

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“. Вiena, 1979, кп. 140

В разглежданата книжка, посветена главно на творчеството на Франц Кафка, централно място заема изследването на френския германист Клод Давид „Портретът на художника“. В него се анализират някои основни мотиви, залегнали най-вече в разказите на Пращанина.

В писмата до Макс Брод и Фелице Бауер има много места, в които Кафка изтъква значението на писателския труд за своя живот. Макар тези места да са цитирани и коментирани до втръсване, повдигнатите в писмата въпроси остават все още обгърнати в мрак. Защо Кафка е обрекъл на гибел цялото си творчество? Каква художествена форма му се е мерзееела, която той никога не е успял да постигне? Защо това негово мъчително писане се е превърнало в смисъл на живота му? Мъчително не само поради многото безсънни нощи и дългите периоди на стерилност, но преди всичко понеже той гледа на писането като на някакво низвергване в пъкъл. Но как тогава това общуване с тъмните сили на ада той може да нарече „форма на молитва“? Защо в едно писмо до Макс Брод Кафка определя писателя като изкупителна жертва на човечеството, която му позволява „да се наслаждава на един грях невинно, почти невинно“?

Клод Давид си поставя за задача в студията си да хвърли известна светлина върху този проблем комплекс, като предварително прави уговорката, че въпросите са изключително трудни, почти неразрешими.

В творчеството си Кафка често изобразява писателя: авторът показва сам себе си, докато пише, художникът рисува собствения си портрет. На други места той се опитва да обхване с думи възникването — или по-често невъзникването на вдъхновението. В различни текстове чрез измислени образи се представя проблематиката на писането, неговият смисъл и предназначение. Така сред първите записки в дневника на писателя от 1910 г. има едно място, където Кафка седи пред писалището си и нищо не му идва на ум. Тогава той прави отчаяния опит да намери в литературното си безсилие извор на вдъхновение; описва сам себе си на ра-

ботната маса, която се превръща в нещо като театрална зала. Плотът на масата става партер, а пишещите е сцената, към която всички предмети в зрителната зала са вперили очи. Така творчеството и вътрешното изпитание, проверката на публиката се сливат при Кафка в едно цяло, заключава Клод Давид.

За да изобрази своя работен процес, Кафка обикновено прибегва към различни метафори. В тези случаи, посочва френският германист, интерпретацията никога не може да се смята за сигурна, но все пак тя предлага известни насоки. Така например разказът за еберфелдските коне, възникнал вероятно през 1915 г., в основата си се отнася до писателския труд. Някой си Карл Крал успял в Еберфелд да научи кон да смята. Но един млад и честолюбив студент решава да извърши същия опит, като постигне още по-големи резултати. Пред родителите той премълчава намерението си, защото тези бедни търговци в провинцията не биха разбрали неговите надежди. За да покрие разнските по своето начинание, той трябва да дава цял ден частни уроци. С настъпването на нощта за него започва същинската работа. „Раздразнението на човека и животното, докато будуват и се трудят през нощта, е изрично предвидено в плана му. Той не се страхува като други вещи лица от буйността на коня, дори я подбужда, стреми се да я предизвика, макар и не с помощта на камшика, а чрез стимулиращото въздействие на постоянното си присъствие...“ — четем в разказа. Намекът за късация нервите нощен писателски труд на Кафка е тук съвсем очевиден, смята Клод Давид. Също и честолюбието на този труд, което той първи развенчава и осмива, намира своя израз към края на разказа — студентът не желае да се задоволи само с частични успехи, както своите предшественици, а веднага се устремява да постигне цялост и дълбочина: „Грешките на другите коневъзпитатели понякога му изглеждаха тъй ужасно ясни, че тогава у него се пораждаше дори подозрение към самия себе си, защото бе почти невъзможно един единствен човек, при това неопитен, понесен напред само от недовъзпитаност, но все пак дълбоко и пламенно убеждение, да се окаже прав пред всички познавачи.“ Тук писателят отново намекава за целта на своите стремежи. Но достигнал то-

зи пункт, той се спира — разказът внезапно прекъсва, като остава в мрак целта и смисъла на извършеното.

