

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 6, 1984

В две последователни статии (поместени в бр. 5 и 6 от т. г.) под заглавие „Белински в световната естетика“ известният съветски литературовед В. Днепров разглежда основните естетически възгледи на В. Г. Белински, проследява тяхното зараждане и последователно развитие, като главно му внимание е насочено към въпроса за мястото и приноса на Белински в световната естетическа мисъл. Авторът се спира преди всичко на взаимоотношението Хегел — Белински. В. Днепров отбелязва най-характерните особености на Хегеловата естетика и изтъква, че тя със своята стройност и симетрия е най-високото достижение на естетиката на новото време. Идеите на Хегел — пише Днепров — до голяма степен са определили естетиката на Белински. Но естетиката на Белински, запазвайки достиженията на Хегеловата естетика и влизайки по известни пунктове в стълкновение с нея, прави и крачка напред, като развива по своему някои съществени положения в нея. В. Днепров се спира на главно в учението на Белински — разработката на естетиката на реализма, — тук именно според автора на изследването Белински не е могъл да не влезе в спор с Хегел по твърде важни въпроси. Нито един теоретик на изкуството от времето на Белински — споделя авторът — не е представил проблема за реализма с такава пълнота, с такова богатство на идеи и мотиви, не е показал необходимостта от реализма така убедително, както това е направил Белински. Според Днепров Белински отсъпва на Хегел, що се отнася до размаха на идеите, но го превъзхожда като естетик — с остротата и решителността в оценката на новите явления в изкуството. Каквито и да са били слабостите на Белински — пише Днепров, — той създава ново звено в развитието на световната естетика след Хегел и нито един теоретик на изкуството не може да оспори тази роля на Белински. С известно чувство на вина — „вина, която носим ние, защото не сме съумели да отстоим, да му запазим принадлежащото му по право място в историята на световната естетика“ — Днепров говори за неправдата, извършена спрямо Белински, за да се стигне до там, че в история-

та на световната естетика него или не го споменават, или го включват в списъка на способните провинциалисти в науката!

В. Днепров е отделил място в студията си и на различията между естетиката на Хегел и естетиката на Белински в сферата на историзма, спрял се е на раздела от Хегеловата естетика, посветен на „идеята за прекрасното в изкуството“ и влиянието, което изпитва Белински в тази насока — за диалектиката на художественото съдържание.

В последния раздел от изследването си Днепров разглежда отношението на В. Г. Плеханов към естетиката на Белински, според него много възгледи на Плеханов представляват продължение и развитие на естетическите възгледи на Белински, особено пълно възприема той неговото разбиране за историзма и „научната естетика“. В този пункт според Днепров възгледите на Белински се оказват звено в развитието на световната естетическа мисъл: между Хегел и Плеханов. Магистралното направление на руската естетика влиза в руслото на световното естетическо развитие. Западните историци и теоретици на изкуството игнорират тази важна линия, като по този начин изпадат в разрез с истината. Достатъчно е да се сравни — пише Днепров — естетиката на неохегелианците с естетиката на Белински, за да се види на каква висота се е издигнал Белински в сравнение с тях.

Революционно-демократическото направление на световната естетика от 40-те г. е представено в съчиненията на Белински с несоразмерна убедителност, пълнота и поезия. Спорът за историческото място на нашата естетика — подчертава Днепров — е необходим и може да принесе голяма полза на науката.

Статията на Алес Адамович „Живое время“ е посветена на проблемите, изправени пред литературата на военна тематика (или по-точно „военната проза“, както се е изразил авторът) при настъпилата нова тревожна ситуация на 80-те години на XX век. Авторът отбелязва една необикновена особеност на Великата отечествена война за съветския народ — въпреки изминалите няколко десетилетия от деня на нейното завършване тя не се е превърнала в история, не се е отдалечила, не е застинала в историческа перспектива, в монументална хладна неподвижност. За

мнозина на Запад (и за литературата) — пише А. Адамович — Втората световна война отдавна е станала вече история, при това отекчителна. Както се е изразил директорът на едно нийоркско издателство, литературата за отминалата война е залежала стока, тя носи загуби. „Нас дори — посочва Адамович — ни упрекуват западни критици, издатели, а понякога и писатели: „Докога да се пише за това, което е станало толкова отдавна? Това е противоестествено, против законите на паметта, за която е нужно да се успокои, да утихне. . .“

