

Г Д Р

„SINN UND FORM“, Берлин, 1982, кн. I

Списание „Зин унд форм“ е издание за литература и литературна теория, орган на Академията на изкуствата в Германската демократична република. Основано е от Йоханес Р. Бехер и Паул Виглер. Излиза в шест книжки годишно.

В рецензията брой привлича вниманието статията на Хайнц Кноблах „Поетът е човек“, посветена на австрийския писател и културист Егон Фридел, загинал трагично след навлизането на хитлеристите в Австрия през 1938 г.

Заглавието на статията изхожда от една парадоксална мисъл на Фридел: „Поетът е човек, който признава само един единствен личен въпрос — делото на човечеството.“ Но тази мисъл характеризира цялото творчество на писателя, неговото духовно кредо. Хуманизмът на Фридел, нетърпимостта му към всякакъв акт на насилие над човешката природа го правят заклет враг на немските и австрийските националсоциалисти. Още през първата нощ след анулуса във Виена, където живее Фридел, започват обиски, грабителски акции и други издевателства, преди всичко над евреите. Когато във Виена пристига самият Хитлер, целият град запалва светлините си, за да му отдаде почит като на победител. Но на прозореца на Егон Фридел се появяват запалени свещи. Авторът подчертава, че шестдесетгодишният писател очевидно сам не е пожелал съвременно да емигрира като редица други застрашени от преследване, а доброволно и съзнателно е приел съдбата си.

А Фридел е знаел добре какво го очаква. Две години по-рано, през време на берлинската олимпиада, той пише на приятелката си Лина Лоз: „Всяка проява на благородство, благочестие, култура, разум ще бъде преследвана по най-жесток и вулгарен начин от глутиница деградирали лакеи. И понеже аз, както и преди, обичам немския народ, това естествено дълбоко ме засяга...“

И когато на 16 март 1938 г. късно вечерта в дома му нахвърлят няколко младежи с прекупени кръстове на ръкавите, Егон Фридел отваря прозореца на спалнята си и скача от третия етаж. Според лекарската експертиза сърцето му е спряло още по време

на падането. Само през този месец във Виена са се самоубили по подобен начин седемдесет и левет застрашени от нацистите лица, главно евреи, отбелязва авторът.

Егон Фридел е роден във Виена на 21 януари 1878 г. Баща му, състоятелен текстилен фабрикант, умира, когато момчето е тринадесетгодишно. През 1904 г. Фридел зашишава във Виенския университет дисертация на тема „Новалис като философ“ и става доктор на философските науки. Още като студент той се проявява на литературното поприще, пише театрални текстове и сам играе на сцената. От 1908 до 1910 г. Фридел ръководи прочутото виенско кабаре „Прилеп“. Освен това си създава име на компетентен театрален критик.

Литературна Виена е естествената жизнена среда на Егон Фридел. И който зачете творбите на Петер Алтенберг, на Карл Краус или на Алфред Полгар, неминуемо ще усети духовното присъствие на писателя Егон Фридел, посочва Хайнц Кноблах. Голямото есе на Фридел, озаглавено „Ессе poeta“ (1912), е посветено на виенския майстор на импресионистичната скица Петер Алтенберг и е пример за точно наблюдение „от натура“ на цялостната културна обстановка в австрийската столица от предвоенните години. Със статии по културни и литературни въпроси Фридел сътрудничи и на обвеляното от „скандална“ слава списание на Карл Краус „Факел“. (За това списание и неговото влияние върху художествения живот във Виена пише подробно Елиас Канети във втората си автобиографична книга „Факел в ухото“ (1980) — б. м., В. К.) За петдесетгодишнината на Егон Фридел през 1928 г. Алфред Полгар пише полушеговито-полусериозно: „Любимото питие на Фридел е бургундското, но поради склонността си към опростените форми на живот той поддържа добри отношения и с обикновената ракия. Пуши дълга лула, плува като шампион, обича компанията и дременето в кръга на бодърствуващи приятели, явява в живота на Исус и във водещата роля на гения — ето защо хората са му дотолкова безразлични, че не му струва никакво усилие да бъде добър, понеже на всички казва онова, което те искат да чуят. При цялото му знание и мъдрост той си остава дете, весело, шумно и разглезено, а понякога, както подобава на децата, той обича да бъде и злодей. Такава смесица от

жизнерадост, многообразни таланти, задущевност и цинизъм придава на същността му особена форма и окраска, които са истински отличителен белег на Виена.

