

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“

Вiena/Залцбург, 1979, кн. 132

В рецензираната книжка привлича вниманието есето на Курт Клингър „Искусството на фрагмента. Към въпроса за пръснатите и непубликувани стихотворения на Рилке.“

Курт Клингър изхожда от тезата, че един голям поет не пише незавършени стихотворения, неговите творби могат да бъдат само *недовършени* или такива, които не позволяват да бъдат доведени докрай. Особено лирическото творчество на Райнер Мария Рилке сякаш потвърждава тази според автора претенциозна теза. Едва след публикуването на неговото литературно наследство в многотомника „Събрани съчинения“ (1955—1966) става ясно, че поетическото дело на Рилке е прорязано от особени разграничителни линии, които очертават нещо повече от отделните етапи и фази на художествено развитие.

Авторът отбелязва, че Рилке е отхвърлял като неподходящ за себе си традиционния вид стихосбирки и тъкмо това е причината да се запази толкова дълго в тайна, може би за първи път в немската литературна история, цяло едно „съкровище“ от лирически находки. Поетите от класическия период, както и тези на XIX в., са разбирали под стихосбирка едно свободно разчленено подреждане на стихотворения, което по всяко време е можело да се разшири с нови творби. Разграничителните белези са били твърде условни или формални — в същност всички тези поети са създавали една единствена лирическа книга, чийто първи том са представляли в младежките си години и са я завършвали, многократно обогатена, вече като старици. По-значително разчупване на този събирателен метод извършва в същност Гьоте в своя „Западно-източен диван“. Но дори по времето на Рилке още съществува тази практика и тя се използва от неговите съвременници. В своите „Първи стихотворения“, а сетне и в „Ранни стихотворения“ Рилке вече подготвя един друг свързващ принцип, който схваща стихотворението вече не като изолирано цяло, а като брънка от обединена, цялостна мисловна и емоционална верига. Затова пък Рилке остава незасегнат от идеологията на „цикличните стихотворения“, как-

вито Стефан Георге подрежда в херметични кръгове. Също така Рилке не може да бъде смятан за предшественик на поетичните „мраморни дворци“, каквито пък Йозеф Вайнхембер изгражда с математически изчислени колони от стихове в книгата си „Между богове и демони“. За лирическите творби на Рилке от самото начало е характерен стремежът към обединяване по предварително осъзнат план. Книга от такива стихотворения се превръща в огледало на всички желани, узнати, предчувствувани от поета светове — или пък в тяхното противоречие: един новопридобит или новороден космос. Тези стихотворения свидетелствуват, че са произлезли от едно общо вдъхновение или гравитират около едно възлание, стремят се към него, проникват в него. Това движение към „сърцевината“ е духовният двигател още в първите стихосбирки на Рилке, преди той да се прояви с такава поразяваща сила в книгите му „Часослов“, „Дуински елегин“ и „Сонети към Орфей“. Така погледнато, „Книга на образите“ (1902—1906) се различава от „Нови стихотворения“ (1907) по това, че съзерпаваният субект се оттегля от танца на въображението и се обръща към по-настоятелния призив на обектите да бъдат обхванати зримо — ала тези стадии не се различават в тяхната синопична амбиция да обхванат с помощта на езика всички постижими явления на опита и така да се докоснат до „ядката на всемира“, до тайната на битието, до „двигателя на нещата“, да бъдат вдъхновени от него и да се поставят в неговата служба.

Така, посочва Курт Клингър, стихотворението се устремава към двойно свършенство: веднъж то се развива по отношение на възможно най-голямото обхващане на замисъла и втори път в своя чист, освободен от примеси облик то търси мястото си в световната цялост. Не е достатъчно стихотворението да бъде убедително езиково образуване. Едва когато то открие тайнствено предопределена му територия в космическата картина, то е изпълнило художественото си предназначение. Така стихосбирките на Рилке напомнят концентрични окръжности около една основна сърцевина и всяка негова книга е едно ново творческо преображение на поета. Рилке в „Нови стихотворения“ е различен от Рилке в „Сонетите“, посочва авторът, и въпреки това остава съ-

цията, по-точно казано, пред себе си имаме същия медиум на търсени и възприети внушения от предугадната сърцевина, която магнетично се примесва в езиковите експерименти и мисловни игри, веднъж под името на жертвуващия се в песента бог, друг път като спиритуален антисвят, в който всичко съществува повторно.

