

ДАНИЙ

„ORBIS LITTERARUM“, Копенхаген, 1982, кн. 2

В рецензираната книжка привлича вниманието изследването на Бьорге Кристиансен от Копенхагенския университет „Романът на Херман Брох „Смъртта на Вергилий“. Тук авторът си поставя за цел да разгледа проблема за смъртта и времето в мисловната система на Брох и да установи как този проблем се разрешава формално и тематично в романа.

Още в началото на една друга своя капитална творба — романа „Сомнамбулите“ (1931—1933) — Херман Брох се докосва до един централен за цялото му литературно дело въпрос. Той пише: „Нима този деформиран живот притежава все още действителност? А нима тази хипертрофирана действителност има в себе си още живот? Патетичният жест на гигантската готовност за смърт завършва с повдигане на раменете — те (войниците в Първата световна война) не знаят за какво умират, лишени от действителност, те изпадат в пустота, макар че са заобиколени и погубвани от една действителност, която е именно тяхната... Защото нелогичното е недействително.“

Оттук следва — посочва авторът, — че „логичното“, рационално обяснително и смислено изживяното е *действително*. Според Брох животът на хората притежава само тогава „действителност“, когато субективно се схваща като понятен и в резултат на това може да се изживее и приеме като смислен и ценен. Този субективна „действителност“, по необходимост понятна за отделния индивид, може да има валидност само в рамките на една крайна и ограничена нормативна система. Наред със субективната ценностна действителност на отделния човек обаче съществуват безброй други, „чужди“ действителности, които чрез своята непонятност постоянно застрашават утвърдената действителност на отделния и уединен човек.

Ала заплахата за ценностната действителност на индивида идва не само от непонятността на другите системи, но възниква и от мрака и несъзнаваното в собствената душа, а те не могат да бъдат включени „смислено“ в една стабилна ценностна действителност. Така решаващият проблем, с който се сблъскват всички герои в романите на Хер-

ман Брох, е проблемът за изтичащото време и смъртта — заключава Бьорге Кристиансен.

Според Брох смъртта стои на границата между светлия свят на съзнанието, в който всички неща са познати, могат да бъдат определени и наименовани, и света на мрака, в който нищо не е определено, всичко е безименно и чака да бъде названо, за да може да бъде обхванато и превъзможено. От този възглед за смъртта произтича същинската етическа задача на човека: да интегрира света на смъртта, на мрака и рационалното в светлия свят на съзнанието, т. е. в познатата ценностна действителност. Защото една такава интеграция би означавала превъзможване на устремното към смъртта време, преодоляване на „великия необуздаем страх от живота, който човек изпитва в същия миг, в този съзнанието му за първи път разкрива взор и вижда самотността на своята смърт“, по думите на Брох. Защото за писателя смъртта не е само прекратяването на живота. Тя се проявява във всяко намаляване или стесняване на Аз-а. Всяко зло съдържа в себе си смърт, смята Брох. Това важи също за „непонятността“ на чуждите ценностни системи, както и за ирационалността на собствената душа. Противоположността на смъртта е за Брох екстатичното единение на индивида с безкрайния Космос. Страхът от живота замлъква едва когато човекът започне да долавя взаимовръзката между своята земна крайност и безкрайността на Вселената. Брох смята, че тъкмо това е изразено в музиката на Йохан Себастиан Бах.

В периода, през който Херман Брох работи над романа си „Смъртта на Вергилий“, той смята, че именно на изкуството е отредена задачата да носи избавление от екзистенциалния страх чрез познание. Романът възниква през годините 1938—1945 като разширение на новелата „Завръщането на Вергилий“. Външният повод за тази преработка е арестуването на писателя от нацистите през 1938 г. В едно свое писмо от 1946 г. Брох споделя: „Намирах се в състояние, което всекчасно ме подтикваше да се подготвя за смъртта. И то се разгърна в работата ми над „Вергилий“. . . Това вече не беше смъртта на Вергилий, а представата за собствената ми смърт.“

