

Г Д Р

„WEIMARER BEITRÄGE“, Берлин и Ваймар, 1982, кн. 2

Малко преди смъртта си на 21. II. 1980 г. Алфред Андерш завърши повестта „Бащата на един убиец“. Роденият през 1914 г. писател живя до 1958 г. в родния си град Мюнхен, където бе виден издател и редактор в различни радиоинститути на ФРГ. След това обаче Андерш изостави всички свои официални постове и се пресели в Швейцария, където заживя като писател на свободна практика. Последната му белетристична творба (Андерш пише също стихове) предизвика силен отзвук в литературния свят и бе преведена на различни езици. През 1981 г. тя бе издадена и в ГДР.

На повестта „Бащата на един убиец“ е посветена статията под същото заглавие на Урула Райнхолд в рецензираната книжка на списанието за литературознание, естетика и теория на културата „Ваймарер бай-треге“.

С тази повест писателят се обръща към ранния период на своето развитие, който той разглежда през призмата на настъпилите социални и политически промени в Германия от последното десетилетие. Още в автобиографичната си книга „Черешите на свободата“ (1952) Андерш се занимава със събитията от своето детство, преживяно в края на Ваймарската република; там той разказва за членуването си в комунистическата младежка организация, описва идването на власт на фашистите в Германия, а също своя престой в концентрационен лагер и последвалия дълбок интерес към литературата и естетиката. Голямо място тук намира и опитът на Андерш от войната, преживяванията му като дезертър и пленник в американски военен лагер. В това произведение писателят сваща своя живот като път към опознаването на една екзистенциално разбираема свобода, която сякаш може да бъде постигната между двата фронта, „в уединението с бога и нищото“. Неотчуждената разказна перспектива в първо лице тук се явява като формално съответствие на сващането за свободата и личността, за което историческият опит бе преди всичко подтик за индивидуално себепостигане.

Подновеният интерес на Андерш към собствената биография се обяснява с промените, настъпили в историческите му възгледи, което се дължи до голяма степен на съвременните социални и културни конфликти на ФРГ, отбелязва авторката. В ситуацията на изострени обществени противоречия и кризисно развитие в страната писателят осъзнава своето недостатъчно обвързване с демократичните и социалистическите традиции в литературата, пораства потребността му да се запознае с опита на работническото движение и на антифашистката борба. Ето защо собствената му позиция на необвързаност, погрешно разбираема като състояние на свобода, става за него все по-съмнителна. С тази проблематика Андерш се занимава в своя роман „Ефраим“ (1967). Тъкмо през онези години редица писатели на ФРГ, като Хайнрих Бюл, Гюнтер Грас, Мартин Валтер, Петер Вайс и Ханс Магнус Енценсбергер, подложиха на преоценка собствените си социални позиции и стигнаха до твърде различни заключения. В отлика от Енценсбергер например Андерш никога не възприе крайното схващане за отказ от литературата или за самоограничаване до нейните оперативни възможности. Тогава той се дистанцира от радикалните възгледи на студентското движение и от идеологията на „Новата левица“, засягаща отношението между литературата и политиката. Андерш остана на становището, че литературата изпълнява обществена функция. В един разговор с Ханс Магнус Енценсбергер, озаглавен „Литературата след смъртта на литературата“ (1979), Алфред Андерш подчерта: „Литературната творба възниква от определен исторически опит и ще оказва въздействие върху опита на други поколения.“ Характера на нейното въздействие върху историческия процес Андерш извежда от историческата позиция на писателя, чиято главна задача той вижда в това „да работи за един свят на мира“. В програмната си статия „Хартия, обогряща се в червено“ (1979) Андерш пише: „Аз съществувам в един свят, който живее от фикцията на войната. С това не искам да кажа, че този свят действително желае войната. Той обаче е изградил сложна идеологическа система, в която се приема като самопонятна препоставка за всяко мислене, че срещу него ще бъде поведена нападателна война от

друг един свят. И тази система прониква до всички отрасли на живота. Това е антикомунизъмът.“