Алес Адамович цитира една мисъл на съветския писател Даниил Гранин, който на кръглата маса на списание „Дружба народов“ отбелязва: „Не ще забравя никога как след войната ние, които участвахме в нея, изпитвахме сладостното усещане на мира, на следвоенния живот. А след това започна сякаш отново *предвоенен* живот, т.е. поколението, което вървеше след нас, навлезе в полосата на нови заплахи, нови опасения. Поколението, над което е надвиснала вече толкова години заплахата от ядрена война, от нови агресии. В самата борба за мир постоянно участвува ужасът на всеунищожителна тотална война. . . Това е нещо нездрав, ненормално — страхът от всеобща гибел. . .“ Авторът наблюдава на това — именно тази особеност на нашата съвременност — следвоенното време веднага да премине отново в *предвоенно* — заедно с невероятните изстъпления на фашизма на съветска земя — до голяма степен подхранват безпопадния реализъм на най-добрите произведения за отминалата война.

Адамович поставя въпроса, способна ли е литературата да влияе действено (положително, разбира се) върху критичното положение в света, да бъде поне онова камъче, което, ако бъде поставено навреме под колелото, ще успее да позапре, да забави, да даде възможност да се спечели може би решаващата минута? Ако това е така — а на нас ни се иска да вярваме, че е така, — тогава как трябва да пишем, та противодействието на писателите срещу залитането на света към нова война да бъде максимално ефективно? И как *не трябва* да пишем — това също е немаловажен проблем. Адамович припомня думите на италианския писател Алберто Моравия, който, намيراйки се на посещение в Хиросима, пише: . . . Открих, че съм представител на вид, който е близко до унищожение. Когато аз, Алберто Моравия, писател, италианец, европеец и т.н. мисля за смъртта, аз преставам да бъда дадена личност и се чувствавам само като представител на вида и в качеството си на такъв се мислех безсмъртен, защото видът не ще умре никога — така бепе, така чувствавах и мислех. . . А сега? Сега вече . . . съм представител на вид, застрашен, съдейки по всичко, от изчезване в най-близко бъдеще. . . целият човешки вид е под заплахата на пълно унищожение и гибел. . .“

Запазването на мира — пише Адамович — е вече въпрос за запазване на човешкия род. Главните грижи и тревоги са за този главен герой — човешкия род. Авторът поставя въпроса, може ли идеята за човешкия род да подхранва не само мисълта, но и емоциите на литературата? Авторът апелира да се прозрے до дъно могъществото и силата на тази мисъл, на това чувство — нашето единство с човешкия род, който, продължавайки се, продължава всеки от нас! И затова този въпрос — наблюдя Адамович — не е отдалечена условност, не е абстракция, а е най-важният обект на нашите грижи, на нашите писателски тревоги, на нашата творческа енергия.

Вярна е мисълта — пише Адамович — че литературата не е лекар, литературата е болка. Но ако тази болка не е остра и следователно не предизвиква незабавна реакция, това означава, че тя не отговаря на времето. Писателите трябва да бъдат вискателни и безпопадни към самите себе си — да си зададат въпроса: Направих ли всичко, което можах? Бомбата не трябва да избухне над главите на хората или под техните позе. А затова именно тя трябва да избухне в главите, в съзнанието на писателите, художниците, в съветската „военна“ литература, насочена против войната.

В бр. 6 привлича вниманието на читателя и статията на Л. Зонина „Роман-метафора“, която по думите на самата авторка си поставя конкретната задача да анализира структурата на трите последни романа на Луи Арагон („Гибелъ всеръз“, „Бланш или Забвение“ и „Театр/Роман“) и на тази база да се опита да разбере какво е накарало писателя да премине от традиционния реалистичен роман от „балзаковски“ тип към форма, която Зонина нарича „роман-метафора“, а също да покаже доколко плодотворна се е оказала тази нова както за Арагон, така и за френската литература на XX век форма. Какво романтизмът е прилобил благодарение на нея и какво е загубил. В традиционния „балзаковски“ маниер са написани известните романи на Арагон от пикъла „Реален свят“ (1934—1951). На тяхната яснота и хронологическа стройност Арагон противопоставя сега необикновено усложнена, барокрово претрупана метафорична конструкция.