Основна тема на романа е превъзможването на страха чрез преодоляване на носе-

щото смърт време — отбелязва авторът. Това се извършва веднъж тематично чрез прозренията на умираещия Вергилий и втори път формално чрез специфична техника на символите и особена темпорална структура. Според Броч символът започва от натуралистичната „реалия“, но се осъществява като постоянно „денатурализиране“, т. е. одухотворяване на реалното. Така символът има своите степени, той преминава от по-ниже към по-висше равнище, докато накрая включи в себе си безграничния Космос и по този начин изрази „платоничната идея“ в емпиричния свят на явленията. Чрез този процес на „символизиране“ човекът постига познанието за хармоничното съзвучие между своето крайно битие и „божествената безкрайност“. Това проличава особено отчетливо в романа „Смъртта на Вергилий“.

Превръщането на „реалиите“ в духовен символен материал се извършва в творчеството на Херман Броч посредством художествен метод, срoден в много отношения с лайтмотивната техника на Томас Ман — посочва авторът. Сам Херман Броч в коментара си към „Смъртта на Вергилий“ изтъква символизиращата функция на лайтмотивите в романа. Според него повторението на мотивите тук представлява „подобно на ехо отразение на цялостната структура на творбата“.

Но символизирането като метод в романа се проявява и съвсем непосредствено — подчертава Бьорге Кристиансен. Така чрез разширяването на съзнанието, което се извършва у героя в предсмъртните му халюцинации, Вергилий съзира самата „божествена същност“. Това мистично съзърцание намира словесен израз в неясни намеси и формулировки, които напомнят за езиковата традиция на немските мистици. В тези формулировки е заложен стремежът към опознаване на символността на света и на човешкото съществуване. Ето един пример из частта, озаглавена „Огън — слизването“:

„...о, крайбрежен прибор на познанието, чийто вечно нарастващ прилив е наситен с кълновете на всички утехи и надежди, о, пролетен прилив, натежал от нощ, от кълнове, от пространства — и понеже знаеше за този свой могъщ собствен образ, той знаеше и това, че можеше да превземе демоничните сили чрез сигурност в действителността, чийто образ не може да бъде описан и въпреки това обхваща в себе си единството на света. Защото образите са препълнени с действителност, тъй като тя намира олицетворение само чрез нова действителност — образ до образ, действителност до действителност, никоя от които не е истински действителна, докато е изолирана от останалите, но въпреки това всяка отделна действителност представлява олицетворение на една най-крайна неразличимост, която е нейната общност.“

От значение е тук, че Вергилий познава „сигурност в действителността“. Ала неговото

познание за действителността не е логическо, а символично, изтъква авторът. Това символно познание се проявява обаче в неподдаващи се на описание „образи“ и въпреки това обхваща в себе си „единството на света“. По-нататък образът бива наречен „олицетворение на една крайна неразличимост“. Този език, чрез който се изразява мистичното съзърцание на Вергилий, постига според Кристиансен „невъзможното“ — т. е. чрез неподдаващи се на описание образи ни кара да опознаем една „най-крайна неразличимост“ на света. Всичко емпирично става едновременно „образ“ и „не-образ“ на абсолютното. Авторът посочва, че този начин на символизиране, който характеризира езика в романа „Смъртта на Вергилий“, често е бил маловажен и смятан за неразбираема словесна езотерика и празна езикова игра. При това обаче напълно се пренебрегва същинската цел, която има словото на Броч. Когато в акта на символизирането се „снима“ самият символ, абсолютното, космическата безкрайност намира своя израз — изтъква Кристиансен. По този начин се избягва опасността от фалшиво определяне на безкрайността чрез ограничеността на един статичен символен знак. Този език, ако се отнесем към него сериозно, се оказва единственото възможно изразно средство, чрез което Броч би могъл да формулира съкровената си представа за една абсолютно трансцендентна безкрайна божественост. Чрез символичния характер на романа, смята авторът, пред човека се разкрива участието му във „вечната идея“. Символизирането в „Смъртта на Вергилий“ превъзможва времето чрез „опознаване“ на божествената действителност, преодолява смъртта и ексистенциалния страх.

