

Ф Р Г

„ARCADIA“, Берлин/Ню Йорк, 1981, кн. 2

В рецензираната книжка е поместена статия, която заслужава по-специално разглеждане — това е работата на Ервин Копен „Красотата, смъртта и дяволът. Италиански места на действието в белетристичното творчество на Томас Ман.“

Авторът отбелязва, че още в края на миналия век Томас Ман на два пъти пребивава в Италия, като общо престоят му там трае почти две пълни години. Тези пребивавания не оставят без литературни последици. А през ХХ в. следват многобройни пътувания на писателя в Италия, които оставят необозрими следи в творчеството, в автобиографичните извлечения и в кореспонденцията му. Дори повърхностното запознаване с животописа и литературното дело на Томас Ман навежда на мисълта, че животът и творчеството на този писател имат толкова тесни допирни точки с Италия, че е възможно да се направят някои сравнения с пребиваванията на Гьоте в Италия. Защото още двадесет и три годишен Томас Ман е прекарал в Италия общо повече време, отколкото Гьоте през целия си живот, отбелязва авторът.

Две от най-известните новели и единствената драма на Томас Ман имат за място на действието Италия — това са „Смърт във Венеция“ (1911), „Марио и фокусникът“ (1929) и „Фиоренца“ (1905). В други някои новели, както и в романа „Доктор Фаустус“ Италия само отчасти е място на действието. А във „Вълшебната планина“ тя е представена блестящо чрез необикновения образ на Лодовико Сетембрини, посочва Ервин Копен.

Италия играе значителна роля в творчеството на Томас Ман. И авторът си поставя за цел да установи в статията си, че от произведенията на писателя може да се реконструира една почти митическа перспектива по отношение на тази страна. На първо място той насочва вниманието си към новелата „Смърт във Венеция“. В нея се говори как известният писател Ашенбах се отправя на юг и се установява в италианския курортен град и средище на отминал богат културен живот. Това той прави, когато именно изпитва нужда да избяга от своето строго подредено и дисциплинирано всекидневие на творец. Ервин Копен си задава въпроса, защо Томас Ман

кара своя герой да завърши живота си тъкмо в страната, която е тъй омразна на друг негов, сроден по дух герой — Тонио Крюгер. Според него отговорът може да бъде само този, че той изпраща Ашенбах в една по-различна Италия от онази, която тъй много е нервирала с чувствената си разточителност Тонио Крюгер. (Когато Лизавета Ивановна предлага на Тонио да заминат в Италия, той бурно реагира: „Ах, оставете тая Италия, Лизавета! Толкова съм равнодушен към Италия, че започвам да я презирам. Отдавна мина времето, когато си въобразявах, че само там мога да живея. Изкуство, нали? Синьо като кадифе небе, горещо вино и сладка чувственост. . . С една дума: не искам. Отказвам се. Цялата тамошна „красота“ ме нервирала.“) Онова, което Ашенбах намира на юг, е почти противоположно на представите на Тонио Крюгер: небето не е синьо, а през първите дни на престоя му във Венеция е сиво и нависнало от облаци, за да се превърне после в знак и символ на една в истинския смисъл на думата убийствена жегата. „Горещо вино“ се проявява само в своето въздействие върху един както отвратителен, така и зловещ пиян старец. За изкуство става дума само във връзка с упадъка. А що се отнася до чувствеността и красотата, те са всичко друго, но не и „сладки“, защото се възплащават в обекта на късната пагубна страст на писателя към момчето Тадзо. А тази страст след това ще го „нервира“ в съвсем друг, по-висш и многозначен смисъл, отколкото тази дума означава в устата на Тонио Крюгер. Във Венеция шестува смъртта и тя се проявява не само в атмосферата на града, но се олицетворява и от някои персонажи — на първо място естествено от момчето Тадзо, посочва авторът. Ала нередко смъртта се появява в италианско одяние: в образа на пияния старец върху борда на кораб, в този на тайнствения гондолиер, който закарва Ашенбах в Лидо, и не на последно място в образа на мирнишестия на харбол червенокож уличен певец. А може би в тези образи е персонифициран „дяволът“, се пита авторът на статията. Няма съмнение, че този италиански град е населен от демони на смъртта; дори онзи елемент на юга, който при Гьоте се превръща в елемент на естетическо въздушвление и ведрa уютност, именно класическата древност, тук приема застрашителни черти, например във вакханалияния сын на Ашенбах, а още повече в дългия цитат от

Платония „Федър“ към края на новелата, където се говори за връзката между красотата, поезията и влечението към бездната — неща, които са правели силно впечатление на Томас Ман, смята авторът.