През 70-те години Алфред Андерш разви значителна политическа дейност, свързана с отказ за му от тясната представа за литературното въздействие върху определени социални групи чрез преднамерена дидактика, отбелязва авторката на статията. Тогава писателят публикува призива си „Какво чакаме още?“ (1977), с който даде тласък на движението за съпротива срещу създаването на неутронната бомба в САЩ. А в своето „Открито писмо до един съветски писател“ (1978) Андерш самокритично подложи на преценка собствената си дотогавашна политическа позиция, за което бе подхвърлен на силен натиск от страна на еднорубежкоазната преса във ФРГ. Романът му „Винтерспелт“ (1974), имащ за тема събития от края на Втората световна война, бе остро критикуван тъкмо за формалистични увлечения, когато експериментите с формата се смятаха в литературата на ФРГ за проява на естетическа зрелост. В този роман ясно личи колко съзнателно Андерш се свързва с идеите и естетическите веления от 60-те и 70-те години във Федералната република. Интересът му към историята е породен от съдбоносните въпроси на съвременността, подчертава авторката.

„Бащата на един убиец“ е шестата творба, в която Алфред Андерш разказва за събития от собствената си биография, видени през погледа на героя му Франц Кин. В тази най-дълга повест на писателя действието се развива за най-кратко време — в един час по гръцки език в мюнхенската класическа гимназия. В обширен послеслов към книгата, предназначен за читатели, Андерш дава отговор на въпроса, защо разказва откъс от автобиографията си чрез трето лице. Това не е направено от потребността да се запази известна дискретност, а, напротив — посочва Андерш, — „тъкмо разказът в трето лице позволява на писателя да бъде толкова честен, колкото е възможно“. През погледа на своя герой, чийто жизнен и творчески път се покриват с авторския, Андерш успява да пресъздаде вътрешния му свят тъй убедително, както и обществените условия, при които той живее. За тази цел писателят си служи с обширни описания, вътрешен монолог и външни диалогични пасажии. Повестта е образец за диалектика между затворената форма и отворения ход на действието. Така вратата на класната стая се отваря от невидима ръка (тази на разказвача) и в внезапно влезлия за инспекция директор останалият свят сякаш изчезва незнаяно къде. Излишен е въпросът за предисторията на случката. Героят Франц Кин не знае, че директорът е баща на бъдещия масов убиец Химлер, но проблемът, който се поставя в напълно затворената форма на повестта, предизвиква болезнени асоциации с ерата на фашизма. А този проблем

е: какви са последиците от механизма за подчинение, заложен в основата на буржоазните културни институти? И още: варварството, представено като окичена с титли и ордени хуманност, не е ли пряко свързано с откритото варварство на фашизма? Директорът подлага Франц Кин на мъчителен изпит и с това слага край на престоя му в училището. Поетическата достоверност на творбата се основава върху баланса между дистанцирано отношение и страстна съпричастност от страна на автора. Така на места директорът събужда симпатия, а в своята неприязнь към него Кин дори застава на страната на младия Химлер, напуснал дома си заради хуманистичните брътвежи на баща си — но тази неприязнь е на едно четиринайсетгодишно момче. Стариат Химлер третира учениците си в пълно съответствие със законите на училищата и военната система — като безлични и безволеви създания, на които трябва да се придаде човешки образ според критериите на представянето от него общество. Обучението по класически езици е едно от средствата за постигането на тази цел, то е истински инструмент за потисничество. Героят Франц Кин чувства това особено силно — отначало гръцкият език служи за сплашване и унижение, а после става камшик, чрез който низвергват героя от кръга на признаваните да постигнат по-високо образование. С помощта на езика се възпитават и възпитателят може да го използва, както си иска.

Но ето че позорно изгоненият от училището герой, завърнал се при болния си и безработен баща, израства като именит писател, без който немската литература от последните три десетилетия би загубила нещо от характеристиката си аромат. А това е ароматът на индивидуалната свобода — триединството между естетика, житейски опит и висок морал. Същото триединство Алфред Андерш последователно провежда в цялото си творчество. Така в разказа „Старата покрайнина“ това взаимоотношение се пренася върху опита за бягство от родителския дом, който Кин предприема заедно със свои бивши съученици. Той ги предава и ги оставя сами; защото като помощник в едно малко търговско предприятие, чийто собственик го е уловил след приключването на стажа, той вече е придобил някои социални познания, които го правят неподходящ за шегите на другите „деца“. Освен това Кин изпитва все още неопределен копнеж по един свят на художествен изказ, по вътрешна независимост, и този копнеж му помага да понесе презрението на отведените по домовете си негови приятели. Същото взаимоотношение намира конкретен израз в описанието на политическото положение в Германия след завземането на властта от фашистите (разказът „Острови сред вятъра“) — тук героят на Андерш се завърнал от концентрационния лагер Дахау и се озовава под натиска на недоверието, страха

и изолацията, които характеризират социалния климат в Германия от онова време.