Това „пренасяне“ на реалното в духовно-символични образи и олицетворения на божествено-безкрайната идея се осъществява чрез мистичното разрастване на съзнанието на умираещия поет Вергилий. Разширяването на съзнанието на героя намира своя формален израз в темпоралната структура на романа — посочва авторът. Осемнадесет часа преди смъртта си римският поет пристига в пристанището на Брундиум като придружител на император Август. Действието на романа остава ограничено в рамките на тези осемнадесет часа. Обективно повествователният разказвач е почти елиминиран в „Смъртта на Вергилий“. Това, което се извършва през темпоралния отрязък от осемнадесет часа, се артикулира непосредствено в потока на изживяването и на съзнанието на героя. В сравнение с „потока на съзнанието“ у един Джойс, с когото често съпоставят Херман Броч, повествователният метод в „Смъртта на Вергилий“ има своя собствена специфика. Докато при Джойс дори противоположните моменти на изживяване са разположени „поантилистично“ *едни от друг*, потокът на съзнанието при Броч следва хронологичния ход на времето. Вергилий изживява

събитията от последните си часове *едно след друго*. Но в тази своя подреденост те придобиват символично степенуване, което не съществува при Джойс. Този метод Броч коментира по следния начин: „Тук се опитва нещо съвсем ново, нещо, което би могло да се нарече *лиричен автокоментар*. Започвайки от най-външното равнище на действителността, навлизаме все по-дълбоко пласт подир пласт, при което всеки нов пласт преработва съдържанието на предходния като материал, като лирически материал.“ Изходен пункт за разкриването пред читателя на изживяванията в съзнанието на Вергилий е винаги протичащата в съвсем конкретно време реалистична случка.

Така един конкретен повод — грубият смях на хора от простолюдието в миг, когато Вергилий за миг се разбужда от своите трескави сънища — се „повишава“ в съзнанието на героя до вътрешен монолог, в който се унищожава красотата на творческото взаимоотношение между човека и божественото. Вергилий прозира, „че разбуването на красотата не е нищо друго освен гол смях и че смехът е предопределено разбиване на красотата на световите, че смехът по начало е придален към красотата и пристъпува в нея вечно, че проблемът в нея под формата на усмивка край извъндействителните граници на свръхдалнината, но после избива с грохот от нея край повратните граници на трайността й, избива под формата на гръмливо, боботещо разтрошаване на времената, под формата на демонична сила, която руши всичко — смеха, съперника на красотата, смеха, отчаяния заместител на загубената вяра в познанието, смеха като край на прекъснатото бягство в красотата, край на прекъснатата игра на красота; о, горест по горестта, игра с играта, наслада от прогонването на насладата, удвоена горест, удвоена игра, удвоена наслада; смехът винаги е бягство от убежището, над играта, над световите, над познанието, той е разбиване на световната горест, заседнал в мъжките гърла безкраен гъдел, превръщане на застиналото в красота пространство в зейнала бездна, в чийто безизменно безмълвие се загубва дори Нищото, подивляло от немота, подивляло от смях, но също така божествено...“

В това „изречение“ смехът се явява като знак и символ на човешкото познание за това, че „боговете не са божествени“. Защото „смехът е привилегия на боговете и на хората, той произхожда от бога, познал сам себе си, безмълвно-предчувстващ, той произхожда от неговото предзнание, от неговото предзнание за собствената му унищожимост, от неговото предзнание за унищожимостта на сътвореното, в което той живее като сътворена и сътворяваща част, израства по силата на познаването на света до безпознание и извън него, обърнат с гръб към предзнание, от което произхожда смехът“.