Венеция напълно се идентифицира с понятието за Италия, тя не е никакъв интернационален декор или произволен символ на упадъка. Същото се отнася и за едно друго италианско селище, където се развива действието на новелата „Марио и фокусникът“ — Форте деи Марми, преименовано в разказа на Торе ди Венере. Ето предисторията на тази творба: през септември 1926 г. Томас Ман заедно със семейството си прекарва две седмици на бани във Форте деи Марми и някои от описаните събития са действително преживени — например неприятностите в местния „Гран хотел“, мъчителната сцена на плажа и не на последно място представлението на един хипнотизатор, придобил в новелата името Чипола, а също някои сатанински черти. Според автора на статията подобно на Венеция в предишната новела и Форте деи Марми в „Марио и фокусникът“ е представена като противоположност на мита за Аркадия, който Гьоте създава в своето „Италианско пътешествие“. На първо място причината е в стремежа на Томас Ман да опише явлениято, наречено „масов туризъм“, което не е съществувало по времето на Гьоте. В италианския курортен град от 1926 г. цари притеснение, бълсканица и шум; вече са се появили дори автомобилите и замърсяват околната среда. Вместо спокойствие и съзерцателна бездейност, както подобава на живота в едно летище, тук владее атмосферата на всеобща раздражителност, посочва авторът. Дори мелодията на италианския език вече не се възприема според съществуващата традиция като белег на красота и хармония, а, напротив, тук тя подчертава цялата напрегнатост, враждебност, наелектризираност на общата атмосфера. С истински сарказъм и хаплива ирония е описан господиът на плажа, който се възмущава от голотата на осемгодишната дъщеричка на немските летовници: „Един господин в градски фрак, с жилната назад бомбе, което съвсем не подхождаше за плаж, увери възмутените си дами, че е решен да предприеме необходимите стъпки, за да ни поправи; застана пред нас и върху главите ни се издигна една филипика, в която целият патос на чувствения Юг бе поставен в служба на лицемерно възпитание и благонравие.“ В своите описания на този модерен европейски курорт Томас Ман не щадя дори италианските деца. Незабравим е портретът, който той прави на Фуджеро, „едно отвратително момче с гнусна рана от слънчево изгаряне между плешките, което по опърничавост, неприлично държане и злоба нямаше равно на себе си — аз поне не бях срещал никога досега; на всичко отгоре то беше и голям страхливек...“

Така обрисуваната Италия следователно не е Гьотевата Аркадия, отбелязва авторът.

Дори времето не предизвиква приятни чувства. Твърде показателно то прилича на онова, което преобладава в новелата „Смърт във Венеция“ — и тук цари убийствена жегата и залух. В този климат вече няма „нервираща красота“. Всичко антично не само че отсъства, но умислено е прогонено от новелата: „Вярно, ние сме на юг, времето е класическо — климат на разцъфтяваща човешка култура, слънцето на Омир и тъй нататък. Но след неделя време, колкото и да се противя, аз лесно стигам до решението, че всичко това е истинско тълпоумие.“ Дори изкуството няма място тук с изключение на онова странно псевдоизкуство на фокусника Чипола, на чието представление е посветена по-голямата част от новелата. За разлика от „господина във фрак“ на плажа хипнотизаторът не е комичен образ. Той спада по-скоро към онези категории италианци, които Густав Ашенбах среща във Венеция — пияния старец, гондолиера и уличния певец, т. е. все образи из сферата на злоещото, на демоничното. И както образите от „Смърт във Венеция“ в своята външност носят нещо сатанинско, така и у Чипола има нещо своеобразно, това е оня „малък телесен недъг“, който се вижда като „един вид бедрена и тазова гърбичка, която наистина не затрудняваше вървежа, но го правеше гротескен и при всяко стъпване странно разкрасен“. Съвсем ясно е кой се появява на сцената: онези кукащи образ от християнската митология, притежаващи козелско или конско копито. Освен това у Чипола са сатанински не само цинизмът и жестокостта, с която се отнася към своята публика, а преди всичко обстоятелството, че той смята да я заблуди чрез всякакви измами. Авторът смята, че е напълно правомерно да се вижда в образа на Чипола символична персонификация на диаволската чародейна власт, която по онова време е упражнявал фашизмът в Италия и е бил на път да упражни в Германия. В този смисъл новелата „Марио и фокусникът“ трябва да се възприема не като „антииталианска“, а като антифашистка, добавя авторът. Но и тук италианското място на действие, италианската действителност от времето на Томас Ман е представена като някаква Анти-Аркадия, в която дори слънцето на Омир е „истинско тълпоумие“, а обитателите ѝ, включително и децата, сякаш са поразени от странна болест; тук не владува изкуството, а илюзионистичното фокусничество, представяно от демон със сатанински черти.

