

ЧССР

ČESKÁ LITERATURA, № 12, 1985 .Praha

Творческият метод и художествените похвати от гледна точка на марксистката литературна наука — това е темата на четвъртия Международен колоквиум по романистика, организиран съвместно от Института по чешка и световна литература при Чехословашката академия на науките и Катедрата по романистика към Философския факултет на Карловия университет в Прага. В колоквиума взеха участие повече от петдесет изследователи от социалистически страни (СССР, НРБ, Куба, Унгария, ГДР, Полша, Румъния, ЧССР) и от Франция и Италия.

Вниманието на изследователите е съсредоточено в три основни проблемни групи:

1. Определянето на реалистическия творчески метод в марксистката литературна наука и типологична характеристика на реалистическата литература от миналото.

2. Проблематиката на отношенията между творчески метод и художествени похвати в нереалистическите методи в миналото и съвременността.

3. Въпросите на поезията, нейната връзка с обществената действителност и с реалистическия творчески метод.

Често дискутираният въпрос за подходи при реалистическата типизация, както и проблемът за литературния герой в реалистическата творба, бе в центъра на вниманието на значителна част от участниците в колоквиума. Проф. Ян О. Фишер говори за твърде различните форми на реалистическа типизация у двама „класически“ представители на френския критически реализъм — Балзак и Стендал. Привеждайки редица примери от творби на двамата автори, той разкри богатството от похвати на реалистическа типизация в тяхното творчество при използването на различни романожи жанрове и авторски подходи в рамките на единството на реалистическия метод.

Проф. д-р Ева Фойгикова съсредоточава вниманието си върху проблематиката, свързана с положителния герой в руската литература. На основата на много примери, подбрани от най-силните произведения на руската класическа и на съветската литература, тя доказва историческата основа на понятието „положителен герой“ и очертава отделните

етапи на неговото развитие от „богобоязливия пасивен аскет до гражданина, вземащ активно участие в живота на обществото, до революционера, борещ се за народа и полагащ целенасочени усилия за обновлението на света“.

Д-р Индржих Весели изследва комплексно понятието „предромантизъм“ и от марксистко гледище преценява основанията за неговото съществуване като периодизационна, литературноисторическа или типологична категория. Той дефинира предромантизма като описателна категория, обозначаваща литературата от преходния период между класицизма и романтизма. Д-р Весели подчерта, че с въвеждането на тази категория литературата, обозначавана от нея, неоснователно е била присъединена към литературата на романтизма, без това да подлежи на аргументация на основата на идеологическите или естетическите качества на творбите.

Румънският изследовател Паул Корня, също както и проф. Джузепе Петронио, обръща вниманието върху съотношението между реалното и фиктивното в реалистическата литературна творба, както и върху категориите правдивост и достоверност в литературата от миналото и настоящето.

Съветската изследователка Ина Бернщайн посвещава своя труд на основните проблеми, свързани с жанровата типология на реалистичния роман в европейските литератури от края на XIX и началото на XX в., и то от гледна точка на активната или пасивната позиция на човека — героя на романа — по отношение на обществото, в което живее.

Италианската изследователка Марина-Паладини Музителли разглежда проблема за материализма на класика на италианската литература Джовани Верга, д-р Либуше Валентова разглежда въпроса за отношението между класицизма и реализма в романите на румънския писател, литературен критик и теоретик Г. Кълинеску; полският изследовател Александер Абламович говори за „романтичния реализъм“ на Л. Арагон, Ханс-Ото Дил (ГДР) специфицира подхода на реалистическа типизация у кубинския писател А. Карпентьер и накрая Ана-Вера Естрада от Хавана говори за „магическия реализъм“ на хаитянския автор Дж. Алексис.

В последния ден от обсъжданията проф. Ян О. Фишер обобщава приносните методологически изводи, които бяха направени

на колоквиума. В заключителното си слово той отбеляза, че като се оставят настрана терминологичните въпроси (метод, подход, техника и под.), на колоквиума се е стигнало до пълно единомислие по отношение на това, че понятието метод е необходимо с оглед изразяването на синтеза на творческите принципи за художественото пресъздаване на действителността — за да се избягнат повърхностните позитивистки интерпретации, при които се разчита само на спецификата на стила и на своеобразното на използваните художествени похвати.

