

ДАНИЯ

„ORBIS LITTERARUM“, Копенхаген, 1978, кн. 2

В кн. 2 на датското международно списание за съвременна литература привлича вниманието студията на Андре Банулс от университета в Саар, озаглавена „Проблемът за братството в драмата на Томас Ман „Фиоренца“ и в есето му за художника и литератора“.

Критикувайки своя брат Хайнрих, Томас Ман го представя в драматичните си диалози „Фиоренца“ чрез образа на Савонарола веднъж като застъпник на идеята, а друг път като политически агитатор. Причината за тази нееднородност може да се търси в продължителността на периода от замишлянето на пиесата до окончателното ѝ завършване. Бележниците на Томас Ман потвърждават това развитие, отбелязва авторът.

В статията се интерпретира и слабо изследваното есе на Томас Ман от 1913 г. за художника и литератора. В зашифрована форма тук се противопоставят два литературни типа: „художникът“ е обективен и изпълнен с чувство за хумор, докато „литераторът“ служи на своите политически възгледи, но не преследва докрай своята цел, която според автора може да го доведе до толерантност и доброта. Това обаче Томас Ман напразно търси у своя брат, въпреки че иска да го подтикне към упражняването на тези добродетели.

Според Андре Банулс драмата „Фиоренца“ представлява и опит за самоизобразяване. При нито едно от своите произведения през следващите десетилетия Томас Ман не се е заемал допълнително да изтъква своите персонажи съответно на новата историческа и идеологическа ситуация, за да открие в тях нови символични стойности. Според Андре Банулс интерпретацията на тези противоречиви авторски коментари води до някои конкретни заключения, а именно: Савонарола е както Томас Ман, така и Хайнрих Ман — „якобинецът“, „демократът“, „цивилизованият литератор“ и по-късно приятел на СССР.

Общ знаменател на противоречията е отношението към братя, което изиграва голяма роля, ако се разгледа генезисът на творбата и се постави въпросът за значението на

персонажите по времето на възникването на пиесата. Интерпретацията на Банулс се основа на факта, че драмата е замислена още през 1898 г., а се появява на бял свят чак през януари 1905 г. — изминал е период от време, през който идеологическата ориентация на Хайнрих Ман значително се е променила. В своя по-късен период Хайнрих Ман вече не е „естетът“, какъвто е бил порано. Художникът е станал критичен писател, изкуството за него се е превърнало в скептично наблюдение, иронична опозиция, той се чувства в ролята на аутсайдер — така „познанието“ се персонафицира в „Савонарола“. Този образ в по-късния период не изгубва първоначалната си идентичност, но става по-противоречив. Ориентираният към „политиката“ Хайнрих Ман изразява вече своята воля за действие, проявява едно републиканско старание, което се превъплъщава в образа на игумена на Сан Марко, докато Томас Ман предпочита да се пресъздаде с чертите на универсалната мъдрост, заключена в образа на Лоренцо. Томас Ман формулира в писмата си своето разграничаване от Хайнрих Ман така: „Мисля, че ти се изгуби в другата крайност, като си останал само художник, докато един поет, господ да ми е на помощ, трябва да бъде нещо повече от художник.“ През февруари 1904 г. Томас Ман пише: „Заинтригуващо за мен е развитието на твоя мироглед към либерализъм. Аз съм радикален в духовното, душевното и формалното.“ Според Томас Ман брат му не проявява интерес към „политическата свобода“ като революционен термин. Той твърди: „Но какво е изобщо свободата? За това понятие се е проляла толкова кръв, че за мен тази дума означава нещо зловещо и несвободно, нещо средновековно.“

За преобразуването на образа на Лоренцо като антипод на Савонарола литературната наука е на единно мнение, продължава Банулс. Фактът, че този образ си остава „вътрешно противоречие“, се обяснява с промененото самосъзнание на Томас Ман главно поради неговото отношение към брат му Хайнрих. „Савонарола“ му е станал по-чужд, а „Лоренцо“ по-близък. Томас Ман пояснява това в един разговор със свой приятел по следния начин: „Ти не почувствува ли, че аз съм дал на Лоренцо толкова много от себе си, колкото и на игумена.“

