

Ф Р Г

„EUPHORION“, Хайделберг, 1979, кн. 4

В рецензираната книжка привлича вниманието изследването на Ханс-Георг Пот от Дюселдорфския университет „Алегория и езикова загуба. За цикъла от разкази на Кафка „Изкуство на гладуването“ и идеята за „малка литература“.

Авторът отбелязва, че четирите разказа на Франц Кафка, които под общото заглавие „Изкуство на гладуването“ излизат в годишната на неговата смърт (1924), спадат към сравнително малкото по обем творчество, публикувано от самия писател. Те могат да се тълкуват като цикъл, посветен на изкуството и художника изобщо и на спецификата на неговия начин на съществуване — и то като особен вид алегория.

Въвеждащият разказ „Първо страдание“ има за главен образ един цирков артист, който играе на трапец, „едно от най-трудните изкуства, постижими за човека“. Отначало само поради стремеж към съвършенство, а по-късно от станалата вече тиранична привичка артистът е устроил живота си по такъв начин, че прекарва дни и нощи върху своя трапец. Първото страдание, което той изпитва, произлиза от съзнанието за недостатъчност, за „недоимък“, който не може да бъде отстранен чрез по-големи усилия, а лежи в основата на нещата и постоянно напомня за себе си. Когато един ден забелязва, че разполага само с *един* трапец, артистът веднага поиска да му дадат втори, което не му се отказва. Импресариото обаче коментира желанието му така: „Щом веднъж са започнали да го измъчват подобни мисли, нима някога могат да изчезнат съвсем?“ И наистина импресариото като че вижда как по гладкото детско чело на артиста се връзват първите бръчки.

Цирковият артист от разказа се стреми към усъвършенстване на своето изкуство, но за да достигне целта си, му пречи не организационната структура на цирка, който пътува от място на място, а същността на неговото желание: няма никаква причина той да се задоволи и с втория трапец или пък с третия. Но това желание отговаря на едно зряло, размислящо съзнание, което рефлектира самото себе си до безкрайност. Ако „детето“ в дългата традиция на литературата

представлява метафора на невинността, продължава авторът, то узряването — а за него свидетелствуват първите бръчки по детското лице на артиста — е свързано със символката на грехопадението, с вкусването от плодовете на дървото на познанието.

В тази връзка авторът цитира едно писмо на Кафка до приятеля му Макс Брод от 1922 г., където се казва: „Може би ще изчакам още една нощ, преди да отпътувам; не се ли реша и тогава, ще трябва да се откажа. Така ще стане ясно, че повече не мога да напусна Чехия, след това ще бъда прикован в Прага, после в моята стая, после в леглото си, след това в определена телесна поза и после в нищо повече. Може би тогава ще мога доброволно да се откажа от щастието на писането — защото всичко се свежда до доброволността и радостта.“ Скрытият хумор на този цитат, отбелязва авторът, показва, че Кафка разсъждава за своето писателство и за самия себе си по същия зашифрован начин, който се проявява в разказите му. По-нататък Кафка казва в писмото си: „Аз съм писател, дори ако не пиша.“ Тук се намеква за единството между живот и художествена дейност. Артистът се отличава не с това, което твори, а с начина си на съществуване.

Вторият от разказите в цикъла носи заглавието „Една дребна жена“ и разглежда отношението между неопределения разказвач и сътворената от него фигура. Разказът започва със следното описание: „Това е дребна жена; доста стройна по природа и все пак здраво стегната в корсет; винаги я виждам в същата рокля от жълтеникавосив плат, чийто пвят напомня дървесина, и по която висят пискюли и други украшения... Въпреки че е стегната в корсет, тя е много подвижна, наистина тази нейна подвижност е малко преувеличена; дребната жена особено обича да сложи ръце на бедрата си и да извърне тялото си с изненадващ порив встрани.“ Авторът на статията разглежда тази „дребна жена“ като алегория на артиста и на творчеството изобщо. Тя е представена като някаква марионетка, омотана и движена от невидими конци. А Кафка добре е познавал известната естетическа студия на Клайст „За марионетния театър“, където се казва, че танцорът, а това ще рече артистът, може да научи много неща от марионетката. Всички нейни движения са съвършени, защото

произлизат от един единствен център на тежестта — душата. Танцът обаче „се превзема“, неговите движения не са спонтанни и душата му е съсредоточена на друго място, не в центъра на тежестта. Тук стремежът към съвършенство у артиста е възпрепятстван от устройството на неговото тяло.

