

ГДР

„NEUE DEUTSCHE LITERATUR“. Берлин, 1982, кн. 10

В рецензираната книжка на списанието орган на Съюза на писателите в Германската демократическа република, привлича вниманието статията на Манфред Йендришик „За детето в литературата“.

Авторът, който е известен като есеист и белетрист, изхожда в статията си от възгледа, че в ГДР съществуват три вида литература — тази на пишещите работници, литературата за деца и литература за възрастни. Сам той се причислява към пишещите работници и смята, че стимулирането на творческата изява на трудещите се е едно от предимствата на нашето общество. Това допринася значително за развитието на отделната личност, както и за обогатяването на колективните взаимоотношения.

Според автора детската литература е обособена област, където по необходимост се обсъкват въображението и своеобразните изживявания на детето с повече или по-малко дидактичните намерения на писателя, обсъкват се детският стремеж към игра с подреждащата логика на автора, ограничените възможности за познание на детето със свръхусложнения свят на възрастните. Както гласи известната фраза, за децата трябва да се пише като за възрастни, само че по-добре, при което писателят следва да преведе всички обяснения за света в образи, а това спада към върховете на изкуството, за ключова Манфред Йендришик.

Такава една литература с нейните значителни ограничения, с наложителните опростявания, съкращения и т. н. е твърде по-различна от литературата за възрастни — там е позволено всичко при изобразяването на човешките съдби, ограниченията се налагат единствено от липсата на талант у писателя, от неговата боязнь, но и от чувството му за отговорност към читателя.

Авторът на статията споделя възгледа, че съвременната литература на ГДР има за цел да допринесе за развитието на човека в пълния универсален хуманистичен смисъл на тази дума. Тя трябва да му предлага образци, да подбужда способността му да се възхищава, да укрепва жизнената му сила и есте-

ствията му оптимизъм с всички средства. Тя трябва да изостра погледа му за действителността в света, сред който живеем. Тя трябва да му предава ясно, стабилно и нагледно историческо познание. Тя трябва да затвърждава неговите основни човешки добродетели: любовта към труда, смелостта, честността, отзивчивостта, чувството за справедливост, патриотичната жертвоготовност. Тя трябва да буди у него неприязнь към всяка форма на несправедливост, експлоатация и войнистуваща себичност. Тя трябва да култивира неговата способност да взема ясни и правилни мирогледни решения и да защитава своите позиции срещу всякакви нападки. Всичко това, продължава авторът, означава само едно: нашата литература трябва да допринесе за възпитанието на човека в духа на социализма. Естествено този процес може да бъде плодотворен само при съдействието на семейството и училището.

Манфред Йендришик разделя детската литература в ГДР на пет категории: 1. Книги, в които децата се явяват като protagonисти и чито автори се стремят да се приобщят към детския начин на виждане. 2. Легенди, сказания, приказки. 3. Детската литература, в която героите са възрастни, но са представени съобразно с възприятията на децата — т. нар. приключенска литература. 4. Творби, замислени предимно за възрастни, в които някоя или главната роля се играе от деца. 5. Авторски спомени за детството.

При тази подялба все пак се налага въпросът, каква е основната цел на литературата. Поетът Райнер Кирш предлага следната формулировка: „С време поезията може да предизвика у читателя възникването на чувствителност, от която извънредно много се нуждае всяко насочено към хуманизъм общество; то използва тази чувствителност, за да внуши прозрения за мястото на личността в съвременния свят, които не може да се предадат по друг начин; освен това поезията предлага по-нюансирани възможности за преценка, за обич и за живот. Тя съдържа идеи или предчувствия за по-красиви обществени взаимоотношения.“ Авторът на статията смята, че функцията и въздействието на литературата са далеч по-обширни, но че тази дефиниция е подходяща при разглеждането на темата за детската литература. Защото тъкмо това богатство на чувствата, на човешки отноше-

ния не изключва едно стабилно и ясно познание, нито патристичната готовност ако не за „жертви“, то за участие в защитата на отечеството. Нещо повече, това емоционално богатство предпазва читателя от вкисняването на „ясното и стабилно познание“, то дава възможност образците да се менят според ценностните представи, а освен всичко това богатство включва и онази друга страна, чрез която едва човекът става човек — именно опознаването на заблудите, пораженията, страховете, тъгата, естествения егонизъм, гнева, мъката — все моменти, които играят при децата най-малко същата роля, както при възрастните, заключава авторът.

