

„ROËTIQUE“, ПАРИЖ, 1979, бр. 37, 38, 40

През 1980 г. „Roétique“ отбелязва десетгодишния си живот. Настъпила е промяна в ръководството. След Жерар Жьонет и Цветан Тодоров главен редактор е станал Мишел Шарл, преподавател в Ecole Normale Supérieure, публикуващ в списанието от 1973 г. За промени в ориентацията и проблематиката не може да се говори, но броят на материалите, които застъпват психоаналитично виждане, се увеличава и, най-общо казано, чувства се отваряне на строго лингвистичния подход към литературата за идеи и понятия, идващи от психоаналитичните тълкувания, а и не само от тях.

В бр. 37 прави впечатление „Структура на жизнения опит“ от Сюзън Сюлеман, която търси да определи семиотичната структура на тезисния роман, романа на самопознанието и самовъзпитанието, на който немските автори К. фон Моргенштерн и В. Дилтей са дали името Bildungsroman от немската дума Bildungs — обучение. Тя тръгва от Георг Лукач („Теория на романа“), чиято основна схема — „историята на омазана душа, която тръгва по света, за да се познае, търси приключения, за да се изпита в тях и чрез това изпитание показва измеренията си и разкрива собствената си същност“ — съдържа според нея почти всички елементи на структурния модел на Bildungs-романа. Авторката определя синтагматически и парадигматически параметри на този вид роман — трансформацията непознаване — познание за себе си, пасивност — действие; в системата на актантите (героите според А. -Ж. Гремас, „Структурална семантика“, 1966 г.) определят се синкретизмът на субекта, обекта и читателя, съсредоточени в героя на романа. От „Теория на романа“ С. Сюлеман извлича и една бинарна опозиция — „положителен“ (автентичен) жизнен опит — „отрицателен“ (неуспешен) жизнен опит, който според нея характеризира типовите жизнен опит, с които си служи тезисният роман. Тази опозиция автентичност — неавтентичност, или успех — неуспех, социологическа категория у Лукач, е за авторката валидна за анализа на тезисния роман, където тя е облечена (пак според Лукач) в непроблемно съдържание. За него проблемният индивид е индивидът без органична човешка индивидуалност, породена от разпокъсания и неа-

декватен свят, в който той живее, а проблемната автентичност е непосредствената и пълна адекватност между индивида и света, която липсва на този следепичен свят. С. Сюлеман приема, че в тезисния роман автентична е „истината“ на дадена доктрина: а неавтентично е онова, което не е тази „истина“. За пример е взет романът на Пол Бурже „Етапът“ — историята на млад човек, който от антиклерикал и социалист става католик и монархист. Противопоставени са и бащата, и тъстът на героя, представляващи две семантични, по-точно идеологически пространства, между които се движи героят. Изборът ще определи положителния или отрицателен знак на жизнения му опит. Жан Монрон избира тъста, т. е. традиционалистичните жизненности. С. Сюлеман търси формалната проява на оценката на фактите в романа (валоризацията), която е неговата дидактична цел. Открива я в гласа на „всезнаещия“ разказвач. Той функционира като представител на идеологическа „свръхсистема“, която йерархизира отделните идеологически системи на героите. Тук е приложено т. нар. семиотично каре на Гремас и Растие, което показва условията за монологичния строеж на дадено произведение — интегрирането на отделните вътрешни идеологически (т. е. мирогледни) системи в една „свръхсистема“, изразена от всезнаещия разказвач, говорещ с гласа на „истината“.

Бр. 38 за 1979 г. е съставен от Цветан Тодоров. Негова е началната статия — „Литературната мисъл в съвременна Франция“. Понятието съвременна тук е колкото хронологическо, толкова и идеологическо понятие. Верен на търсенията си в областта на отношението език — творец, Тодоров отново поставя въпроса „Какво значи да пишем“, с други думи, какво става в езика, когато го използваш, за да пишеш, кой или чий е езикът, на който пишеш. Анализът тръгва от идеологическия контекст на следвоенния период във Франция в областта на естетическите и литературни идеи, който според Тодоров е (продължава да бъде) контекстът на романтизма, чито схващания за изкуството бяха подробно разгледани от него в книгата му „Теория на символа“, 1977 г. (5-те определения).