Есето на Томас Ман от 1913 г. за художника и литератора представлява уникално свидетелство за самоизследванията му преди неговото „Есе за аполитичния“, отбелязва авторът на статията и цитира Ведите: „Тези, които се раждат с повече мъдрост и с повече любов към добродетелите, отколкото другите, трябва да станат брамини.“ Тази мисъл се преработва от Томас Ман по следния начин: „Мъдростта не е само знание за всичко човешко, мъдростта е и израз на страстно желание, едно приключенско преживяване и насочване към нови открития, както и майсторство в областта на словото, удовлетворяващо изображение на собствените цели — творческата радост на Тонио Крюгер, допълнена от майсторството на брамина Густав фон Ашенбах.“

Според Томас Ман съществуват два типа „брамини“, два типа литератори, където изразът „любов към добродетелите“ не съвпада с първоначалната картина, не съответства вече и на самия автор, а много повече на „политическия литератор“. „Любов към добродетелите“ — този престарял израз ни насочва към философските занимания на Хайнрих Ман. Под това трябва да се разбира според Томас Ман: „Бистрота на съзерцанието, воля за постигане на абсолютното, непримиримост с признанията и възмущение от корупцията, истински стремеж към идеалното, към свободата, справедливостта, разумността, към доброта и човешкото достойнство.“ За скептика Томас Ман е необичайно да обвинява и да съди, той е далеч от девиза на Френската революция, а понятието „доброта“ той смесва с малка доза ирония, отбелязва авторът на статията.

В своето есе Томас Ман се причислява към „пластиците“, които са противници на „едностранчивостта“ и които поради съзнателната си опозиция срещу сериозността на „политиците“ творят в забавна самоирония хумористични картини, напомнящи за пиесата „Фиоренца“. Така образът на Савонарола през дългото време на възникването на драмата се е развил от „представител“ на автора към политически агитатор, какъвто Томас Ман е започнал да вижда в лицето на брат си. Записките от следващите години доказват това твърдение. През 1913 г. Томас Ман смята, че след продължителното колебание и изчакване той вече може да изрази тази идеологическа, характерова и естетично-типологическа противоречивост чрез използването на двойното понятие „художник — литератор“. „Литераторът“, който в записките е обрисван като „писател“, е този, който стои в служба на своите политически възгледи, който, ако наистина беше последователен, можеше да достигне толерантността и доброта, което обаче Томас Ман не може да открие у брат си.

Световната война напълно разпалва продължителния конфликт между братята писатели, а без това Томас Ман не би бил въ-

влечен в националните пориви на 1914 г. Така и по-младият Хайнрих Ман не би остроил някоя прозорична намеса в писанията си от 1910 г. до лични обиди в излязлото през 1915 г. есе за Зола. Без тези обиди идеологическата равностметка на Томас Ман никога нямаше да приеме измеренията на „Есето за аполитичния“, в което „литераторът“ се появява вече като „цивилизован литератор“. Така според автора на статията есето на Томас Ман от 1913 г. е прелюдия и крайтъглен камък по пътя, който извежда от полемиката на „Есето за аполитичния“ до романизираното представяне на идеологическата дискусия във „Вълшебната планина“.

В. К.

АВСТРИЯ

„SPRACHKUNST“, Виена, 1978, кн. 9

Сред материалите в рецензираната книжка на виенското академично списание „Шпрахкунст“ особено място заема изследването на Дитер Шулиц „Ритуал и игра в пиесата на Джон Осбърн „Обърни се с гняв назад“.