Следващият разказ, дал наименованието на цикъла, е „Изкуство на гладуването“. В него отново прозвучава мотивът на стремежа към съвършенство, довеждащ до самоограничение със съдбоносни последици. Но тук ограничението се превръща в отказ от намесване в хода на нещата, от извършване на някаква дейност, дори от водене на разговори. В разказа се описва животът на един панаирджийски артист, който гладува под надзора на любопитните зрители. Тук вече проличава разграничението между артиста и бюргера, за което Кафка често споменава в дневника си. Но артистът е зависим от своята публика. Той трябва да ограничи своето гладуване на четиридесет дни, защото след това публиката загубва интереса си към него. Едва когато времената се променят и изкуството на гладуването вече не възбужда любопитството на тълпата, на артиста се предлага възможността да издигне своето изкуство до върха на съвършенството, без да получи желаното от него възхищение на публиката. Поставят клетката му близо до менажерията на един голям цирк. Там накрая съвсем го забравят и той може да гладува толкова дълго, колкото сам пожелае. Но никой не брани дните, през които той гладува, докато един ден го изнасят от клетката и го погребват заедно със сламата, на която е седял. На мястото му затварят една млада пантера, която с удоволствие разкъсва поднасаната ѝ храна. Авторът на статията посочва, че превъзможването на животинския нагон съдържа тук и една ирония на свободата, защото то е лишено от момента на принуда. В същност за този артист гладуването е най-лесното нещо на света и съвсем не заслужава възхищението, което все пак предизвиква. В последния си час той прошепва на своя пазач: „Не мога иначе.“ И причината на тази невъзможност да яде до насита като другите гласи: „Защото никога не намерих храната, която да ми е вкусна.“ На изкуството на артиста е противопоставена привидната свобода на пантерата и оттук произлиза дълбоката ирония на целия разказ: „Дори най-тъпите зрители почувстваха облекчение, когато видяха този див звер да се мият из клетката, стояла толкова дълго празна. На пантерата нищо не липсваше. Без да се замислят много, пазачите ѝ носеха храната, която ѝ е вкусна; нито веднъж тя не показа, че чувства загубата на свободата си; това изиящо тяло, надарено с всичко необходимо за разкъсване, сякаш носеше свободата в себе си — тя, изглежда, се криеше в зъбите му.“ Тук проличават иронията и трагизмът на онзи, който не може да намери

вкусната си храна; този трагизъм се съдържа в обстоятелството, че гладуващият артист не може да открие истинското основание и първопричината на своето изкуство, докато положението на загубила свободата си пантера не крие трагизъм, защото отнемането на свободата ѝ не я откъсва от първопричината на нейното съществуване — храната.

Последният от четирите разказа в цикъла носи заглавието „Певичата Жозефина или мишият народ“. Изкуството на Жозефина, нейното пеене, притежава този недостатък, че му липсва съвършенство. Това я отличава от другите артисти, които се стремят към това съвършенство или са го постигнали. Тя обаче смята своето изкуство за пълноценно. Но се заблуждава, защото освен нея съществува и народът. Този народ и Жозефина се намират в особени взаимоотношения. Ако в другите разкази от цикъла народът като публика е бил по-скоро препятствие за усъвършенстването на изкуството, тук именно народът владее изкуството до съвършенство. Жозефина е само огледалото, в което народът разпознава своята изконна способност да пее. И макар да не прекрачва границите на всеобщото умение, тя упражнява със своята песен определена власт — тайната ѝ се заключава в това, че разбужда у народа съзнанието за собствените му способности. Жозефина разкрива същността на мишото църтене и с това показва личната си нищожност. Но тя твори съзнателно онова, което за народа е несъзнателна дейност. Или, пренесена в друга плоскост, народът е образец на „наивния творец“, а Жозефина — на „сентименталния творец“.