Отгласи от тези идеи се срещат най-напред у Сартър („Какво е литературата“, 1948). Отхвърляне на езика-инструмент — „поетите са

хора, които се отказват да използват езика“, схващането за мотивираност на връзката означаващо — означаемо — „думите в поезията приличат на нещата, които поетът иска да изобрази“. . . Тези мисли на Сартър са фонът, на който Тодоров разполага идеите на Морис Бланшо и Ролан Барт, в които вижда присъствие на романтичното наследство. У Бланшо са налице основните постулати на романтизма — автономията на изкуството, съществуването на противоположностите, приматът на процеса пред резултата. В две от книгите му, „Литературното пространство“ (1955) и „Книгата, която ще дойде“ (1959), Тодоров се натъква на мисли, които преди всичко са коментар на констатации на Маларме и които той нарича „френски вариант на романтичката теория, при това късен“. Бланшо признава опозицията слово — инструмент и слово-цел, съгласява се с изчезването на поета в творбата (la disparition élocutoire на Маларме), приема творбата като търсене или идентифициране със собствения и генезис. „Литературата е въпрос към собствените й начала“, твърди Бланшо, т. е. същността на изкуството е самото то, или самата възможност за художествено творчество — въпросът, който си задаваме откъде идва то, коментира Тодоров. Бланшо се интересува от творците, които „възпяват възможността да се пее“ — Хьолдерлин, Хофманстал, Рилке, Валери и Кафка; от тези, които оставят скици, фрагменти, незавършени произведения: „Цялото ми творчество е само едно упражнение“, казва той. Тодоров подчертава този момент — стремежа на литературата да проникне в собствената си същност, в собственото й порождаване, но възражава на мисълта на Бланшо, че единството днешното време е точка, в която кулминира и се разпада цялата история. За Тодоров това време е може би пространство, т. е. то е локализирано и то е времето на западната литература или още по-точно — на френската. И той най-вече се интересува от развитието на идеите на Бланшо за литературата, което се вижда в последната му книга „Безкрайният диалог“, в която открива нова проблематика въпреки старите теми. Това е проблематиката на диалогичните отношения в словото. Бланшо постулира два вида слово — едното обединяващо, хомогенно, другото — безкрайно, хетерогенно. В книгата „Пространство на вътрешните отношения“ (неособено удачен превод на „l'Espace interrelationnel“) той говори за три вида „срещи“, т. е. отношения на „аза“ към „другия“, субектно-обектни отношения. В първите два вида словото е обединяващо, тотализиращо, „азът“ си служи с „другия“ като с обект или го изучава като източник на знание и истина, отделен от него. Или пък защита свободата и достойнството му, вижда в него друго себе си и получава своето аз само в това свободно признаване на равенството, слят с него. Третият вид отношение е неутрално. „Единият“ е чужд на „другия“,

те не образуват единство. Литературата според Бланшо не ни тласка към цялото, в нея има разрушаване, противопоставяне на всяки унифициращ процес. Тук няма сливане на противоположностите, което романтиците изискват. Бланшо иска от нас и от литературата, казва Тодоров, „Да признаем другия като друг, без да го идентифицираме със себе си, без да се идентифицираме с него, да го присмем в неговата ненакърнима отделност, в неговото различие, което не е нито идеално, нито по-нисше състояние.“ Според Бланшо литературата на всички времена е форма на изживяване на това отношение на нееднаквяване, на неприсъединяване, на признаване на другия в неговата неприсъединяема отделност. Но тук идва критиката на Тодоров, който вижда в литературното осъществяване на Бланшо противоречие на собствените му постулати. Прокламирайки различията на другия, той изобразява само себеподобните си. И докато определя романа като изкуство без бъдеще, в други страни романът преживява промени, в които няма езиково автономност, нито търсене на собствената генезис, а проста жизненост. „Другият“ е изхвърлен от словото на Бланшо, там доминира „единият“ такъв, какъвто е построен от европейското съзнание от два века насам. В тази светлина „творчеството на Бланшо не се явява диагноза на една литература и една култура, а се явява неин симптом: то е подобно на онова, което описва и в него няма място за онова, което е друго“, заключава Тодоров. У Ролан Барт той забелязва друга комбинация на романтичните идеи. Вниманието на последния е насочено към автономността на словото и множествеността на смисъла. „За писателя пише е непреходен глагол.“ „Творбата носи в себе си много смислови варианти едновременно поради структурата си, а не поради непълноценността на читателите й.“ Множествеността на смисъла е концентрирана в текста. Творбата е средно символична, текстът е безкрайно символичен. Неизразимото, което носи художественото слово, произвежда множествеността на смисъла и от тук идва изискването на Барт да се говори за текста в текстовете. А още Шлегел е постулирал, че теорията на романа трябва да бъде роман и поезията може да бъде критикувана само от поезия. Според Тодоров Барт не е създал школа и няма ученици, а само ценители поради своеобразното си присъединяване към мисълта на другите и незадълбочаване на идеите си в системи. За двадесет години той минава от марксизма на Сартър и Брехт към структурализма, след това към идеите на кръга Тел Кел. Барт сам е формулирал тези констатации за себе си и съществува принос за творчеството му Тодоров намира не в съдържанието на казаното от него, а в начина, по който е казано. В текста му непрекъснато се открива една „друга“ реч, ту идентифицирана, ту дистанцирана от речта на „аза“. От обект на наблюдение под име