Особено в последната си творба, повестта „Башата на един убиец“, Андерш набляга на взаимозависимостта между изкуството, живота и морала. Въпреки че героят му не се противопоставя открито на упражнявания върху него и случениците му идеологически натиск, той все пак съумява да се откъсне с твърдението, че желае да стане писател и се стреми да задоволи литературните си интереси. Чрез този мотив Алфред Андерш се свързва с традицията на хуманистичната литература в лицето на Херман Хесе и Хайнрих Ман, посочва авторката на статията. В произведението на тези писатели копнежите и мечтите на младите герои създават онази бариера, която осуетява намеренията на властниците.

В своята творба Андерш разкрива противоречивите отношения между стремежа към власт и подчинението, между съпротивата и бегството. Чрез политическата и социална ситуация в една гимназия през 1928 г. той огледява условията за живот в заразената от национализъм Мюнхен от онова време. Учебния час по гръцки език той превръща в парадигма на обществените отношения, сред които отделният човек може да се изживее само като жертва. А с точната характеристика на политическия и духовния произход на двамата химлеровци писателят хвърля светлина върху традицията на реакционните и националистични сили в Германия от епохата на Ваймарската република; така той огледява историческата взаимовръзка, от която произтича фашисткото движение, отбелязва авторката. В последна сметка Андерш не произнася присъда, той предпочита да предостави на читателя ролята на съдник, като го подтиква да заеме свое собствено критично становище. По този начин, заключава Урзула Райнхолд, се създава интензивна връзка между историческата ситуация на разказаната случка и действителността на читателя.

В. К.

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, Виена, кн. 149—150

Интересът към творчеството на Роберт Музил все повече нараства през последните години. Затова свидетелствуват множеството научно-критични публикации в литературоведските издания на Австрия и ФРГ. Една такава статия от Йозеф Петер Щерн, озаглавена „Виенската действителност в романа „Човекът без качества“, предлага рецензираната книжка на сн. „Литератур унд критик“.

Авторът изказва съждението, че ако през двадесет и първия век съществувала литературна история, то тя ще обозначи книжността от 20-те и 30-те години на нашето столетие с името „литература на действителността“. Вярата в понятието „действителност“ колкото и да е мъгляво то, е основното съвещие на онази епоха, продължава Йозеф Щерн. Героните на романите от онова време не търсят света, нито пари, власт или състояние, не се стремят към успех в любовта и женитбата — подобни неща постоянно се пренебрегват като „недействителни“. Онова, за което те копнеят, се изразява съвсем ясно в романа на Херман Хесе „Игра на стъклени перли“. След като магистърът на играта Йозеф Кнехт е прекарал целия си живот в недействителния свят на педагогическата провинция Касталия, той се изпълва с копнеж по нещо, което нарича „безусловност“. Йозеф Кнехт казва: „Аз не желая да тръгна в света с пресстраховка в джоба за случай на разочарование... Напротив, жадувам за дръзновение, тегло и опасности, аз съм гладен за действителност...“

Но какво означава това понятие за „действителност“ — този въпрос тук изобщо не се поставя. Някои писатели правят опит да дадат известна дефиниция. Така например Хофманстал в своята „Книга на приятелите“ определя иронично действителността като „общоприета измислица на филистерите“, но малко по-късно той вижда в същата тази „действителност“ символ на висшето изкуство, няколко страници по-нататък я противопоставя на понятието „дух“, а сетне отново вижда в нея паралел на онова, което разумът ни кара да схванем като необходимо. В известното си съчинение „Залезът на Запада“ Освалд Шпенглер дефинира „действителността“ като олицетворение на всички символи на културата, ала сто страници по-нататък висшите символи на западното изкуство се обозначават като „най-недействителни“.