В този разказ на Кафка, посочва авторът, се поставя въпросът не може ли в последна сметка да се откажем от всичко онова, което обикновено наричаме изкуство и поезия. Не може ли да им се устрои едно весело погребение с увереността, че народът и без това владее изкуството по-добре от артистите и при него то е по-добре съхранено? Защо все пак музиката продължава да съществува? Отговорът на този въпрос гласи: понеже музиката в много по-голяма степен от словото стои най-близо до мъчянето. Истинската музика остава нещо изцяло неартикулирано, някаква безмълвна хармония на сферите. За изкуството на Жозефина в разказа се казва: „Дали нейната песен ни очарова или по-скоро тържествената тишина, заобикаляща слабото ѝ гласче?“

Така в цикъла от разкази на Кафка, посветени на художника и изкуството, стремежът към съвършенство е свързан със стремежа към крайно самоограничение, водещо до физическо унищожение както на твореца, така и на неговото творение. Това неразрешимо противоречие се свързва според автора на статията със съществуването на т. нар. от Кафка „малка литература“, или литература на малцинствената група. Към този вид

литература спада и неговият по обем творчество на пражкия писател от еврейски произход, пишущ на немски език. И авторът завършва: „Жизнеността на подобна „малка литература“ е дори по-голяма от тази на големите литератури, защото тя е дело не на литературната история, а по-скоро на един цял народ.“ Тези разсъждения на Кафка, намерили място в дневника му, дават определена насока за разбиране на неговото литературно дело, установяващо на времето и забравата вече повече от половин столетие.

В. К.

## ФРАНЦИЯ

„SUD“, Марсилия, тримесечно списание за литература, бр. 31

Марсилското тримесечно списание „Сюд“, което замести своя полувекoven предшественик „Каие дю Сюд“, преустановил излизането си към 1966 г., все по-ярко очертава с всеки нов брой своята литературно-естетическа линия, като привлича и много нови сътрудници, които разнообразяват и обогатяват съдържанието му. Броят, който отбелязваме тук, вече тридесет и първият, е посветен изцяло на поезията. Той започва с един разговор на поета Гилвик с литературния критик Раймон Жан, продължение от друг предишен разговор, на който авторът на „Карнак“ и на редица малки сборици е говорил за своето детство в Брьотан и сетне в Елзас. На този втори разговор Гилвик е разказал за своята култура, за прочетените книги, за отношението си към френския език. „В Брьотан — казва Гилвик — френският език съхранява и малко хетерогенни (разнородни) елементи, но е един език за култура в противовес на „демотичния“ (простонароден) и това ме гласна съвсем млад още към осмата или деветата година да пиша римувани краестихии (bouts-rimés) в маниера, както това научих по-сетне в училище, на Лафонтен. . . Когато пристигнах в Елзас (Гориорейнска област), никой там не говореше френски с изключение на неколцина редки граждани; другите не говореха немски, но негови наредения. Във Ферете, в Шундгау се говореше „алеманик“, който беше истински език, не наредие (patois). Говореше се във Фрибург, Базел, Алтkirх. . . Има там един голям поет, когото обичам много и който се нарича Натан Кац; с него се запознах към моята 15-годишна възраст. Беше му посветена една теза и аз, неукитят още, бях член на журито. Трябва да кажа, че повечето от моите учители не знаеха френски и аз готвех моя зрелостен изпит (bachot), като изучих немски.“ Гилвик продължава: „В библиотеката на ко-

лежа, където учех, имаше поредица книги от Големите писатели. Така четях Русо Шатобриан, Теофил Готие, от които учех френския език. . . Не изоставях обаче и немския. Обичах много Гьоте, който бе за мене голям поет. Не обичах Шилер, чията фигура ми изглеждаше въпреки възхитителна. Четях и други поети — Ленау, Хьолдерлин. . . Откритие бе за мене Рилке с „Книга на часовете“. Ала голяма изненада бе Тракл, когото почнах да чета през 1928 г. в едно време, когато той беше почти непознат в самата Германия. По същото време се запознах с Жан-Пол дьо Далелсен, седемнадесетгодишен, а аз бях двадесет и три годишен. Далелсен бе хубав младеж и Натан Кац беше наш общ приятел, както и един художник от Алтkirх, Шахенман. Средахме се много често, заедно четяхме „Писма до един млад поет“ на Рилке, които ни вълнуваха силно. . .“