Независимо дали ще изходим от играта като първична категория или от обряда и другите феномени на театъра, ако потърсим в тях ритуалната им функция, то общото и при двата подхода ще бъде прозрението за сродството на различните изследвани явления, отбелязва авторът. За да се разбере правилно пиесата на Осбърн, е нужно според Дитер Шулиц да се вземе под внимание именно този факт. В досегашните проучвания на тази творба се срещат отделни указания за елементите на ритуала и играта. Но това, което липсва, е познанието, че тук става въпрос именно за отделни аспекти на едно цяло. Ритуалът и играта, обредът, танцът, театърът и борбата конституират в пиесата „Обърни се с гняв назад“ една комплексна, разнородна и същевременно кохерентна област със значителна тематична и структурна тежест.

Понятията ритуал и обред не могат строго да се разграничат, отбелязва Дитер Шулиц и предлага интерпретацията на Осбърн, който употребява тези понятия с различни нюанси в значението: при него ритуалът притежава понякога отрицателен привкус на празен церемониал, докато обредът е насочен повече към смисловата страна на действието. Ритуализираното се осъществява чрез постоянно повторение на някаква безсмислена и вече вкаменена форма. Моментът на повторението, който приема чрез обряда своя смисъл от аналогията с цикъла на годишните времена, с ритъма на деня и нощта, на живота и смъртта, постепенно се превръща в убийствена монотонност, изпълваща недълните следобеди на героите от пиесата.

Така изречението „Ние проспиваме младостта си“ насочва към връзката на ритуала със смъртта.

Според автора на статията смъртта е изобщо противоположният полюс на обрета. Тя добива значение едва тогава, когато взаимодействува в диалектическо напрежение със своя обратен полюс — живота. В традиционния обред смъртта се появява като преходен стадий към някакъв нов живот, аналогично със зимата, която трябва да отстъпи на пролетта. А чрез ритуала Осбърн онагледява една разновидност на смъртта, която изглежда абсолютна. Този вид смърт представлява бавно, невъзвратимо утасване на живота, а не негова диалектическа антитеза. Понятия като „младост“, „ентузиазъм“, „приключения“ се артикулират в пиесата като някаква елегична реминисценция. Понякога ритуалът се появява и в положителен аспект. В известен смисъл това релативизира замисъла на пиесата в полза на едно по-диференцирано разглеждане, отбелязва авторът. Така феноменът на „привикването с нещата“ получава положително нюансиране и се интерпретира като основа за осъществяване на интимност и доверие.

Дитер Шулиц смята, че за да се покаже взаимната зависимост между темата и ритуала, не е задължително непременно да се разгледат актуалните теории за игралния елемент в обрета или да се анализира културният произход на драмата. Тази взаимна зависимост е вложена в текста от самия Осбърн. След тиралата срещу неделния ритуал главният герой на пиесата Джими се изпълва с ентузиазъм и прави предложението: „Защо да не си направим малка игра? Нека да покажем, че сме човешки същества и че сме наистина живи! В концентрирана форма това място от пиесата съдържа важни указания за разбирането на игралната тематика, която в следващото развитие на действието се превръща няколко пъти в драматична акция. Според автора на статията трябва да се обърне внимание именно на думите „игра“, „живи“ и „човешки“. Тези думи на главния герой напомнят, че ритуалът и играта не се използват само като работни, но и като антигетични понятия, като първото се асоциира с принудата и със стереотипното протичане на живота, а второто се свързва със свободата. Играта се схваща като възможност да се избегне монотонността на ритуала, който е равнозначен на смъртта и летаргията, и да се осъществи животът и хуманността в смисъла на известната фраза на Шилер, че човекът единствено в играта е „истински човек“. Авторът на статията смята, че тук не става въпрос толкова за „истински живот“, „за истинска хуманност“ и за „истински ентузиазъм“. Такава една възможност дори не влиза в зрителното поле на героя от пиесата на Осбърн. Тук става въпрос по-скоро за това, дали той е наистина жив човек. Едно човешко и достойно съществуване, както и един истин-

ски ентузиазъм можем да си ги представим само ако се играят на сцената. По този начин категорията на играта не се подценява, а, обратно — тя придобива екзистенциално значение.