Този принцип на съвършенство, скициран от Курт Клингер, определя всички стихотворения, останали непубликувани от Рилке под формата на фрагменти или цялостни творби. В тях е вложен същият стремеж за откриване на предопределената територия, но те не са намерили своето място в цялостната поетическа тъкан на някоя книга. Затова при Рилке е неоправдано желанието да бъдат издадени съчиненията му според принципа на хронологическата подредба на творбите, тъй като по този начин ще се наруши смисловото единство на книгите му. Същото се отнася и за неговите пръснати или непубликувани стихотворения, фрагменти и „посвещения“, а особено много за онези „стихотворения-писма“, които представляват видимият мост между кореспонденцията и лириката на Рилке. По своята същност те са пълноценен изказ на собственото „аз“ на поета, като получателят в повечето случаи е само подтикът, ала не и действителен писмоумен партньор. Някакъв глас, жест, привичка, ситуация, човешка съдба са събудили у поета спомена за някакво лично притежание, което той би изразил и при друг случай, стига да е била докосната мембраната на душевния му живот. Показателно е, че дори в своите „посвещения“ Рилке рядко използва граматичната форма на второ лице, той предпочитат да говори в първо лице множествено число. Писмата са били за Рилке средство да задържи хората в своята орбита, но и да не ги допуска прекалено близо до себе си, да ги държи в „сырвенова отдалеченост“.

Публикуването на поетическото наследство на Рилке допринася според автора на статията за установяването на истината за „мълчанието“ на поета след прекъсването на работата му по „Елегията“, за демистифицирането на неговата творческа криза. В същност Рилке не пише само в първите години след края на Световната война, а преди това е творил извънредно интензивно. Тази криза съвсем не е единствена за творческия път на поета. Нещо повече, кризите са при него продуктивна сила на недоволство от постигнатото, те са безеи на мощен стремеж към преобращение и обновление, т. е. признани на напредък. Кризите изтъргват творещата от придобитото умение в изграждането на художествената форма и го връщат към първоизточника на неговия талант.

В тази връзка Курт Клингер смята, че поетиката на Рилке твърде много се различава от художествените схващания на Огюст Роден, макар че Рилке е претърпял силно влияние от френския скулптор. Спокойната,

почти будистка концентрация, с която поетът съзерцава очи в очи предметния свят, трудно може да бъде изведена от пластиките на Роден, които, тъкмо обратното, проявяват тенденция към титаничност, театралност, помпозност на жестове, към дръзка прекаленост, докато при Рилке изобразяването на индивидуални съдби и обществени впечатления притежава твърде голяма артистичност и обаятелност. В тях преобладава интимното начало, а реминисценциите от библейски и митически сюжети допринасят за създаването на нов баладичен вид — лирически драми, които изразяват чрез думи своята декорация, костюми и режисура. Както актьорът пристъпва към една роля, така и поетът се приближава към своите обекти — не за да се разтопи в тях, а за да впише вярата, че е приминал границата, че се е слял с обекта, че е станал едно цяло с „ролята“ си.

Това единение със света присъствува не само в публикуваните и включени в книги стихотворения на Рилке, то е характерна особеност и на неговите фрагменти, посвещения, лирически писма и всички онова, което е останало като литературно наследство. Като самотни звезди те допълват картината на тематично разчленения творчески космос на Райнер Мария Рилке.

В. К.

Ф Р Г

„ARCHIV FÜR DAS STUDIUM DER NEUEREN SPRACHEN UND LITERATUREN“,

Хайделберг, 1979, кн. 1

От по-особен интерес в рецензираната книжка е студията на Волфганг Майер от университета в Мериленд „Наблюдения върху специфичните разказни мотиви в творбата на Райнер Мария Рилке „Записките на Малте Лауридс Бриге“.