„Сложносттата“ (както я нарича Зонина) проза на Арагон от последните десетилетия е форма на работа на паметта, която до самозабрава се отдава на възбуждането и претворява изживяното в художествени образи. „Романът — казва Арагон — е съпъняшкият живот, по-истински от автобиографията, фактографията. Мемоарите са маска, по нелостам честна. В мемоарите авторът, в процеса на припомнянето, неволно „шадя“ приятелите си, а понякога „черни враговете“ — такава е човешката природа. А романът е честен по самата си художествена природа. Той се съпротивлява на „забравата“, той се съпротивлява на „забравата“ — на това, което човек иска

да забрави, и на това, което времето заличава от паметта на хората. Ето защо последните романи на Луи Арагон не са само формална игра, а търсене на нови художествени похвати, способни да предадат измъчващата автора сложност на целия този „реален свят“. Романът е своего рода автобиография, но и нещо повече от автобиография. Арагон създава огледало, в което се оглежда персонажът двойник, но отражението, придобивайки обективно съществуване, „води“ автора, разкривайки му дълбините на собственото „аз“. В последните романи на Арагон границата между субективното и обективното, между „аза“ и „реалният свят“ е заличена, премахнати са граничните жалони, кордоните. Неопределеността, многозначността, възможността за смислово вариране, т. е. романът, както си го представя сега Арагон, изисква метафорическа организация на текста: метафората, а още повече системата от метафори, включва в себе си множество значения. Привличайки целия си опит на поет в построяването на романа, Арагон безусловно печели откъм обемността на образната структура, но при това рискува, като нарушава вътрешния баланс — както пише Л. Зонина, — да удави в метафорична претовареност яснотата на своя замисъл.

Романът според Арагон е изкуство „да лъжеш правдиво“. Само така човек може да види по-далеч от носа си, да проумее сложността на живота, да освети „тъмните въглечета“, където не прониква погледът и които „честните огледала“ не отразяват. „Да лъжеш правдиво“ според Арагон съвсем не означава да мамим с мнимо жизненоподобие. Против, това означава отдалечаване от повърхностното копиране. Персонажът е маска на автора, но маска, поставена не за да се прикрие с нея, а за да „лъже правдиво“ — да отрази чувство, което е твърде силно за оголеното лице.

Но — подчертава Л. Зонина — за Луи Арагон централно ядро на романа е винаги човекът, така че при цялата си композиционна децентрализация последните романи на Арагон са „антропоцентрични“ както и лирическата му поезия. Романът за Арагон е оръдие за „изследване на човешката природа, промените у човека“. Романът за него е средство за комуникация, своего рода „телефон“ — „устройство, което избягва от самотата, разкъсва мрака, нарушава безмълвието...“ Романите на Арагон от последното двадесетилетие са свидетелство за безпределната включителност на жанра, способността му да включи в себе си и мемоари, и лирика, но те показват и опасността, която се крие в тази „всеядност“. Там, където сложността на живота се превръща от предмет на познание в предмет на игра и трагизмът на историята се облича в театрални одежди, страда и формата на романа — застрашава го опасност от безформеност. Но безпощадно правдивият и високателен към себе си писател Луи Ара-

гон не е допуснал този похват да вземе над него връх и новите му художествени похвати служат на правдата!

М. Б.

ДАНИЯ

„ORBIS LITTERARUM“, Копенхаген, 1982, кн. 3

Централно място в рецензираната книжка на списанието заема статията на Бенгт Актот Сьорсен „Символ и алегория. Литературоведска двойка понятия?“.

Съпоставянето на двете понятия символ и алегория като допълваща се, респ. контрастираща двойка може да се открие в европейската естетика и духовната история едва след края на XVIII в., посочва авторът. Още тогава тази двойка понятия е била приета без възражение и до днес е оспорвана преди всичко в литературознанието, що се отнася до нейната познавателна стойност. До 1800 г. двете думи са притежавали твърде различни възможности за употреба. В основаната върху античната реторика стилистиката понятието алегория спада към тропите и фигурите. Ето защо още през XVIII в. алегорията има общото значение на картинно описание на „същинската“ мисъл. Наред с други понятия тя се отнася към реториката и стилистиката. Заедно с това обаче самата дума „алегория“ играе важна роля още в спиритуалната ексегеза на Библията, извършвана от патристите и средновековните писатели. При тях алегорията не се схваща като стилистична фигура, а като обозначение на връзката между две равнища на действителността. Тук алегорията е онтологичен знак, отпращащ към трансцендентното, отбелязва авторът.