Такъв е генезисът на един основен символ у Броч и на едно основно прозрение в потока на съзнанието на Вергилий. Този пример разкрива ясно каква е функцията на вътрешния монолог в романа с оглед на централната тема на изследването — превъзможването на времето и на смъртта. Така потокът на съзнанието служи не само и не толкова за възкресяване на миналото, а по-скоро за предугажане на едно по-далечно бъдеще, в което ще се осъществи нов съюз между човека и божествените космически сили.

В. К.

ФРАНЦИЯ

„EUROPE, revue littéraire mensuelle, 60-годишнина, бр. 642, октомври 1982, Париж

Месечното литературно списание „Йороп“, чийто комитет председателства известния писател и общественик Пиер Гамара, който в продължение на дълги години, след смъртта на Пиер Абраам, водил пряко ръководството на списание „Йороп“, продължава активно да сътрудничи на това прекрасно литературно-обществено издание, на страниците на което заведва рубриката за новите книги. Октомврийският брой за 1982 г. на „Йороп“ предлага на своите читатели, които нарастват всяка година, един встъпителен „фронтон“, посветен на крупната историческа фигура на първия френски романист Кретиен дьо Троя, в епохата и творчеството на когото ни въвеждат съдържателните документални очерци на Франсоаз Ан, Мари-Луиз Олие и Морис Бувије-Ажам, автори respectively на „Кретиен дьо Троя днес“, „Кретиен дьо Троя в своето време“ и „Първи френски романист“.

„Кретиен дьо Троя — пише Франсоаз Ан — заема лично място в епохата, когато литературата на простонародния език от устна става писмена... Кретиен се хвалеше с първия си още роман, че е влязъл завинаги в паметта на хората... Романите на Кретиен имат въобще съдбата на най-крупните произведения на нашата литература — пише Мари-Луиз Олие. Ръкописната традиция доказва, че преписи (копия) на творби са били в циркуляция до XIV в., дори след „Персевал“, без да говорим за по-късни прозаични текстове... „Кретиен дьо Троя в своето време“. Но кое е времето — задава си този въпрос Морис Бувије-Ажам — това на Кретиен дьо Троя? Смятат, че той е починал в 1191 г. Никакво означение за тази рождена дата освен някои неотдавнашни изследвания, на мен неизвестни, които хвърлят някаква нова светлина. Специалистът-медиевист Алфред Жанроа заявява, че Кретиен е дебютирал към 1160 г. с преводи на Овидиеви произведения, които са изгубени (с изключение на „Филомена“), и една

поема върху „Тристан“, също изгубена. Пет артурови романа са били написани (композирани) между 1160 и 1180 г. Учени като Фортюнат Стровски си представят драговонолю някакъв млад дворецов човек, съответно завършил своите университетски науки, и който е имал тридесетина години най-много, когато е предприел да извърши първи научни и елегантни преводи. . . Други, като крупния медиевист Жозеф Бедие, скланят, изглежда, към хипотезата за един съвсем млад „клерк“, отдал си много рано, дори като студент, на латински превод. . . Историците са съгласни в мнението, че XII в., във всеки случай започвайки от възшествието на Луи VI (1108), е бил век на прогреса. Прогрес в политическата, професионалната, социалната организация; прогрес в производството, търговията, интелектуалното творчество. . . Интересни са включените в аналитичната част на изследването теми за „Любовта в Разказ за Граал“ и „Гората в творчеството на Кретиен дьо Троя“. Феодалната любов не отсъства от романа за Граал. По един често убедителен начин и с много подробности Кретиен дьо Троя предлага действително в последната си поема разнообразни и понякога противоречиви образи на сантименталния живот. . . Добър наблюдател, Кретиен дьо Троя подчертава противоположностите на своята епоха, особено тези относително куртоазната любов, нейните правила, действия и митове. Поетът в „Разказ за Граал“, както в „Ерек“ и „Енида“, е длъжен да следва дирите на Овидий и на последователите му с цел да им съперничи и ако е възможно, да ги замести. Превъзходството на Кретиен дьо Троя произтича от това, че е притежавал интуицията, че надминаването на Овидий и на следовниците му преминава през друга една инвенция, една трансформация от стилстически разред. . . От това гледище „Разказ за Граал“ би могла да се окаже като „комедия“, в смисъла в който Данте и гърците употребяваха този термин.

