

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 11, 1984

На уводно място е поместена речта на генералния секретар на КПСС К. У. Черненко „Да утвърждаваме правдата на живота, високите идеали на социализма“, произнесена на 25 септември 1984 г. на юбилейния пленум на Управлението на Съюза на съветските писатели, посветен на 50-годишнината на Първия всесъюзен конгрес на съветските писатели.

Със статията на Вера Фортунатова „Динамичността на метода на социалистическия реализъм“ редакцията на списанието продължава обсъждането на теоретически проблеми на социалистическия реализъм, започнало в началото на 1983 г.

Във връзка със статияте на участващите в дискусиата Ю. Андреев („Дял чего литература?“ — бр. 9 /1983) и на Л. Полякова („Споры о методе — спор о человеке“ — бр. 10 /1984) В. Фортунатова се противопоставя решително на известния техни гледища, оппортунизма и изказва свои съображения и размисли, като главно го й внимание е насочено, както това личи и от заглавието на статията й, към динамичността на метода на социалистическия реализъм.

Авторката взема за пример изминатия път на зараждане, формиране и разцвет на една нова литература — литературата на Германската демократична република — и изтъква огромните преимущества, които притежава методът на социалистическия реализъм: тя отбелязва неговата универсалност, голямата му продуктивност както в отношението му към класическото наследство, така и към опита на съвременното изкуство, посочва необикновеното богатство от образителни и стилови възможности, отделя внимание на поддържаната в съветското литературознание теза за социалистическия реализъм като „отворена система“, която според Фортунатова е намерила ярък израз в развитието на литературата на ГДР.

Литературата на младата социалистическа република — пише авторката — за кратък исторически период успя да усвои и преработи богатото хуманистично наследство на своята страна, изпитва върху себе си огромното идейно-естетическо въздействие на съветската култура и с интерес и внимание следи духовния

живот на много чужди страни. Литературата на ГДР днес владее голям и разнообразен арсенал от средства за художествено изображение.

Като се спира на литературни произведения на Х. Кант, Ю. Брезан, Б. Райман, Ф. Фюман, Д. Нол, У. Пленцдорф и др., Фортунатова отбелязва богатството на художествените похвати, използвани от писателите социалистически реалисти. Заличаването на жанровите граници, взаимното проникване и взаимното обуславяне на различни стилови похвати, насочването към иносказателни форми, използването на асоциативността (но лишена от абсурдност, както е у модернистите) — всичко това свидетелствува за динамичните процеси в развитието на новата социалистическа литература. Отбелязани са и творби, които представляват своеобразен литературен колаж — като пример тук е посочен романът на У. Пленцдорф „Новите страдания на младия В.“, в който, насочвайки се към класическото наследство, авторът разрешава съвременни идейно-художествени задачи и в това няма никаква еkleктика.

Романите на Х. Кант — пише Фортунатова — представляват нов жанр, който синтезира на нова художествена основа немските национални литературни традиции от Гримелсхаузен до Клайст, от Флеминг до Хайне. Същевременно романите на Х. Кант са романи изповеди, които разкриват потока на съзнанието. Повествованието в тях е изградено върху някакъв причудлив ритъм, движи се с неочаквани скокове, композицията създава впечатление за разкъсаност, липсва последователност на събитията, но писателят изкусно скрива добре промислената си идея зад привидно свободна композиция, зад преднамерена фрагментарност.

Методът на социалистическия реализъм е дълбоко демократичен. За художника, възприел неговата естетика — пише Фортунатова, — не съществува такъв въпрос: може ли да използва един или друг похват на художествено изображение? Главно се състои в това — мисълта, заради която писателят се е заловил за перото, да стигне до сърцето и ума на читателя, да бъде осмислена и преживяна от него така, както я е замислил писателят.

Методът на социалистическия реализъм не само не отстъпва на търсенията на западните автори в областта на художественото

изображение, но в най-същественото ги изпреварва: в задълбоченото поставяне на проблема за отговорността, в разбирането си за историята, в отричането на сухия, рационалистичен маниер, когато често, както това изтъква съветският литературовед Д. Уриов, литературното моделиране подменя самата литература.

В последната част на статията си Фортунатова се спира на мита и притчата — методът на социалистическия реализъм предлага свой подход към митологията като система от устойчиви идеи и художествени форми. Това е принципът на историзма — писателят социалистически реалист не приспособява мита за свои цели, не го фалшифицира, не го прекроява, той го прави компонент на нова художествена система.

Фортунатова възразява на твърдението, че интелектуализацията на прозата води до утвърждаване на философското и рационалното начало за сметка на отслабване на емоционалното. Но като прави свои наблюдения върху художествения опит на литературата на ГДР, тя счита, че наред със засилването на обобщено-философското си звучене литературните творби на писатели от ГДР (тук са посочени Х. Кант, Ю. Брезан, Ф. Юман и др.) съдържат страстна авторска позиция, изразителна експресия, заложена и в общата концепция на произведението, и в неговите детайли. В интелектуалната проза емоционалното не е прогноно, то сгрява със своята топлина мисълта на художника и това не е едностранич, а двустранен процес.