Подобно преплитане на действителност и мит, където италианският декор играе значителна роля, може да се открие и в романа на Томас Ман „Доктор Фаустус“. Различieto тук се състои в това, че този път писателят се позовава не на непосредствени впечатления от Италия, а на ранните си спомени за годините 1895 и 1897, когато заедно с брат си Хайнрих е прекарал летните месеци в Палестрина край Рим. Сега писателят повелява на своя герой Адриан Леверкюн да престои в мал-

кото планинско градче заедно с приятеля си Рюдигер Шилдкнап; там е и семейната двойка Цайтблом. Това пребиваване в Палестрина Томас Ман е представил като резултат от съзнателен избор и категорично решение от страна на Адриан Леверкюн, чиято творческа дейност (работата върху операта „Напразните усилия на любовта“) е навлязла в задънена улица. Както сам пише на Цайтблом, композиторът търси „някое място, където да се укрива от света и несмушаван от никого, да поведе разговор със своя живот, със своята съдба. . .“ И това място той намира в Палестрина.

Никъде другаде Томас Ман не е бил толкова близо до класическия немски образ за Италия от Гютев тип, както в тази двадесет и четвърта глава на романа си „Доктор Фаустус“, подчертава авторът. Там четем: „Следобед ние предприемахме хубави разходки, през време на които често се разнасяше весел смях над англосаксонските шегички на Рюдигер Шилдкнап. Ние се отправяхме надолу към долината по обраслите от двете страни с черници пътища — на простор сред грижливо обработената земя с маслинови дървета и лозяни, със заградени от стени малки стопанства, в които се влизаше през почти монументални порти. Нужно ли е да казваме колко се чувствах отовнова щастлив — вече и без това развълнуван от събирането ми с Адриан — при повторната гледка на това класическо небе, по което през седмиците на пребиваването ни в Палестрина не се появи нито едно облаче, и изобщо при това антично настроение, заляло цялата тази земя, възпитавано понякога ту в изгледа на някой кладенец, ту в живописния облик на някой пастир или пък в демоничната, сякаш Панова глава на някой козел!“ И описанието на интериора, и характеризирането на персонажите тук е по-скоро хумористично-реалистично, отбелязва авторът. Всичко е точно това, което толкова отвращава Тонио Крюгер: „красота“, хубаво време и вино. Само че тъкмо този собраз на Италия, който Томас Ман изгражда от младежки спомени и от класически митологизирани представи, се оказва именно в своята гладкост и хармония една заблуда. От кулисите на тази Аркадия ще излезе не друг, а онзи посетител на Адриан Леверкюн, който с червената си коса (като гондолиера от „Смърт във Венеция“) и с циничната си словесна обиграност (като фокусника Чипола) е самият дявол. Още в края на двадесет и трета глава от романа Томас Ман кара Серенус Цайтблом да запише предвещаващите нещастие думи: „Може ли да не тръпна, може ли да не трепери ръката ми, когато си мисля за какъв разговор, за каква среща и спогодба търсеше той — съзнателно, или не — подходящото място? Изборът му се спря на Италия. . .“ С тези думи се впуска, че Адриан Леверкюн е предвиждал срещата с дявола, че е дирил подходящо място за предварително определения разговор и че е виждал тъкмо в Италия съответната

кулиса, подчертава авторът. Ето че и тук се разобличава и представя като фокусничество класическият мит за Аркадия.

В заключение Ервин Копен обобщава, че дори в различни отрязъци от своя живот, когато Томас Ман избира Италия за място на действието на решителни събития в някоя новела или някой роман, то там се появяват демони, смъртта и дяволът; вместо аркадско блаженство там се откриват зловещи сили и бързо се стига до упадък и смърт. За Томас Ман Италия съвсем очевидно е обиталище на демони. Обяснението може да се търси първо в някои биографични факти от живота на писателя, най-вече в младежките му преживявания, които е имал в Палестрина; на второ място обаче причината е — смята авторът — стремежът на Томас Ман да разруши съществуващия в Германия класически мит за Италия като някаква Аркадия, мит, създаден още от Гюте, но превърнат с течение на времето в културно клише.