Също така възниква въпросът, защо писателите вземат за главни герои на своите творби именно деца. Какво интересно виждат те в това? Ако оставим настрана педагогическия патос, който не може да обясни поетическата или само литературната мотивация, въпросът остава без отговор. Особено там, където се появяват деца в литературата за възрастни, обяснението се затруднява, защото в тези случаи децата биват определени от света на „големите“, защото техните възможности за разсъждаване и действуване са ограничени и е трудно да се проникне в техния жизнен опит, в намеренията им и в механизмите им на поведение. В това отношение е важно твърдението на Уилям Фокнър, че за него като герои са интересни предимно децата и старците, че само те са привлекателни за описание поради своята пластичност, поетичност и противоречивост, когато писателят ги наблюдава в техния особен свят или пък от този темен свят наблюдава често странното поведение на възрастните. Манфред Йендришк цитира мисълта на Инге Борде: „Децата, както и старците, разполагат с голяма свобода за самостоятелен избор на своите задачи; те се посвещават на нещата, които ги заобикалят, често повече, отколкото могат да направят това в главната фаза на своя живот.“ Този принцип, който може да се открие и в творчеството на Хемингуей, е залегнал и в романа на западногерманския писател Гюнтер Грас „Тенекиеният барабан“, отбелязва авторът. Неговият герой е едно неизрасло джудже с ясен ум, с наполовина детинско и наполовина старческо съзнание, което му дава възможност да покаже истинска светлина един фашистки дребнобуржоазен свят на възрастните.

Друг един възглед за детската литература изказва през 1962 г. Валтер Йенс, когато разглежда културните процеси в къснобуржоазното общество. Той посочва, че писателите до края на XIX в. се задоволяват с това да описват детското поведение и постъпки, но не и детските мисли и детските изразни възможности. От „Парсифал“ до „Вилхелм Майстер“, от „Симплицисимус“ до „Зеленият Хайнрих“ младостта е представена само като период на заблудения, „нието прео-

доляване означава в индивидуалния живот завършване на органическия зрелостен процес, а в обществения живот — укрепване на традиционния порядък“. И това „преодоляване“ е за сметка на себеотрицателно пригаждане към съществуващите норми, подчертава авторът. Единствено в романа на Карл Филип Морич „Антон Райзер“ (1785), който рисува съдбата на един декласиран тип, детството и съответно младостта са представени „сами по себе си“ — това е творба, където психологическият анализ и социалната критика се покриват. Единствено при такова съотношение портретът на един млад индивид може да добие пластичност, смята Валтер Йенс. Но Манфред Йендришк оспорва крайността на този възглед, като посочва за пример образа на детето Миньон от романа на Й. В. Гюте „Вилхелм Майстер“, а също героите от новелата на Готфрид Келер „Ромео и Жулиета на село“. А Конрад Фердинанд Майер в „Страданията на едно момче“ описва сблъсъка на един млад фантаст (т. е. момче с буино въображение) с училищната действителност. Тази тема е засегната и в романа „Буденброкови“ на Томас Ман (главата за Ханс Буденброк), в „Приятели Хайн“ от Емил Штраус, в „Мао“ от Фридрих Хух и в „Под колелото“ от Херман Хесе, а по-късно и в „Поклоение 1902“ от Ернст Глелер. Според автора това все пак е една литература, която добива своите очертания главно на фона на „глупостта в света на бащите“. Едва в романа на Роберт Музил „Объркаността на възпитаника Тьорлес“ героят е предоставен изцяло на себе си, макар че живее с две души в своята гръд, израз на един безчовечен свят, където чувствителността и жестокостта се явяват в постоянна обърваност. А в романа на Андре Жид „Фалшификаторите“ (1925), макар и младият герой да действува самостоятелно, това той върши, пряко подражавайки на възрастните. Така и в романа на Хуан Гойтисоло „Печал в рая“ (1954) изтръгнатите от корена си юноши са представени като най-жестоките участници в едно покварено общество, именно защото живеят най-непресторено.