Авторът си поставя за цел въз основа на някои специфични наблюдения да допринесе в изследването си за разбирането на този особено характерен за епохата роман на австрийския поет, написан под формата на дневник. Основните теми тук са произлизани от настроението, владеещо в европейската литература от началото на века, те са страхът, любовта, самотата на индивида и смъртта.

Авторът отбелязва, че „страхът“ като мотив не е нещо ново в произведенията на Рилке. Този проблем е стар колкото човечеството, той очертава „границите на човека“, напрежението между индивида, съществуващото, смъртта, страхът от нищото и абсурда. Рилке подхваща този основен проблем още в първите страници на своя роман. Париж, градът на пропадналите съществувания, където теснотата произвежда особено хаотична

впечатления у героя на Рилке, съдържа тъй много от погнусата на живота, че дори „децата вече вдишват смъртта“. Така Малте се сблъсква с въпросите „Кои сме ние?“, „Откъде идваме?“, „Накъде отиваме?“, „Къде се намираме?“. Малте се опитва пред безотрадната картина на човека да направи цялостна равностметка на живота си: „На двадесет и осем години съм, а не се е случило почти нищо.“ Тази преценка произтича от разсъжденията на самия Рилке, който в едно писмо от 1904 г. споделя: „А като си помисля колко нищоно и незряло е това, което съм направил досега...“ В своята резигнация Малте се зареява в детството си, за да започне още оттам равностметката. В спомените си той отново се озовава в същия град, сред същите хора, сред мизерията, която сега вижда в приюта за стари жени и душевно болни в Париж, отново изпитва чувството, което го е обземало, още като е бил дете — чувството за „величие“. И ненадейно изпълзват старите страхове, защото мисълта за „величието“, за безличното „То“, е разбудила всеобщата опасност, неотменимата заплаха за собственото „Аз“, в което е заключен повишеният стремеж към сигурност. Малте отбелязва в дневника си впечатленията от болестта в детството: „Лежа в леглото си, а моят ден е като циферблат без стрелки. Всички забравени страхове са отново тук.“ Чувството за страх произлиза у Малте от напрежението и хаоса в отношението му към света. Малте изпитва заплахата за личността сред човешката маса в големия град. Но тук се добавя и абсурдът, познанието за „екзистенцията“ на човека, а също и страхът от смъртта. Зад всяко съществуване Рилке долавя небитието, във всеки смисъл — безсмислието.

Малте е модерен човек, наследник на романтичната епоха, но разсъждаващ съвсем „реално“, затова той е отчужден от света. Така неговото съществуване е осъзнато, то е „налично битие“, което го сблъсква с въпросите на живота. Невъзможността да им се даде сигурен отговор превръща пасивния герой на Рилке в антигерой, който се движи без посока и без надежда, но въпреки това опитва да намери изход в отрицанието и бяството.

Вторият основен мотив в романа на Рилке е „любовта“. Тя е възпята в образа на Абелоне, чиято красота Малте се стреми да определи. Плахата сдържаност и боязън да пише за нея прекалено много в дневника си, страхът му да размишлява за нея издават неуверената му симпатия към Абелоне и сложното му схващане за любовта. Абелоне символизира самоотричащата се любов, която води към „любовта в бога“. Тя обича Единствения, нейната любов е метафизична и не се нуждае от отговорност, защото чрез това ще бъде разрушена. Абелоне не изисква любов, тя е „нелюбимата влюбена“, само отдава, но не приема чувства. Нейната последна възмож-

ност е любовта в бога. Но бог не я желае. Малте отрича бога — ако съществува бог, той е у самия човек, в човешката любов.