Отговаряйки по-нататък на въпросите на своя критик, Гилвик продължава: „Винаги съм смятал Лафонтен за голям майстор на френската поезия, искам да кажа, на поетическия език. За мене той е, заедно с Рембо, най-големият виртуоз на езика; това може да се види чудно, че в това отношение аз ги поставям на една и съща плоскост. Лафонтен ме е докоснал силно, както е докоснал и Понж (Франси Понж, виден съвременен френски поет — Н. Д.). Силна поетическа емоция бе за мене Расиновата „Аталия“. Има в тази трагедия стихове, които ме бяха дълбоко развълнували. Ала откритие на поетическа наслада (plaisir) бе за мене Ламартин. Истински го обожавах и побеснявах, когато слушах намеци за неговата суетност. . . Четях романтиците, възхищавахме ме Байрон, немските романтици също, за което бе дума вече. Спестявах статинките, които родителите ми даваха, за да си купувам книги. Така можах да си купя Мюсе, Верлен. Откритие бе също за мене Бодлер, когато един от класните надзиратели в училище ни четеше една вечер страници от „Цветя на злото.“

Странно, четях Юго, но не ме трогваше тогава. . . Имах един учител, разказва Гилвик, преподаваше ни философия, но беше и поет, той ми откри Пол Валери, даде ми да прочета „Вариете“, „Морското гробище“ и поетическата антология (издание „Кра“), която упражни огромно влияние върху хората от моето поколение: в нея нямаше сюрреалистите, нямаше Брьотон, ни Елюар, но имаше Бодлер, Лотреамон, Рембо, Франсис Жам, Клодел, Реверди, които бяха откритие за мене. Не преставах обаче да се възхищавам от Клодел, друг крупен виртуоз на френския език.“

На въпроса за сюрреализма Гилвик отговаря: „Той бе значително събитие за много хора, за мене също. Има поети от моето поколение, които останаха във от сюрреализма: Жан Фолен, Андре Френо, Франсис Понж.“ Говорейки за себе си, Гилвик заявява: „Винаги съм бил привърженик на яснотата, против

тъмното и обскурантизма, против ирационалното дори. Аз съм дълбоко картезиански устроен, както казват. Според мене поемата е продукт едновременно на вътрешен изблик, на творчески поток и на контрол: съзнателните и несъзнателните елементи се уравновесяват, балансират се. За да напише една поема, творецът ѝ трябва да прибегне до своята култура, до своя разсъдък, до „познанието“ си. Поемата не е плод на случайността. . . За мене, появява френският поет, поемата е удар в дълбочина, но един насочен, ръководен удар. Сюрреалистичната естетика ми беше чужда. Напротив, никога не турях настрана сюрреалистичната етика, революционната етика, дори ако под тази дума нямаш пред вид същото нещо, което имаше Брътон, именно любовта. . . През 1928 или 1929 г. четох Елюар, когото не бях чел преди. Не асимилирах положително всичко, но бях докоснат. Спомням си един текст като „С чело залепено на стъклото, както правят блящите от скръб“. По-късно се върнах към сборника „Столица на скръбта“, който ме възхити. Елюар и аз станавме големи приятели, отношенията ни бяха братски. Неговата смърт бе за мене силен удар. Той беше олицетворение на доброта, на великодушие. . . Познавах друг сюрреалист по време на войната, твърде различен, когото също обичах много — Деснос. Имахме другарски връзки, цених много поемите му, не толкова сюрреалистичните, колкото тези, написани след „Улица Сен Мартен“. Познавах твърде малко Арагон, почти не бях чел неговите дадаистични текстове, не ми допадаха много. Открих Арагон по-добре през войната със стиховете му за Съпротивата. . . По-сетне се свързахме братски.

На кратките съгъсени въпроси на своя критик Гилвик отговарях твърде изчерпателно — отговорите му обгръщат целия хоризонт на френската поезия, на която той е съвременник. Бележките му за един или друг поет сочат внимателен прочит и критическо разбиране. Продължавайки да осведомява своя събеседник, Гилвик говори: „Би трябвало да посоча също Реверди, още Леон-Пол Фарг, Жюл Сюперниел, който ме възхищаваше с първата редакция на своите „Гравитации“. И, разбира се, Анри Мишо, един от живите поети, когото най-много ценя и когото винаги чета с увлечение. Открих Мишо през 1929 г., когато излезе книгата му „Еквалдор“. Един значителен момент — и траен: начинът му на връзване в реалното, вътрешно и външно, вплетено неразлъчно, и един грижливо изчистен, усъвършенствуван език, изработен като с длето. Жан Фолен беше от моето поколение. Вярно е, че е имал влияние над мене. Поставям го между големите поети на епохата, без да имаме мястото, което му принадлежеше. Мога да кажа, че ме е подпомагал. Бяхме много близки. Фолен произхождаше от дребната буржоазия, аз — от пролетариата, но идватата бяхме от село, бяхме се-