Тази деформация на детската и юношеската душевност намира по-диференцирано съответствие в творбите на Чезаре Павезе, Кърсън Маккълърс, Уилям Сароян, Труман Капоти, Елзе Айхингер и др., посочва авторът. Главните герои на тези писатели са овладени от неконтролирани двойствени прояви — вълчи гняв и нежност, садизъм и любов, потиснатост и патос, набожност и антиклерикализъм, буйност и меланхолия. Във всеки случай това са антитези, които, преминавайки без затруднение една в друга, характеризират цяло една поколение, лишено от младост, едно поколение хора, принудени да станат твърде рано възрастни и тъкмо поради това, узрели преждевременно, те си остават в друго отношение твърде дълго деца.

Тази захвърленост в света на възрастните, свят, който трудно се откъсва от патриархално-деспотичните отживелици, намира израз и в романа на киргизкия писател Чингиз Айтматов „Белият параход“. Тук е представено едно детство, което завършва трагично, но главен герой е страдащият, а не причиняващият страдания. Така детето се превръща в символ на надеждата, то превъзмогва един традиционен, остарял порядък, опустошен от собствените си закони.

Според наблюденията на автора в детската литература на ГДР не могат да се посочат много случаи на задоволително изобразяване на детския свят. Преобладават книгите със спомени за детството, което е приемало през времето на фашизма или в следвоенните години. Но детето от 60-те и 70-те години още не се е появило в значителна творба за възрастни като важен свидетел на общественото развитие. В още по-голяма степен това важи за детската литература, която трябва да изобрази детето такова, каквото е, за да бъде тя литература на историческата истина, на реализма.

В. К.

Ф Р Г

„ARCADIA“, Берлин/Ню Йорк, 1982, кн. 2

Сред материалите в рецензираната книжка се откроява изследването на Кристоф Родиек „Дон Жуан между порнодията и фантастиката. Изображението на сюжета при Торенте Балестер в компаративистична светлина“.

Авторът изхожда от идеята, че при всяка нова обработка на един традиционен литературен сюжет се забелязва стремежът да се направи поетическият потенциал на странстващия мотив по-силно въздействащ за съвременния читател, като при това естествено се налага сравнението с вече наличните обработки. Ако оригиналността на новата творба се заключава предимно в актуализацията на тематичната субстанция, то нерядко се извършват и значителни промени в характеристиките на действащите лица и развитието на сюжета, посочва авторът. В случая с темата за Дон Жуан още от началото на XIX в. съществува особен похват за придаване на достоверност на всяка нова обработка. Той се заключава в това, че определен герой на творбата се пренася върху някаква „мета-плоскост“, за да представлява там „истинските“ взаимоотношения и по този начин да опровергава съществуващата тематична традиция. При това най-често се актуализира и фабулата, например действието се пренася в съвременността на автора. Така още в новелата на Е. Т. А. Хофман „Дон Жуан. Приказна случка, станала с един странстващ ентузиаст“

доня Ана е пренесена от света на операта в „действителността“ на зрителя и дава тласък за онази „революционна“ нова интерпретация на сюжета, която довежда до редица подражания или опровержения. Подобна „корекция“ на възгледа на Хофман за романтичната неотразимост на Дон Жуан прави Бернард Шоу в разказа си „Дон Джовани обяснява“ (1877). След едно мизерно изпълнение на Моцартовата опера една млада англичанка среща в купето си Дон Джовани, който ѝ разказва своята „истинска“ история. От този разказ, опровергаващ мита за „донжуанизма“, става ясно например, че за да изготви прочутия списък с любовните жертви на Дон Джовани, слугата му Лепорело си е послужил с картотеката за клиенти на баша му, търговец на вино. А в комедията на Макс Фриш „Дон Жуан или любовта към геометрията“ придаването на достоверност на обичайния геометричния герой се извършва чрез позоваване на пиесата „Севилският измамник и каменният гост“ от Тирсо де Молина, която се играе в театъра на Севиля. Пародирайки сюжета, Фриш представя по този начин Тирсо като лековерен автор, който е опоетизирал измислената от самия Дон Жуан легенда за собственото си низвергване в ада. И това става в момент, когато героят е заживял семеен живот в замъка Ронда със своята съпруга, бившата уличница и сегашната херцогиня Миранда. Още по-сложна, но преди всичко по-объркваща е играта с различни плоскости на действието в романа „Дон Жуан“ (1963) на Гонсало Торенте Балестер, смята авторът.