Интересна глава в тематиката за творчеството на Кретиен дьо Троя съставлява главата върху гората, творчески присъстваща у поета на Граал. „Покойният академик Шарл Льо Гофик — пише Лоран Ажам — се учудва в едно есе, посветено на Броселианда, на обръкването на брътонската гора.“ Гората също е важна стопанска реалност — пише Лоран Ажам. Освен за дърва за огрев гората служи за правене на сечива и за строеж на къщи, дава необходимата смола за фабрикуване на факли и на свещи; ловът, феодална привилегия, широко нарушавана чрез непрестанно браконьерство, е един от господстващите елементи. Младият Персевал или Ивен в лудостта си се хранят с дивеч, плод на техния лов.

„Интересуват ли се днешните млади от творчеството на Кретиен дьо Троя“ — се запитват Жаклин и Клод Хелд и отговарят: ако се интересуват, какво намират те в „Пер-

севал“ или „Романа за Граал“? Изглежда ли им романът далечен, дори „покрит с прах“? Има ли, напротив — в техните очи, — отношение към настоящето, към проблемите им, към обществото, сред което живеят? За да се отговори на тези въпроси — казват авторите, — най-добрият метод ни се струва да се обърнем пряко към самите заинтересовани с въпросник от 14 точки, отговорите на които дават картината на зададения проблем: съвременните млади и творчеството на Кретиен дьо Троя.

Тридесетгодишнината от предивременната кончина на поета Пол Елюар е повод за списание „Иороп“ да посвети на своя сътрудник в миналото към четиридесет възпоменателни страници: встъпителен очерк от Жак Гошрон, три непубликувани беседи на Пол Елюар, предложени с кратка бележка от Люсиен Шелер, който ни съобщава, че през 1938 г. Елюар е направил пред френското радио четири изказвания върху „новите тръпки“ (poaveux frissons), които от 1830 г. до първите години на XX в. прекосяваха „интелектуалната атмосфера“, за което свидетелствуват творбите на поетите-новатори (от Виктор Юго до Аполонер). „Елюар пред лингвистиката“ е насловът на интересния очерк на Жан Марсьонак, написан по повод на труда на Колет Гелж, изработен като университетска теза под ръководството на проф. Жорж Мунен, от университета в Екс-ан-Прованс. Жан Марсьонак е участвувал в оенчната комисия, наградила младата докторка с най-високата бележка (très honorable).

Две стихотворения на именития френски поет, посветени на Лабис, са публикувани във „Воар“ („Voix“). Едно трето стихотворение, неотдавна открито, е публикувано във „Факсимиле“.

Богатото и разнообразно съдържание на този октомврийски брой на „Иороп“ се допълва с един разговор на тема „XXI в. ще бъде поетически или не ще бъде“ на Робер Сабатие, член на академията Гонкур и автор на една забележителна „История на френската поезия“, с поета Жан-Мари Льо Сиданер. „Не обичам големите заглавни фрази — казва Сабатие, — но когато Малро казва: „XX в. ще бъде духовен (spirituel) или не ще бъде,“ аз разбирам: „XXI в. ще бъде „Поезия“ или не ще бъде наистина“.