Още с прочитането на първите реферати, посочи проф. Фишер, се очерта конфронтацията на две концепции за реализма: марксистката и позитивистката. Беше постигнато съгласие по отношение на това, че марксистката литературна наука в никакъв случай не може да приеме позитивисткия критерий на художествените похвати сами за себе си, според който прякото отражение на действителността в произведената би било в противоречие с художествената измислица, а реализмът би бил значително ограничен. Като се започне още с класиците на реалистичния роман от XIX в., се вижда, че естетиката на реализма не би могла да се схваща като нормативна, тъй като изображението на обективната реалност — което е решаващо за реалистичното изкуство — в съчетание с различните авторски предпочитания и виждания изисква и различни похвати при създаването на убедителен художествен образ на света в неговата историческа конкретност. Толкова повече, че през XX в., лице в лице с неговата сурова реалност, с империалистическата война и социалистическите революции, реалистическото изкуство прекрива осезаемите граници на емпиричната реалност и с оглед изискванията на пофункционалното художествено обобщение за по-мощна и едновременно с това по-конкретна типизация на света широко използва най-разнообразни художествени похвати и жанрови форми, включително фантастиката, гротеската, документалните и публицистичните елементи. Според проф. Фишер в дискусиите всевъвместно е било подчертано значението както на изображаването на положителните явления, свързани с активността на хората в съвременността, така и на отрицателните, критични, сатирични и гротескови моменти по пътя на оформянето хуманния идеал за нашия свят и неговата реализация. А това е станало благодарение задълбоченото изследване на похватите, използвани в областта на романа, поезията и изобразителното изкуство на нашето време, при това не само що се отнася до Европа, но и до немалко общества и култури извън нея.

Накрая проф. Фишер подчерта постигнатото единомислие за това, че критериите за реализма в марксистката литературна наука са много по-широки, отколкото в позитивистко-феноменологичните концепции, според които реализмът се състои само в пасив-

ното отразяване на реалността. Критериите не могат да остават ограничени само по този негативен способ, при който чрез отстраняването, елиминирането на фалшивите граници би се определило само къде критериите на реалистичния метод не могат да се открият. Подобно ограничаване би означавало възприемането на нихилистично-ликвидаторската концепция за „безбрежност“ на реализма. Въпросът трябва да се поставя и в положителен смисъл: не само къде не са налице неправилно обосновани, фалшиви по същество критерии, но преди всичко къде действително трябва да се търсят истинските критерии за реалистичното изкуство — и то в областта на метода, а не на похватите: реалистичното изкуство като художествено изображение на конкретния човек в един конкретен свят (т. е. обратното на идеалистическите фалшификации от порядъка на „човекът въобще“) и като изкуство на активното отразяване на реалността, което не само правдиво я отразява, но едновременно с това и оказва въздействие. Такъв подход изключва от сферата на реализма каквато и да било чисто субективистична или формалистична позиция.

В крайна сметка провеждането на колоквиума доказва не само плодотворността на реалистическия творчески метод в съвременния свят при използването на най-разнообразни художествени похвати, но и значението на диалога на марксистките изследователи от страни с различен обществен строй.

Богомил Попов

Г Д Р

„WEIMARER BEITRÄGE“, Берлин/Ваймар.
1984, кп. 6

На 28 юни 1983 г. в Централния институт за литературна история при Академията на науките в ГДР бе проведена работна конференция на тема „Франц Кафка — творчество и въздействие“ по случай стогодишнината от рождението на писателя. В разглежданата книжка на сп. „Ваймарер байтерге“ — издание за литературознание, естетика и културология — са публикувани редица материали от конференцията, сред които от особено интерес за нашия читател е изследването на проф. д-р Манфред Хайдук „Идентификация и дистанция. Аспекти на възприемането на Кафка в творчеството на Петер Байс“.