Според Торенте Балестер Дон Жуан е осъден за вечни времена да бъде Дон Жуан. В Париж на екзистенциализма наистина той вече не подлага своите жертви на унижения и порицания, както по времето на Тирсо, а, напротив, загрижен е за тяхното щастие. Жените, които Дон Жуан не толкова прелъстява, колкото „събужда за любов“, биват подготвяни за живот с друг мъж, когото Лепорело грижливо е подбрал. Моментната любовница на Дон Жуан, една красива шведка от руско потекло, която е защитила в Сорбоната докторска работа върху „Дон Жуан“, се нарича показателно Соня Назаров. Тя трябва да бъде „отстъпена“ на разказвача в романа, испански журналист и критик, комуто се е удало чрез една статия за „Севилския измамник“ да привлече вниманието на Дон Жуан. И тъкмо тук се осъществяват прелъстителните качества на Дон Жуан. „Чувственото пренасяне“ — според терминологията на Фройд — се извършва по такъв начин, че за кратко време душата на героя се въвежда в тялото на съответния мъж, при което той се изпълва с привлекателността на Дон Жуан и успява да плени „бившата любовница“ на Измамника. Утвърдителят се през столетията сюжет е създал у Лепорело и неговия господар непокатимото чувство за самоличност, но в обработката на Торенте това чувство е напуснало и двамата —

те сегиз-тогиз се поддават на изкушението да се разкрият на своите „партифюрки“. Усилията на Лепорело да убеди разказвача в съществуването на някакъв „вечен“ Дон Жуан или дори да го подтикне към съвместни действия, се натъкват обаче на значителни трудности. В последна сметка на един испанец естествено и през ум не му минава да получи жената на своя живот от прегръдките на друг мъж. Но дори това принципно възражение Лепорело успява да обезсили, тъй като любовницата на Дон Жуан остава непотъпната. И след като Дон Жуан е извършил няколко „душежни миграции“, а на неговия слуга също не липсват доказателства за свръхестествени способности, испанският интелектуалец остава скептичен. Затова Лепорело се вижда принуден чрез множество разкази, накрая дори чрез представянето на цяла една драма за Дон Жуан, да представи доказателства за своята самоличност. Така се стига до своеобразна разменна търговия между подозрителния разказвач и слугата на Дон Жуан. И двамата в едно и също време печелят и губят, отбелязва авторът.

Торенте използва похвата на автотематизирането на Дон Жуан значително по-богато и по-поетично, отколкото своите предшественици. При Бернард Шоу Дон Джовани се появява само като разказвач, който при това потвърждава своята достоверност чрез оперния си костюм. А младата англичанка, която се влюбва до уши в своя спътник, приема като нещо естествено приказната му поява в купето на влака. Затова пък Лепорело на Торенте е нещо много повече от общителен разказвач на житейската си история. В решителни мигове той се намесва в сюжетното действие и например когато испанският журналист иска да се завърне в Мадрид и да се отскубне от радиуса на действие на „вечния“ Дон Жуан, той го сваля заедно с куфарите му от почти тръгващия влак. Такова нахлуване на „свръхестественото“ във всекидневната действителност предизвиква у нищо неразбиращия испанец чувство на неувереност и заплаха, а това се превръща във важен структурен елемент на рамковата конструкция на действието. Защото за Лепорело, който схваща своята версия за Дон Жуан като предистория на собственото си съществуване, „коригирането“ на традиционния сюжет не е самоцел, по-скоро то трябва да накара испанеца да приеме предвидената му роля като съпруг на Соня Назаров.

Този похват на Торенте придобива още по-голяма ефективност от това, че Лепорело и Дон Жуан са информирани не само за най-важните обработки на „техния“ сюжет, но и се интересуват за най-новите постижения в литературоведските изследвания в тази област. Те поддържат контакт с автори на критически проучвания и дори се опитват да упражнят въздействие върху съвременните им художествени обработки на темата. В това отно-

шение героите на Шоу и на Хофман могат да бъдат наречени „наивни“, смята Кристоф Родиек. Те не знаят нищо за своята литературна слава. Дон Джовани на Шоу узнава едва от своята събеседница, че като сценичен образ съществува в значителен контраст със своята житейска история. Торенте постига иронично въздействие между другото и с това, че разказите за Дон Жуан винаги биват критично оценявани от испанския интелектуалец. За неудоволствие на Лепорело, който иска историите му да бъдат схващани като действителни разкази, испанецът ги преценява от литературна гледна точка, например посочва сходството им с легендата за Фауст или с тази за „Вечния еврей“.