лняни. . . Фолен беше адвокат, по-късно стана магистър. Посветих му в „Кайе дю Сюд“ статия: „Фолен и правото“. Изява на юридическия дух в неговата поезия. Често той казваше: „Фактът, че пиша съдебни определения, влияе върху почерка ми на поет.“ Имаше някакво недоразумение по отношение на Фолен: не познавам никого, който да го е отрекъл, но много често го вземат за дребен майстор, автор на картинки. Едва напоследък започнаха да разбират дълбочината на творчеството му. Днес неговата поезия расте, извисява се, много добре е ценен в Америка, има много преводи и критически работи върху поетическото му дело.“

Този бр. 31 на „Сюд“ предлага още на читателите си избрани произведения из творчеството на съвременни френски поети, които илюстрират пътищата и границите на съвременната френска лирика. Много от имената на поетите от различни поколения, представени тук, читателят среща за пръв път, ако не му се е удавал случай да разгръща издавани в провинцията литературни издания, в които фигурират тези съвсем ограничено познати имена.

Н Д

„LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE“, бр. 329  
1 юни 1980, изд. „Галимар“, Париж

Едно от най-солодните днешни френски месечни списания за литература, „Ла Нувел Ревю Франсез“, което има богат актив от няколко десетилетия, излиза в наши дни под редакцията на комитет, съставен от Доминик Орб, Клод Галимар, директор на издателството, Жан Грожан и Жорж Ламбрикс, главен редактор.

Всеки брой на списанието предлага на своите читатели грижливо и строго подбран литературен материал, в който са представени различните литературни жанрове: поезия, белетристика (която включва и романа), критика и есеистика, литературно наследство. Броят от първи юни 1980 г., който отбелязваме сега, се открива с поемата „Аксион Ести“ (написана в свободен стих) от крупния съвременен гръцки поет, Нобелов лауреат Одисеос Елитис, преведена от гръцкия оригинал от Реа Каравас. Елитис съседствува в този брой с известния френски поет Гилвик, представен тук с типичните негови афористични тристишия под общия наслов „Ваканция“. Във „Фронтон“ на този брой са включени белетристичните очерци „Хоби“ от Ерик Орсена, „Една Коледа в Кобленц“, „Агнес“, есето „Мистерии и чудовища“.

С интерес се четат в рубриката „Хроники“ очерците „Мечтата на Малдорор“ (начало на студия) от младия романист и есеист Льо Клезно, „Хофман и котаракът Мур“ от Пиер-Луи Ре, „Харди и новелата“ от Жюд Стефан, „Епистолярният текст“ от Клеман Росе, „Репортаж“ от поета-критик Анри Тома. По

повод излязлата във френски превод книга „Малки иронии на живота“ (изд. „Ашет“, 1979) от големия английски романист Томас Харди (1840—1928) критикът Жюд Стефан развива в четири страници кратки размишления върху новелата, като се позовава на определени мисли на именития критик и философ-марксист Г. Лукас в известното му съчинение „Душата и формите“.

Както съобщи неотдавна френският печат, загина при злополука на улицата, прегазен от камионетка в Париж, един от най-изтъкнатите представители на съвременната модерна критическа мисъл във Франция, професорът в „Колеж дьо Франс“ Ролан Барт. Неговата предвременна и трагична кончина намери всеобщ отклик в печата. Единодушно бе подчертана голямата загуба с тази нелепа смърт на Ролан Барт в най-зрелите години на неговото богато идейно и оригинално творчество на критик и теоретик на езика и литературата.