Така в романа на Рилке се придава нова функция на притчата за блудния син, за „този, който не желае да бъде обичан“. Това е същата невъзможност да се приспособиш към житейските дадености — Малте обича Абелоне тъкмо защото тя не желае да притежава душата му и не се стреми да ограничи неговата свобода. С това се обяснява и самотата на Малте, който, за да запази своята индивидуалност, става егоист, не отдава нищо, а само взема. Загальният край на романа произтича от любовта, която е надала тайна любов в бога, но без надежда за ответна обич. Рилке подобно на Кафка и Камю — посочва авторът — отрича бога, обаче да изоставя надеждата, че въпреки всичко животът има смисъл. И така: любовта към бога е съмнителна, защото е неясно дали той изобщо съществува, ако пък съществува, това е любов без отговорност.

Този мотив тематично се свързва в романа на Рилке с мотива за „самотата на индивида“. Малте е модерният човек, загубен в стълпотворението на големия град. Той осъзнава, че не притежава никого и нищо, че „пътува по света с един куфар и сандък с книги, но без любопитство“. Тук се проявява екзистенциалното съзнание на самия Рилке. В Париж Малте се научава да „вижда“, което пък Рилке усвоява от Роден. Мизерия и погнуса, свързани с боязън и страх — такива са впечатленията, които Малте добува в Париж и които още повече го превръщат в антигерой, загубил напълно почвата под краката си. В едно писмо до Лу Андреас-Саломе Рилке споделя, че за него Париж може да се сравни с военното училище, понеже и тук той се чувствувал напълно сам сред множество хора. Така и самотата на Малте е цената на неговото творчество, дори сякаш сам той се стреми към страданията от усамотението. Рилке се опитва да обедини живота с изкуството, да прозре зад явленията, да проникне в хората и нещата и така да се сдобие с ново, самостоятелно зрение.

В романа на Рилке творчеството се схваща като терапия срещу самотата и страха. Уединението на Малте се простира чак до неговите младежки спомени. Той никога не е имал приятел. Разликата е само в това, че сега той твърде често се движи сред много хора и така е още повече сам. Действителността е останала заключена за Малте още от детските му години. Благородството на кръвта или на душата е забавило познанието му за реалния свят, на това се дължи пречупеното му отношение към живота в Париж. Но тук може да се каже — посочва авторът, — че героят на Рилке сам пожелала самотата си в Париж, за да се сблъска с живота. Той може да бъде сравнен с Гьотевиан Вертер, понеже и двамата дирят усамотението на „Аза“ и го култивират до душевна болка,

която завършва с погнуса от живота. Привидно противоречие тук е копнежът на Малте по тихи места, старинни сгради, запустяни замъци и големи зали. Това желание е израз на човешкото чувство за изгубеност в света. Самотата на Малте е пряко свързана с неговия страх и познанието му за смъртта. Отрицанието на любовта в бога е според автора доказателство, че за Малте няма „връщане назад“, а изходът е тоталното изолиране сред човешките маси. Така цялото поведение на Малте свидетелства за недоволство от съществуването, което се проявява в странен egoизъм да бъдеш навсякъде, ала недостижим за хората.

Най-главният мотив в романа на Рилке е „смъртта“, която връхлита над всичко съществуващо в природата и у човека; тя е онази дълбока тъга, на която се обрича зрелият човек и която той се научава да превъзмогва, за да може да живее творчески. Съществуването не е нищо друго освен осъзнаване абсурдността на живота, онова Гютево „Умри, за да се осъществиш“. Малте се сблъсква със смъртта навсякъде, тя е вездеща. Той все още не може да осъзнае, че всеки човек е брънка от екзистенцията на човечеството. Той винаги се изолира, вижда себе си като единак, като изключение. Малте заминава за Париж след смъртта на баща си, обзет от мисли за човешката тленност. Той се бунтува вътрешно срещу смъртта, защото подобно на другите хора я носи у себе си, „както плодът — ядката“. Малте узрава вътрешно и обиклът му нараства от житейския опит и особено от любовта. Именно тя е двигателната пружина и съкровеният подтик на твореца.