Друг един разказ от същия период може положително да бъде разтълкуван като метафорично и хумористично размишление на писателя върху собственото си творчество — това е историята „Селският учител“. Един ден героят намира някаква къртица, която му изглежда тъй огромна, че той пожелава да я покаже на най-известните изследователи; той обаче проявяват слаб интерес към неговата находка: големината на животното можела лесно да се обясни с естествени причини и съвсем не била тъй необикновена. Един добронамерен човек обаче, този, който разказва историята, се опитва да помогне на учителя в неговите стремежи. Но му се отплашат зле — недоверието на учителя се простира и върху добрия благодетел; той скоро започва да гледа на него като на свой най-зъл враг. Не позволява на никого да говори за гигантската къртица; в живота на учителя тя представлява сякаш някакво свято място, където може да се разпорежда единствено той, учителят, за всеки чужденец достъпът е забранен, защото какво друго би могъл да покаже той освен неразбиране? В живота на Кафка също има една свята област — литературното творчество. Тази литература е тъй безполезна и безсмислена, както големата къртица на селския учител, но тя дава на живота му оправдание. В тази частна територия не може никой да пристъпи, никой не бива и да подозира какво означава за него писането, а може би дори никой не бива да разбере смисъла на писанията му. Чрез образа на смехнатия, недоверчив, почти вмианачен школки педант Кафка отново създава карикатура на собствената си пристрастеност, отбелязва авторът на изследването.

Едва ли има текст на Кафка, в чиято дълбочина да не се крие темата за писателския труд. Дори в големия разказ „Преображението“, където затворничеството на Грегор Замза в празната му стая символизира положението на Кафка, на непризнания поет в окръжаващия го свят, тази тема има своите измерения. А особено в един ранен фрагмент, озаглавен „Той“, Кафка по-ясно от всякъде другаде разкрива смисъла на писателските си занимания: „Аз изпитвах желанията, които имах по отношение на живота. Като най-важно или най-примамливо ми се видя желанието да придобия възглед за живота (и — произлизащо по необходимост — да мога писмено да убедя другите в него), в който животът, макар да запазва естествените си тежки падения и полети, в същото време с не по-малка яснота да бъде разпознат като Нищо, като сън, като витаене.“ Да оформиш живота чрез писането, така да го осветиш, че от него да остане само духовен материал, който едва се различава от Нищото, без обаче

да разрушава този живот — ето един опит, изпълнен с противоречие, незабавно развенчан от писателя и разпознат като лъжа. Защото Кафка пише по-нататък: „Той не можеше да желае това, защото желанието му не беше никакво желание, а защита, обуржоазване на Нищото, полъх на бодрост, който той искаше да придаде на Нищото, и макар тогава да бе направил едва първите си съзнателни крачки в него, вече го чувствуваше като своя стихия.“ С Нищото не може да се играе, то не може да се обуздае с помощта на езика; който му се посвети, трябва да е готов да го гледа очи в очи. Следователно писането е измама, страховито компромисно решение — то или остава празно занимание, или се насочва към разрушаването на света, към тоталното отрицание. Не съществува невинно писане, внушава Кафка.

От друга страна, езикът остава обладан от самия себе си. Той се опитва да „прескочи“ до отвъдната действителност, чието наличие предполага, но дори този глагол е само една метафора, загатване за някакво Оттатък, което остава недостижимо и може би изобщо не съществува. Оказва се, че целият език не е нищо друго освен една метафора. Той напразно се опитва да обхване нещо. Наистина възможно е човек да се примири с това положение: „Ако следват притчите, самите вие ще се превърнете в притчи и тъй ще се освободите от всекидневното бремe“ — четем в известния фрагмент на Кафка „За притчите“. И това вършат фактически мнозина, които се посвещават на литературата — те живеят спокойно в измисления свят, който са си създали, без да се интересуват повече от истинския. Но който се е заел сериозно с езика, не ще намери утеха, заключава авторът на изследването.

Това сатирично схващане се появява още в ранния фрагмент на Кафка „Описание на една битка“. Там разказвачът се присмива над онези, които смятат, че ще променят действителността с добре подбрани думи: „Слава богу, че ти, луна, вече не си луна, но може би проявявам нехайство, че теб, така наречената луна, все още назовавам луна. Защо вече не си надменно дръзка, когато те наричам „забравен книжен фенер с чуден цвят“? Още в ранния период Кафка изпитва недоверие към езика, към този безсилен инструмент, от който могат да се очакват само привидни победи, заключава авторът.

Така в прочутия разказ „Селски лекар“ се разказва метафорично как една епоха, лишена от вяра, очаква от лекаря (или: от писателя) да заеме вакантното място на свещеника и да облекчи живота на ближните си. Но това е напразна надежда — лекарят може да легне в леглото до болния, но не е в състояние да му окаже помощ, може само да го залъгва с евтими утешения.