Темата на играта в пиесата на Осбърн се осъществява чрез поведението на героите, чрез многобройните препращания към света на театъра, чрез използването на похвата „игра в играта“, както и чрез сцените с борба и с танци. Драматургичното изграждане постоянно изхожда от диалектиката на ритуала и играта, за да се отговори на въпроса, до каква степен играта изпълнява функцията на деритуализиране и до каква степен самата игра става ритуал или ако употребим използваното от Осбърн аналично понятие, става рутина.

Театралният елемент в пиесата „Обърни се с гняв назад“ се изгражда също чрез образа на главния герой. Въпреки че той не е професионален актьор, каквито са героите в по-ранните творби на Осбърн, с цялото си държане — от декламирането на своите тирали до ефектната жестика — той създава впечатление за неосъществен актьорски талант. Театралността на Осбърновия герой, смята авторът, е не само израз на неговото индивидуално актьорско дарование, но тя е и екзистенциална дилема. Това, което критикът Роберт Вайман констатира по повод на риториката на главния герой Джими, може да се пренесе върху цялото театрално действие, смята Дитер Шулиц, а именно: старателно подготвяните атаки на Джими срещу Елисън са заместител на общественото революционизиране, което Джими смята за необходимо, без обаче да вижда възможност за неговото практическо реализиране. Позата на „опасен злодей“ му дава възможност за частично отреагиране на неговата агресивност; тя дава на героя до известна степен чувството, че не изневерява на своя еволюционен импулс. От друга страна обаче, тя именно като поза налага съзнанието за личното безсилие на героя. Раздвоеността на играта, която представлява заместител на „истинското действие“ и същевременно с това е необходимо за съществуването на героя, проличава най-ясно там, където игралният елемент се реализира като „игра в играта“. Критикът Ерик Бернес илюстрира това схващане с тезата си, че игрите са заместителни форми на истинските интимни преживявания. Играта е винаги „само игра“, „шега“, „привидност“ и едновременно с това „нещо сериозно“. Що се отнася до Осбърн, играта на „мечка и катерица“ в края на пиесата изразява, от една страна, бягство от трудностите на живота в една фиктивна област, а, от друга — сериозен екзистенциален опит за превъзможване на същите тези трудности.

Така играта, подчертава авторът, не представлява единствено самоизразяване, както и манифестация на собственото безсилие — тя е и несигурен опит в борбата за същест-

вуване. Ето защо играта може да служи и като оръжие във всекидневната малка война между героите от пиесата. Танцовите сцени преминават в битка, защото това е израз на откритото избухване на агресивните чувства у героите, а същите чувства мотивират и техния танц. Репликите на действащите лица, както и тези на главния герой подчертават наново и наново театралността на действието, създават естетическа дистанция между автора и героя, между публиката и героя, а наред с това и самият герой придобива чрез играта си дистанция по отношение на самия себе си. Неговата театралност трябва да се разглежда, от друга страна, и във взаимната зависимост между ритуал и игра като тематика на пиесата, смята авторът на статията. Разгръщането на тази тематика в пиесата на Осбърн е драматургически ефектно и убедително и доказва наистина значително художествено майсторство.

В. К.

ХОЛАНДИЯ

„NEOPHILOLOGUS“, Амстердам, 1978, кн. 1

В януарската книжка на холандското интернационално списание за съвременна литература „Неофилологус“ привлича вниманието статията на Елен Съмърфилд от Мидълбург-колидж „Разбирането на Ингеборг Бахман за езика“. Австрийската поетеса и белетристка завърши трагично живота си в Рим през 1973 г. и днес се смята за едно от най-значимите явления в съвременната за падноевропейска литература, определящо нов пътница за развитие особено на белетристиката.