Хайнц Кноблах отбелязва, че въпреки шаржовия момент в тази характеристика тя не е лишена от правдивост. Защото тъкмо смеситата от много и разпосочени дарования у една личност е показателна за типа интелектуалец от годините след разрухата на Австроунгарската империя. Така и Егон Фридел се издвоява като културисторик, критик, драматург, есеист, афорист, преводач, актьор, кабареист, белетрист, философ и поет. Фридел пише комедии, театрални рецензии, пародии върху театрални рецензии, пародии върху материали от виенските вестници и пр.

Малко преди Първата световна война Егон Фридел е актьор в Берлин. Забелязва го Макс Райнхард и му предлага да играе в неговия театър. Първата роля на Фридел в Дойчес театър е Императорът от драмата на Шоу „Андрокъл и лътя“. Но той започва да пише собствени пиеси. Неговата творба „Трагедията на Юда“ (1920) бива поставена през 1923 г. във виенския Бургтеатър. В Берлин и Виена Фридел играе в пиеси от Голдони, Достоевски и Верфел. Но с особен успех той се издвоява в ролята на Тубал от „Венецианският търговец“ на Шекспир и в ролята на Гьоте от едноименната пиеса, която Фридел написва заедно с Алфред Полгар. Авторът на статията посочва, че тази едноактна творба е претърпяла повече от хиляда представления навсякъде в Германия и Австрия. За последен път Фридел играе своя Гьоте през януари 1938 г. във Виена, два месеца преди трагичната му кончина. Тогава той чувствува своята шестдесетгодишнина.

Капиталната творба на Егон Фридел обаче си остава неговата тритомна „Културна история на новото време“, подчертава авторът. Над това съчинение той работи двадесет години. Първият том излиза от печат през 1927 г., вторият — през 1929, а третият — през 1931. Книгата бързо бива преведена на много езици. Тя е написана от либерални позиции, от гледната точка на „здравия човешки разум“, както сам Фридел посочва. Това е духовито-ироничен опит да се обхванат литературата, изкуството, философията и нравите от Средновековието до наши дни, да се ревизират ценностните схващания и предразсъдъци на човечеството, да се изтъкне ролята на отделната личност и преди всичко на гения за развитието на културата. В това свое съчинение Фридел се издвоява и като превъзходен стилист, отбелязва Хайнц Кноблах. Днес тази творба е антиковарна рядкост, случайно оцеляла през времето, въпреки че е била изгаряна на фашистките кладбища и е била включена в списъка на книгите, които са били забранени да се притежават. Причината за това яростно отношение на нацистите към съчинението на Фридел се

разкрива от подзаглавието му: „Кризите на европейската душевност от времето на черната чума до световната война“.

През 1936 г. излиза и първият том на „Културна история на древността“, посветен на културата в древния Египет и Месопотамия. Публикуването на втория том — „Културна история на Гърция“ — е осуетено от нахлуването на хитлеристите в Австрия и смъртта на писателя. Той излиза едва през 1949 г. И тук Фридел подлага на преоценка картината на древността, която си създава просветелският XVIII в. и каквато тя провиква до нашето време. Егон Фридел оставя също книгата си с есета и литературни портрети „От Данте до Д'Ануцио“ (1915), съчинението си „Проблемът за Исус“ (1921), сборника сентенции и афоризми „Каменоломна“ (1922). Посмъртно излизат новелата „Пътуване с машината на времето“ (1946), книгите с есета „Древността не беше антична“ (1950), „Малка портретна галерия“ (1953), сборник с афоризми, сатири и хуморески (1966) и др.