Въпреки значителното обогатяване на фантастичния главен мотив на сюжета в романа на Торенте се откриват удивителни съответствия с „приказната случка“, за която разказва Хофман. И в двете произведения героят, който първоначално води разговор за литературата и изкуството с твърде неосведомени събеседници, след това се разкрива като задълбочен познавач на Моцартовата опера „Дон Жуан“ и съответно на Донжуановата тема, отбелязва авторът. Но докато при Хофман свръхестествената среща на измисления герой от легендата (доня Ана) с действителния представител на този свят напомня за хипноза, при Торенте става дума по-скоро за телепатия или пренасяне на мисли. Обстоятелствата на тези фантастични срещи си приличат дори в детайли: пътуващият ентусиаст на Хофман узнава едва по-късно, че доня Ана е била в безсъзнание, когато той е усетил нейното присъствие в ложата си; а в романа на Торенте Лепорело съобщава на испанския интелектуалец, че тежко раненият Дон Жуан е бил предния ден в безсъзнание, когато се е осъществило „странстването на душите“.

Наблюдението на някои изследователи, че с течение на времето религиозният компонент в темата за Дон Жуан все повече отслабва, не се отнася за версията на Торенте, подчертава Кристоф Родиек. В неговия фантастичен роман не се извършва секуларизация на сюжета, а, напротив, подлага на преоценка религиозната му съставка. Макар мотивът за отмъщаващата статуя да е отслабен, та дори да му е отнета всякаква поетическа функция, все пак остава неоспоримо отношение на темата към отвъдния свят. Оригинаността на романа произтича не на последно място от пародийната разработка на образа на слугата, чиято изходна точка е теологичният момент в драмата на Тирсо де Молина. Лепорело е представен като дявол, който е имал задачата да нанесе смъртоносният удар на един низвергнат в ада човек. Именно за тази цел той е в непрестанна близост до своята жертва и за маскировка се представя като негов приятел. У Лепорело се крие дявол, но не и Мефистофел, отбелязва авторът.

Той е само пратеник на ада. Торенте обновения религиозния компонент на сюжета и с това, че в един интерполиран разказ някакъв монах поучава Дон Жуан относно първородния грях: същността му се заключава в това да не желаеш повече да се самозаличаваш в любовта на цялата Вселена към Бога, а в егостично заслепление да обичаш само своя партньор. Човекът, който се е научил да различава между добро и зло, който се оплъчва срещу божествения порядък и „иска да бъде като Бог“ — това е именно Дон Жуан на Торенте: той желае да се състезава с Бога и действително постига това, че в любовния акт жените го превръщат в свой бог. За описание на това „обожествяване“ Торенте си служи с традиционната метафорика на мистиците, които изразяват духовния акт на „мистичния съюз“ чрез сетивния акт на „бракосъчетанието“. Торенте обаче преобръща този процес и описва любовния акт като мистично дело, в което бог (Дон Жуан) накарва да зазвучи сравнената със струнен инструмент душа на мистичката (Соня). Свирицията на пиано Дон Жуан предизвиква у Соня Назаров мистично-еротично изживяване, отбелязва авторът. Самият Дон Жуан напорно се стреми да осъществи контакт с Бога. Макар и да предчувства, че и в зем-

ната любов може да се намери път към Създателя, все пак като „измамник“ той само прелъстява жените, обаче не ги обича.

Цялата история е разказана в романа на Торенте Балестер в иронична светлина. Иронията възниква и от това, че Лепорело, от една страна, чрез свръхестествени действия събужда у разказвача неувереност и колебание, а, от друга страна, се опитва да подкрепи своята фантастична версия за Дон Жуан с текстове, чиято пародистична интенция е очевидна. „Вечният“ Дон Жуан на Торенте, чиято допълнителна предистория се представя в един пародистичен интерполиран разказ, може да бъде само пародиран Дон Жуан, заключава Кристоф Родиек. Също и героят на Торенте, който постига целите си посредством свръхестествени сили и манипулации над околните, е един егоманиякален единак. В жанра на фантастичния роман той в още по-изтънчен вид се представя като „измамник“, понеже неговото измамничество стига до мета-плоскостта на сюжетното изображение, където се развива „вътрешното“ действие. В последна сметка фантастичната и в същото време пародистична версия на Торенте завършва логически с иронично самоопровержение.

В. К.