Разпространеното в критичната литература схващане, че Ингеборг Бахман се е съмнявала във възможностите на езика да изразява същности неща, е недоразумение, отбелязва Елен Съмърфилд. Въпреки че Бахман се е занимавала дълги години с модерните скептични концепции по отношение на езика, самата тя не е възприемала тези схващания. Също така е несправедливо периодите на мълчание в нейното творчество да се тълкуват като доказателство за съмненията ѝ във възможностите на поетическата изразност. Времето след публикуването на сборника с разкази „Тридесетата година“ (1961), на което се гледаше като на „време на мълчание“, се оказа по-късно, че включва години на вътрешна продуктивност. През 1965 г. Ингеборг Бахман публикува малката книга „Място за случайности“, както и оперното либрето „Младият лорд“; през 1971 г. се появява романът ѝ „Малина“, с който тя откри нови художествени възможности в модерната фикционална проза, а през следващата 1972 г. тя публикува сборника с разкази „Симул-

тан“. Всичко това свидетелствува за непоколебимата вяра на Бахман във възможностите на поетичния език, чрез който може да се проникне в затворените и недостижими области на човешкото съществуване. Първият значителен документ за доверието на писателката към художествения език е нейната докторска дисертация „Критичното възприемане на екзистенциалната философия на Мартин Хайдегер“ (1950). Този теоретичен труд излага положителното схващане на Бахман за изкуството и за езика. Там тя твърди: „Основните изживявания, за които става дума в екзистенциалната философия, са наистина живи у човека и напират да бъдат изказани.“ Вникването в „основните изживявания“ посредством поетичния език е по думите на Бахман безкраен процес. Тя възприема езика на литературата като постоянно „ставане“, като динамичен пробив през досегашните граници. Така в стихотворението „Вие, слова“ лиричното Аз изисква от своя език „да не бъде окончателен, да не бъде статичен, а да се усъвършенствува безкрай“. В своите „Франкфуртски лекции“ Бахман обяснява своето разбиране за езика, като изтъква, че не става въпрос за постигането на някаква крайна цел, а за езика като сън, който никога не можем да осъществим. Решаващото тук е самият процес на приближаване към целта. Бахман смята този свой стремеж към „съвършенство, невъзможното, недостижимото“ за много продуктивен, защото по този начин се прекратяват обичайните граници. В една реч, която Бахман държи през 1959 г., се казва: „Противопоставяйки възможното на невъзможното, ние разширяваме нашите възможности.“

Според Бахман въздействието на изкуството върху чувствата и съзнанието на хората зависи от това, доколко човек успява чрез срещата си с поезията да пристъпи в непознатите области на живота. В своите „Франкфуртски лекции“ Бахман се противопоставя на всички съмнения в стойността на изкуството за обществото и подчертава значението му на „променяща сила“. Състоянието, което Херман Брох е изразил с гневното си изречение: „Моралът си е морал, бизнесът си е бизнес и войната си е война, а изкуството си е изкуство“, Бахман смята за „гавра“, която не бива да се търпи. Според нея човекът на изкуството има за задача отново и отново да сътворява комуникацията с обществото, защото ако обществото се лиши от поезията, това би означавало банкрут.

След повече от десетилетие Бахман поддържа същото убеждение по въпроса за ролята и въздействието на изкуството. В публикуваното през 1974 г. интервю, където я запитват за преценката ѝ на нейните „Франкфуртски лекции“, тя потвърждава решително същото становище, което според нея е от особена важност за съвременното литературно развитие на Запад. В това интервю Бахман обяснява новата актуалност на свои-

те лекции с думите: „Още тогава започнаха да обявяват литературата за мъртва, проповядваха, че не трябвало да съществува повече литература, че литературата била буржоазно явление и затова трябвало да бъде отредена, а стихотворенията, романите и всичко останало трябвало да се изхвърлят на боклука и да не се четат повече. Сега, когато отново прегледах лекциите си, останах много удовлетворена от това, че съм ги изнасяла.“ Както по-рано, така и сега Бахман изтъква въздействиелната сила на поезията: „Разбира се, с едно стихотворение не може да се преобрази светът, това е невъзможно, но все пак може да се постигне нещо и това въздействие е възможно само ако се пристъпи с голяма решителност.“