Понятието символ едва с Кантовата „Критика на съзнателната способност“ (1790) прониква в областта на философската естетика и като критически и естетически термин намира необикновено бързо разпространение, което в епохата на романтизма придобива моден характер. Преди това думата символ се използва във философията на Просвещението в смисъла на абстрактен знак, както днес намира още употреба в езика на естествените науки и отчасти в лингвистиката и философията, подчертава авторът.

През втората половина на XVIII в. критиката срещу алегорията като художествена форма в литературата и в изобразителните изкуства непрекъснато расте. Съвременното нараства и потребността от нов образен тип, който да отговори на радикално променените изисквания към новото изкуство в тогавашната епоха. Авторът не проследява отделните фази на това развитие, тъй като в тази област съществуват достатъчно авторитетни изследвания. Като пример той посочва книгата на Цветан Тодоров „Теория на символа“ (Париж, 1977). Важно е тук, продължава той, че

възникналото в резултат на това развитие ново понятие за символа се концептира при постоянно противопоставяне на традиционното понятие за алегорията, при което алегорията се стеснява и омаловажава до степента на рационалистична и изкуствена транспозиция на някоя мисъл в образ. Съобразно с новото художествено схващане обаче символът се приема като органичен продукт на индивидуалния творец, като едновременно автономен и все пак богат израз на означения образ, чийто смисъл се разкрива не по интелектуален път, а прониква непосредствено и често несъзнателно у изживяващия и чувстващ читател, зрители или слушател чрез своето сетивно-емоционално въздействие. Исторически погледнато, това схващане за символа е в тясна връзка със секуларизирания индивидуализъм, със сенсуалистичния ирационализъм и с представата за автономността и органичния характер на художествената творба. Това схващане за символа вече предявява претенцията да дава на човека онтологично познание, което се простира отвъд границите на дискурсивното мислене, смята авторът.

Терминологично и дефиниционно противопоставяне на двете понятия се среща за първи път в написаното от Гьоте и Хайнрих Майер съчинение „За предметите на изобразителното изкуство“ (1797). Оттогава тази двойка понятия спада към ключовите термини в Гьотевото схващане за действителността в неговото природознание и естетика. Тъй като дефиницията, която Гьоте дава на понятията символ и алегория, упражнява твърде голямо въздействие, авторът на статията скицира съдържанието на тези понятия при Гьоте.

На първо място е характерно това, че за Гьоте символът се конституира в състиковаността между едно наблюдаващо и изживяващо Аз, от една страна, и обект на външния свят, от друга страна — било то обект от всекидневната действителност, от природата или от изкуството. Обектът става символичен поради въздействието си върху възприемащия субект; при това въздействието изхожда от обекта и в това въздействие се съдържа значението, което може да бъде възприето отначало несъзнателно от реципиента. Следователно значението не е предварително установено както при конвенционалните знаци, нито пък се проектира произволно от субекта върху обекта, както може да бъде при алегорията. Тази теория на символа и алегорията продължава учението на XVIII в. за естествени и произволни, респ. конвенционални знаци. Тъй като изхождащото от обекта въздействие според Гьоте се основава в последна сметка на някаква универсална хармония между природата и човека, външния и вътрешния свят, обекта и субекта, същността на обекта може да се разкрие при въздействието върху субекта. Чувството и предметът се схващат като корелати, а символът е сетивен и образен израз на тяхната коинцидентност.

За Гьоте алегорията си остава обикновена илюстрация на понятията и по тази причина има субординирано отношение спрямо символа. Общото между символа и алегорията е връзката между образа и значението, но при алегорията според Гьоте понятието остава все още ограничено в образа, докато при символа идеята въздейства безкрайно в образа и остава непостижима; дори изразена на всички езици, тя остава неизразима. Така при Гьоте липсва равностойна поляризация на понятията символ и алегория.

