото е стар човекът. . . Проблематиката за човека като търсене на един радикален отговор на самия факт на битието е по необходимост постоянна: съпада със самата история на човека, която претендира да познава не само мистерията на битието, но обяснението на историята, т. е. на живота и на смъртта, на страданието, на съществуването. . . Днес повече от всякога човекът изпитва с драматично напрежение нуждата от един окончателен отговор на своите главни проблеми. . . Очевидно с промяната на тематичния хоризонт, т. е. с новите човешки и научни перспективи, се явяват многобройни и нови културни перспективи, с различни отражения във философията и в изкуството, както и в литературата, също във всички сфери на човешкия живот. Феноменологията, екзистенциализмът, позитивизмът, философията на езика, структурализмът, спиритуализмът и други още течения са почувствували нуждата от *връщане към човека*. В частност главните форми на културата на нашето време предлагат отново *проблема на трансценденцията*, който не отрича данните на науката и на техниката, но ги привежда в хармония и ги поставя като средство за изграждането на нови и по-истински висши идеали (idealià). Тук е според автора Кармине Ди Биазе тайната на една *нова антропология*, която, за да бъде истински освободителна, изхождайки от човека, трябва да превъзхожда човека, извисявайки го до Истината, която всеки човек носи в себе си.

Литературният критик Амедео Равала ни връща с една кратка, но съдържателна статия към спомена за крупния италиански писател Корrado Алваро (1895—1956). Антифашист, Алваро участва активно като писател и публицист в годините след рухването на фашисткия режим и упражнява силно влияние върху италианските интелектуалци особено след 1946 г. и публикуването на книгата му „Кратко детство“. Един грижлив анализ на Алваровото творчество, казва Равала, ни кара да видим неговото изкуство в два привидно различни аспекта: на разказа и новелата и на романа. Не трябва да забравяме, разбира се, че Корrado Алваро реагира усърдно на внушенията на д'Анунциевата проза и изгради бавно едно свое творческо дело, което очерта явно и без колебания един определен темперамент на силен меридионален белетрист. Писателят не успя обаче да се избави от някои обрати на Пиранделовата проза, да избегне известни „ситуации“, които сицилианският белетрист създава в собствените си творби. В известни заключителни страници на Алваровите разкази се наблюдават повече по интуиция, отколкото по пряко влияние отчужденост и характерни на известни неподозирани решения в някои Пиранделови новели.

Произведението, което според италианския критик внася в италианската повествователна проза една характеристична страница, започва

с разказа „Хора от Аспромонте“, който е дал и наслова на книгата, без съмнение една от най-добрите. Героите в книгата са типични калабрийци (жители на областта Калабрия, родина на автора). Техният живот е борба за съществуване, едно упорито до отчаяние усилие за изтръгване от мизерията и гнетата на насилието.

Амедео Равала отбелязва с кратки бележки и други творби на Алваро, сочи неговия лиризм в прозата, подхранен от сокове на родната земя, спира вниманието си върху произведенията на писателя от неговото „секонодо tempo“, към което спадат: „Калабрийци“ (1931), „Италиански маршрут“ (1933), „Нова земя“, първа хроника за Агро понтино (1934), „Морето“ (1934), „Любовни срещи“, „Пътюване в Турция“ и особено романите „Човекът е част“ (1938), „Кратка възраст“ (1946) с интермедио от сборка стихове „Пътюване“. В тези произведения може да се открие очевидният белег на една инволюция и на едно начало към явно по-широки интереси според една определена перспектива, която се очертава във вниманието на писателя към някои теми, в които взема превес като определен стилистичен аспект (*habitus stilistico*) Алваровият тон, изразяващ се в постоянното упражняване на психологистичния и интимистичния реализъм.

Героите на Алваро изразяват стона на хората-жертва, мислят да се противопоставят на превратностите, да ги нагодат според мечтата си или по-добре според отмященото си, но в известен момент изнемогват или се отказват и в най-добрия случай чакат примирение. Тази поетика на пасивния бунт е без съмнение един художествен признак, като едно препятствие, срещу което всичко се разчупва или след удара се притягва. Дневникът „Почти един живот“, макар написан без непосредствено внушение и почти с нарочно отдалечаване по време, е един автобиографичен и интимен документ. Би могло да се означае в тази книга онова, което поради причини от историческо изложение използваме трети период (*impegnò*) на Алваровата проза. В последна сметка този дневник остава заключителен документ, който ни позволява да набележим ясно границите на Алваровото изкуство; линиите на една особено чиста и трептяща от дълбока човечност „поетика“.