В рубриката „Хроника“ са поместени на първо място осведомителният очерк на Пьер Гамаръ върху крупната двутомна (всеки том от по 600 страници) „История на поезията в XX в.“ от Робер Сабатие, допълващи предишните шест тома на „История на френската поезия“ от зараждането ѝ, театралният преглед на Раймонда Темкин под наслов „Палмарес 1982 на драматическата критика: Шекспир, Гомбрович, Пираделло, критически очерк върху унгарския философ-марксист Георг (Жорж) Лукач. Да обладаваш марксизма значи според Лукач да обладаваш диалектиката. Кинокритикът Ми-

шел Капдъонак отбелязва с насърчителна оценка филма „Йол“ на турския киносценарист Илмез Гюней с наслов „Човешки образи“, голяма част от които е написал в затвора „Бурса“ видният турски поет Назъм Хикмет. Според Мишел Капдъонак Назъм Хикмет е възнамерявал да създаде нещо като една „енциклопедия на неизвестните на XX в.“ на анонимните, които са коледата на историята, често смазвани от нея, и които съставляват винаги нейна задна кулиса — „те многобройните като мравките в земята/ като рибите във водата /като птиците във въздуха. В нашия век те са победителите. /За тях са изречени много неща/ и за тях казваха/, че нищо не са изгубили/ нищо освен своите окови. . .“

Филмът „Йол“ разказва за драматичните приключения на една група, но на една по-ограничена група, посредством която „синеастът“ изследва, анализира и улавя многобройните и сложни реалности на една съвременна Турция. . . Броят завършва с „Четивни бележки“, които осведомяват читателя върху текущата продукция на издателствата; макар и бързи, бележките съдържат съдържателни утвърждения за интересувашите се читатели, подпомагащи ги в избора на една или друга книга, за която е дадена полезна оценка.

Н. Д.

КУБА

„CASA DE LAS AMÉRICAS“, La Habana,
noviembre — diciembre 1981, año XXII, n. 129

Двумесечното кубинско литературно и културно списание „Каса де лас Америкас“ („Дом на Америките“) излиза в Хавана като издание на известния латиноамерикански културен институт „Каса де лас Америкас“ и представлява централна творческа трибуна на съвременната прогресивна литературна мисъл в Латинска Америка. В рецензираната кн. 129 на списанието от ноември—декември 1981 г. е публикувана кратката, но интересна и полемично заострена статия на Амбросио Форнет „За времето и историята в творчеството на Алехо Карпентер“, третираща някои аспекти от литературното дело на големия кубински белетрист, музиколог и общественик Алехо Карпентер (1904—1980). В нея той призовава към „един дълбок и диалектически поглед за бъдещ анализ на творчеството на Карпентер“ — поглед, който същевременно трябва да анализира и отделните проблеми, да разкрие най-пълно генезиса, развитието и най-характерните особености (включително структурните и стилистичните) в белетристиката на големия кубински писател.

Изследователят подчертава, че Карпентер е прав, когато твърди в едно от послед-

ните си изказвания, че днес латиноамериканските романисти са длъжни да се превърнат в „хронисти на Индиите в съвременната епоха“. Според него това е естествено твърдение за един писател, който в цялото си творчество непрестанно показва връзки между литературата и историята, изразени като едно постоянно вътрешно напрежение между миналото и бъдещето, между времето на спомена и времето на надеждата. Характеризирайки литературното дело на Карпентер, А. Форнет изтъква, че за самия писател би могъл да се зададе въпросът, който той задава за героите си: „Какъв капитан е този, какъв войник е във войната на времето?“ Затова и творчеството му — много-темно и многопроблемно — и до днес е бойно поле за литературната критика.