то митология, общи приказки, глупост, правдоподобно, докса, културни кодове тази реч минава в субектна, действувана, без да ѝ се прави дисекция — марксизъм, структурализъм, телелизъм. Всяка негова книга участвува в две серии. Един вид слово е обект (кодовете), друго е използвано като метод (структуралният анализ) и се очертава трето — телелистично. Обектна и субектна реч се преплитат, но никой от тях не е приета докрай, нито отхвърлена докрай. Тя сякаш е „упълномощена“, неавтентична, не своя реч. Обяснението на този факт е не само в това, че написаното никога не успява да изрази своя изразител, а в това, че тук има ново схващане за личността, за определен вид съвременна личност. Неавтентична е личността. Съществува не е вече същност, а някаква „дифракция“, някаква разпиляност“, то е всички и никой едновременно. Идеите на Барт според Тодоров еволюират съобразно с четенията автори, у него има винаги някакъв „откраданат“ език. Той пише вместо или заради другите подобно на онези писари, които по обществените места на Истока или на Латинска Америка пишат по желание на клиента любовно писмо или прошение. Барт пише, поставил се на мястото на „другия“. В последната си книга Барт осмисля собствената си същност. В нея има странна тревога и въпросът накъде. Субектът на изказването не намира изказ, приема различни маски и не показва лице си. Тези редове са писани малко преди смъртта на Барт. Единият възможен път, който Тодоров му предрича, е в теоретизирането на собствената му същност, другият — в изследване на отделни „езици“, което той започна с „Фрагменти от любовна реч“. И двамата са прекъснати. В заключение, съпоставяйки Бланшо и Барт, Тодоров подчертава, че Бланшо изиска да се пазят различieto на „другия“, но на практика утвърждава „единия“; Барт дава гласа си на „другия“, без да се слива с него, и приема неавтентично отношение. За Тодоров тези явления са белег на епохата, в която ние ставаме вътрешномножествени и търсим около себе си множество различия.

В бр. 40 от 1979 г. ще отбележим отново статията на Тодоров — „Бахтин и проблемите на другия“, която по думите на автора е откъс от бъдеща книга върху идеите на Бахтин. Статията е писана преди излизането на „Естетика словесного творчества“, ползувани са отделните публикации във „Вопросы литературы“, „Контекст“, „Вопросы философии“. Тодоров изтъква забележителната Бахтинова концепция за комуникативната същност на човешкото същество, немислимо като такова (с други същества), като и концепцията за онова състояние на съзнанието ни, изразяващо се в търсене на отражението на нашия живот в съзнанието на другите, концепции, които не са самоцелни, а служат на теоретическата обосновка на творческия акт. Според Тодоров Бахтин изхожда от немския естет