В студията си „Кафка. За и против“ от 1946 г. Гюнтер Андерс отбелязва: „Като еврейн Кафка не принадлежеше изцяло на християнския свят. Като индиферентен еврейн не принадлежеше изцяло на евреите. Като немскоезичен писател не се числеше към чехите. Като немскоезичен еврейн не спадаше към чешките немци. Като чешки гражданин

не бе свързан изцяло с Австрия. Като чиновник в служба за работнически застраховки не спаднаше изцяло към буржоазията. Като син на буржоа не се числеше към работничеството. Но и към канцеларията не се числеше, защото сам се чувствуваше писател. Но и писател той не е, защото жертвува силите си за семейството. А по собствените му думи „аз живея в семейството си по-чужд от чужденец“.

Подобна отчужденост дълбоко определя и живота на писателя Петер Вайс, посочва авторът. В автобиографичните прозаични творби „Раздяла с родителите“ и „Моментът на бягството“ ще открием следните изречения: „Емиграцията не ме научи на нищо. За мен емиграцията беше само потвърждение на чувството, че не принадлежа никъде, което съм имал още от най-ранно детство. Никога не съм притежавал родна земя.“ А също: „Това, че не съм немец, а по бащина линия съм еврейин, узнах едва преди преселването ни... Моят език не бе свързан с никакън регион... За мене емиграцията не означаваше вземане на отношение. Където и да отидех, аз бях чужденец... В страната, където бях израсъл и чийто език говорех, ме провъзгласиха за чуждоземец. В Англия крещяха подире ми: „Фриц!“ Когато няколко години по-късно отидохме в Чехословакия — страната, на която съгласно паспорта си бях гражданин, — отново ме наричаха немец, понеже не знаех местния език, но въпреки това после трябваше да отида на военна служба за тази страна.“ В автобиографичните си бележки Петер Вайс си спомня: „Когато Чехословакия бе нападната и трябваше да се поставя на разположение за отбраната ѝ, намирах се в Швейцария. Там ме арестуваха като подозрителен чужденец, но когато успях да докажа, че семейството ми живее благосъстоятелно в Швеция, търпяха ме няколко месеца.“ А на друго място в споменатите книги той казва: „Аз бях работник между работниците, но не се числях към тях — бях синът на шефа. А при шефа нямаш какво да търся, така аз си оставах чуждо тяло в голямата пулсираща машина. Живеех в безвъздушното пространство между света на родителите и света на работниците.“ И най-накрая: „Под същия знак на отчуждеността протичаха часовете на съвместния ни живот в семейството.“

Авторът на статията посочва, че тази поредица от цитати ясно дава да се разбере положението на разказвача — а той е идентичен с писателя Петер Вайс — като човек, намиращ се между различни нации, раси и класи. Изживяването на национална, расова и социална непринадлежност е причината Петер Вайс да се идентифицира с Кафка, още повече че тази отчужденост е свързана с едно друго изживяване: непринадлежността на света.

Така животът и творчеството на Кафка се превръщат за Петер Вайс — преди всичко през 40-те години — в парадигма на собствен му живот. В книгата „Раздяла с родителите“ читателят открива един кафкиански свят,

който в междучовешките отношения, както и в цялостната атмосфера силно напомня на биографията и творчеството на Кафка. Тук ще намерим дълбоко разстроено отношение към бащата — „между бунт и подчинение“, — също така непроницаемата действителност, която направила подтиква към отстъпление в собствения душевен свят, тук са разстроено отношение с близките и вече споменатата национална, расова и социална непринадлежност. В цялата си биография — външна и „вътрешна“ — Вайс се чувствувал сроден на Кафка. И двамата са немскоезични писатели от еврейски произход, индиферентни във вярата си; и двамата живеят в чуждоземно обкръжение, възпротивяват се срещу буржоазността на бащите си, които са търговци и хора на сделките.