Проблемът „живот—смърт“, който Малте се мъчи да разреши, се оказва по-силен от него. Животът предхожда смъртта а priori, той е достатъчното основание на смъртта; именно срещу това се съпротивява Малте, срещу цялото съществуване, което му изглежда абсурдно. Отвращението, с което Малте рисува човешкото битие, достига често крайната мярка на прозрението в истината, смята авторът на статията. Абсурдността на вярата в бога е при Рилке обвинение срещу бога и смъртта; подобно на Камю Рилке не може да приеме смъртта на децата, които не се изживели живота си. Хората, включително и Малте, са представени в романа като зрители на драма, която те не разбират. За Малте няма изход от това прозрение.

В заключение авторът посочва, че „Записките на Малте Лауридс Бриге“ са възникнали от вътрешния порив на поета да формулира художествено своя житейски опит; съществена е връзката с неговото детство, което като минало присъства в настоящето на Малте. Тук постоянно се възвръщат елементите на човешкия живот — страхът, самотата и смъртта. Равносметката на младия герой остава без отговор въпроса, какво ще е неговото бъдеще. Страданията на Вертер

завършиха в смъртта, но по какъв начин Малте ще понася живота напред, може само да се предполага. Известна надежда прозира от последните думи на романа: „Край на записките“. Тези записки се превръщат в начало на нещо ново, а това е според автора дияренето на осмислено съществуване, отхвърлянето на маскарада в живота, на недействителното, превъзможването на смъртта без помощта на бога и осъзнаването на времето, което приближава човека към смъртта.

V. K.

ИСПАНИЯ

„REVISTA DE LITERATURA“,
Madrid, 1979, t. XXI, № 81

Мадридското литературно списание „Revista de literatura“ („Списание за литература“) излиза два пъти годишно като шестмесечно периодично издание на Института за испанска филология „Мигел де Сервантес“ към Испанската академия на науките и разглежда въпроси на литературната теория, история и критика и естетиката. Има пет раздела: „Изследвания“, „Научни съобщения“, „Документи“, „Рецензии за книги“ и „Библиографска информация“, което свидетелства за високото научно равнище и широката обхват на третираните в него проблеми.

В кн. 81 на списанието, обхващаща месеците юли—декември 1979 г., са поместени статията „Царедворецът и героят в „Песните“ на Хорхе Манрике“ от Николас Марин, „Поетика и идеология на класическата реч“ от Антонио Гарсиа Берно и „Погледът на Галдос върху обществото на Реставрацията: романите от цикъла за Торквемада“ от Франсиско Вилякорта Баньос. Интересна за нас тук е статията на Николас Марин „Царедворецът и героят в „Песните“ на Хорхе Манрике“, която анализира задълбочено творбата на големия поет на Испания Предренесанс Хорхе Манрике (1440—1479) „Песни на Хорхе Манрике за смъртта на неговия баща магистър дон Родриго Манрике“. Авторът на изследването нарича това произведение „най-дълбоката кастилска елегия на всички времена“, която според него по сила на изразената човешка болка е равна само на прочутата „Плач за Игнасио Санчес Мехиас“ от Федерико Гарсиа Лорка (1935). Критикът разглежда поемата на Хорхе Манрике не само като непосредствен израз на неговата лична мъка, но и като философски размисъл за човешкия живот, за смъртта и за безсмъртието на човека, което той съзира в благородството на човешките дела. Н. Марин изтъква, че образът на бащата на Хорхе Манрике, дон Родриго Манрике, рицар и воин, е изграден на основата на несъмнената идеа-

лизация, която обаче идва не само от изключителната синовна обич на поета, а и от факта, че в този образ той изпълнява своя идеал за истинския човек, носител на благородство, смелост и достойнство. Изследователят е прав, че в образа на баща си Хорхе Манрике е изобразил положителните черти на испанеца от своята епоха — такъв, какъвто го е виждал, и такъв, какъвто е искал да бъде. Съедновременно той подчертава, че поемата е създадена само петнадесетина години преди откриването на Америка през 1492 г. Това откритие слага началото на нова епоха в испанската история — епохата на Конкистата, на завоюването на Новия свят, а тя вече поражда и своите нови герои — алчните завоеватели и корумпираните църковници, на които е противопоставен светлият образ на дон Родриго Манрике. Според изследователя, творейки на границата между Средновековието и Ренесанса, Хорхе Манрике извежда от един поетичен образ философското обобщение за истинската човешка личност, дава ни примера на истинския човек и в това е непомръкващото значение на неговите „Песни“ и за нашата епоха.