Но Кафка изобразява не само базилите — на езика, не само лъжата на поезията. Тъкмо с езика се води единствената значима битка, напразна битка, предварително изгубен облог, но в тази битка Кафка е видял своето призвание и никога не му е изменил, подчертава Клод Давид. Поемата в проза „Нощем“ от 1920 г. представя хората как спят в пустинна местност и спокойно дишат. Каква невинна заблуда е това, че те спят в домове, в здрави легла, под здрав покрив, изгледати или свити върху дюшеците! Един от тях обаче бли с ясен поглед; той познава опасностите и прозира илюзорната защитеност. И понеже той бли, другите могат безгрижно да спят на земята. „И ти блиш, ти си един от пазачите, откриваш друга с размахване на пламтяща факла от купчината до тебе. Защо блиш? Казано е: някой трябва да бли. Някой трябва да е буден“ — завършва поемата. Писателят като пазач в нощта — това напомня стихотворението на Хьолдерлин „Хляб и вино“, отбелязва авторът. Красивото видение на размахващите се факли, с които блящите се разпознават в пространството, а вероятно още повече във времето, сякаш дава на писателя смисъл и оправдание, осветява неговото дело.

В. К.

ИТАЛИЯ

„SILARUS“, двумесечно списание, 1981, бр. 93
(януари — февруари)

С броя за януари — февруари 1981 г. двумесечното списание за култура „Силарус“, което излиза в Батипаля (Салерно) под редакцията на проф. Итало Роко, почва своята седемнадесета годишнина. Списанието има еkleктичен характер и откъм съдържание е твърде разнообразно и интересно. Броят, който отбелязваме, съдържа разкази и стихотворения предимно на млади автори, повечето дебютанти, литературни очерци („Фантастичното у С. Ди Джакомо“, „Д'Ануцио и поемата „Нотурно“, „Два критически бюлетина“, „Повод за един прочит на писателя Джовани Чена“, „разговор“ с писателя-философ Фортунато Паскуалино, 58-годишен, сицилианец по произход, автор на философски, белетристични и театрални произведения като „Адам, моята баща“, „Дневник на един метафизик“, „Абелярд“, „Пътищата на радостта“, „Един кон за негово величество“, „Танцът на философа“, „Бахусова Америка“... Паскуалино е лауреат на редица литературни награди: „Кампиело“, „Пескара“, „Флайано“, последната присъдена му в 1978 г.

С особено жив интерес се четат статията на Паскуале Маиненти, озаглавена „Хер-

метиците и поезията“, един проблем, който още във време на фашизма и особено тогава е вълнувал хората на литературата и главно поетите, които са търсили ключ към едно завоалирано творчество по политически и социални причини, въставайки срещу отнетата им от фашистката цензура интелектуална и творческа свобода. Мислители и писатели, останали в родината си, са били принудени да мълчат или са писали и публикували съчиненията си в чужбина. Италианските писатели-херметици, от Унгарети до Монтале, от Куазимодо до Солми, от Серени до Гатто, от Луци до Синигали, от Беточи до Волони, от Новента до Капрони и подобни тям, пише авторът в началните страници на статията си, — са били изобщо късен плод на италианска почва на френския символизъм, който между края на „Оточето“ и първите години на „Новеченто“ имаше своите главни представители в лицето на Верлен, Рембо, Маларме, Валери. В продължение на повече от четири десетилетия — именно от края на Първия световен конфликт — херметиците не успява да завладеят публиката, която отхвърляше техните непонятни писания на люде „посветени“ (iniziati), така както ги отхвърляха най-сериозните и подготвени критици на епохата... Възниква тогава остра полемика, чиито най-разпадени моменти бяха между годините 1936 и 1939 и която продължи, макар с по-слаб пламък, още няколко години след Втората световна война. В 1936 г. издателството Латерца в Бари публикува есето „Херметичната поезия“ от Франческо Флора (един от водещите литературни теоретици и критици, днес покойник — Н. Д.), което бе тотално сриване (stroncatura) на Джузепе Унгарети и на цялата претендираща „нова“ поезия, която Флора пръв назова „херметична“.

Като изтъква реалната бедност на Унгаретовите композиции, които самият поет нарича „поеми“, видният болонски професор и критик Флора добавя, че Унгарети съжда поезията до възкличания (esclamazioni), без да представя конкретни данни, от които тези възкличания изхождат, и прави извода, че „ако трябва да се свеле до възкличания, Данте би могъл да съсредоточи целия „Инферно“ („Ад“ — Н. Д.) в обикновените стихове: „Quivi sospirì, pianti ed altri guai risuonavano per l'aer senza stelle“ („въздишки, плачове и други нещастия отекваха там в беззвездното пространство“). Освен това в поменатото свое есе Флора изтъква слабото познаване на италианския език от страна на Унгарети: „Много от поезиите му изглеждат преведени от френски. Унгарети не е schoлувал у класиците и когато се запознава с тях, интерпретира ги по френски... „Но тъй като недостатъчното познаване на нашия език от Унгарети —

пише Паскуале Маиненти в статията си „Херметичите и поезията“ — намира възхищението днес на някои филохерметични критици. Такъв е случаят с Леоне Пичони, който в предговора си към „Вита ди ун уомо“ („Животът на един човек“), издание на Мондадори, 1968, твърди, че силата на Унгаретовата поезия се е формирала като слово в Египет и нее имала досег нито с дануцианството, нито с кардучианската академичност, нито с „пасколизма“, нито с „крепусколарите“, „понеже Унгарети не се поддаде, както би се поддал всеки друг, живял в Италия по това време“.