С Кафка Петер Вайс намира душевно сродство, що се отнася до чувството за самота, отчаянието, хуманистичните възгледи и творческата чувствителност. Но общо помежду им е и чувството за вина, произлизащо до голяма степен от едно домашно възпитание, което е изградено върху идеята за виновност. Подобно на Кафка Петер Вайс постоянно е отравен към самия себе си, зазидан е в собственото си Аз. Той никога не се превръща в субект въпреки искрения си и силен копнеж по себеутвърждаване, което той търси в художествените си занимания, посочва авторът. Неопределеността на Кафка съответствува на неопределеността и необяснимостта в живота на Вайс.

Както при Кафка, така и при младия Вайс протестът срещу заобикалящата ги капиталистическа действителност остава в рамките на общочовешкото, без да придобие социално-критична значимост. При двамата писатели доминират такива понятия като ужас, страх, безумие; но също и сънят играе определена роля в живота на двамата, както и в творчеството им, веднъж в смисъла на кошмар, втори път като измъкване от една непревзможна действителност, като момент на бягството и спасително убежище. И при единия, и при другия откриваме разсъждения върху изключителната им потребност от почивка и сън. В „Бележници 1960—1971“ (1982) на Петер Вайс могат да се намерят следните изречения: „Дрема на леглото, без мисли. Въл полусън, безсилие. Тялото ми е тежко като желязо.“ Или: „Намирам се в състояние близо до умопомрачение. Вчера следобед лежах няколко часа в леглото. Изтощение след приготвянето за монтажа на филмовия материал... В леглото въл полусън.“ Заобикаляният ги свят изглежда и на двамата писатели непроницаем, те се чувствуват излюжени на чудовищността на този свят. В произведенията им играе голяма роля гротеската. На едно място Вайс обяснява, че страхът може да премине в гротеска. Тя действувала като отдушник за страха и ужаса.

Вайс взема в ръка романа на Кафка „Процесът“ за първи път през 1937 г., когато след-

ва в Прага история на изкуството. Но тогава не го прочита, а го оставя настрана. Едва през 1940 г., когато е в изгнание в Швеция, книгата придобива своето огромно значение за Вайс. Той я прочита за една нощ и открива тук „своите собствени мисли“. Разказващ в „Моментът на бягството“ пише: „Сега при четенето на „Процесът“ аз започнах да забелязвам процеса, който беше овладял самия мен.“ Романът на Кафка „Процесът“ се оказва онази книга, за която разказващ в „Моментът на бягството“ пише, че е измествил на заден план всичко, прочетено дотогава. „Във всички книги, които ми бяха разкрили своя свят, за да се разпозна в него, все още имаше възможности за отстъпление — в някаква мистика или в понятието на някаква красота, в една идилгия, или в някоя любовна илюзия. Във всички книги ми станаха ясни уговорките и извращенията, каквито липсваха в романа на Кафка. Тук бе премахнато всичко външно на творбата и същността на книгата стоеше пред мен беззащитна и гола.“

Около 1949 г. започва процесът на дистанциране от Кафка, който е ускорен от запознанството на Петер Вайс с произведенията на Хенри Милър и особено с романа му „Тропикът на Рака“. В „Моментът на бягството“ четем следното: „Светът, в който се намирах в диалог с Кафка, получи смъртоносен удар. Той беше още близък, все още съществуваше, но беше гробница, в която се блъсках в стени. Кафка никога не се бе осмелил да ревизира присъдите на съдиите, той възвеличаваше властите и вечно изпадаше в резигнация пред тях.“ В този период Вайс все още може да се идентифицира с Йозеф К., както и с Кафка; но процесът на дистанциране вече се забелязва, посочва авторът.

Временното обръщане към творчеството на Милър обуславя дистанцирането от Кафка; то обаче предлага само привидна алтернатива. На мястото на властите, семейството, бащата, на мястото на подчинението пред „традиционните закони“ възниква една привидна свобода, някаква лъжлива възможност за бягство от принудите на семейството, в по-широк смисъл — от нормите на буржоазното общество, бягство от „Кулата“, както се нарича малката първа драматична творба на Петер Вайс, създадена през 1949 г. В света на Хенри Милър се обръща гръб на обществото, „йерархията на канцелариите, обхващащите всичко закони бяха унижени и в един плодотворен хаос започваше новият живот“, пише Петер Вайс в „Моментът на бягството“.