V.K.

ХОЛАНДИЯ

„POETICA“, Амстердам, 1981, кн. 1—2

По-особен интерес в разглежданата книга буди изследването на Бернд Вите от университета в Аахен „Към теорията на херметичната лирика. Поглед към поезията на Паул Целан“.

Авторът изхожда от предпоставката, че за историците на по-новата литература е станало нещо като мисловно клише схващането, че немскоезичната лирика след 1945 г. се разделя на две големи категории, които нямат нищо общо една с друга и си противопоставят: от една страна, херметичната лирика, от друга — ангажираната лирика. Тази конструкция може да бъде обоснована от дълготрайна и утвърдена от самите поети традиция. Особено място тук заема Готфрид Бен с неговата реч „Проблеми на лириката“ (1951), в която представя „абсолютното стихотворение“ като характерно за артистично ориентирания литературен модернизъм — към това направление той причислява автори като Паул Целан, Ернст Майстер, Ингеборг Бахман и Петер Хухел. Противно на това „безримната лирика с неравномерен ритъм“ на Бертолт Брехт, която е ангажирана в политическата борба и подтиква читателя към размисъл и заемане на становище, бива разглеждана като модел за творбите на поетите Ханс Магнус Енценсбергер, Ерих Фрид, Фолкер Браун и Гюнтер Кунерт.

Колкото и убедителна да изглежда на пръв поглед така скицираната схема, тя все пак не е в състояние да обхване единството на лирическата продукция през една епоха, отбелязва авторът. Такова едно разглеждане се оказва

проекции на твърде едностранчивото разбиране за това, какво представява една лирическа творба и каква обществена функция тя може да изпълни. Това разбиране е деформирано от идеологически предразсъдъци, смята авторът, и се характеризира преди всичко с изтъкване на езиковите и формалните аспекти на херметичната лирика, при което се пренебрегват нейните обществени и политически подтици.

Изработена във връзка с естетическата книжнина от края на миналия век и исторически отнасяща се към него, концепцията за „автономна“ поезия бе въведена в немското литературознание от 50-те години, защото отговаряше на всеобщия стремеж към деполитизация на обществения живот след Втората световна война, посочва Бернд Вите. Успоредно с преобладаващия интерес към текстово иманентна интерпретация това схващане бе абсолютизирано до степената на система на модерната лирика изобщо. Книгата на Хуго Фридрих „Структурата на модерната лирика“, излязла през 1956 г. — годината, в която починаха Готфрид Бен и Бертолт Брехт — и превърнала се в нещо като литературоведчески бестселър с нейния сто и петдесет хиляден тираж, кодифицира тази едностранчива картина и същевременно я подкрепи с теорията на екзистенциализма. Наблюдаваните от него преди всичко в областта на романските литератури езикови и литературно-технически феномени — като словесна магия, разрушаване на езика, функция на неопределеността, абсолютна метафора и дикторска фантазия — Фридрих отнесе към светогледните принципи, които изглеждат твърде познати на съвременния читател от екзистенциалната философия, завладяла западногерманската културна сцена през 50-те години. Така Фридрих интерпретира творбите на Бодлер, Рембо, Маларме и на „европейската лирика от XX в.“ като израз на „самотност“, „страх“, „откъсване от действителността“ и „дехуманизация“. Тази — по думите на самия Фридрих — „онтологическа схема“ не само че пренебрегва като маловажни всички немодернистични стихотворения (например името на Брехт е споменато само веднъж мимоходом), но тя не е в състояние да разреши противоречието между възхваляваната като „модерна“ форма и предимно негативно обогатеното метафизично съдържание на разглежданите творби, подчертава Бернд Вите.

Онтологизацията на модерната лирика, която извършва Фридрих, определя литературоведските спорове докъм края на 60-те години. Дори изданият през 1966 г. от Волфганг Изер сборник („Иманентна естетика — Естетическа рефлексия. Лириката като парадигма на модерното изкуство“) все още се намира под нейното влияние. Едва след студентските въстания (1968) последва и осъзнаването на историческите и обществените стойности на поезията и това доведе до опита за „политическо спасение“ на херметичната лирика. След-