Ворингер, за когото творческата дейност е Selbstentäußerung, отказ от себе си, разтваряне във външния свят, а естетическото наслаждение е обективирано самонаслаждение. Този отказ минава през два етапа — *емпация*, или идентификация, и *екзотопия*, или отдалечаване, връщане към себе си (термин на Тодоров, калкиран върху „вненаходимость“). Това двойно движение е необходимо, за да може авторът да оформи героя си отвън. Авторът е онзи „друг“, който носи трансгредиентните елементи, нужни на героя. Тодоров подчертава известна несигурност във възгледа на Бахтин за екзотопията, идваща от съжденията с различна природа, каквито са описанието на съществуването на екзотопията и изискването за трансгредиентност на автора („Автор и герой в естетической деятельности“). За Тодоров е изключително интересна коренната промяна, която става в оценката на трансгредиентността и екзотопията в разстояние на няколко години, между „Проблема автора“, около 1924 г., и „Проблеми творчества Достоевского“, 1929 г. От „кризата на автора“ или „болестта на трансгредиентността“, както Бахтин нарича случая с Достоевски, „при когото героят завладява автора“, до пълното приемане на гледната точка на Достоевски, чийто екзотопия е най-добрата, защото не затваря героя в съзнанието на автора и осъжда представата за привилегия на едно съзнание над друго, има диаметрална противоположност. Метаморфозата е в това, че Достоевски не е вече обект на изследването на Бахтин, а е станал част от субекта, предал му е позицията си. И Тодоров заключава, че целият теоретичен и описателен труд, на който ще се отдаде Бахтин от този момент нататък, се явява приложение и тълкуване на уроците на Достоевски, че той именно, а не Бахтин е измислил интертекстуалността, т. е. диалогичността. Между Достоевски и Бахтин се е установил диалог и Тодоров прави съществения извод, че хуманитарните науки, чийто обект не е „немят“ обект на точните, влизат в диалог с него. Следвайки Бланшо, Тодоров формулира три типа отношения критик — творба. Първият е обединяване в името на едно себе, на единичата. Критикът проектира себе си в творбата и всичко илюстрира собствената му мисъл. Вторият е отъждествяване, идентификация. Критикът няма собствена идентичност и става изразител на авторовата идентичност. Третият е диалогът на Бахтин, който не е нито интеграция, нито идентификация. Всяка от двете единици остава утвърдена. Познанието е диалог на „аз“ и „ти“, които са равни и различни. Тези възгледи според Тодоров се оказват критика към традиционния възглед за взаимодействието на културите. „Творческото разбиране не се отказва от себе си, от своето място във времето, от културата си“. Тодоров смята, че Бахтин иска да даде на всеки прочит, на всяко познание статута на етнологията — екзотопия на из-

следователя спрямо обекта му, че той преформулира херменевтичния кръг в последователно приближаване до същността на познаваемия обект, но от изходната позиция на запазената разлика между двата общуващи текста. Оттук определеният от тълкувателя смисъл никога не е последен, тълкуването е безкрайно. Диалогът продължава и във всеки момент някой забравен „смисъл“ може да се яви в нова светлина и форма. „Нищо не умира докрай“. В „голямото време“ всеки смисъл ще отразява своето възкресение. Но има ли в диалога инстанция, която може да обхване целия смисъл? Според Бахтин и Тодоров всеки израз има адресат. Авторът го търси и предугажда неговия разбиращ отклик. Адресатът е „втори“. Но авторовото въображение създава и един „трети“, свръх-адресат. Той е висша инстанция на разбиращ

отклик, наричана според отделните идеологии бог, абсолютна истина, съд на съвестта, народ, съд на историята, науката и т. н. „Третият“ не е мистична или метафизична единица. Той е градивен елемент на изказа, който може да бъде открит при по-дълбок анализ. Речта иска винаги да бъде чута. Липсата на отклик е най-страшното за речта и за човека. Например схващането на Томас Ман за фашисткия затвор или за ада като място, в което липсва „третият“, който може да чуе. В заключение Тодоров напомня парадокса на Бахтин — инвалида, написал възхвалата на тялото (Рабле), и на Бахтин — теоретика на диалога, останал дълго време без отклик. С новата си книга Тодоров става събеседник и продължава диалога.

М. С.

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, Виена, 1980, кн. 141

В рецензираната книжка централно място сред критичните материали заема изследването на Роман Карст „Реалността на фантастичното и фантазията на реалното при Кафка и Гогол“.

Предметът на статията е явлението „вариация“ в литературата. Става дума за повторението, възвръщането в една творба на онова, което Юнг нарича „вродено предразположение към създаване на аналогични образи“. Съществуват образи от архитипично естество, чието значение прекрочава границите на отделното произведение, защото в тях се манифестира надиндивидуалната закономерност и истинност, които произлизат от мита или от историята. Авторът си поставя за задача да разкрие средствата и различията между образните светове на Кафка и Гогол.