Немските романтици подобно на Гьоте изхождат от убеждението, че всички изкуства са символични по своя характер. Те също отхвърлят алегорията като самоописателна реторична фигура, отнасяща се до разума. Но те не приемат самото схващане за символа, което има Гьоте. Романтиците игнорират различието между символ и алегория, което налагат Гьоте и неговият кръг, обявяват го за излишно и безсъдържателно. Обратно, в символизиращите наклонности на романтиците Гьоте съзира една омразна за него тенденция явленията от предметния свят и произведенията на изкуството да се редуцират до трансцендентни значения и до прости знаци. Онова, което търсят романтиците, е по-скоро някаква устремена към безкрайността йероглифика, която Фридрих Шлегел назовава „мистична алегория“. Оттук произтича и техният интерес към трансценденталната и религиозна алегория на средновековието и към емблематиката на Ренесанса. Романтиците не успяват да създадат свое понятие за тази „алегория на безкрайното“ и тъй терминологичният хаос се задълбочава. По времето на Гьоте преди всичко Фридрих Шелинг, Фридрих Кройцер и Георг Вилхелм Фердинанд Золгер правят опит от понятията символ и алегория да направят типологична двойка понятия. В своите „Лекции по философия на изкуството“ (1802), както и в „Лекции върху метода на академичното изследване“ (1802) Шелинг свързва символа тясно с идеята за органиката. За него природата, митологията и истинското изкуство са символични в своята органика, защото тук безкрайното е понятие и свързано със самия обект, общото става особено и особено — общо. Подобно на живия организъм символът също притежава анатомичен живот и наред с това — свое по-дълбоко значение; алегорията обаче според Шелинг не съществува сама по себе си, а само в отношението си към безкрайното.

Философският диалог на Золгер „Ервин“ (1815), както и неговите „Лекции по естетика“ представляват значителен опит да се определи понятието за алегорията като различна от символа, но все пак равностойна образна форма и така от символа и алегорията да се създаде полярна, диалектически свързана двойка понятия. Золгер пише: „И двете форми имат еднакви права, никоя не трябва да се предпочита пред другата.“ Разликата между символа и алегорията Золгер съзира преди всичко в

това, че в символа се завършва взаимното проникване между обект и идея, следователно „символът е екзистенцията на самата идея“. В алегорията обаче според Золгер отношението между обект и идея не е окончателно и именно в живото разгръщане на това отношение Золгер вижда същността на алегорията. Докато символът чрез своята сетивна същност упражнява непосредствено въздействие върху човешката душа, то алегорията според Золгер има „безкрайни предимства за по-дълбоката мисъл“.

Теорията на Золгер за символа и алегорията бързо потъва в забрава, остава без значително въздействие и чака да бъде преоткрита наново, отбелязва авторът на статията. Иначе стоят нещата с изследването на Фридрих Кройцер „Символика и митология на древните народи“ (1810), към което насочва вниманието Валтер Бенямин в „Произход на немската трагедия“ (1928) и което го подтиква да реабилитира алегорията. Онова, което интересува преди всичко Бенямин и което действително може да бъде обозначено като оригинално постижение на Кройцер, е опитът на последния да разгледа разликата между символ и алегория чрез категорията време. Ето как Кройцер характеризира разликата между символичното и алегоричното изображение: „Разликата между двата вида трябва да се търси във внезапността, която липсва на алегорията. За миг една идея се разкрива докрай в символа и обхваща всичките ни душевни сили... Алегорията ни подтиква да вдигнем поглед и да проследим хода на скритата в образа мисъл. Там имаме внезапна тоталност, а тук — придвижване в поредица от моменти. Затова и алегорията, а не символът, обхваща в себе си мита, чиято същност най-съвършено изразява постъпателното движение в епоса.“

Общото между теориите на Кройцер и на Золгер е не само преоценката на понятието алегория като равностойна на символа образна форма, но и тенденцията да се схване алегорията като наративна секвенция, у която отношенията между образ и значение се разкриват постепенно, докато символът се разглежда в перспективата на една внезапна симулантност, подчертава авторът на статията.

През XIX и XX в. се налага отначало не само концепцията на Гюте за символа и алегорията, но и свързаната с нея оценка. Винаги когато се противопоставят двете понятия, това става за сметка на алегорията. Така например ирационализмът, който обхваща значителна част от немските хуманитарни науки през 20-те и 30-те години, дава най-висока оценка на „тъмния“ символ и съответно подценява и заклеймява като рационалистична алегорията, при което нюансите на иначе трезвите Гютеви постановки често се загубват в безкрайно мистифициране на понятието символ, посочва авторът. Характерен пример за възприсмането на Гютевите понятия, както и за ирационализирането и в последна

сметка за идеологизирането на понятието символ предлагат съчиненията на Карл Густав Юнг. Пренасянето на тези понятия в областта на психоанализата се извършва директно: „Алегорията е парафразиране на едно осъзнато съдържание, символът обаче е възможно най-добър израз на едно едва доловено, но още непознато, несъзнателно съдържание“ — четем у Юнг. Авторът посочва, че тази концепция на Юнг става съмнителна и се изпразва от съдържание, когато се прилага върху литературата, например когато за „Одисей“ на Джеймс Джойс се казва, че това произведение „не е алегория, а символ като израз на непонятна същност“.