вайки Валтер Бенямин, сега Долф Йолер и Волфганг Фиткау откриха нейните начески в „Цвета на злото“ на Бодлер. Изхождайки от създаденото през 1859 голямо стихотворение „Лебедът“, те схващат образите от античната митология, от природата и от парижкия градски пейзаж, които определят образния свят на Бодлеровата поезия, като шифри на историята, възприемана от поета като „сбъркана“. В тази перспектива всички елементи на „Лебедът“, възникнали от различни сфери на познанието, се превръщат в патетични метафори на един светоглед, при който просветителската надежда за победа на разума в историята е смазана от горчивия опит на контрареволуцията във Франция. Но това отношение към историческата катастрофа от 1848—1850 г. разрушава в същото време и традиционните изобразителни способности, символично разглежданата природа и класическия мит — така стихотворението става някакъв „антиприроден“ текст, недостъпен за читателя като субективна алегория, отбелязва авторът.

Откриването на този алегорически метод в анализа, който Валтер Бенямин прави на Бодлер и в повлианият от него проучвания върху поколението след 1968 г., има за основа същото историческо познание, което при Бодлер бе предизвиквало оттеглянето на модерната лирика от символическата взаимовръзка с природата. Като реакция на погубването на собствените политически надежди и тук в основата лежи философия на историята, която може да съзре в историята само разруха и катастрофи. Изтъкването на политическия момент в херметичната лирика по този начин парадоксално се превръща в белег на примиренческо отстъпление на интелектуалца от обществения живот.

При все че херметическата лирика никога не се е отдалечавала от своя заявен при Бодлер исторически произход, тя все пак е изтласкала от повърхностната структура на стихотворението изданическите улики чрез радикализиране на отричането на „лошата действителност“. Така още творбите на Маларме не могат вече да се схващат като алегии на политическото състояние на нещата. Неговият бунт е по-дълбок, той разрушава не само традиционните изобразителни средства, опиращи се на природата и на мита, но атакува и самия език, посочва Бернд Вите.

Отвърщането от света, което привидно се извършва в поезията на Маларме, се превръща в централна парадигма за аполитичната естетическа теория на херметичната лирика. Тази теория разработва Хуго Фридрих, а нейния най-нов вариант ще намерим в определението на Гюнтер Фитал, че смятаме за модерната творба е в нейното „снемане движение“ (в смисъл на диалектическо „снемане“ — бел. В.К.). На това определение сякаш отдават право теоретическите изявления на Бодлер, които определят стихотворението като словесна игра на автономната фантазия.

Тук сякаш се отхвърля всяка извънпоетическа връзка в стихотворението. А общественият момент, който в теорията се дири в съдържанието, парадоксално се пренася върху творческия акт. „Удоволствието от написването на едно стихотворение“, към което се стреми Бодлер, е дотолкова обществено, доколкото в него намира израз свободата на потиснатия субект да твори. Тази свобода има Маларме пред очи, когато дефинира творческата дейност като „най-висша“ и с това ѝ придава божествени свойства. В подобни твърдения се загатва, че смисълът на херметическата поезия трябва да се дири не толкова в нейното съдържание, нито в „снемането“ на това съдържание, а по-скоро в творческия акт, който читателят осъзнава чрез разчулената форма и произлизащата от нея „тъмнота“ на текста. По този начин се променя и зрителният ъгъл, под който трябва да се извършва рецепцията на херметичната лирика. Тя следва да бъде четена така, сякаш читателят като някакъв втори поет пише наново стихотворението, при което се превръща в „равноправен брат“ на поета, по думите на Бодлер. По този начин чрез акта на заниманието с херметична лирика му се възвръща творческата свобода, от чието унищожаване в обществената сфера именно произлиза херметичната лирика.

Съществуват достатъчно доказателства, че и поетът Паул Целан (1920—1970) още в своите първи стихотворения се оказва представител на гореописаната традиция на естетизма, продължава авторът. Така например стихотворението му „Напразно рисуващ сърце по прозореца“, публикувано в първата му книга „Пясък от урните“ (1948), недвусмислено издава влиянието на Райнер Мария Рилке и неговия „Корнет“. Но по-важно от това посочване на една историческа зависимост, от която Целан впрочем бързо се освобождава, е разбирането, че в своето творчество той обновява историческия опит, от който произлиза лириката на модернизма, посочва Бернд Вите. Ето защо неговите стихотворения с тяхната идентична основна структура са свързани с творбите от традицията на херметизма.

Още в най-ранните текстове на Целан споменът за смъртта на майката в концентрационния лагер се превръща в основа за херметично енигматизиране на природата:

Трепетливо, твоите листа се белеят в мрака.
А косата на майка ми никога не побеля.
Глухарче, тъй зелена е Украйна.
Но рутата ми майка не се върна в къщи.
(...)