Между тези двама писатели съществуват немалко подобни черти, които обаче са случайни и не са от съществено значение, смята Роман Карст. И досега Кафка и Гогол продължават да бъдат обгърнати от някаква тайна, макар върху живота и творчеството им да са публикувани безброй книги и изследвания. Животът им е протекъл трагично — и двамата са го напуснали на възраст около четиридесетте. Смъртта на руския писател — мистериозна и зловеща — сякаш е взета от някой разказ на Кафка: Няколко дни преди края си Гогол отказва да приема храна подобно на героя от творбата на Кафка „Изкуството на гладуването“, който не може да намери услаждащо му се ястие. Тези подобия подбуждат към сравнение, но те едва ли могат да доведат до плодотворни резултати, подчертава авторът. Затова пък съществуват някои допирни точки в творческите методи на двамата писатели и в литературната преработка на житейския им опит, които са от

решаващо значение за интерпретацията. В техните художествени образи се появяват постоянно подобни конструкции, които позволяват да се проследи механизъмът на тяхното възникване, посочва авторът.

Образите на Кафка и Гогол правят впечатление със своя дуализъм. В творчеството им се обсъждат два свята; единият е в съгласие с емпирията на нашия живот, а другият се противопоставя на нейните закони. Същността на тяхното творчество се определя от постоянното проникване между „естественото“ и „необикновеното“ — по думите на Камю. Онова, което общоприето се смята за фантастично, за персонажите от романите на Кафка е единствената възможна конкретна действителност и тъкмо с нея трябва да се съобразява интерпретаторът. Взаимното съществуване на два свята е правило в творчеството на Кафка и отличителен белег на много Гоголеви разкази. Така например в новелата на Кафка „Преображението“ един човек се събужда, превърнат в насекомо, и с това се пренася в сферата на фантастичното. Но по същото време и в същото жилище живее неговото семейство, което се измъчва от грижите на всекидневието. От една страна, тук имаме света на ежедневния живот, а, от друга — света на свръхестественото безпокойство. От единия свят до другия води цяла вечност, но и само една крачка — това е прагът на стаята, обитавана от Грегор Замза. Взаимното проникване на двете сфери добива метафизичен облик и в разказа на Кафка „Ловецът Гракх“. Странният ловец от Шварцвалд загива в една планинска пропаст, но „до известна степен“ продължава да живее. Той вече не е обитател на тази земя, макар лодката му да плува из „земни води“, но също така не е достигнал отвъдния свят, въпреки че отдавна е напуснал тленния мир.

Взаимното проникване между реално и фантастично може да се открие и в разказа на Гогол „Шинел“, където мъртвият чинов-

ник причаква нощните пътници в един краен петербургски квартал и смъква шинелите от раменете им. Още по-странни чудеса се извършват в разказа „Нос“, където носът се отделя от своя притежател, започва самостоятелен живот и се превръща в надут сановник.

Още от пръв поглед става ясно, че взаимодействието съществуване на реалното и фантастичното се подчинява на различни закони при Кафка и Гогол, отбелязва авторът. Симбиозата между двете сфери — реалната и фантастичната — се основава при Кафка върху взаимното зачитане на всички техни закономерности. Когато Йозеф К. от романа „Процесът“ е арестуван, служителът, на когото е поверена тази задача, му обяснява: „Вие наистина сте арестуван, но това няма да ви попречи да упражнявате професията си. Няма да бъдете възпрепятствувани и в обичайния си начин на живот.“ Реалното е зачетено от фантастичното и одобрено. Но и обратно, емпиричното допуска съществуването на фантастичното. Така в „Ловецът Гракх“ кметът на Рива беседва с мъртвия странник като със стар познат и му изразява съжалението си, че клетникът не може да намери покой след смъртта си. А в притчата „Новият адвокат“ доктор Буцефал, бившият боен кон на Александър Велики, става член на адвокатската камара и се радва на дружелюбието на своите колеги. В новелата „Преображение-ето“ Грегор Замза, макар да е потресен от своята метаморфоза, скоро се примирява с нея като с неоспорим факт. Читателят е озадачен не толкова от невероятността на случилото се, отколкото от реакцията на Грегор и на неговото семейство. Всички съзират в странната случка обикновено нещастие, но съвсем не са смаяни от абсурдността на събитията. Сестрата и майката изпитват съчувствие към клетника, бащата се отваря от него, а самият Грегор, който до вчера е бил човек, а днес е вече гнусно насекомо, се безпокои най-вече за това, какво ще прави семейството без неговата материална поддръжка. Никой не се стреми да проумее непонятното.