Според Леоне Пичоне, биограф и критик на Джузепе Унгарети, последният е учил живия и антиакадемичен италиански език най-напред в Египет, където е роден, и сетне във Франция. Около полемиката, която раздуха критическият очерк на Флора, се явиха в защита на поета „млади“ и „нови“ поети, които у Унгарети виждаха своя „маестро е донно“. Друг виден критик, Серджо Солми, в своя очерк „съвременната италианска поезия“, публикуван в бр. 1 на сп. „Чирколи“ в 1939 г., писа, че „у тези млади критическият ум, ярката ангажираност са изпъкнали. Те отхвърлят една поезия като литература или като излияние... за да възприемат едно инстинктивно и истинско отношение на душата спрямо нещата. Същият Солми прибавя, че за тези млади „поезията е нещо сериозно и дори решение на един морален проблем“. Но кога един поет не е вярвал в сериозността на Поезията? Колкото до особения морален проблем на херметичите, няма техен изследовател, който да не го е изразил и да не го изразява ясно още. От друга страна, може би е липсвал морален проблем в италианската литературна традиция, от Данте до Мандзони, от Парини до Фосколо, за да цитираме само големите наши творци?

С публикуването на антологията „Нови лирици“ (изд. Хепли, 1943, Милано) Лучано Анчески (известен съвременен теоретик и критик на изкуството — Н. Д.) поиска да наложи на публиката претендиращите нови поети, представяйки й освен стихове от Кампана и Онофри, предтечи на „херметизма“, поезии от Монтале, Унгарети, Куазимодо, Виголо, Гатто, Бетоки, Луци, Синисгали, Серени, Паволини, Пенна, Бертолучи, Дал Фабро. Лучано Анчески узаконяваше, тъй да се каже, „сибилния“ характер на техните писания, потвърждавайки, че „в лириката думата използва песенната свобода и челоогическият й смисъл граничи почти с анулацията (унищожението), давайки предимство на „свободната игра на ирационалните и аналогични рефлексии...“ Още преди Анчески, когато полемиката беше по-остра, Карло Бо (виден критик на съвременността — Н. Д.) с различни писания, събрани в „Осем етюди“ (изд. Вал-

леки, 1939), Пьеро Бигонджари (в сп. „Кампо ди Марте“, 5 авг. 1938), Оресте Макри (в „Екземпляри на съвременното поетическо чувство“, 1941) бяха поискали да дадат на херметичното движение, на което бяха съучастници, едно философско-религиозно съдържание, но с общи, неясни, сибилни изрази, далеч да помогнат да се разбере какво беше това съдържание, годни само да аргументират антифилософския, разбира се, и съмнително религиозен манталитет на техните автори. Нито по-късно Силвио Рамат (автор на есето „Херметизъм“, изд. на „Ла Нуова Италия Едитриче“, Флоренция, 1969) с пъкшащата от търсени изрази проза, буйна като придошла река, нито Донато Валли със своята „История на херметичите“ (изд. на „Ла Скуола“, 1978, Бреша) бяха успели да покажат на публиката какво искаха херметичите.

Не разбраха херметизма и критици като Франческо Флора, Бенедето Кроче, Луиджи Русо, Пиетро Панкраци — биха го казали ясно, като разкриваха в същото време неспособността на критиците-филохерметичи да мислят рационално. Не го разбираха мнозина и от съвременните литератори.

Като Анчески в подкрепа на „младите“ поети, с по-сигурен усет и по-голям авторитет, Джузепе Де Робертис, директор на сп. „Воце“ през втория му етап, събра и публикува в 1940 г. своите критики върху Унгарети, Монтале, Куазимодо, Солми, Виголо, Синисгали, Бетоки, Петрони, Гатто, писани между 1931 и 1939 г., всички пропити със симпатия към казаните поети.