Значението на Егон Фридел в литературния живот на Виена не се изчерпва с неговите произведения. Той присъства там преди всичко със своята личност, с характерната атмосфера, която създава около себе си и която се възприема от съвременниците му като „типично виенска“. Десетилетие след смъртта му той продължава да занимава умовете на писателите, оцелели в мелницата на войната. Защото Фридел и многоостранното му творчество израстват в същото духовно пространство, където изграждат монументалното си белетристично дело Роберт Музил, Херман Брох, Йозеф Рот, Елиас Канети. През 1947 г. в следвоенна Виена излиза първата представителна подборка на творби от Егон Фридел, издадена и коментирана от Валтер Шнайдер. Той отбелязва, че Фридел оставя духовно завешание, което тепърва ще се изследва и оценява. Писателят умира като философ, той сам е сравнявал края си със смъртта на Сенека. И Шнайдер продължава: „По лицето на мъртвия бе застинал малко подигравателният израз на актьора, свалил маската си... Той беше актьор, и то не в общоприятия смисъл, а защото му доставяше удоволствие да застана върху блудото на тези обществени везни. Така той проверяваше собственото си човешко тегло, своята духовна стойка. И мига на смъртта, в който човекът бива откъснат от всичко, обвързващо го с околния свят, в който бива претеглен най-точно, Фридел посрещна със спокойна увереност в себе си. Края на живота той прие без тъга. До последния си миг той изпълняваше своята роля, без да прояви нетърпение или нервност.“

Интересът към личността и творчеството на Егон Фридел е все така жив. За това свидетелства и фактът, че през 1982 г. в ГДР излезе от печат том с негови избрани фей-

летони и сатири под заглавие „Предрешеният поет“, коментиран от автора на рецензираната статия Хайнц Книблех.

В. К.

Ф Р Г

„MERKUR“, Мюнхен, 1982, кн. 1

Мюнхенското „списание за европейска мисъл“ предлага в рецензираната книжка статията на Лотар Байер „Утопична фреска на миналото“, която предизвиква по-особен интерес. Предмет на изследването е тритомният роман на Петер Вайс „Естетиката на съпротивата“, чиято последна част излезе от печат през 1981 г.

Петер Вайс е сред най-значителните имена в съвременната немскоезична литература. Роден е през 1916 г. край Берлин, прекарва младостта си в емиграция, а след войната приема шведско гражданство. Създава си известност преди всичко като драматург („Преследването и убийството на Жан Пол Марат, представени от театралната трупа на Шарентонската болница под ръководството на господин дьо Сад“ (1964), „Следствието“ (1965)), но също тъй като белетрист, есеист, сценарист и преводач. Последната част на трилогията „Естетиката на съпротивата“ бе публикувана шест години след появата на първия том. Над тази капитална творба Петер Вайс е работил десет години. Със своя обем и обхват, с амбицията си да обхване политическата картина в Германия и Европа за един значителен по време период този роман няма равен на себе си в немскоезичната книжнина от наши дни, обелязва авторът. Нещо повече: в трилогията се поставят на обсъждане не само въпросите на политиката, но и тяхната пряка връзка с изкуството.

През 1981 г. Петер Вайс публикува и своя работен дневник под заглавие „Бележници 1971—1980“. Тъй като дневникът е воден успоредно с възникването на романа, той хвърля допълнителна светлина върху комплекса от идеи, заложен в творбата. Това повишава още повече интереса на критиката към последната литературна изява на Петер Вайс. Дори някои смятат, че тези „Бележници“ са същинският шедевър на писателя, който оставя зад себе си романа. Авторът на статията смята, че това предпочитание към конкретните изживявания на художника за сметка на сътвореното, към неговите чувства вместо към тяхната дисциплинирана изява в литературната композиция е общ белег на „пресетената“ от художественост съвременна критика. И това обстоятелство говори повече за състоянието на литературната критика във ФРГ, отколкото за стойността на самия роман.

Записките на писателя никога не могат да станат ключ към произведението, за кое-

то се отнасят. По-скоро обратното: техният смисъл се разкрива едва от взаимовръзката им с романа, подчертава Лотар Байер. Ето защо не е нужно да се четат „Бележниците“ на Петер Вайс, за да се разбере „Естетиката на съпротивата“, но неговият дневник остава проумян наполовина, ако не се познава трилогията. Записките насочват вниманието преди всичко към второстепенни, работни аспекти на произведението. Но също предлагат материал за разискването на една тема, която не е централна в романа: А именно темата, че писателският занаят е зависим от политическите процеси. Тази тема се развива особено категорично във втория том, където се появява образът на Бертолт Брехт. Но в третия том се показва, че макар сътресенията в политиката да поставят под въпрос създадената през даден политически период литература, тя намира с течение на времето своето оправдание — най-вече с копнежа си по една „друга политика“.