Принципна борба с безкритичното, нормативно прилагане на понятията символ и алегория и с тяхната злоупотреба започва в Германия едва след Втората световна война, отбелязва авторът. В своето време Валтер Бенямин е по-скоро изключение и предшественик. Неслучайно неговите наблюдения в тази насока се съдържат в студията му върху бароквата драма „Произход на немската трагедия“, защото именно чрез примера на бароквото и средновековното изкуство и литература става ясно, че, от една страна, Гютевото понятие за символа е малко подходящо, за да изясни бароквите и средновековните образни форми, и че, от друга страна, бароквата и средновековната алегория са нещо повече от образно описание на едно понятие. Тук се добавя и наблюдението на Бенямин, че и образните форми в поезията на XIX и XX в. все по-малко отговарят на Гютевата концепция и проявяват многобройни алегоризиращи тенденции, тъй че в литературознанието постепенно възниква все по-отчетлива потребност за преоценка и преосмисляне на тези понятия. В края на това развитие стои според автора все още неразрешеният и актуален въпрос, дали и как от исторически възникналите и исторически обременени понятия за символа и алегорията могат да се изработят приложими и общоприети систематични понятия в литературознанието.

В. К.

БЕЛГИЯ

„MARGINALES“ брой 209, януари-февруари-март 1984, Брюксел

Въпреки скромния си обем (около 60 страници) тримесечното литературно списание „Маржинал“, което излиза в Брюксел под редакцията на видния белгийски поет академик Алберт Егеспарс, се радва на широк обществен престиж и на топъл прием от страна на сътрудниците и читателите. Изтъкнати творци съставят екипа на списанието, чиято дейност е твърде активна и разнообразна, и участвуват редовно във всеки брой с белтри-

стика, поезия и литературна критика. На страниците на „Маржинал“ се явяват наред с белгийски автори и писатели от различни страни, които внасят интересно разнообразие в помествания от списанието материал. Между постоянните сътрудници на „Маржинал“, които с публикациите си определят физиономията на изданието, заслужава да споменем в тези кратки бележки Жак Крикийон, Кристиан Хюбен, Карлос де Радзицки, Жак Белманс, Жил Нело, Раймон Кинд, Клодин Берние, Емил Кестеман, Роже Бодар. Нека прибавим още, че в своето близко и по-далечно минало „Маржинал“ е публикувало редица специални броеве, посветени на именити белгийски писатели покойници като Шарл Плини, Франц Елсен, Констан Бюрнио, Едмон Вандеркамен, Марсел Тирй, Алберт Мокел, Мишел де Геллерод. През 1949 г. списанието посвещава специален брой и на френския класик Жан Расин по случай 250-годишнината от смъртта му.

Твърде често „Маржинал“ запознава своите читатели с крупни творци на литературната мисъл от различни чужди страни. Така в броя, който отбелязваме понастоящем, списанието ни представя чрез перото на своя сътрудник Ерик Броние големия съвременен аржентински писател Хорхе Луис Борхес, който неотдавна бе награден с Командорския кръст на френския „Почетен легион“.

Под метафизичния наслов „Борхес или вътрешното виждане“ Ерик Броние пише: „Борхес е без съмнение един от най-големите представители на световната литература. Многото очерци и етюди, посветени на Борхес, на различни езици подчертават „импакта“ на творческия подход и на таланта на аржентинския писател — подход на дълбок и оригинален анализ, основан на паметта и въображението.“