Любопитно е да отбележим, че дори един толкова уравниловен поет като Пиетро Панкраци няколко години по-късно в 1945 произнесе над херметизма една недвусмислено отрицателна оценка, когато по повод на „Погребаното пристанище“, поема от Унгарети, писа: „Трябва смирено да признаем на Унгарети, че не го разбирам“, и твърдеше с тънка ирония, че херметичната поезия „почва от момента, когато, премахвайки логическия смисъл на думите, чувствуваме или смътното свързчуство, или внушението и евокативната стойност на чистия звук“. Същият Панкраци добавя: „За онова, което не схващам или не разбирам и не мога критически да предам в понятни термини, нямам основание да говоря („Среща с Унгарети“, в „Днешни писатели“, 1945). Още по-драстично бе — казва Паскуале Маиненти — осъждането на херметизма от страна на Кроче, който виждаше в гръмко прокламираната „нова поезия“ отсъствие на съдържание и неспособност за въземане до поетически израз. Претендиращите херметични „поети“ бяха за Кроче „крайни романтични декаденти, които не познаваха нито идеали, нито любови“, но които имаха *твърдото решение да създадат нещо*, което да бъде поезия или да

замести античната поезия". И Кроче веднага добавя: „Но как ще създадат поезия, когато липсва материалът на поезията?" Сетне заключава с думите: „Техните композиции остават чужди на нашата душа, която търси други души, а не фразеологии и комбинации от звукове."

Херметизмът бе интересен феномен в италианската поезия, който предизвика спорове и предложи нов творчески терен на литературната критика, която разгръна широка полемика, където имаше моменти на остри сблъсъци, които правеха езика навремени твърде драстичен. Самият Унгарети, чиято поезия бе централен прицел на критиката, реагираше остро. Интересни и странни навремени биваха определенията, които критиката даваше на поетите-херметисти. Един Джузепе Де Роберти в „Писатели от Новеценто", изд. Лемоние, 1940, пише: „Поезията на Унгарети е музика без измерения." Друг критик, Джакомо Дебенедети, заявяваше, че у Унгарети „всяка дума носи своя историческа тежест..." Като привежда стиховете: „От тази тераса на безутешност/ръка протягам към хубавото време" на Унгарети, критикът-филохерметик Мароне пише: „Чувството за пространственост и далечина е толкова дълбоко и неосезаемо, че напразно търсим да открием тайната му между простите думи."

Осланияйки се занаят пред общото доверие, което обществото отдаваше на херметизма като на едно сериозно и дълбоко движение на мисълта — казва Маниненти, — критикът-историк Марио Сансоне във второто издание на своята „История на италианската литература" (изд. Латерца, 1968) пише, че херметизмът „изразява една дълбока човешка мъка"... В същност претендиращото и толкова явно „изстраждане" (travaglio) на Монтале, на Унгарети, който се самоотделя като „човек на изстраждането", не взема никога конкретна форма; остава най-много, когато се изявява, само една отвлечена концепция (conceito astratto). Много от стиховете на Еудженио Монтале не са освен размишление (ragionamento) или най-много поредица от образи (susseguirsi di immagini), излезли от галещата ръка на поета.

Н. Д.

ИСПАНИЯ

„NUEVA ESTAFETA". Madrid, noviembre 1980, n. 24

Мадридското литературно списание „Nueva estafeta" („Нова шафета") е месечно издание на испанското Министерство на културата и има отдели за поезия, белетристика, литературна критика и библиография. По-специално внимание в рецензи-

раната кн. 24 на списанието от ноември 1980 г. заслужават статите „Луис Сернуда — от мита до елегията" от Фернандо Ортис и „Никола Йонков Вапцаров — постоянство на чувството и идеята" от Роса Рома.

В обширната статия „Луис Сернуда — от мита до елегията" Фернандо Ортис проследява жизнения и творческия път на забележителния испански поет Луис Сернуда (1902—1963), един от „поколенията поети от 27 година", което обнови цялостно испанската лирика през XX в.: Федерико Гарсиа Лорка, Рафаел Алберти, Хосе Бергамин, Херардо Диего, Хорхе Гилен, Педро Салинас, Висенте Алейсандре, Емилио Прадос, Дамасо Алонсо, Мануел Алтолагире. Изследователят изтъква, че творчеството на Сернуда дълги години е било пренебрегвано от литературната критика, докато в същност той е представител на едно поетическо поколение, което справедливо може да се нарече създател на „втория Златен век в испанската литература". Ф. Ортис подчертава, че ако след Първата световна война най-популярна в Испания е била поезията на Хуан Рамон Хименес, а след Испанската гражданска война от 1936—1939 г. — лириката на Антонио Мачадо, то днес такава е поезията на Луис Сернуда, който със стихосбирката си „Действителност и желание" (1936) влиза триумфално в следвоенната испанска литература. Критикът счита, че днес Луис Сернуда е „най-жив от всички големи от 1927 година" и привежда показателните думи на големия мексикански поет и философ Октавио Пас за него: „Творчеството на Сернуда е път към самите нас... Малко съвременни поети, творещи на който и да е език, пораждат у нас толкова завладяващо усещане за себепознание като този човек, „който говори истината", действително разгневен от неизбежността и ясното съзнание за страданието."