Политиката, която трилогията „Естетиката на съпротивата“ пресъздава като белезистично пространство, напомня повече купчина развалини, отколкото масивна постройка, където персонажите биха могли според наклонностите си да се подслонят. Разрухата на немското работническо движение след завземането на властта от Хитлер стеснява тяхната сцена на действие дотолкова, че не им остава нищо друго освен жеста на отричането, посочва авторът. Така героят, от чието лице се води разказът, произлиза от работническа среда и опитва всички възможности на политическото отрицание: подмолната борба, емиграцията, участието в Испанската гражданска война. Първият том на трилогията описва именно тези етапи и въпреки печалния резултат не завършва с резигнация. Колкото и катастрофално въздействие да упражнява фашистката офанзива върху противниците на диктатурата, у героите на романа остава надеждата, че именно пред лицето на смъртната опасност левницата ще се обедини, ще превъзмогне разногласията и ще постигне ново единство. „Пергамският олтар“ в Берлин, пред който разказвачът и неговите работещи подмолно приятели се срещат за последен път преди окончателната раздяла, се превръща в символ на едно освобождение, което вече не се ограничава само до политиката, но обхваща културата, естетиката, та дори всички прояви на живота, посочва Лотар Байер.

Вторият том от романа „Естетиката на съпротивата“ започва с анализ на положението, в което изпада левницата след поражението в Испанската гражданска война. В Париж, където разказвачът заедно с други емигранти намира временно убежище след разпускането на интернационалните бригади, нари уиние. Мюнхенското споразумение, аншлюсът на Австрия и „кристалната нощ“ в Германия простират своите сенки. Разказвачът успява да получи входна виза за Швеция и

там намира работа в една фабрика, а по-късно попада в емигрантския кръг около Бертолт Брехт. Тук авторът на статията отбелязва, че романът на Петер Вайс в същност не регистрира историческите събития, „не пише история“. Белетристичното пространство на трилогията, макар това да не се долавя от пръв поглед, не е историята, а постоянно стесняващата се възможност за отговор на въпросите, които персонажите отправят към историята.

В третия том на романа тези въпроси се превръщат в последната все още действена движеща сила. Емигрантите, намерили убежище в Швеция, се оказват изтласкани извън историята, те са обречени на пасивност, докато Хитлерова Германия продължава своето завоевателно нашествие и под закрилата на военната пукотевица пуска в ход смъртоносната машина на Освиенцим. Надзирани от шведската тайна полиция, застрашени с въдворяване в лагер за интерниране, в най-лошия случай с предаване на гестапо, немските участници в съпротивителното движение трябва да се задоволят с това да обсъждат събитията от разстояние.

Лицата, които Петер Вайс превръща в изразители на неговия писателски замисъл, в по-голямата си част са исторически достоверни: към тях спадат комунистите Карл Мевис и Херберт Венер, лекарят Макс Холан, който първоначално е в разногласие с комунистите, но после се бори заедно с тях в Испанската гражданска война, комунистическите бойци от съпротивата Карл Шалман и Лоте Бишоф, социалдемократът Вили Брант, шведски антифашисти и писателката Карин Бойе. А фиктивният разказвач, който се движи между отделните направления и индивиди, олицетворява идеята, че всички те имат нещо общо помежду си. Но той не желае да се примири с безмълвното регистриране на разговорите и възгледите, иска сам да вземе думата и върши това, като пише. В беседи с писателката Карин Бойе той обрисова своята представа за една литература, която трябва да си пробива път в съпротива с неговия живот като фабричен работник и в същото време да не отрича този живот. Като човек, комуто никога не е принадлежало онова, което той е произвеждал, разказвачът вижда в „писането“ да възниква опредметена неговата собствена стойност. В същото време у него се появява чувство за несигурност, което писателката Бойе причислява към основните белези на творческата работа, но разказвачът го разглежда като следствие от постоянно застрашаващото го икономическо бедствено положение. Той иска онова, което пише, да наподобява повече научна студия, отколкото поток от свободни хрумвания. Карин Бойе отхвърля този възглед, като смята, че само създаването на един напълно независим свят може да ни внуши впечатлението за нещо смислено. Другото, видимото, има своето установено мяс-

то и всеки опит то да бъде изобразено, противоречи на изкуството. Тук Петер Вайс сблъсква две основни схващания за същността на художественото творчество, като се опитва да ги примири. Така неговият герой не иска да описва онова, което му се предлага непосредствено като обект за наблюдение, а желае да обрисова овладяването на една ситуация, където ще се проявява човешкото съзнание и ще съществуват културни ценности.