На гребена на своите шестдесет и пет години Ролан Барт бе един органически и творчески утвърден мислител, автор на дузина солидно изградени съчинения: от публикуваната още в 1953 г. първа книга, озаглавена „Нула градус на литературата“ (преиздадена в 1972 г.) до оригиналното есе „Удоволствие от текста“ (в поредицата „Тел Кел“ под редакцията на Филип Солерс, изд. „Съой“). В 1966 г. Барт води интересна полемика с университетския професор Раймон Пикар, който с памфлета си „Нова критика или нова измама“ атакува остро и саркастично теоретичните схващания на Ролан Барт за изграждането на т. нар. „нова критика“. Барт отговори на памфлета на проф. Раймон Пикар с есето „Критика и Истина“, в което разгъна мотивирано и убедително творческата основа на принципите на „новата критика“. Новата терминология на Ролан Барт създаде някои трудности за „дешифрирането“ на критическата му мисъл и това породи известни атаки срещу него в защита на „старата критика“. Но Барт имаше, разбира се, и защитници; един от тях бе критикът-марксист Пиер Декс, който в една статия на времето в „Летр Франсез“, на който седмичник Пиер Декс бе главен редактор, писа, че „новата критика“ ще извоюва свое място и това не ще бъде „малка заслуга“.

Ла Нувел Ревю Франсез“ в броя за юни 1980 г. все по същия скръбен случай с безвременната смърт на Ролан Барт посвети на последния чрез перото на един от своите сътрудници, Жан Рудо, няколко кратки пронищателно написани страници, от които ще си позволим да приведем тук известни пасаж, илюстриращи отношението на един млад литературен критик към личността и творческата мисъл на загиналия талантлив и рядко симпатичен труженик на критическата мисъл, за чийто „финес и елегантност“ писа с възлиене една младша негова ученичка и колежка. Интересен е портретът, който Жан Рудо

е обрисувал още с първите думи на разказа си за Ролан Барт.

„Нямам нищо пред себе си, казва Рудо. Нито една от книгите му, нито една от снимките му, чрез които съм проследил неговите превращения. Барт имаше твърде остър усет за това, което можеха да изразят образът на едно лице, държането на главата. Твърде кокалестият нос изглеждаше, както в първите кубистични картини, свит върху лицето. Горната устна беше слабо маркирана: смехът беше дискретен. Очите изглеждаха осенени; лека, утринна като изпарение мъгляна замреждаше погледа, сякаш вежливостта изискваше едновременно дискретност в смеха и във вниманието. Имаше у него нещо азиатско според образа, който човек може да си състави за една част от Азия: изявите на живота бяха държани, като изяви на куртоазия, на замисленост, на кадифена мекота в обносните. Животът се изявяваше у него, но не го увеличаваше, той господствуваше над него. Лицето му имаше винаги израз на нежност и на дистанция. Времето правеше по-очевидни асиметриите на лицето, като че ли костното устройство въпреки лекото напълняване изпъкваше по-ярко...“

Ролан Барт, казва Рудо, минаваше за семиолог, но неговият принос е от сферата на поетическото изкуство. Големите препятствия, които е срещал — Маркс, Фройд, Сосюр (швейцарски лингвист, един от творците на модерното езикознание — Н. Д.), не са го възпирали в неговия път. Заобикалял е архипелазите, намирал е изход. Барт имаше твърде тънко чувство за развитие без край. Не изтъквам по тоя начин езиковите промени, маркирали неговото творчество, като че ли той е трябвало постоянно да се измества или като, че ли това което имаше да каже, се модифицираше в процеса, в работата по уточняването. Не. Не беше официалният предмет на неговото шутиране, което той преследваше, но произходът на собствения негов глас. Творчеството на Ролан Барт, както това на Пол Валери, съдържаше едновременно размисъл върху неговата организация, неговата стойност, върху използването инструмент, и съставляваше частично, фрагментарно, константно дирене на това, което правеше непрекъсната предприетата реч. Системите му служеха, както александрина за Раймон Русел, подчертава Жан Рудо, едновременно да разбира как се произвеждат текстовете, и да маскира страсти. Методите му бяха начин да нагласява (accommoder) думите. Различните критически езици, с които си служеше, приписвайки на този глагол многобройните му значения, можеха да бъдат взети за опити (essais) на гласа. Той продължаваше тази изкусна игра, за да изпита едновременно удоволствие от есето и да трансформира, без привидно да заляга, творчеството в една корпорелна двойственост (double corporel). И Барт черпеше от неизчерпаемия фонд на

литературата читателите, които схващаше като антиципации на собствената си реч.