В 1952 г. Корrado Алваро публикува книгата „Нашето време е надежда“, а в 1955 г. — „Седемдесет и пет разказа“. Готвеше се да довърши нови романи и да приведе в ред свои многобройни непубликувани работи. Заболял от неизлечима болест, той умира в Рим на 11 юни 1956 г.

По-нататък съдържанието на „Силарус“ се допълва с разнообразен материал, сред който с интерес се четат краткият документален очерк на Алесандра Галлота, озаглавен „Като чета Омар Хайам“. След повече от осем века, пише италианската авторка, от времето, в което е живял, Хайам е все още един

многообразен, мистически, богохулствен, крътък, безпокоен учен и поет, който ни е така близък по манталитет и проблематика. Ученик на Авицена, самият той математик и астроном, автор на една отлична алгебра, Омар става известен в Европа чрез своята богата поетическа продукция едва в 1870 г., в която французинът Никола изготвя едно издание от 464 четиристишия. Италианската авторка бележи, че още в 1859 г. е бил публикуван един етюд върху повече от стотина четиристишия, дело на Фитцджералд, който е използвал един съхранен в Оксфорд ръкопис, съдържащ текстовете на няколко Рубаяти.

Различен е духът на поета, изведен в интерпретациите на Никола и на Фитцджералд. Първият поставя Хайам сред най-широкото културно и интелектуално движение на мюсюлманската мистика; вторият го представя като идеален продължител на Лукреций и Хораций, приятел на удоволствията от виното и от любовта. . . . Оттогава критиката за поета се колебае между тези противоположни интерпретации. Но кой е в края на краищата Омар Хайам? От четиристишията изпква лицето на един очевидно образован човек, но без друго самотен:

Тайната ще бъде скрита за всички недостойни.  
Мистериите ще бъдат скрити за глупците.  
Гледай как се действа за сметка на хората.  
За всички ще бъдат скрити интимните наши надежди.

В порядъка на размишления в характеристиката, която дава на персийския поет, авторката казва: „Хайам не е без съмнение мистик, нито трябва да търсим в неговата поезия единствено хедонистична система; поезията му е израз на един човек. На един песимист и на един богохульник. На един чист човек и като такъв трябва да го четем и да го разбираме. Хайам е обзет от потребността да се изказва, от търсенето на всемирната любов, от особената връзка, която го съединява с бога и с живота. Поетическата тематика на Омар — казва в заключителните си бележки италианската есеистка — възниква от екзистенциалната тревога на един човек, който дири отчаяно да излезе от собствената си природа; на един човек, дълбоко свързан със земята и с живота, който би желал да се обезпечи, за да намери интимната си същност. Ала в осъществяването на тази работа успява да обезпечи единствено себе си. За това е актуален и дълбоко човешки.

В броя е публикувана още първата част от интересния очерк на Франко Буфони, посветен на крупния ирландски поет Уилям Бътлер Ййтс (1865—1939), автор на поеми, есета и драми, Нобелов лауреат за 1923 г. Франко Буфони разглежда по-специално развитието (divenire) на естетическата история на Ййтс, който с началните си произведения може да се включи според италианския автор във викторианската традиция. Очеркът на Франко Буфони в тази своя първа част е ценен с под-

робните документални бележки върху първите поетически сборици и върху еволюцията на естетическите концепции на Ййтс, изпитал голямото влияние на видния критик и писател Уолтър Патър, автор на забележителни студии върху Италианския ренесанс и английските романтици.

Н. Д.

## С А Ш

„NOVEL“, Провидънс, 1976, кн. 2

Както би могло да се предположи и от самото заглавие на американското списание „Новъл“, на неговите страници се отделя широко място на публикации, свързани с проблеми на романа. И наистина почти всяка книжка на списанието съдържа статии, в които или се анализират отделни романи, или се правят изследвания върху спецификата на този литературен вид.