Според Ф. Ортис човекът в стиховете на Сернуда наистина „говори истината" и затова той нарича неговата поезия „опит за проникновено навлизане в човешката психика". Изследователят сравнява образно лириката на испанския поет с дърво, чиито корени се вливат все по-дълбоко в земята, а клоните му се издигат все по-високо, подчертава, че книгата „Действителност и желание" е истинска духовна автобиография на Сернуда, свързва поетическото му новаторство със самотата от дългогодишното му изгнание след Испанската гражданска война.

След общата характеристика на лириката на Луис Сернуда критикът последява в детайли неговия жизнен и творчески път, посочвайки, че поетът е роден през 1902 г. в Севиля, в Андалузия — земя, люлка на цяла плеяда испански лирици. Суровият характер на бащата поражда у детето голяма чувствителност, склонност към самотата и книгите. През 1911 г., едва деветго-

лишен, Сернуда прави първите си несръчни поетически опити, през юношеството си обича особено много творчеството на големия испански поет-романтик Густаво Адолфо Бекер (1836—1870). Изследователят припомня, че младият поет се изпява за пръв път в печата през 1925 г. на страниците на сп. „Revista de Occidente“, завършва право, но истинското му призвание е поезията. Отличен познавач на френската, английската и немската литература и култура, по-късно той превежда Шекспир, Хьолдерлин и Мериме, изпитва благотворното влияние на своя университетски професор по испанска литература, известния испански поет и литературен критик Педро Салинас (1891—1951). Ф. Ортис посочва, че в първата стихосбирка на Сернуда „Профил на въздуха“ (1927) личи несъмненото влияние на Хуан Гамон Хименес, Рубен Дарио и авангардизма. Тя е публикувана изцяло на страниците на сп. „Litoral“ (1927—1929), издавано в Малага от Е. Прадос и М. Алтолагире. Според критиката в „Профил на въздуха“ Сернуда се приближава до класическия мит с неговата пластично-темповална повествователност. От 1928 г. започва сюрреалистичният период на поета. През периода от 1929 до 1938 г. Сернуда живее в Мадрид, движи се в кръга на В. Алейсандре, Ф. Г. Лорка и М. Алтолагире и сътрудничи заедно с Р. Алберти в прогресивните издания „Octubre“ и „El Mono Azul“. През Испанската гражданска война той защитава републиканската кауза и публикува творби в списанията „Héroe“, издавано от М. Алтолагире, и „Cruz y gaza“, издавано от Х. Бергамин. През 1936 г. в Мадрид излиза книгата му „Действителност и желание“, по повод на която Ф. Ортис привежда показателните думи на Ф. Г. Лорка: „Дошъл е моментът да чувствуваме истински славата на един велик поет на мистерията, тъй финия поет Луис Сернуда, когато през XVI в. биха нарекли с думата „божествен“. Проследявайки жизнения и творчески път на поета, изследователят изтъква, че Сернуда е участвувал като доброволец в народната милиция в Сиера де Гуадарама, а през 1937 г. — в подготовката на Втория международен конгрес на писателите във Валенсия и Барселона. През 1938 г. емигрира в Англия и никога повече не се завръща, като своя учител П. Салинас обикаля Лондон, Париж, Глазгоу, Кембридж, Мексико, Лос Анжелос и Сан Франциско. В изгнание пише книгите: „Облаците“ (1937—1940), „За този, който очаква зората“ (1941—1944), „Да живея, без да съм живял“ (1944—1949), „Варнация на мексиканска тема“ (1950), „В редки часове“ (1950—1958) и „Разрушаване на химерите“ (1956—1962). Изследователят посочва, че измъчен от носталгията, през годините на своето изгнаничество Сернуда създава поезия, в която прокарва идеята за съществуването на две времена: „време-

то на боговете“ и „времето на хората“, които са в конфликт помежду си, и оттук се раждат у него митът и елегията. По този повод Ф. Ортис пише следното:

„Чрез елегията се прикрива разрывът между двете времена; чрез мита се въздава благодарност към възбуждането в един чудесен текст, много пъти създаван в една мечтателна Андалузия, където те не съществуват като врагове. По-голямата част от темите, които постоянно се повтарят в творчеството на Сернуда, произхождат от този конфликт. Така висшата власт на природата — докато е време на боговете — над човешкото (четете поемата „Грънците“), митът за райа и неговото съответно отчаяно събаряне на земята (отдаваме значение, че в многобройните поеми в изгнание същият функционира като обективно съотносителен на изгубения рай), разкриват нетрайността на красотата, разрушението, което понася времето на хората“.