Стилът на Ролан Барт, казва Жан Рудо, беше не толкова демонстрация, колкото наслаждение. Вкусът към неологизма, за което го упрекваша, беше за него устно удоволствие. . . Класификациите само го пленяваха; той влагаше във фиша, в който два термина биваха съпоставени в един домен, който не беше непременно техният, едно интелектуално и едновременно чувствено удоволствие. Барт не се отдалече никога от музиката, от времето, когато, свързвайки се с Жорж Перос в Мьодон, заедно свиреха Шуберт. Най-скъпата негова книга е тази, която той би написал върху Шуман. Неговата фраза е преди всичко музикална: гласът укрепнал, той се посвещава на пеене. И в литературната партитура на мират място естествено орнаментите.

В същия брой на „Ла Нувел Ревю Франсез“ Даниел Льоверс ни запознава с третата книга от литературното наследство на поета Сен-Джон Перс, издавано под формата на „Кайе Сен Джон Перс“ от парижкото издателство „Галимар“. „През август 1942 г. — пише Даниел Льоверс — Сен Джон Перс написа поема в чест на една приятелка-чужденка в изгнание в Америка. Този текст стана по-сетне известен под заглавие „Поема за чужденката“. Беше открито в библиотеката на Конгреса във Вашингтон, където Сен Джон Перс работи известно време под ръководството на Арчибалд Мак-Лейш, едно машинописно копие, което не беше друго, а една първоначална версия на прочутата поема. Третата книга на „Кайе Сен Джон Перс“ ни позволи да открием този текст, озаглавен „V Street“ (по името на една Вашингтонска улица) който, пояснен с един коментар от Артър Ж. Кнодел, ни показва постоянното усилие на поета по посока на една деперсонализация — в окончателната версия — на една първоначално много интимно написана поема. Тази „трета книга“ ни осведомява също как Роже Кайуа (виден френски критик, починал неотдавна — Н. Д.), забелязвайки, че се е заблудил в обяснението на една поема, е държал да изтъкне това в една забележка към своята „Поетика на Сен Джон Перс“ по-скоро, отколкото „всичко да премахне“, както го е посъветвал сам поетът. Възхитителна „жестокост спрямо самия себе“ (формулата е на Сен Джон Перс), която свидетелствува за рядката възискателност на Кайуа, чиято „Поетика“ остава до днес най-доброто съчинение върху автора на „Анабаз“.

Множество етюди днес — пише Даниел Льоверс — са посветени на творчеството на големия поет, за когото носещите името му „Кайе“-та имат задачата да покажат измеренията му в интернационален аспект и мащаб.“

С интерес се четат очеркът на Франсоа Домэ, който спира вниманието си върху „Последните стихове на Жан дьо Лафонтен“, публикувани в рубриката „Текстове“ на списанието и съпроводени с обяснителен текст, където четем: „Всички биографии на Жан дьо Лафонтен, от Валкенер до Жан Орийо, включително и великолепно издание „Рене“, констатира липсата на последните стихове на поета. . . Но ето че един ерудичен и проникателен библиофил от Монпелие, за когото това не е пръв опит, Гастон Видал, е публикувал при издателя Жан Обанел и Син, в Авиньон, „Последните открити поезии на Жан дьо Лафонтен.“ Не се касае до ръкопис, а до печатната книжка (plaque), броширана към изданието на 10-ата сатира на Боало върху жените. Тук са групирани три произведения: една „Ода“ на Боало, „Поезия и Музика, Сатира на Господин Деспро и „Духовни песни“ (Cantiques spirituels). При прочита на тези композиции Гастон Видал е бил поразен от факта, че те са изхождали от един приятел на Боало и на Расин. Отличавали са се впрочем с магистралната си фактура. Отговаряли са съвсем точно на това, което Лафонтен е казвал за последните си творби в писмото до Мокроа и са били публикувани в 1695 г.—годината, в която поетът умира. Гастон Видал съобщава за своето откритие в „Академията за наука и литература“ в Монпелие и публикува веднага един изящен том, съдържащ текста, четен от него на заседанието от 29 януари 1979 г., и аналитичната репродукция на оригиналното издание, което притежавал. Уводът, който написал, се стреми особено да покаже, че текстът на „Сатира“ на Лафонтен напомня твърде отблизо други пасажите от поета. Толкова много основания му изглеждат достатъчни, за да припише всички тия откъси на автора на „Басни“.

Какво трябва да мислим за това откритие? — се пита в заключение Франсоа Домэ. Положително, дори и ако то не е от естество да разбърка това, което знаем за неподражаемия писател, представлява голям интерес.“

Н. Д.