В раздела „Научни съобщения“ са включени материалите „За последните години на Лопе де Рueda“ от Хайме Санчес Ромерало, „Кеведо и математиките“ от Хосе Мария Балкелс и „Сернуда като преводач на Мериме“ от Хавиер Уерта Калво. По-специално внимание заслужава третото съобщение, разкриващо неизвестни данни за преводаческата дейност на видния испански поет Луис Сернуда (1902—1963), един от „поколениято поети от 27 година“, което даде най-големите съвременни лирици на Испания: Федерико Гарсиа Лорка, Рафаел Алберти, Хорхе Гилен, Педро Салинас, Херардо Диего, Хосе Бергамин, Мануел Алтолагире и др. Сернуда е широко известен в Испания като поет и преводач на Шекспир и Хьолдерлин, но авторът на материала разглежда неговия превод на творбата на Проспер Мериме „Театърът на Клара Гасул“, която френският писател създава през 1825—1830 г., след първото си пътуване до Испания. Х. У. Калво свързва този превод, направен през 1938 г., по време на Испанската гражданска война, с активния интерес на Сернуда към театралното дело в Испания и със статията му в печатния орган на Съюза на интелектуалците-антифашисти през войната „El Mono Azul“. В „Театърът на Клара Гасул“ критикът открива характерните за романтичната литература белези: подчертан историзъм, влечение към екзотиката, постоянно преплитане на трагичното и комичното, ярка контрастност. Той обяснява избора на тази творба от Сернуда с прогресивните му възгледи: в нея е силна антиклерикалната насоченост, прокарана е открито идеята за „двете Испания“ — на либерализма и консерватизма, на мракобесието и свободолобието. Х. У. Калво подчертава, че тези идеи зазвучават още

по-силно и открито в майсторския превод на испанския поет.

В отдела „Рецензии“ се открояват две публикации: на Елена Сантос Деулофей за книгата на Максим Шевалие „Фолклор и литература: устният разказ през Златния век“ и на Грегорио Торес Небрера за изследването на Хуан Мануел Росас „Поколениято поети от 27 година“. В първата рецензия Е. С. Деулофей анализира подробно труда на френския испанист Максим Шевалие (автор на редица книги и статии за испанските народни романи, за влиянието на поезията на Лудовико Ариосто в Испания и за испанския ренесансов фолклор и литература), в който той разглежда проблема за взаимоотношенията между писмената литература от XVI—XVII в., наречен „Златния век на испанската литература и култура“ и традицията на устния народен разказ. Авторката изтъква съчетанието на ясна и достъпен език на книгата на Шевалие със задълбочения литературоведски анализ на традиционния фолклорен разказ. Тя подчертава, че въз основа на 157 изследвани разказа от онази епоха Шевалие стига до извода за широкоото разпространение на фолклорната повествователна традиция в ренесансова Испания, разработва методите за нейното изучаване, разкрива приликите и разликите между отделните произведения. Посочвайки здравия реализъм и оптимизма на испанския фолклорен разказ през XVI—XVII в., френският изследовател го свързва тясно с ренесансовата литература, върху която той оказва силно влияние, и по-специално с „плутовския роман“, с романа „Дон Кихот де Ла Манча“ на Сервантес (образът на Санчо Панса разкрива несъмнена фолклорна основа), с драматургията на Тирсо де Молина, Лопе де Вега и Педро Калдерон де Ла Барка, с пародията на Франсиско де Кеведо. Шевалие смята, че влиянието на тези народни разкази продължава до голяма степен и върху испанските писатели през XVII—XX в. Е. С. Деулофей подчертава яснотата, научната достоверност и голямата ерудираност на неговото изследване, придружено с подробни библиографски бележки и обяснения върху разглежданата тема.