На такива противоречия можем да се натъкнем навсякъде, отбелязва авторът. Вечки те произлизат от смесването на всекидневна реч, идеология и философия. Това смесение е показателно за езиковата практика на писателите от първите десетилетия на XX в.; то довежда до онези претенциозни обръквания, които се стремят да оправят Фриц Маутнер и преди всичко Лудвиг Витгенщайн, продължава Йозеф Щерн. В процеса на необикновеното интелектуализиране на модерната литература словото сякаш обозначава нещо самото по себе си. Фактически обаче то съвсем не означава нещо, което е безусловно свързано с *човека* *както действителност* — това проличава и от факта, че през други епохи и в други литератури също тази дума изобщо не съществува: в цялото творчество на Шекспир думата „действителност“ не се среща нито веднъж, отбелязва авторът.

Ала не само за „действителност“ не говорят поетите от оная епоха, още по-малко говорят за „недействителност“ или за „изчезване на действителността“. Писателите от 20-те години на нашия век обаче дишат по правилно някакви нови стойности и решения, някаква „екзистенциална“ закътаност или сигурност; някои от тях дори не се задоволяват, преди да открият или да измислят една „втора действителност“ зад всекидневната реалност. Само малцина автори се отказват от това нетърпеливо дирене на нова сигурност, само малцина се ограничават с изобразяването на характери и образи, които обаче се отдават на чисто спекулативно мислене и аналогично с него живеят експериментално. Така стигаме до героя на Роберт Музил от романа му „Човекът без качества“, заключава авторът.

В една епоха, която прелива от понятия като „действителност“, „автентичност“, „самостойност“, „уникалност“ — все понятия, които обозначават вътрешни състояния и преживявания, Музил изгражда образа на Улрих, човека без качества. Онова, което го различава от почти всички други герои на немската литература в оная епоха, е съществуването му като вероятностен човек. Улрих е тип, когото неосъщественият възможности привличат много по-силно от всичко осъществимо.

Произходът на такъв един „безхарактерен характер“ трябва да се търси във философията на Ницше, отбелязва авторът. В своя дневник Музил записва: „Характерното у Ницше се състои в това, че той казва: „Едно нещо би могло да бъде така, а друго — иначе.“ Накратко: той говори само за възможности, само за комбинации, без да ни предлага нито една като действителна.“

Този цитат показва, че един важен аспект на романа произлиза от философските интереси на Музил. Но въпросът за генеалогията на творбата остава открит; този въпрос гласи: води ли концепцията за вероятностния човек до създаването на едно съответно нему обкръжение или съвършеният мимезис на изображения свят — а това е Виена като символ на Австроунгарската империя — поражда вероятностния човек и неговите партньори? Тук не става дума за създаването на индивидуален герой на фона на определени социални кулиси, а за нещо като „изначална хармония“, при която личността на „героя“ изчезва и започва да излиза на преден план социалната среда. Според Йозеф Щерн невъзможността да се отговори на този въпрос — кое тук е преден план и кое заден план — подсказва пълното съответствие между лична и социална тематика в романа и с това създава мярка за художествения успех на Музил.

Австроунгарският декор с неговия център Виена е изобразен от Музил като конгломерат от възможности. Твърде често употребяването условно наклонение в романа се оказва част от оная „извечна хармония“, т. е. най-подходящото средство за изграждане

то на тази крайно забележителна творба — творба, която твърде условно може да се включи в контекста на традиционната реалистична литература от XIX в. както и в контекста на освободените от традицията експерименти на натурализма. За да се подирят литературни предшественици, би трябвало да се върнем към автори като Лорънс Сърн и Жан Паул, които са използвали мимезиса не като цел, а като средство — смията авторът.

Защото, докато писателите на европейския реализъм се стремят да покажат, че в нашия свят след А задължително идва Б, в света на Музил А е повече или по-малко неопределено, остава се отворено за цяла поредица от определения и оценки, а пък Б почти не е свързано с А. Във фиктивния свят на Музил се антиципира едно важно прозрение на структурализма — това е понятието за „изпълняването“ на основното изживяване от всекидневния ни живот; понятие, свързано с известното наблюдение, че помежду съобщение и разбиране, действие и постижение, намерение и осъществяване често зейва цяла пропаст. Тъкмо това състояние изразява в романа на Музил декорът на Виена — подчертава авторът. Или: Виена си е Виена, но би могла да бъде и някой друг „периферен световен град“; или: Виена си е Виена, понеже би могла да бъде някой друг „периферен световен град“. Музил разглежда империята и Виена на висшето чиновническо като олицетворение на държавата, а не като завършена историческа „действителност“; за него градът е особена възможност на съществуването.