От този пасаж в романа се долавя далечното ехо на литературните дебати от 30-те години около въпроса за отворената или затворената форма на произведението, за реалната и техниката на монтажа, отбелязва авторът на статията. Но докато в дискусиите проблемите често са били разглеждани като абстракция, в романа те са станали осезаеми и живи. Тук не се сблъскват теоретически или политически направления, а две различаващи се житейски ситуации, носещи тежестта на своя опит, разочарования и надежди. Разказвачът на Петер Вайс в своите разсъждения за литературата се приближава крачка по крачка до проблемите, с които в течение на времето се е сблъсквал самият писател.

Лотар Байер отбелязва, че в този си роман Петер Вайс от том на том все повече се идентифицира със своя герой, но при това не загубва естетическата дистанция. Това личи особено силно в третата част на трилогията. Там се осъществява връзката с онова творческо кредо, което Петер Вайс изложи през 1966 г. в своята Принстънска реч. Кредо, което някои западногермански критици и до днес не могат да му простят. Тогава писателят заяви: „Онези, които аплодираха моите най-крайни експерименти, онези, на които се бе харесал екзхибиционизмът на моето отчаяние, биха казали, че сега съм загубил сили, че моето изкуство отслабва. Но сега аз повече не мога да вярвам в някакво независимо обкръжение на изкуството дори ако това означава, че трябва пак да започна всичко отначало и при това да правя грешки. Не мисля, че това е необичайно положение за един писател. Има мнозина, които в творчеството си изразяват както личния си индивидуализъм, така и необходимостта от радикална политическа промяна. Конфликтите, които възникват от този ангажмент, ще са част от нашата работа, ние ще трябва да живеем с тях, те често ще ни дават мотивите, които ще се опитваме да разрешим с произведенията си.“

В романа, който Петер Вайс завърши петнадесет години след това изявление, тези конфликти съвсем не са спестени в угода на някакъв железен догматизъм — както твърди част от критиката, — подчертава авторът на статията. Такива критики очевидно са недоглеждали ония пасаж в творбата, където се осветлява тъмната страна на политически ангажмент, където се говори за стра-

хове, мечти, болка и отчаяние. Разказвачът на Петер Вайс и неговите приятели, които са принудени да изчакват развитието на събитията в емиграция, изживяват не само повратите на военните действия, но и личните си катастрофи, като се опитват да ги проумеят във връзка с цялостното положение на нещата.

И ако етиката на съпротивата е тъй крехка и опровержима, то може ли на нейно място да дойде някаква естетика, или и тя няма вече стабилна основа? Това е въпросът, на който романът търси отговор. А той предлага не само един, но много отговори. И те са тъй разнообразни, както целият му строеж, както всички натрупвания от описания, спекулативни монолози и теоретични изложения, заключава авторът на статията.

Ако към романа се приложат машабите на историографията, смята Лотар Байер, то не е трудно въпреки точността в детайлите да се открият едностранчиви и спорни тълкувания. „Естетиката на съпротивата“ е един пристрастен роман и с това той представлява отговор на една определена историческа ситуация. Според автора на статията естетиката добива в трилогията особено измерение, което не може да бъде сведено само до литературния занаят. За разказва-

ча описанието на видимия свят е първата крачка към един собствен език, който се откроява сред околните гласове. И постепенно става ясно какво означава за разказвача „естетика на съпротивата“. Но преди още тази „съпротива“ да се е превърнала в метафора или абстрактно понятие, Петер Вайс я свързва с житейския опит, който при национал-социализма носи името „съпротивително движение“. В описанието на борбата, която водят комунистите във фашистка Германия, проличава онова, което сменя разликата между етика и естетика на съпротивата.

Годината, с която завършва романът, е 1945, но за героите му това не е „нулева точка“, където всичко трябва да се започне наново, защото твърде голяма е вече тежестта на решенията за бъдещето. Самият Петер Вайс намери своята позиция в емиграцията, той остана в нея и след края на войната. И в трилогията „Естетиката на съпротивата“ емиграцията е не само наложена принудително съдба, но и възможност за дистанция, заключава авторът, дистанция, от която събитията и техните следствия могат да бъдат обгледани като една утопична фреска на миналото.

В. К.