В предпоследната книжка на списанието за 1976 г. е отпечатана статията на Уолтър Рийд, озаглавена „Проблеми на поетиката на романа“. В нея авторът, като разглежда подробно спецификата на литературния вид на романа и анализира опитите за създаване на цялостна теория или поетика на романа, изразява сериозни възражения към резултатите от усилията на много изследователи, предприети в тази насока. В уводната част на своята статия У. Рийд изказва мнение, че едва ли направеното досега доказва необходимостта от теоретични обобщения, които имат претенцията да бъдат поетика на романа. Голяма част от теоретическите изследвания, направени през последното десетилетие, твърди авторът, в същност не са били насочени към разкриване на спецификата на романа, а са били опити да се обхванат и систематизират особености на далеч по-обща явления в областта на прозата, като например „повествование“, „художествена фикция“ и пр. Като изтъква, че употребата на понятието „поетика“ за обобщаване на някои теоретически принципи изследвания върху романа все още изисква някои пояснения, авторът на статията основателно насочва вниманието си най-напред към този проблем. Терминът „поетика“, отбелязва той, днес не се покрива напълно с това, което Аристотел е изложил като теза за специфичните особености на поетическото изкуство. Изхождайки от основните положения в известния трактат на Аристотел, пише У. Рийд, учени от различни епохи са очертали две основни тенденции в развитието на поетиката като сборно понятие за литературно-теоретични изследвания върху отделни литературни жанрове. Първата от тези тенденции може да бъде определена като „стремж към систематизиране и структуриране“, тя е поставена най-ярко от Клаудио Гилен, пише

авторът на статията, а втората — насочва към „установяване на литературни норми и канони“. При това нито една от двете тенденции според У. Рийд не изключвала Аристотеловата практика на естетическа оценка, която се базира на сравняването на дадена литературна творба с някакъв идеален образец. Откъм края на XVIII в. в научните изследвания, които са били определяни като поетика, пише авторът на статията, се забелязва засилен интерес към описателния метод и към класифицирането за разлика от преобладаващия дотогава нормативен подход на представителите на неокласическата поетика. Все пак проявите се в края на XVIII в. тенденции в поетиката към по-често използване на методи, при които се намалява значението на сравняване на творбите с някакъв идеален образец, не свежда т. нар. „описателна поетика“ до теория на литературата, подчертава У. Рийд. Литературната теория има чисто описателен характер, пише той, докато поетиката в никакъв случай не може да изключи естетическо-оценъчните аспекти на изследването. Авторът на статията споменава обаче тук за някои тенденции в съвременната поетика, по-специално поетиката на структуралистите, в която се избягват елементите на оценъчна характеристика на творбите. Това противоречи на опитите на У. Рийд за разграничаване на литературна теория и поетика по споменатия от него белег — наличие, респ. отсъствие на естетическо-оценъчна характеристика. Авторът явно забелязва това, но предпочита да отложи анализа на възникналото противоречие; той споменава, че проблемите на структуралната поетика се разглеждат в последната част на неговата статия. Избягвайки спора със структуралистите в уводната част на своята статия, в която се цели уточняването на понятието поетика, У. Рийд релативира до голяма степен изводите си по отношение на спецификата на литературни изследвания, определями като поетика.

Като проследява в няколко шриха развитието на поетиката, авторът на статията отбелязва, че в края на XVIII в. особено значение в редица изследвания добива историческата перспектива, „статистическата поетика“ бива постепенно заменена от „динамичен модел поетика“, която отдава дължимото на еволюцията на естетическите стойности и на литературните жанрове. Но литературно-историческите изследвания, пише У. Рийд, не направиха излишна поетиката. Тя продължи да се развива и тогава, когато след внимателни литературно-исторически анализи бе станало ясно, че развитието на литературните жанрове не се нуждае непременно от нормативната и художествено-оценъчната функция на поетиката. Тезата за „неписаната поетика“ на Ренато Поджиоли, която се основаваше на правилното заключение, че представата за литературни жанрове и форми съществува в съзнанието на писатели и поети, преди да бъде кодирана от критики и теоретици, не направи