Авторът завършва със забележката, че романът на Музил остава фрагмент, тъй като в този си вид той сякаш приема най-адекватната форма за изразяване на условността на съдържанието. А това е и условността на оная „действителност“, която е представлявала Виена от годините непосредствено преди Първата световна война, донесла гибелта на империята.

В. К.

ФРАНЦИЯ

„EUROPE“, бр. 5 за май 1982, урежда комитет с председател Пиер Гамара

Известното френско месечно литературно списание „Йороп“ ни запознава в брой 5 за май 1982 г. с живота и творческата личност на именития съвременен аргентински писател Хорхе Луис Борхес. Внушителният брой от 250 страници е композиран с оглед да представи писателя, загубил окончателно зрението си, в пълното му творческо, физическо и духовно измерение. Прекрасен портрет на човека и писателя Борхес ни дава

Мария Естер Васкес; очеркът е написан на испански и преведен на френски от испаниста Жюлиен Гаравито. Богатото съдържание е подразделено на малки глави, които в своята целокупност съставляват пълна, почти изчерпателна характеристика на аржентинския писател. Испанската авторка ни въвежда в първата глава в домашната му обстановка: говори за Борхес — семейния кът — майката. Следват насетне черти от морала и психологията на писателя: смелост — родина — хумор — приятелство — любов — памет — характер — метод на работа. Под всеки един от тези кратки наслови е подредено съдържанието на биографичния материал. Отделните текстове, свързани пряко помежду си, изграждат цялостния творчески образ на големия аржентински писател. Авторката включва в съдържанието няколко любопитни анекдота из битието на Борхес. „Куражът — пише Мария Естер Васкес — е една от постоянните черти в живота на Борхес. Така — разказва тя — преди две или три години повикват писателя по телефона: анонимни гласове го заплашват със смърт. Изморен един ден от тези заплахи, писателят отговаря: слушайте, живея на тази и тази улица, този и този номер, на шестия етаж, и на входната ми врата има картичка с името ми. Няма да съберкате. Винаги съм в къщи и щом се позвъни, излизам сам да отворя на посетителя. Лесно можете да ме убие. Ако сторите това, ще ми направите услуга. Няма нищо по-оценчиво за един писател или артист от една насилствена смърт. Елате по-скоро, чакам ви. След тази случка заплахите по телефона престанали.“

Като говори за феноменалната памет на Борхес, същата авторка пише: „Едно от най-завидните качества на Борхес е неговата памет, основа на забележителната му ерудиция; тя му е позволила да натрупа познания, привидно безпределни. Тази негова памет смущава мнозина; навремени говорят, че творчеството на Борхес изобилствувало от фалшиви цитати. Едно твърдение, злонамерено казано. Един ден Едуардо Малия ми каза — пише Мария Естер Васкес, — че паметта на Борхес била симултанна. И това е истина. Една дума, един спомен отприщват у него поредица от неочаквани връзки. . . Така неотдавна — говори Васкес, — четейки на Борхес поема от Монтале (италиански поет — бел. авт.), в която поетът говори за „литорна“ (Litorne), попитах какво значи тази дума, която не знаех. Борхес ми отговори, като ми цитира стихове на португалски, които чул да пеят в 1914 г., когато параходът, с който пътувал за Европа, спрял в Рио де Жанейро, където станало въпрос за тази птица.“

Преминвайки на въпроса за метода на работа у Борхес, Мария Естер Васкес пише: „Борхес притежава необикновен начин на работа. Той диктува пет или шест думи, с които започва един прозаичен текст или пък първия стих на една поема, и веднага поисква да му ги прочетат. Показалецът на дяс-