В забележителната си статия Ерик Броние пише: „Борхес ни възвръща към нашите спокойни и невинни възприятия на всекидневната ни реалност, на нашите установени идеи за хода на времето и същността на човешката история, за смисъла и познанието на самото наше съществуване. . . Ние обичаме яснотата и смелостта, с които Борхес ни води до края на своето философско спекулативно мислене. С Беркли най-напред, с Шопенхауер насетне имат докосване повече от Борхесовите метафизични концепции, грижливо оркестрирани и магистрално изяснени в литературното творчество. Творчество, неограничено само по себе си, което обхваща едно гигантско знание, подхранено от внимателни четива, и което се разбира по-добре, ако се знае неговата принадлежност към века на относителността и на сравнителното литературознание. Творчество, странно по многобройността на интимните съответствия, които не престават да подхранват разликата между неговите персонажи — частен и обществен, — както напомня това отличната биография на Емил Родригес Монегал (преведена на френски и из-

дадена през 1983 г. от издателство „Галимар“, Париж). Не прецизира ли самият Борхес в една страница, озаглавена „Борхес и аз“, тази двусмислена и богата двойственост, която се намира в самото сърце на поставената пред всеки писател проблематика?

Читателят впрочем е поразен от броя разпознаваеми дихотомии у Борхес. Писателят, очарован от аржентинската народна поезия и от темите на тангото и милонгата, е същевременно литератор с универсална ерудиция и специалист по старогермански и скандинавски литератури. Нека отбележим тук Борхесовото „Есе върху средновековните германски литератури“, преведено и издадено през 1981 г. на френски от парижкия издател Бургоа. Любопитно е да прибавим, че хуманистът, който зашишаваша най-хубавото от западните ценности, наследени от средните векове, е увлечен също и от будизма, и от цивилизацията на майте, достигнала висока степен на развитие в предколумбовата епоха.

„Изумителната памет на Хорхе Луис Борхес — пише Ерик Броние — става постепенно неговата интимна библиотека и писателят е принуден вследствие на прогресиращото си ослепяване да черпи от нея необходимите за творчеството си материали. Внимателният прочит на Борхесовите разкази ни разкрива тънката игра на прехода от частното към общото, от доброто към злото, от алфата към омегата и обратно. Посредством различните си маски, чрез които обича да разнообразява ефектите с известен хумор и с подчертан вкус към парадокса, Хорхе Луис Борхес говори с езика на един ярък песимизъм, особено старателен към светлината на своите демонстрации. Употребата на техниките, присъщи на фантастичния жанр, му позволява да поддържа напрежение в разказа, съгъстявайки сюжета и смятайки теологията за особен бранш на фантастичната литература. При прочита на оригиналния текст ние чувстваме доколко вътрешният ритъм и чистата музика идват в служба на една мисъл, обиграна в ловкостите на диалектиката. За Борхес човешката история се повтаря до замайване, до отвращение.“

Постоянен раздел по страниците на „Маржинал“ са кратките литературнокритически бележки и рецензии за автори и книги, предимно на съвременни белгийски писатели. С любопитство се четат хрониките, които ни информират за събития и факти от белгийския културен живот. С удоволствие отбелязваме тук кратката информация за новоучредената литературна награда „Жил Нелд“, инициирана на познатия белгийски поет и критик. Наградата е двугодишна и ще бъде присъждана за литературнокритически текст или за разказ, като и единият, и другият бъдат неиздавани.

Между рецензиите за книги спират вниманието ни статията на Гаспар Хонс върху преведения на френски език перуански поет Сесар Валиехо, „чиято втора книга — пише белгийският критик — има странен вкус и е

озаглавена „Трилсе“, рецензията на поета Алберт Егеспарс, който ни представя с есето си за „Страната на черната земя“ писателя Пол Вандром, автор на една доста претрупана книга, пълна с откровени признания. Авторът на книгата разказва с рядка емоция за един миньор вече в напреднала възраст, който, произлязъл от пролетариата и станал благодарение на труда си господар на мина, откъзва да се приобщи към буржоазията. „Пол Вандром — пише Алберт Егеспарс — е нарисувал незабравим портрет на този предшественик във от съсловието, който под авторовото перо се очертава като легендарен персонаж. В никое от своите произведения —

казва Егеспарс — Пол Вандром не ни е разказвал, както прави това тук, за своето детство, за своето чиракуване и за журналистическия си занаят, за своите политически приятелства и за литературните си вкусове. Никога, струва ни се, той не ни е говорил по толкова жив и лиричен начин, служейки си с чудните средства на своя стил, богат откъм вметнати изрази, инверсии и неочаквани образи, които придават на почерка му движение, тон, изобито свойствени на речта му. В своя разказ Вандром е очертал с тънко перо една чудна галерия от портрети на политически личности, които е познавал.“

Н. Д.