Така критикът определя поезията на Луис Сернуда през годините на изгнанието, когато в нея все повече започват да преобладават философските мотиви. Посочвайки, че тази поезия представява духовна автобиография на испанския лирик, той изтъква: „За него човекът не съществува без земята обивка и прилича на поета. Този земен човек обаче е определено извисен в неговия мит.“

В края на статията Ф. Ортис разглежда и литературнокритическите творби на Сернуда: „Поетическата мисъл в английската лирика“, „Поезия и литература“, „Изследвания върху съвременната испанска поезия“ и „Критика, есета и спомени“, които са според него неотделими от цялостното му творческо дело и допълват профила му на поет и литературен критик.

Статията на Роса Рома „Никола Йонков Вапцаров — постоянно на чувството и идеята“ разкрива интересен поглед върху творческото дело на великия български поет-комунист. Разглеждайки творчеството на Вапцаров, авторката неколкостранно го сравнява с поезията на испанския поет-антифашист Мигел Ернандес, завършил трагично живота си във франкисткия затвор през 1942 г. Тя смята, че при двамата поети съществува неразривна връзка между чувството и идея, изтъква, че както М. Ернандес, така и Вапцаров разкрива истината за живота, вярата и надеждата на народа, народната борба, връзката между историята и човека. Р. Рома подчертава, че Вапцаров е солидарен със своя борец с народ, изобразява ежедневния бит на човека, на работника („Завод“), сродява се с работниците от целия свят („Двубой“), притежава остро чувство за съвременност („Романтика“). Според критиката чувствата и идеите възгледите на поета са породени от нерадостния и тежък живот на народа, оттам идва и желанието му да пре-

образи не само България, но и света. Тя се спира обстойно на интернационалната тема у Вапцаров, на цикъла „Песни за една страна“, посветен на Испанската гражданска война. Анализирайки стихосбирката му „Моторни песни“, изследователката отбелязва, че днес той е поет, преведен на повече от 30 езика, включително и на испански, подчертава, че Вапцаров е кървено свързан с машината, завода и работника, които непрестанно присъствуват в поезията му, както полето и селянинът в поезията на М. Ерна́ндес. Погледът му за епохата, в която живее, е тъжен, но същевременно изпълнен с вяра и надежда в бъдещето на народа и човечеството („Епоха“). Той е поет, който пише за трудовия човек, за съдбата на майката, изгубила синовете си в борбата („Майка“), мечтае за пролетта на бъдещето, която ще излекува „кървавите рани“ („Пролет“), за големия завод на бъдещия свят („Ще строим завод“). Р. Рома изтъква, че за Вапцаров личният живот има значение само ако е свързан с народната борба и затова поезията му е силно въздействаща върху младежта, разкриваща здравата връзка с действителността, без която животът е нищо („История“). Показателна е нейната характеристика за поета:

„За Вапцаров животът има смисъл само в борбата за неговото подобряване. Пламенен, какъвто беше и Гео Милев, той също защитава идеите, които се раждат от това чувство; неговата поезия има огромна сила за младежта — силата на вика, който се ражда от съприкосновението с действителността и съзнанието, че само собственият живот е нищо.“

Според изследователката поетът разобличава буржоазното изкуство, което заблуждава човека и създава лъжлива представа за човешката драма („Кино“), защото истинската драма е съдбата на неговия народ, който тогава живее в мизерия и не познава радостта. В края на статията авторката привежда изцяло последното стихотворение на поета „Предсмъртно“, свидетелствувало според нея за изключителната духовна сила на изправения пред смъртта творец и обобщава, че Вапцаров остава безсмъртен с творческото и революционното си дело:

„Той, както и другите, правеше възможното да живее за хората и в този свой стремеж загуби собствения си живот. Но смъртта го направи безсмъртен и така днес ние отдаваме почит на един поет със световно значение, който видя светлината в България.“

Сред публикуваните в списанието рецензии привличат вниманието три материала: „Тази неугасима светкавица“ от Мария де Грасия Ифач, „В името на Мигел де Сервантес“ от Ф. Торес Наваро и „Почти всичко за Галдос“ от Хоакин Фернан-