ната му ръка следи върху гърба на лявата му ръка четивото, като че ли чете невидима страница. Фразата бива прочитана един път, два пъти, три, четири, доста пъти, докато той хване връзката и продиктува пет или шест други думи. Поиска веднага да му прочетат всичко написано. Понеже диктува с пунктуацията, трябва да му се съобщава и тя. Препрочнат откъслека, съпроводен с движението на собствените му ръце до момента, в който той намира следващата фраза. Случва се да му прочетат дванадесетина пъти един откъсlek от пет реда. Всеки един от тези прочити е предшествуван от извинения от страна на Борхес, който се изтормозва немалко от грижата, че измъчва човека, който пише. След два или тричасова работа половин страница минава, без да има нужда от коригиране. Но може да се случи, когато се касае до четивни забележки или до предговори, Борхес да предупреди, преди да почне работа: „Да почнем, не важи как — заявява писателят, — сетне ще коригираме.“ В такъв случай — пояснява Мария Естер Васкес — „той вече е размислил над формата, която ще даде на трите или четири идеи, които ще изрази. Изобщо този „почерк, какъвто и да е“, се препрочита и коригира, но не със същата вече прецизност, тъй като Борхес е имал всичко в главата си, преди да почне диктовката.“

„Когато през април 1964 г. — разказва Васкес — се чувствава четвъртата стогодишнина от рождението на Шекспир, Хорхе Луис Борхес е между поканените да говорят от името на ЮНЕСКО заедно с италианеца Джузепе Унгарети и французина Роже Кайуа. Борхес бе приготвил беседа, озаглавена „Шекспир и ние“, изработена по следния начин: писателят изпърво написва и диктува целия текст на испански, сетне го превежда на френски. Аз го записвам на магнетофонна лента, сетне в продължение на два дни Борхес изслушва няколко пъти записания текст. Когато дойде моментът да говори пред съборието на ЮНЕСКО, Борхес не само не промени нито дума в текста, но се изказа с такава естественост и свобода, че по общо убеждение това бе най-блестящата импровизация, изслушвана през този ден. Никой не би могъл да си представи безпокойствието, обзело през деня този толкова стеснителен човек, изправен да говори пред една многочислена и елитна публика. Известно е, че първата беседа, изготвена от Борхес в живота му, е била четена вместо него от един приятел, защото сам писателят не е имал достатъчно смелост, за да застане на подиума. Сетне икономическото му положение го заставя да държи лекции и води цели курсове. В началото, преди да влезе в залата, той вземаше чашка джин за кураж, но по-късно поради появилата му се язва бе принуден да се прости с този свой навик.“

Като ни запознава с домашния кът на писателя, биографката му пише: „Малката спалня на Борхес е почти монашеска килия:

тиясно желязно легло, две библиотеки и един стол съставляват мебелировката. Библиотеката съдържа текстове от старите скандинавски и англосаксонски литератури: това е най-пълната сбирка в дъла Америка, която показват драговоодно на избраните посетители. В другата библиотека — портрет на Сузана Бомбал и една малка бронзова реликва от Колони, и окачени на стената „Рицарят и смъртта“ от Дюрер и една дървена паница, на която са изобразени всички гербове на различните швейцарски кантони.“

Известният френски поет и есеист Жан Марсьонак, който ни представя този прекрасен сборник на „Йороп“, посветен на Хорхе Луис Борхес, пише в своя лапидарен встъпителен текст: „Струва ми се, че Борхес се е явил между нас като емисар на една винаги благотворна сила, никога подозрителна, готова да ни подпомогне въпреки оскърбленията, присмехите и отказа да разреши проблемите, които ни са поставени. Той е един от големите пратеници на въображението, а въображението в никакъв случай не може да бъде измама.“

Разнообразният и пропъстен с любопитни типологични бележки биографичен материал за ерудита, писателя и общественника Борхес е обогатен с една поема на писателя в оригинал и в превод на френски, както и с две кратки есета: „Романът „Улис“ на Джойс и „Спиноза — една патетична фигура“. Второто есе е извадка от беседа, която Борхес е изнесъл през 1981 г. пред „Фройдовската школа“ в Буенос Айрес, публикувана на сетне в сп. „Ла опинион културал“. В есето за колосалния роман на ирландския писател Борхес ни осведомява, че е първият испанист, погоснал към книгата на Джойс: „Една обръкана и сурова страна — казва Борхес, — която Валери Ларбо (виден испански поет и есеист — бел. авт.) е пребродил и на който е очертал контурите с безпогрешна картографска точност, но която аз ще опиша на свой ред въпреки относителното старание, с което я проучвах по време на едно мое преходно пребиваване в нея.“