А тебе, дъбова врата, кой извади от пантите?
Но нежната ми майка не може да дойде.

Това стихотворение, написано през 1944—1945 г. под непосредственото впечатление от нацистките престъпления и публикувано най-напред в книгата „Пясък от урните“, е белязано от двузначността, произлизаща от народнопесенния тон на първите и жалбата на вто-

рите стихове от всяка строфа. Смъртта е променила пейзажа. Той вече не може да бъде символ, както в по-ранната лирика, а се превръща в знак на събитията, станали в него, на историческата несправедливост при избиването на невинните. Последните два стиха подсказват, че именно смъртта на майката е извадила от пантите „дъбовата врата“ на реалността и е открила гледката към вцепенената от меланхолия природа.

Историческата основа за алегорическото унищожаване на природата вече не се назовава тъй непосредствено в по-късните творби на Паул Целан. Но също и в тях „денатурализацията“ остава основна структура на поетическия метод. В същото време обаче езикът се превръща в нов медиум на поетическата рефлексия и се разкриват свойствата му на противодействие срещу общественото зло. Тук особена роля започва да играе скритият или пряк цитат от творби на други поети — при Целан това се превръща в правило още в стихосбирката му „Ничия роза“ (1963). От една страна, тези цитати, например от Хьолдерлин, представляват нова техника на денатурализацията. Поетът реагира на отчуждението от природата, като вече не я приема непосредствено в стихотворението, а само във форма, придалена ѝ от човека. От друга страна, това означава, че езикът идва на мястото на природата като истински медиум на човешкия опит. Целан посочва Хьолдерлин като предшественик на този метод, който се превръща в основен за цялата херметична лирика.

В. К.

КУБА

„CASA DE LAS AMÉRICAS“, julio — agosto
1982, n. 133, año XXIII

Кубинското списание за литература и култура „Casa de las Américas“ („Дом на Америките“) е двумесечно издание на известния латиноамерикански културен институт „Casa de las Américas“ и представлява централна литературна и културна трибуна за прогресивната художествена мисъл на съвременна Латинска Америка. В рецензираната кн. 133 от юли—август 1982 г. е публикувана интересната статия на Хорхе Едуардо Ареляно „Рубен Дарио — антиимпериалистът“, която обръща внимание върху някои недостатъчно известни страни от творчеството на големия никарагуански поет-модернист Рубен Дарио (1867—1916) — по-специално върху неговите произведения с открита антиимпериалистическа насоченост и върху дейността му като демократичен есеист и журналист, отричащ съвременния му буржоазен ред.

Творчеството на Рубен Дарио, както и това на големия кубински поет-революционер Хосе Марти (1853—1895) представлява цяла

своя в историята на латиноамериканската литература от XIX и XX в. Той не само може да се смята за всепризнат вожда на латиноамериканския модернизъм,* но и става смел новатор в областта на езика, стила и поетическата форма, показва невероятните богатства на испанската художествена реч, разкрива нови естетически хоризонти пред латиноамериканската литература, оказва могъщо влияние и върху испанската поезия от XX в. Заради смелите му езикови реформи аржентинският поет Леополдо Лугонес го нарича „последният освободител на Испанска Америка“, а великият чилийски поет Пабло Неруд справедливо казва, че „след Луис де Гонгора Рубен Дарио извърши най-голямата революция в испанския език, той научи в същност латиноамериканците да говорят.“ Главно място в творчеството на Рубен Дарио заема поезията, но той е автор и на интересни есета и статии. Първата му стихосбирка се нарича „Послания и поеми“ (1885), но известност придобива със сборника стихове и проза „Лазур“ (1888). След това излизат още редица негови сборници, които утвърждават името му на най-голям поет на Латинска Америка от края на XIX и началото на XX в.: „Псалми на перото“ (1883—1889), „Езически псалми“ (1896), „Песни за живота и надеждата“ (1905), „Скитническа песен“ (1907), „Поеми за есента и други поеми“ (1910), „Балади и песни“ (1896—1910) и издадената след смъртта му стихосбирка „Посмъртна лира“.