дес. В първата рецензия Мария де Грасия Ифач анализира издателната през 1979 г. в Барселона книга на Хасинто Луис Гереня „Мигел Ерна́ндес“, представляваща документална биография на поета, илюстрирана с много снимки. Тя посочва, че авторът на книгата разкрива детайлно жизнения и творчески път на този самобитен испански поет (1910—1942), който завършва живота си във фашисткия затвор и чиято поезия е сред най-хубавото в испанската лирика през XX в. Изследователката изтъква, че Х. Л. Гереня е отделил достатъчно място на дружбата на М. Ерна́ндес с Ф. Г. Лорка и Р. Алберти, на създаването на първите му книги „Познавач на лунни“ (1933) и „Светкавица непрестанна“ (1934—1935), на тесните му контакти с Х. Бергамин, П. Неруда, Л. Сернуда, М. Т. Леон и други прогресивни творци през 1936 г. Рецензентката посочва, че в тази биография се разкрива активното участие на М. Ерна́ндес в периодичния печат, в списанията: — „El Gallo Crisis“, „Siglo“, „Cruz y raya“, „Revista de Occidente“, „Caballo Verde para la Poesía“, „Hora de España“, „Nueva Cultura“. През Гражданската война от 1936—1939 г. М. Ерна́ндес е член на народната милиция и комисар по културата в Андалузия и Естремадура, на фронта край Хаен създава третата си стихосбирка „Вятър на народа“ (1937), в която зазвучават нови, антифашистски мотиви и се разкрива кръвната връзка между поета и народа. На фронта край Теруел се ражда първият му син, а през 1937 г. валенсианското издателство „Червена помощ“ публикува книгите му „Театърът на войната“, „Вятър на народа“ и „Първият момък в селото.“ През трагичната 1939 г. излиза зрялата му стихосбирка „Човек на стража“, конфискувана от франкистката власт. М. Ифач отбелязва, че в написаната от Х. Л. Гереня биография на М. Ерна́ндес е отделено дължимото място и на започналата през 1939 г. дружба на поета с големия испански драматург Антонио Буеро Валиехо (роден в 1916 г.), с когото М. Ерна́ндес се запознава през 1938 г., когато възстановява здравето си в една болница, където работи Валиехо, принадлежащ към републиканските санитарни войски. В края на рецензията М. Ифач посочва, че Х. Л. Гереня е проследил подробно в книгата си и последните трагични години от живота на М. Ерна́ндес, прекарани в затвора, където той създава последната си стихосбирка „Песни и романи за разлъките“ (1939—1941) — стихосбирка, отразила драматичните преживявания на поета и издана едва през 1958 г. в Буенос Айрес.

Рецензията на Ф. Торес Наваро „В името на Мигел де Сервантес“ разглежда излязлата през 1978 г. в Мадрид книга на Мария Тереса Леон „Сервантес — войникът, който ни научи да говорим“. Кри-

тикт проследява подробно активната литературна дейност на М. Т. Леон — изтъкната прогресивна испанска писателка и съпруга на големия поет Р. Алберти: творбите ѝ „Съвременни испански разкази“, „Нашият дом всеки ден“, „Чиста игра“, „Ще умрем далече“, „Приказки за горчивото време“ и „Меланхоличен спомен“, сътрудничеството ѝ в радиото и кинематографията, преводите ѝ на Пол Елюар и Михай Еминеску. Рецензентът смята, че създадената от М. Т. Леон биография на Сервантес е научно достоверна, естествена, а не изкуствено романизирана, показваща истинския му творчески ръст. Той подчертава, че тя разкрива не само живота, но и истинското значение на великия испански писател за световната култура, влиянието му върху развитието на испанския език и в това е нейният научен принос.

Рецензията на Хоакин Фернандес „Почти всичко за Галдос“ анализира издадената през 1980 г. в Мадрид книга на американския испанист Уйлям Х. Шумейкър „Романовото изкуство на Галдос“. Авторът посочва, че първите критически работи на Шумейкър върху творчеството на най-големия испански писател-критически реалист Бенито Перес Галдос (1843—1920) датират от 1948 г., което свидетелства за един траен научен интерес. Х. Фернандес изтъква, че Шумейкър смята Галдос за истински драматург на белетристичната форма, кой-

то постига изключителна дълбочина на диалога и проникновен психологизъм при изграждане образите на персонажите, особено на женските образи. Шумейкър доказва, че реалистичният роман на Галдос е правдиво отражение на времето, в което живее писателят. Той разглежда редица негови романи, като „Сянката“, изобразяващ историята на един самотен човек, „Златният фонтан“ — драматично повествование за една любов в Мадрид по времето на крал Фернандо VII, „Смелчак“ — реалистично изображение на испанските нрави от XIX в., „Доня Перфекта“ — един драматичен роман със сюжет из провинциалния живот, разкриващ фанатизма на престъплението, „Марианела“, показващ борбата между духа и тялото в любовта в трагичен план, и „Фортуната и Хасинто“ — роман, в който любовта е пряко свързана с политиката и социалното положение на класите. В заключение рецензентът обобщава, че новата книга на У. Х. Шумейкър спомага за още по-доброто опознаване на романовото изкуство на Галдос.

Поместените в кн. 24 на сп. „Nueva estafeta“ критически материали свидетелствуват за многостранните интереси на испанските литературоведи и за дълбокия им критически поглед върху творчеството на редица изтъкнати поети и писатели.

Р. М.