Така че, отбелязва авторът на статията, дистанцирането спрямо Кафка не произтича от някакво рационално решение, от разумно преодоляване на Кафковото безсилие, а от емоционално втурване към един свят на привидна абсолютна свобода, в който всичко изглежда „достигаемо и възможно“. „Като не се следва нищо друго освен собствените желания, възниква един нов прачокек, един ги-

гант сред загнилата, болна до смърт цивилизация“, пише Петер Вайс. Този вид освобождаване се оказва на практика връщане към секса, което носи със себе си отклоняване от социалния проблем, посочва Манфред Хайдук.

Едва с обръщането си към марксизма през средата на 60-те години на мястото на емоционалното отдалечаване от Кафка идва духовният спор с Кафка, който е далеч по-диференциран от процеса на дистанциране в края на 40-те години. Тогава Кафка е бил парадигма на собственото безсилие, а сега вече той се възприема като историческо и социално явление. Така самото отношение към Кафка претърпява промяна.

През 1968 г. Петер Вайс пише в своите бележници във връзка с финала на запланираната драма „Божествена комедия“: „В никакъв случай финал в маниера на Бекет, никаква безизходица. Само смазващ житейския опит, но наред с това и съзнанието, че именно от нас зависи да се промени положението. Това е много важно — въпреки смазващата тежест оптимизъм.“ Тази концепция по-късно Петер Вайс възприема в романа си „Естетиката на съпротивата“.

Така през 70-те години Петер Вайс се заема да даде нова оценка и нова интерпретация на Кафка и това става именно в „Естетиката на съпротивата“ (1973), където се тълкува романът на Кафка „Замъкът“, а също в адаптацията на „Процесът“ за сцената от 1974 г.

Венцеслав Константинов

Ф Р Г

„EUPHORION“, Хайделберг, 1984, кн. 1

В рецензираната книжка привлича вниманието изследването на Бернхард Плате от университета в Регенсбург, озаглавено „Хартман фон Ауе, Томас Ман и „гълбинната психология“.

Стихотворният епос на минезингера Хартман фон Ауе (1168—1210) „Грегориус“ става известен през XIX в. Оттогава до наши дни тази творба се свързва с легендата за Едип. Филолозите-медиевисти използват мотива за убийството на бащата и женитбата с майката, за да изобразят един рецептивен процес в историята на сюжетите. А психолозите, които търсят литературни аргументи, „доказват“ с „Грегориус“ сексуалната теория на З. Фройд за „нищестната фиксация на либидото“. В своите „Студии върху психологията на любовния живот“ Фройд пише: „Преди всичко мъжът се стреми към запаменения образ на майката, който го владее от началото на детството.“ Така „едиповият комплекс“ като един ръководен от влечението към майката еротичен живот спада към „особен тип на мъжкия избор на обекта“.

За един филолог психологическото понятие „едипов комплекс“ тук е особено несприемливо, понеже нито античността, нито средновековието са възнамерявали в своите истории за Едип и съответно за Грегориус да избразят някакъв „едипов комплекс“, отбелязва авторът.

В своя роман „Избраникът“ Томас Ман се занимава със същия сюжет, като прави „съзнателен“ ирационалния едипов комплекс на героя. При Хартман първата среща между майката и сина получава „дълбочина“ чрез споменаването на възникналото „душевно чувство“. А старофренският първообразец само съобщава: „Тъй майката видя своя син, ала тя не знаеше, че това е той. Грегориус изобщо не подозираше, че дамата е негова майка.“ Хартман говори вече за взаимно „харесване“: „Дамата му се хареса, както една жена попада на мъж; също и на нея гостът ѝ се хареса.“ Томас Ман, който в заключителната глава на романа, наречена „Аудинцията“, съобщава, че майката и синът винаги са се познавали, конспирира сцената на първата среща иронично: „Сибела подигравателно повдига вежди.“ Това е тъй, защото тя знае, че младият любовник е неин син. Отначало текстът все още забутва съзнателно-инстинктивното либидо: „Прелестно ѝ изглеждаше това сериозно лице при неговата решена да се бори за мъжествеността на младост и тя дълбоко докосна душата ѝ.“