поетиката ненужна. Но веднъж написана, предимната „неписана поетика“ загубва своя колективен, исторически характер, изтъква У. Рийд; тогава съществуващите общи представи за особеностите на определен литературен вид се превръщат в специфични норми на литературното творчество, които, общо взето, са били спазвани. Единствено романът, твърди авторът на статията, през историческото си развитие е бил често в явно противоречие с предписаните му от поетиката художествени форми и също така трудно се поддавал на многобройните опити, които са били правени през вековете за систематизиране и моделиране на образци. Авторът на статията във връзка с това цитира една мисъл на К. Гилеи, която според него отразява добре антагонизма между романа и опитите за създаване на неговата поетика: „Модерният роман... от Сервантес до наши дни може да бъде характеризан като модел на аутсайдер по отношение на поетиката, тъй като тези, които пишат романи, явно са смятали и считат за невъзможно пренасянето на този съществуващ в неписаната поетика жанр в официално приетата система на жанровете.“ В статията се изтъква, че „отсъст на опозиция“ срещу жанровите норми е една от най-важните особености на романа в процеса на неговото историческо развитие. Затова и днес е така трудно да се дефинира понятието „роман“, пише У. Рийд, като се вземат пред вид всичките му исторически и национални разновидности, каквито са например „готическият роман“, „средновековният алегоричен роман“, „немският бильдунгсроман“ и „приключенският роман“. Естествено една дефиниция на романа като тази на Форстър: „прозаическо произведение... което съдържа не по-малко от 50 000 думи“, при все това, че може би не изключва нито един роман на световната литература, отбелязва авторът на статията, не ни съобщава почти нищо за неговата същност. Като се спира на етимологията на думата, която означава роман, на английски „novel“, Уолтър Рийд стига до заключението, че в тази английска дума е отразено нещо особено важно за този литературен вид: „Идеята за новост, противопоставена на литературната традиция, за мен тук е от особена важност.“ Както се разбира от следващото изложение на този проблем, авторът на статията не счита за съществена „новостта“, новината, която би могла да се съдържа в текстовата информация на романа, а ново отношение между обект на пресъздаване и начин на пресъздаване. Впрочем ето и каква дефиниция за романа предлага У. Рийд: „Романът е дълго произведение на художествената проза, което противопоставя формите на ежедневния живот, социални и психологически, на конвенционалните литературни форми — класически или популярни, наследени от миналото.“ Към тази дефиниция авторът на статията дава и някои пояснения. Той изтъква, че „романът е литературен вид, усъществен в своята литературност“, и че „той (романът —

б. м.) е наследствено антитрадиционен в своя литературен код". Според Уолтър Рийд всеки етап в развитието на романа е една анти-теза спрямо установяваща се норма на този литературен вид, която възниква на базата на нарастващото противоречие между традиционните форми на художествено пресъздаване и непрекъснато променящата се обществена действителност. Тук авторът на статията доказва диалектически подход към литературните факти, но същевременно и едностраничност при прилагането на този подход, тъй като антигетичен характер би трябвало да има неизбежно и развитието на другите литературни видове и жанрове. Впрочем У. Рийд сам споменава за сходни черти в развитието на поезията и драмата, но твърди, че при романа елементите на противопоставяне на съществуващите форми са особено ярко изразени. „Новият роман“ във френската литература според него не носи нищо съществено ново в характерното противопоставяне на романа срещу опитите за създаване на норма на този литературен вид, засвидетелствувано в процеса на историческото му развитие.

По-нататък в своята статия Уолтър Рийд се спира на една друга съществена особеност на романа, която според него го отличава от всички останали литературни видове. Романът, пише той, създава илюзията за дихотомия чрез съществуващите в него различни нива на фиктивното, които са толкова ясно разграничени, че „разликата между тях (тук авторът цитира Ричард Предмор) се възприема като разлика между литературата и живота". От по-нататъшното изложение става ясно, че авторът на статията определя като дихотомия на романа двукомпетентната художествена фикция, която според него е типична за този литературен вид. Като първа компонента той приема това, което би могло да бъде определено като художествена измислица или фабула на творбата, а като втора — художествено пресъздадените в повествованието реални — реална историческа обстановка, мирогледни позиции, описание на мястото на действие, културна панорама на епохата и пр. Романът, пише Уолтър Рийд, е литературен вид, в който представителите на човека за икономическия, политическия и културния живот, за науката и историята, за мита и религията заемат несравнимо с другите литературни жанрове и видове съществено място в художествената структура на творбата. Те образуват второ, много важно ниво в художествената фикция, което не се поддава на систематизиране и канонизиране от страна на поетиката. Литературната парадигма в романа, изтъква авторът на статията, не е само модификация на литературната парадигма изобщо, тя съществува наред с парадигми от други области на културата.