Анализирайки произведенията на кубинския белетрист, А. Форнет подчертава, че Алехо Карпентер принадлежи на епохата, която третира. Творчеството му е тясно свързано с политиката и затова полемиката върху него е неизбежна. Но именно това обстоятелство според изследователя е едно от неговите основни достойнства — достойнство, което потапя читателя в спецификата на неговата необикновена творческа лаборатория, задължава го да разкрие лабиринта от страстни мисли и желания, да почувствува образа на човека и историята, а отгук — и големите проблеми на съвременния свят. Алехо Карпентер е не само романист, но и историк, и философ на историята, и точно това изследователят специално подчертава. Творчеството му се характеризира с всеобща кохерентност, с неизменна дълбока връзка и органическа съгласуваност между отделните му елементи. Според А. Форнет творческата еволюция на писателя разкрива много ясно тези негови особености. Още в първия му роман „Екуе-Ямба-О“ (1933), който младият белетрист пише из затворите на кубинския диктатор Мачадо, има редица мотиви, преминали по-нататък с известни изменения през всичките му произведения. Самият Карпентер смята този първи свой роман за несполучлив от гледна точка на формата, но в него според критика се отразява една политическа идеология, чиято ос е антиимпериалистическа. Без съмнение младият писател разкрива в афрокубинските религиозни традиции един устойчив център на съпротивата на културата пред империалистическото проникване. А. Форнет счита, че това отвращение от империализма и колониализма в областта на културата, това търсене на карибската идентичност, преминало като червена нишка през цялото творчество на Карпентер, заляга в основите на неговата естетика, очертава насоките на бъдещите му търсения и има по-широко, общолатиноамериканско значение:

„Магически реалистичното“ като зрение, барокът като стил и епиката като същност на повествователното в нашата Америка вече

се бяха изковали, скрито и тайнствено, в този първи роман."

Същото твърдение А. Форнет отнася и за зрялото творчество на Карпентер, но изрично подчертава, че още тук, в това първо произведение, се разкрива концепцията на кубинския писател — перспективата за съхраняването на автентичността е в ръцете на народа, който е истинският пазител на културата. Тази идея той открива и в следващите творби на Карпентер: „Царството тук на земята“, „Приложението на метода“, „Векът на просвещението“ и „Бароков концерт“, в които е изобразена спецификата на латиноамериканското обществено и културно развитие. Тази латиноамериканска специфика критикът свързва с показателните думи на големия кубински поет-революционер Хосе Марти (1853—1895), включени в забележителното му есе „Нашата Америка“ и в една негова реч по повод чествуването на паметта на героя-освободител на Латинска Америка Симон Боливар:

„Нито европейската книга, нито книгата на янките ни дават ключа на испанско-американската загадка.“

„Независимостта на Америка е тръгнала вече от един век, обливайки се в кръв: нито от Русо, нито от Вашингтон идва нашата Америка, а от самата себе си!“

Карпентер счита, че именно социокulturните фактори определят характера на Времето като историческа и философска категория. В историята според него се развиват дълбоки вътрешни процеси, които често остават скрити за човешкия поглед, както магмата на вулканите. Цял живот писателят търси културната идентичност на Карибския район. В неговото творчество според критика има едно непрестанно вътрешно напрежение, една постоянна опозиция: ми-

нало—настояще, природа—история, прогрес—реакция, изкуство—политика, присъствие—възможност, произващи всеки негов ред. Но, както изтъква А. Форнет, по силата на диалектичната логика именно в търсенето на трайното, устойчивото, перманентното Карпентер стига до прозрението, че човекът по начало има мисията да трансформира нещата, да преобразява света, „да го прави по-добър, отколкото е“. В този смисъл според изследователя особено голяма роля за развитието на кубинския писател изиграва революцията в Куба през 1959 г., защото именно между 1953 г. и 1962 г., когато излизат двата романа на Карпентер „Загубените следи“ и „Векът на Просвещението“, историята на Латинска Америка претърпява коренни промени. С победата на кубинската революция невъзможното става възможно и тя открива в същност нов етап в романистиката на Алехо Карпентер. А. Форнет изтъква, че тази революция хвърля за него един окончателен мост между творчеството и историята, или, както казва той с думите на самия Карпентер, „между времената на самотата и времената на солидарността“, доразвива, разширява и обогатява неговата концепция за времето, за човека и историята, издига кубинския писател до върховете на латиноамериканската и световната белетристика.

Неголямата статия на А. Форнет разглежда в същност само някои аспекти от многогледното и многопроблемно творчество на изтъкнатия латиноамерикански романист. Тя обаче ни насочва пряко към дълбочините на неповторимия художествен свят на големия магьосник на словото Алехо Карпентер — свят, към който изследователите тепърва многократно ще се връщат.

Р. М.