Рецензията на Грегорио Торес Небрера за книгата на проф. Хуан Мануел Росас от университета в Сантандер „Поколениято поети от 27 година“ разглежда приноса на това поетическо поколение в испанската литература и култура. Рецензентът отбелязва, че това е третата книга на Х. М. Росас по посочения проблем, към който той нееднократно се връща. В нея проф. Росас детайлно проследява естетическите, философските и социалните възгледи на групата испански поети, които тръгват от авангардизма и стихийния протест срещу обществената действителност, за да достигнат до здрави реалистични позиции: Федерико Гарсиа Лорка, Рафаел Алберти, Хорхе Гилен, Херардо Диего, Хосе Бергамин, Емилио Прадос, Дамасо

Алонсо, Луис Сернуда, Педро Салинас, Висенте Алейсандре — творци, създали съвременната демократична и прогресивна испанска поезия. Критикът подчертава, че книгата на проф. Росас разкрива многостранно личностите на тези поети, изявили се по-късно и като есеисти, критици, романисти и драматурзи, редактирали няколко значителни списания: „Litoral“, „Mediodía“, „Los Cuatro Vientos“, а през Испанската гражданска война — демократичните издания „Hoga de España“ и „El Mono Azul“. Те получават името си от организираното от тях през 1927 г. чествуване на 300-годишнината от смъртта на класика на испанския барок Луис де Гонгора (1561—1627), по-късно тръгват по различни пътища, но, както справедливо подчертава Х. М. Росас, у тях има и много общо — съчетанието на новаторските естетически търсения с народните фолклорни традиции и националния дух, сливането на съвременното светосъщане с изворите на испанската душевност. Критикът е съгласен с мнението на проф. Росас, че тези поети създават „втория Златен век в испанската литература“, защото „те са едно явление, наистина единствено в нашата история — така великолепно, така хармонично съчетало новото и древното“, открило нови простори пред испанската поезия на XX в. — оценка, с която и ние можем да се съгласим.

В края на кн. 81 на сп. „Revista de literatura“ е приложена библиографска информация за излезлите през периода юли—декември 1979 г. в Испания литературоведски трудове. Сред тях се открояват няколко монографии: „Арабската епическа поезия и кастилският епос“ от Алваро Галмес де Фуентес, „Обществото и театърът в Испания при Лопе де Вега“

от Хосе Мария Диес Борхе, „Народната литература в Испания през XVIII и XIX в.“ от Хоакин Марко и „Андалусия — характер и значение на една литературна традиция“ от Хуан де Диос Руис-Копете, третиращи редица интересни проблеми на испанската литература. Привличат вниманието и изследванията върху испанската литература на Ренесанса, барока, романтизма и критическия реализъм, сред които фигурират книгата на изтъкнатата съвременна испанска писателка Мария Тереса Леон „Сервантес — войникът, който ни научи да говорим“, „Калдерон и „новата комедия“ на Анхел Балбуена Брионес, „Испанската елегия при романтизма“ на Мария Пас Диес Табоада и „Натурализмът в Испания. Валера срещу Зола“ на Луис Лопес Хименес. Най-голямо място е отделено на публикуваните през този период научни изследвания върху испанската литература от XX в., което показва засиления интерес на специалистите към съвременните автори и теми: „Рафаел Алберти — между традицията и авангардизма. Първи стихове (1920—1926)“ от Хосе Луис Техада, „Литературното творчество на Хуан Гойтисоло“ от Матилде Робато, „Въведение в поезията на Висенте Алейсандре“ от Фернандо Ласаро Каретер, „Светлината и мракът в театъра на Буеро Вальехо“ от Хоакин Верду де Грегорио и „Блас де Отеро — слово за един народ“ от Хоакин Галан.

Съдържанието на кн. 81 на сп. „Revista de literatura“ свидетелствува за многопосочните интереси на испанските литературоведи и за богатия и комплексен характер на това академично литературно издание.

Р. М.