Принадлежността на творчеството на Рубен Дарио към модернизма като цяло не го откъсва от живия живот, не го изолира от неговата съвременност. Поетът отрича съвременния му буржоазен ред, който осакатява духовно личността. Както и другите латиноамерикански модернисти, той съсредоточава своя патос в естетическата сфера, стремейки се да върне на човека изгубената способност да се наслаждава на красотата, и преди всичко — на красотата на изкуството. Това набелязва няколко етапа в творчеството му. Започнал като граждански поет, по-късно Рубен Дарио се издига до пръв представител на латиноамериканската школа на модернизма, за да се върне в началото на нашия век отново към гражданската тематика. Като всеки голям творец той е предчувствувал социалните катаклизми на XX в., осъзнавал е необходимостта от приближаването на поетическото изкуство до човека, до болките и страданията на угнетения народ, интуитивно е усещал по-

нататъшното развитие на капиталистическия обществен строй. Неслучайно в началото на века той изрича показателните думи: „Аз не съм поет на народните тълпи, но зная, че неизбежно ще бъда принуден да отида при тях.“ Със стихосбирката „Песни за живота и надеждата“ (1905) в същност започва етапът на антиимпериалистическата поезия на Рубен Дарио, свързана с националната латиноамериканска тематика, пропита от гняв и омраза към североамериканския империализъм.

Като припомня тези известни факти, Хорхе Едуардо Ареляно посочва, че през последните години, особено след сандинистката революция от 19 юли 1979 г., в Никарагуа и в цяла Латинска Америка отново се възбужда интересът към Рубен Дарио и латиноамериканците се завръщат повторно към него като към интелектуалец, открит за всеобщите социални, политически и икономически тревоги и въълнения на своята родина и на целия континент, който вижда и предвижда всичко с необикновена точност. Тази актуалност на големия латиноамерикански поет, посочва в статията си критикът, е причината след 1979 г. в Никарагуа да излязат две антологии за него („Рубен Дарио и неговото време“, Манагуа, издание на Министерството на просветата, 1980 и 1981 г., и „Рубен Дарио — събрани политически текстове“, Манагуа, издание на Министерството на културата, 1980 и 1982 г.). Изследователят изтъква, че тези две книги събират прозата на Рубен Дарио, която е била доскоро неизвестна за голямата част от латиноамериканската читателска публика и за самия никарагуански народ. Тези творби определят Рубен Дарио като човек, чувствителен към противоречията на европейското буржоазно общество от времето преди Първата световна война, открит за съвременното социално чувство, разгневен от агресивните домогания на североамериканския империализъм спрямо латиноамериканските страни. Х. Е. Ареляно подчертава, че текстовете на тези разкази и есета дават богат критически материал и информация за положението в Германия, Англия, Франция, Испания и Русия през онези предвоенни години и очертават редица характерни черти на североамериканската политика спрямо Латинска Америка. В диалога „Защо“ (1892) Р. Дарио критикува експлоатацията и пороците на капиталистическото общество, в разказа „Приятелят Азаров“ разкрива живота на един руски революционер и неговата другарка, в чийто уста влага своя девиз: „Свободата е необходима за любовта“. „Въстанието в Куба“ (1895) е хроника за войната на острова против испанското колониално иго, за национална независимост, и в нея се разкрива за дълбочен интерес от страна на автора към бъдещето на Куба и богата информация за страната. Х. Е. Ареляно отбелязва, че тази хроника е тясно свързана с фантастичния разказ „Д. К.“ (1899), в който действието също се развива в Куба и в който поетът предава мълката от загубата на духовните ценности, пред-

* В историята на испанската и латиноамериканската литература е прието да се нарича модернизъм само литературното течение, съществувало на границата на XIX — XX в. Този термин не се прилага за различните модернистични течения в периодите след Първата и Втората световна война, които се смятат за испански и латиноамерикански авангардизъм. Бел. Р. М.

ставени от Дон Кихот, пред неудържимото нахлуване на североамериканския империализъм. Произведението се отличава с борчески дух и с нескрит гняв към американското капиталистическо общество, което именно тогава, в края на XIX в., вече разкрива истинската си хищническа природа:

„Сервера, разгромяният испански генерал, беше във властта на янките. Морето беше погълнало ескадрата, бяха я разпръснали на парчета оръдията на Северна Америка. Аз не оставах нищо от Испания в света, който тя беше открила. Трябваше да предадем на победоносния враг оръжията и всичко; и врагът се появи — във формата на един едър рус демон, с права коса, с козя брадичка, офицер от Съединените щати, съпровождан от ескорт от сини куртки.“