Илюстрирайки след грижливо проучване творческата личност на Барух Спиноза, Борхес казва: „За нас днес Спиноза е една патетична фигура, каквито са например Алонсо Кихано (Quijano), Макбет, Хамлет. Така го виждаме и положително това не би му се поправило, защото ако има човек, който да е избягвал патетичното, то този човек е именно Барух Спиноза. Любопитен са следните думи на аргентинския писател, изречени в преклонението му пред холандския учен: „Мисля, че Спиноза трябва да бъде чувствуван като светец. Мисля, че всички ние трябва да съжеляваме, защото не сме го познавали лично, така, както съжеляваме, че не сме познавали например Беркли или Монтен. Аз лично съжелявам!“

ИТАЛИЯ

„SILARUS“, rassegna bimestrale di cultura, diretta da Italo Rocco, г. XVIII, май—август 1982, 101—102

„Силарус, двумесечно списание за култура, което излиза в Баттипал (Салерно), е от известните и редовно излизаци периодични издания в Сицилия, което развива полезна литературно-обществена дейност, особено насърчителна за младите творци, чийто брой нараства благодарение на подтика, който млади поети, белегристи и литературни критици получават от редовно урежданите от сп. „Силарус“ литературни конкурси с премии за есеистика, поезия и белегристика. Така двойният брой 101—102, който отбелязваме днес, съдържа подробно протокола на комисията по наградите, председателствувана от директора на „Силарус“ проф. Итало Роко, който е поет и прозаик. Интересни са мотивите в оценките на наградените автори, но мястото не ни позволява да ги приведем дословно тук.

За есеистика първа награда е присъдена на Оливър Фриджери, родом от остров Малта, защитил докторска теза пред католическия университет в Милано (1977) на тема: Мандзонни влияния върху националния поет на Малта Дун Карм Псаида (1871—1961), най-значителния поет в цялата традиционна литература на Малта. В него намират отзвук много италиански поети от миналия век (Оточенко), главно Мандзонни със своите „Инии сакри“ (Свещени химни), видян като уравновесен дух, който синтезира цяла цивилизация и който слива в едно миналото и бъдещето. Член на международната асоциация на литературните критици, доцент по малтийска литература при университета на Малта, Оливър Фриджери е автор на значителен брой публикации, между които на една единствена „История на малтийската литература“ и на едно критическо издание на творчеството на Дун Карм. „Мандзонни влияния — пише Оливър Фриджери — има както в италианската поезия, така също и в малтийската поезия на Дун Карм. Като Мандзонни Дун Карм смесва — казва малтийският есеист — универсалната стойност на библийските събития (езикът и образите напомнят често стихови откъси от Библията) с моралността на човешкия живот. Мандзонни в химните и одите, както в трагедиите и романа се обръща едновременно към небето и земята с цел да „мистичизира“ (misticizzare) историята и да хуманизира (umanizzare) религиозните персонажи. Пиндаровата строфа, разнообразна на схеми по отношение на ритма — казва малтийският автор, — намира голямо богатство в малтийските химни, които поетът пише неуморно при една широка гама на мотиви, случки и персонажи из цивилиция и християнски свят. Понякога неговите химни имат в действителност музикалната структура и чувствителност на Матастасиановата канцонета. Обик-

новено строфата е четиристишна (quartina), а когато е образувана от осем стиха, е сведена изобщо до две четиристишия, тъй като логическият период и ритмичният период внашават пауза или слабо разстояние (tenue distacco) между двете части, така, както е направил например Мамели (Гюфредо Мамели, италиански поет-патриот от „ризорджименто“ — бел. авт.) в произведението си „Бог и народ“.

Една втора награда за есеистика е дадена на Силвано Бузин от Милано за критическия му очерк, озаглавен „Психоаналитични моменти в романа „Съвестта на Дзено“ от Итало Звево“. Авторът е болничен лекар-специалист, публикувал над двадесет научни труда по специалността си, но сътрудничи като есеист и на литературни списания. В този критически очерк — отбелязва се в едно кратко резюме на романа — се долавя желанието на автора да види отблизо произведението на Звево без омазни атмосфера на научност (scientificità), непритежавана никога, и в същото време осветлявайки историческата функция в развитието на италианската литература и отъждествявайки връзките (connessioni) между разгърнатия в произведението сюжет и психоанализата. Усилието е целело главно да кодифицира намеренията и резултатите на автора в една схема, която, като прескача простите очертания (delineazioni), развива по-скоро един органичен текст без непонятни техницизми. Критикът се е постарал следователно да съблюдава големите качества на художника собствено в сферата на литературата, осветлявайки културата и качествения исторически скок, средноевропейски изобщо, изразявайки тясната връзка между инвенцията на романа и логиката (logicità) на науката.