В цялото си творчество Ингеборг Бахман винаги се е стремяла да изпробва границите на езиковата изразност, смята авторката на статията. Теорията и художественото сътворяване представляват единство в произведенията на Бахман. Нейното преклонение пред поезията и постиженията ѝ в тази област, както и нейният престиж като човек на изкуството са резултат, заложен в двете ѝ публикувани стихосбирки, които свидетелствуват за музикалния усет на Бахман. Самата тя изповядва мисълта на Хюлдерлин, че душата може да бъде изразена само ритмически. Решението на Бахман да не пише повече поезия не означава, както често се твърди погрешно, че тя е била отчаяна от възможностите на езика. Това е просто преориентация на многогранната творческа личност към други области на литературата, смята Елен Сьмърфилд. На въпроса за нейното „поетическо мълчание“ самата Бахман решително е оспорила мисълта за криза в нейното творчество.

Радиопиесата откри за Бахман възможността да експериментира с говоримия език и с акустичната техника, както и да намери нови аспекти и зависимости между словото и музиката. В последните си радиопиеси Бахман използва диалектичното противопоставяне на два човешки гласа. Например в „Добрият бог от Манхатан“ се сменят сцени от диалога между Съдния и Добрия бог със сцени от диалога между двамата влюбени Жан и Женифер. Такова противопоставяне представлява не само ефикасно решение, което цели максимално въздействие върху слушателя, но то е и теоретически обосновано. Двата гласа в съответния епизод изразяват, от една страна, противоположности, които са несъвместими, а, от друга страна, тяхното съчетаване подчертава бли-

зостта им — взети заедно, те образуват диалектичното единство, смята авторката на статията.

Ритмичният и поетичен език, към който се стреми Ингеборг Бахман в творчеството си, е според писателката от съвсем друго стилистично равнище, сравнен с пошлия език на ежедневието. Особено в белетристичното си творчество Бахман решително се противопоставя на повърхностния, банален език, който служи на човешките недоразумения, преструвки и нехуманни отношения. В сборника с разкази „Тридесетата година“ Бахман използва „тарикатски език“, „език на цветята“ и „женски език“, за да опше тривиалния ежедневен език. Според авторката на статията Ингеборг Бахман остро критикува празния, безсъдържателен език на висшите обществени среди. Така докато в разказа на Вилхелм Хауф „Маймуната-човек“ гражданите не могат да проумеят, че обличеното като човек животно, което говори със заучени фрази, е маймуна и дори го смятат за „образец на култура и разум“, в оперното либрето на Бахман „Младият лорд“ тези граждани са представени като културни, благородни и високопоставени хора — те възторжено приемат маймуната-лорд в своето общество и я ценят особено заради нейната невъзпитаност.

В своята статия Елен Сьмърфилд изказва мнението, че за Бахман „спасителното слово“ дълги години е било тясно свързано и еквивалентно с нейния поетичен език. За Бахман това слово е било единственото противодействие на неизразителния, лицемерен език на ежедневието. В последния ѝ творчески период обаче отношението на писателката към езика добива нови измерения. В романа „Малина“ (1971) тя за първи път приема непоетичния език като същностен и художествено го пресъздават. В този роман Бахман обръща особено внимание на ясното, делово слово, на динамичния, пробивен език.

В последните разкази на Ингеборг Бахман безсловесността на хората е представена като резултат от тяхното неумение да общуват помежду си. В петте разказа в сборника „Симултан“ (1972) са описани жени, които са сами в живота. Всяка от тях се уединява в собствения си свят и не намира път за комуникация със заобикалящата я действителност. Така разбирането на Ингеборг Бахман за същността и значението на езика като средство за общуване намира потвърждение не само в теоретичните ѝ трудове, но се превръща в основна тема на нейното творчество

В. К.