Според изследователя този разказ заедно с есето „Триумфът на Калибан“ (1898) и прочутата „Ода на Рузвелт“ (1905) съставя експресивната трилогия на Р. Дарио, в която поетът излива най-силно своето чувство на гняв и ненавист срещу домогванията на американския империализъм. Съвсем естествено конфликтът в тези произведения съобразно с времето на създаването им се разкрива като конфликт между двете цивилизации — англосаксонската и испанолатинската — и се посочва критически едно ново, непознато дотогава лице на Съединените щати. Това е свързано пряко с епохата — в края на XIX и началото на XX в. САЩ вече не гледат със симпатии на освободителните процеси в латиноамериканските републики и самите те не са гледани вече със симпатии от прогресивните латиноамерикански писатели, сред които е и Р. Дарио. В редица свои публикации в европейските вестници поетът обръща внимание върху непосредствената заплаха за Латинска Америка от страна на САЩ, особено след анексията на Хавайските острови и Испаноамериканската война през 1898 г. Същевременно в есето „Триумфът на Калибан“ Р. Дарио разкрива и преките си впечатления от американския начин на живот, който той дълбоко в себе си не приема, и дава редица много верни характеристики на американското общество от края на XIX и началото на XX в., които по-нататък ще се потвърдят от редица други испаноезични поети — преди всичко от Федерико Гарсиа Лорка в неговия сборник „Поетът в Ню Йорк“ (1929—1930) и от Рафаел Алберти в лирическият цикъл „13 ивици и 48 звезди“ (1935), — ще учудват със своята прозорливост и точност на оценките:

„И аз видях тези *янки*, в техните поразителни градове от желязо и камък... Струваше ми се, че усещам натиска на планина, чувствавах, че дишам в една страна на циклопи, алчни за сурово месо, зверски ковачи, обитаващи домове за мастодонти. Червени, тежки, мазни, те вървят из своите улици, като се блъскат и си говорят оживено, към дома на *долара* (худ. Рубен Дарио).

Идеалът на тези калибани е очертан от кръга на кесията и фабриката. Ядат, изчисляват, пият уиски и правят милиони... Врагове на всякаква идеалност, те се намират в един апоплектичен прогрес, като вечни огледала на натрупването...“

Имат храмове за всички богове и не вярват нито в един... Тези изумителни червени горили имитират и фалшифицират всичко в изкуството, в науката. Но всички достижения на вековете не ще могат да шлифоват чудовищния Звяр.

Не, не мога да бъда част от тях, не мога да бъда за триумфа на Калибан.“

Пренесеният от творчеството на Шекспир образ на Калибан става символ на чудовищния звяр, като какъвто Р. Дарио изобразява Съединените щати, става израз на отвращението му от механизирания и жесток начин на живот на американците и от тяхната погубена духовност. Тези силни критични нотки се откриват и в прочутата „Ода на Рузвелт“ (1905), която поетът посвещава на американския президент Теодор Рузвелт (1901—1909), привърженик на политиката на „голямата тояга“ спрямо латиноамериканските народи, при когото САЩ завладяват Панамския канал и окупира Никарагуа. Стихотворението на Р. Дарио, както отбелязва критикът, прелива от гняв спрямо американските потисници, но съобразно с неговото време той протестира по друг начин, с други термини — като противопоставя на американското влияние испанското наследство в Латинска Америка в духовната област. Но, както и Хосе Марти, подчертава Х. Е. Ареляно, той не изключва предиспанска култура, предиспанското духовно наследство, а, напротив — смята го за равно по дълбочина на испанското, за един от двата основни компонента на латиноамериканската култура и дух. Изследователят посочва, че именно в „Ода на Рузвелт“ Рубен Дарио разкрива нравствената опора, която ще даде сила на латиноамериканските народи да се противопоставят на диктата на Съединените щати — това е тяхното вековно културно наследство, съединило в себе си най-високите достижения на двете раси — испанската и индианската, което според поета е по-силно от чуждия гнет и в крайна сметка ще победи. В тази оптимистична на нравствена позиция критикът открива прогресивното значение на антиимпериалистическата поезия и проза на никарагуанския поет.

Статията на Х. Е. Ареляно разкрива под нов ъгъл познатия лик на Рубен Дарио и добавя нови штрихи към образа му на световноизвестен и обичан поет. Тя доказва още веднъж, че големите творци, независимо от литературното течение, към което са принадлежали, винаги са вървели в крак със своето време, прозирали са далече в бъдещето, борели са се за промяната на настоящето и са вярвали непоколебимо в силите на своите народи.

Р. М.