Литературното развитие на редица европейски страни през последните двеста години, изтъква по-нататък в статията си Уолтър Рийд, показва колко често са били проваляни

опитите за създаване на поетика на романа. В нередки случаи шурмът срещу каноните на поетиката за отделните жанрове на литературата и за другите форми на изкуството е бил провеждан чрез опозиционни или дори революционни произведения на романното изкуство. Тук авторът на статията привежда като пример немския романтизъм, за който литературният вид на романа от нов тип, т. е. романтическият роман, е бил превърнат в образец на истинско изкуство. Гьоте пък в своя „Вилхелм Майстер“ прави опит да приближи романа до драматическия жанр и поставя началото на една тенденция, която достига своята кулминация по време на романтизма в Германия — сливане на различни жанрове на литературата в романа, пише по-нататък У. Рийд. Впрочем тази тенденция се проявява и в по-ново време в опитите за свързване на романа с мита, с философията, дори с изобразителното изкуство. В тази тенденция авторът на статията съзира също така стремеж към откъсване на романа от систематизиращата и нормативна функция на поетиката. Дори в засилването на антиреалистичните елементи на повествованието, забележимо в областта на романа в края на миналия и особено през настоящия век в редица западноевропейски литератури, У. Рийд търси израз на т. нар. перманентна опозиция на романа, в случая особен вид противопоставяне на рационалистичния дух на индивидуалното общество.

След като се спира на особеностите на литературния вид на романа в началната част на своята статия и след доста обширен преглед на опитите за създаване на поетика на романа, Уолтър Рийд излага в обобщен вид своите възражения срещу една нормативна систематика на този литературен вид. На първо място той споменава съдържащото се в романа „нелитературно ядро" — това, което на друго място в статията си той бе определил като „второ функционално ниво в повествованието" и което според неговите думи изразява тясната връзка на романа с различни сфери на човешкия духовен живот. Второто възражение на У. Рийд срещу поетиката на романа е свързано с т. нар. „енциклопедичен характер" на този литературен вид, това ще рече, че в романа се съдържат редица важни елементи на различни литературни жанрове и видове, а понякога неразделна част от структурата на романа са образци на други жанрове — например лирика (в някои романи на романтизма). На трето място авторът на статията изтъква обстоятелството, че значителен брой романи възникват като опозиция срещу съществуващи традиционни литературни форми и така сами те са израз на стремеж към преодоляване на предписваните от поетиката норми, насочени са срещу поетиката изобщо.

Обобщавайки, в края на своята статия У. Рийд изтъква, че старото противоречие, което според него съществува между нормите в художественото литературно творчество и

романа, не би трябвало да означава пълно игнориране на поетиката от страна на литературите, които изследват проблемите на този литературен вид. Но усилията не би трябвало да бъдат насочени към създаване на поетика на романа, пише в края на своята статия У. Рийд, а към паралелно разглеждане на проблемите на романа и тези на поетиката на отделните литературни жанрове. От особено значение, както твърди авторът на статията, е обаче теорията на романа, област от литературната наука, от която се очаква твърде много за изясняването на един проблем, който е извън обсега на поетиката — този за съотношението между нелитературна информационна компонента на текста на романа и художествена структура на творбата. Тук У. Рийд се спира накратко и на някои аспекти на поетиката на романа, която предлагат представители на структурализма като Цветан Тодоров и Роланд Барт. Според автора на статията нито Тодоров, нито Барт досега са могли да дадат съществен принос за осветляването на споменатия проблем, който У. Рийд счита за основен в областта на теорията на романа. Тодоров и Барт, пише авторът на статията, се плъзгат по една плоскост, която ги отдалечава от същността на проблема. Те се стремят да разберат структурата на литературната творба, използвайки аналогията с лингвистичната структура. Но вместо да бъде даден отговор на уместно поставения от Якобсон въпрос, „Какво превръща едно сло-

весно изявление в творба на изкуството?“, Тодоров, пише авторът на статията, си задава въпроса, „Доколко едно произведение на изкуството е словесно изявление?“. Терминологията в модерната поетика на Тодоров, твърди У. Рийд, е странна смесица от категории, заимствувани от лингвистиката, логиката и от апарата на традиционните теоретици като Аристотел и Хенри Джеймс. Поетиката, която предлага структурализма, не е нищо друго освен подновяване на традиционната поетика с оглед на „новия роман“ във Франция.

Тази бегла критика на поетиката на структуралистите, която се прави в самия край на статията, е може би една композиционна грешка от страна на автора. Но тя е може би и най-уместният завършек, защото връща полемиката срещу поетиката на романа, започната в уводната част на статията на У. Рийд, към изходната точка — що е в същност „поетика“? Поетика ли е „поетиката“ на романа, предлагана от структуралистите? Това са въпроси, които не намират окончателен отговор в статията. Не напълно приемлива е и основната теза, според която романът не се нуждае от поетика. С поставените проблеми и с умелата разработка на някои полемични тези статията на У. Рийд може да бъде оценена като интересен принос в областта на жанровите изследвания.

Б. М.