„Романът, схващан като литературен жанр в началото на 1900 г. — пише Силвано Бузин, — беше като „вкамнен“ (pietrificato), свързан със стари схеми и лишен изобщо от каквото и да е стимул, който да надвие скуката, пронизала почти цялата продукция от произведения през този период: при специфичния случай със Звево романът претърпява един вид една Коперникова революция, едно навременно натрапливо проникване вътре в човешката природа. Реализмът през „Оточенто“, натуралистичната по въдъхновение литература съставляваха единствен експеримент, възприеман в буржоазното общество на времето, когато това общество изглеждаше да се накланя към върховния момент на своя успех; при тези обстоятелства се отделя и сияе светлината на Верга с неговото творчество, което може да се сведе към един вид анкета на буржоазната култура с всички нейни изключения. Кризата на натурализма е знак за една по-широка криза — кризата на едно общество, което чувства, че няма повече време да гледа единствено навън, но обръща поглед почти с боязън вътре в себе си и чувства, амакар и смът-

но, разрухата (sfacelo).“ Очеркът на Силвано Бузин сочи едно грижливо проучване на тематичното изграждане на прочутия роман на триестинския писател при заложено познаване на фройдиизма и на влиянието, което са упражнили върху Звево съвременниците му Тоци и Борджезе, писатели със здрава интелектуална подплата, особено вторият, романист и критик, автор на прочутия роман „Рубе“ (1921). „Установен факт е — пише италианският есеист, — че Звево се ориентира към диагноза не само на „тревогата“ (malessere) на човешките страсти но и към диагноза на целия вътрешен живот, познат като „болест“ (malattia) на физическата природа.“

Ценна документация към студията на Силвано Бузин представя приложената библиография на трудове, в които се подкрепата и обяснява психоаналитичната основа на романа „Съвестта на Дзено“. Особено ценни между цитираните работи са „Д'Анунцио, Пирандело и Звево“ от Барбери Скуароти, „Епистоларният монолог на Итало Звево“ от О. Чеки; „Идеологическите основи на творчеството на Итало Звево“ от А. Бунски; „Звево в европейската проза (наратива)“ от Саваторе Куазимодо; „Синьо Еггере Шмиг“ от Еудженио Монтале; „Техниката на психоанализата“ от Е. Гловър; „Структура и синтаксис на италианския роман през първия период на „Новеченто“ от М. Гулиелминети; „Психоанализата в италианската култура“ от М. Давид; „Исторически очерк на италианската литература“ от Наталино Саленго.

Съдържанието на двойния брой на „Силарус“ се допълва с няколко интересни хроники: „Свободата в мисълта на Маккиавели“ от Н. Фавили; „Майски портрет на писателя Доменико Реа“ от Джовани Петручи; „Интервю с видния режисьор и писател Уго Пиро, взето от Елизабета Салати Ди Яковни“.

„Силарус“ помества редовно, вярно на латинската традиция, преводи из творчеството на съвременни италиански автори, предимно поети, на латински език, какъвто е броят, който отбелязваме днес.

Една полезна инициатива на списанието са периодически уредените конкурси за поезия, белетристика и литературна критика — конкурси, които внасят голямо оживление в културния живот на Сицилия и дават импулс на творчеството на млади италиански автори. Според протокола на XIV литературен конкурс в последния за поезия са състезавали 302 кандидати. За Поезия „Силарус“ са класирани след втората премия, присъдена на Лаура Кроче за лириката „Речерка“, Мария Бенелета Черо и Инио Галфано. За Разказ (нератива) от 85 кандидати са наградени трима: Мария Луиза Блесани, Микела Ди Бари Конфорти и Кармелин Петоело Мороне, получили респективно първа, втора и трета награда, за които списанието помества кратки оценъчни бележки.

Н. Д.