Напълно различно се изгражда отношението между двете измерения при Гогол. Руският писател представя навлизането на фантастичното в емпирията на живота като агресия, като непонятен куриоз, предизвикващ неспокойството и недоверието както на автора, така и на неговите герои. Така в „Шинел“ историята на злополучния чиновник, който умира след загубата на своя шинел, е съставена от две части. Първата развива сюжета до смъртта на Башмачкин и разказва за реални събития. Във втората обаче започват да се случват странни неща. Покойникът се появява като олицетворение на отъмстителната съдба. В началото на тази част Гогол изразява удивлението си, че мъртвият се е върнал в живота и направо обявява, че ходят на събитията продължава в сферата на фанта-

стичното. По-нататък, сякаш измъчван от съмнения, дали читателят ще повярва на историята му, той добавя, че тя не е измислена, и уверява накрая, че разказът е напълно правдив. Също и в „Нос“ не липсват забележки, които изтъкват абсурдността на случилото се. В първата редакция на разказа Ковалъв е трябвало да изживее загубата на носа си насън, но по-късно Гогол се отказва от психологичната мотивировка на епизода и се задоволява с подчертаването на неговата невероятност. Недоверието на писателя се споделя и от неговите герои. Те реагират с учудване при вида на фантастичното — нещо, което е немислимо при Кафка. Когато бръснарят на Ковалъв открива носа в хляба, той се държи така, сякаш го е поразил гръм от ясно небе. От още по-голяма паника е обхванат самият Ковалъв, когато забелязва, че е изчезнал носът му. Изненадан и възмутен, че събитията му нос не го слуша, той се измива и трие с кърпата очите си, дори се оципва няколко пъти, за да се увери, че не сънува. Накрая той прави всичко възможно, за да си възвърне носа, като дава обява във вестника и определя възнаграждение за този, който му го намери.

Ако Кафка премахва всички разделителни граници между действителността и фантазията, то Гогол прокарва ясна линия между двете сфери. В творчеството на Кафка реалното и фантастичното образуват единство в такъв смисъл, че е почти невъзможно да се установи къде свършва едната област и къде започва другата. За разлика от това техниката на Гогол напомня докосването на два кръга върху повърхността на водата, когато в нея са хвърлени два камъка на неголямо разстояние един от друг: кръговете, възникнали върху водната повърхност, се проникват и пресичат един-друг, но запазват своите очертания. Гогол изобразява съблъскването на двата елемента така, че това добива характера на някаква конструкция; при Кафка, напротив, двата свята се свързват спонтанно, сякаш под натиска на магнетични сили. Разликата се състои в това, че Кафка придава на фантастичното свойства на действителността, докато при Гогол настъпва някакъв фантастичен обрат и реалността добива имажинерни очертания. Кафка изобразява действителността на фантазията, а Гогол — фантастичността на реалността. Всеки от тях изживява своята епоха по различен начин и реагира различно на събитията в окръжаващия го свят. Светът на Гогол е застрашен, но реален, все още цялостен, макар да е почти непоносим и да се пропуква по шевове си. Космостът на Кафка е загубил своя смисъл и своето единство, реално е само фантастичното. В неговото творчество изчезва съществуващият при Гогол конфликт между фантастичното и действителното — този конфликт е дори невъзможен, защото всичко в неговия свят е обърнато надолу с главата.

Това различие има и своите стилистични последиствия. Прозата на Кафка представлява огледало, отразява с най-голяма прецизност очертанията на илюзията. Той описва най-невероятни случки и герои хладно и трезво, без емоция, без стилистична украса, с реалистична вярност към детайла. Напротив, в творчеството на Гогол действителността, реалността на неговата епоха и на неговата Русия се превръщат в апокалиптичен призрак, във фантастичен кошмар. Това се извършва с помощта на един пищен, понякога екстатичен и хиперболичен стил, отбелязва авторът на статията.