При аудинцията обаче ще се окаже, че това „либидо“ е просто стремеж към равноценност. Следователно Томас Ман приписва на майката „едипов комплекс“, за да го демаскира „социологически“ като „мания за равенственост“. Също и синът Григорус знае в „Избраникът“ за близкото родство с дамата. Томас Ман демаскира „едиповия комплекс“ у сина чрез ново схващане на отношението „опит“ и „природа“: ако майката е винаги първата любима на мъжа, тогава не изглежда чудно, че и тук първата любима е майката. В такъв случай женитбата за майката би било потвърждение на Фройдовата теза за „запаметения образ на майката“. Обаче Томас Ман прави разлика между „опит“ и „природа“ у героя: „Неиният образ бе странно чужд на неговия житейски опит, и все пак бе странно близък на неговата природа.“ Това изречение не само е поетическа перифраза на „едиповия комплекс“, но същевременно е констатация на неговата „странност“. Томас Ман не само иска да каже, че при „избора на обекта“ Григорус инстинктивно осъществява стремежа си към образа на майката, но и това, че Григорус е шокиран от познанието си и в същото време очарован, понеже в любимата открива майка си и така трябва да започне „играта на криеница“. По този начин „невъзможната женитба“, вторият инцест, трябва да

бъде прикрита от разиграния „едипов комплекс“. Наистина читателят добива ясна представа за този процес едва в края на романа. Това „осъзнаване“ на ирационалния „едипов комплекс“ очевидно изразява определена критика към психологията от страна на Томас Ман, обобщава авторът.

Тази критика има определени основания. Филологическите и литературно подкрепени психологически интерпретации на инцестните истории биха могли да подведат Томас Ман да вижда „смисъла“ на романа „Избраникът“ само в „приложната психология“. Но точно това не е станало. Напротив. Писателят очевидно е твърде критично настроен към „глубинната психология“ и по-скоро се стреми да „докаже“ психологията на Ницше и фатализма на Шопенхауер, заключава Бернхард Плате. Още през 1916 г. Томас Ман си отбелязва, че Фройд съчетава в себе си нещо прогресивно с нещо разложително. След 1925 г. той чете усилено Фройд и се опитва да отдели „големия изследовател на човека“, когото по-късно нарича „ришар между смъртта и дявола“, от всеобщия ирационализъм. Точно тогава Томас Ман се опитва да определи мястото на Фройд в съвременната история на духа. Той не желае да го прави отговорен за модерната „враждебност към духа“, но посочва, че в тази нова наука, психоанализата, е заложена опасност — „тя сякаш предлага възможността да се злоупотребява с нея от действителната реакция“. Под „действителна реакция“ Томас Ман разбира „тази навсякъде разпространена, владееща времето антиидеалистична и антиинтелектуалистична воля да се сломи приматът на духа и на разума“. При това той очевидно има предвид определени психологически направления, застъпвани в немските университети, отбелязва авторът. Тъкмо тук може да се установи връзка със сцената на първата среща в романа „Избраникът“. Синът се привлича от майката не „несъзнателно“ и „ирационално“ — той я среща едновременно несъзнателно и съзнателно. А майката го намира „знаеща-незнаеща“. Насочването на „избора на обекта“ става несъзнателно, знанието не променя нищо в този „избор“, но го прави „съзнателен“, превръща го в реален живот, посочва авторът.

Така проблематиката на романа „Избраникът“ от Томас Ман се структурира около един основен мотив: „престъплението и наказанието“ са заменени тук от „поуката“. И всичко това води към идеята за „свободния човек“, който овладява ирационалното у себе си и превръща собствения си живот в „театър“ — отвъд идеята за добро и зло.

Венцеслав Константинов