Преливането между фантазията и действителността както при Кафка, така и при Гогол е съпроводено от един прастар мотив, който преминава през литературата навсярно още от Никандър, през Овидий и Апулей та до наши дни. Това е мотивът на *преобразяването*. Метаморфозата — трагична и комична — е основен белег на новелите „Преображението“ и „Нос“. Тук спада и притчата на Кафка „Новият адвокат“. Но и при двамата писатели може да се говори за метаморфоза не само в класическия смисъл на думата като трансформация на биологични форми или като преобразяване на живи същества в мъртви (или обратно), както най-често се случва в митовите и приказките, но и за метаморфози с по-широко значение, в смисъл на екзистенциално преобръщане, произтичащо от езика и радикална промяна в начина на живот. Тази промяна у героя е тъй дълбока, че новото му съществуване вече не е продължение на старото, а негово отрицание и по форма и съдържание представлява напълно ново явление. Такава метаморфоза не е нито резултат от еволюция, нито следствие от някаква причина, а е неочаквана промяна, която изтръгва човека от кръга на досегашния му живот и му разкрива сферата на нов, непознат свят от изживявания.

Героите на Кафка се преобразяват в пламъка тъкмо на такава трансформация. Те не претърпяват развитие, променят се внезапно и по необоснован начин. Ловецът Грахк се превръща в същество от граничната област между живота и смъртта, преобръщанията на другите герои на Кафка са не по-малко изненадващи. Чиновници, акробати, търговски пътници, бащи на семейства един ден напускат живота, който им е бил даден, и се преселват в друго измерение: в клетки, където се глудува вечно, върху циркови трапеди, които не могат да бъдат напуснати, в царството на тайнствени замъци, срещу които се водят хомерични битки, в планини, където със собственото си тяло човек превърля жив мост над някоя пропаст. Героите на Гогол споделят същата съдба с тази разлика, че руският писател прави тяхната метаморфоза достоверна чрез психологическа мотивировка. В „Записки на един луд“ някакъв руски чиновник се превръща в испански крал — но в

пристъп на безумие. След това между него и подчинените му вече няма нищо общо. Така и в „Шинел“ преобръщаният след смъртта си Акакий Акакиевич е сякаш човек от друга планета, само името му го свързва със стария Башмачкин. Накрая той вече не е човек, а призрак.

Метаморфозата в творчеството и на двамата писатели е дело на нощта — преобразяването се извършва в мрака и разкрива тайната си сутринта, след изчезването на тъмнината, която е донесла забравата и прави възможно едно ново начало. В космологичните легенди на гърците тъмнокрилата богиня на нощта, от която дори Зевс е изпитвал страх, предхожда творението на нещата. Според орфическите митове, както посочва Карл Керен в книгата си „Митологията на гърците“, нощта е стояла в началото на света подобно на черна птица. В „Теогония“ на Хезиод нощта е наречена „майка на богините“ и има безчислено потомство — Небето, Земята, фуриите, Немезида и много други божества. Също и в митовите на северните народи нощта е високопоставена богиня и има приоритет в историята на творението. Тя се смята за могъщо божество и в религиозните представи на северноамериканските племена тя е вездесъща и няма име, на нейния „дух“ шаманите дължат своята сила и мъдрост.

В творчеството на Кафка и на Гогол нощта забува очертанията на онова, което ще бъде, тя е антиципация, обещание за бъдещи събития, така както за Валери тя е предчувствие за ново начало. Коментаторите на Кафка често са изтъквали, че някои от творбите му, например романът „Процесът“ и новелата „Преображението“, започват със сцена на събуждането. Същото може да се каже и за Гогол. Още в началото на странната одисея с носа ние узнаваме, че бръснарят го е намерил сутринта, след като се е събудил.

С мрака е сродна смъртта — Танатос, син на нощта и брат на съня. Метаморфозата започва в тъмнината и завършва в нейната сфера — в края на преобръщането стои смъртта. Кръгът на трансмутацията се затваря в Нищото. Човекът, който пристъпва в царството на промяната, същевременно се приближава към края на своето съществуване. Смъртта е чест гост при Кафка — почти всички негови герои още от началото са осъдени на гибел, която най-често приема формата на физическо унищожение. Смъртта събира своята жътва и при Гогол. И двамата писатели се доверяват на смъртта, понеже тя единствено им обещава жадуваното: на Кафка тя давя първата надежда на познанието, а на Гогол — окончателното избавление. При Гогол мракът е тъй ужасен, че може да бъде озарен само от смях. А многозначителността на Кафка е тъй тайнствена, че до нея можем да се приближим често само с догадки, завършва авторът.

В. К.