В рубриката „Дискуссионна трибуна“ привлича вниманието статията на Бенедикт Сарнов „Плодовете на изнурението“ (с подзаглавие „Литературната пародия вчера и днес“). Повод за написването ѝ е излязлата през 1983 г. книга на Александър Иванов „Плодовете на вдъхновението. Литературни пародии“.

Б. Сарнов започва с преглед на направеното в тази област в руската и съветската литература и посочва, че докато в миналото в книгите, посветени на литературни пародии, броят на пародирания автори се движи между девет и двадесет и осем (между споменатите автори на литературни пародии са Арг, Ал. Флит, А. Раскин и М. Слободски, А. Архангелски, С. Василев, Ян Сашин, Ю. Левитански), в книгата на Ал. Иванов броят на пародирания поети достига внушителната цифра сто и петдесет.

Б. Сарнов привежда определенията на Л. Гросман за литературната пародия: „Пародията на едно литературно произведение е почти винаги оценка за него. Като разкрива или хипертрофира някои комични, страни или своеобразни черти на оригинала, чрез това пародията характеризира даден текст, отразява го в своето „криво огледало“ под определен зрителен ъгъл, съди го и го преценява.

Независимо от сатирическия си характер пародията нерядко разкрива общия стил и

характер на дадено произведение много поизразително, отколкото една обстоятелствена критическа статия... .

Ето защо независимо от своеобразието на този жанр имаме всички основания да го причислим към литературната критика: пародията без съмнение е *творческа оценка на словесното изкуство*.“ (Цитатът е от статията на Л. Гросман „Пародия как жанр литературной критики“ — в кн. „Русская литературная пародия“, М.—Л., 1930.)

Следователно — потвърждава Б. Сарнов — пародията е форма на литературна критика и добавя, че тя е нейна извънредно действена и удивителна форма. Разбира се, авторът подчертава, че когато се говори за съперничество между пародията и критиката, има се предвид само насоката на мисълта, а не стилът на изказването: едва ли някому ще хрумне да търси в литературната пародия за който и да било поет спокойна, обективна оценка на неговото творчество. Пародията има други задачи — пак като се позовава на Л. Гросман, Б. Сарнов напомня, че чрез своеобразен похват и бегла откъслечна скица тя дава „силует“, изразителен контур на неговия литературен маниер, макар и под знака на иронията. В съкратена и кондензирана форма в пародията се дава характеристика на писателския стил, негово хумористично изображение, като ироничният разрез на целия текст е особено склонен да покаже дефектите на произведението и изпълнява ролята на отрицателен, памфлетен разбор.

Авторът се спира на различията между критическата статия и литературната пародия. Критическата статия също може да има памфлетен характер, но тя не може да се ограничи само с това, тя трябва да съдържа и аргументация. А що се отнася до пародиста, той не е дължен да се затруднява с доказателства — така поне изглежда на пръв поглед. Но всъщност не е така. Б. Сарнов счита, че пародистът използва доказателства от художествено естество. И най-неопровержимото негово доказателство е разпознаването — шом читателят познае веднага в дадена пародия автора, към който са отпратени стрелите ѝ, това означава, че пародистът е сполучил. Следователно — пише Сарнов — необходимо условие за изкуството на пародиста е способността му да имитира, умението му да възпроизведе особеностите на художественото мислене на поета, да хипертрофира, да засили, да заостри тези черти от неговия художествен маниер, които според пародиста заслужават осмиване.

Но книгата на Ал. Иванов — пише Б. Сарнов — е обърнала наопаки всичките му гледища и размисли относно литературната пародия, не е оставила от тях камък върху камък. Ал. Иванов е тръгнал по принципино друг път, открива съвсем нов художествен метод. Забележителното изобретение на Ал. Иванов се заключава в това, че откъсвайки произволно от живото тяло на стихотворе-

нието два-три реда и изхождайки от тях, той разгръща съвсем самостоятелен хумористичен сюжет, който няма нищо общо не само с творчеството на пародирания автор, но и с тези отделно взети няколко реда.

От своя страна (цитира Б. Сарнов) Ал. Иванов заявява, че пародистът днес е *припуден* да плава в океан от стихотворчество и главната си задача като пародист той вижда в *санитарната* си мисия. Той и неговите последователи се стремят да изчистят атмосферата на литературния живот от сивотата и посредствеността. Но бедата е там — пише Сарнов, — че в стремежа си да изчистят атмосферата на литературния живот, съвременните пародисти *сами* я заразяват с микробите на пошлостта, безцеремонността, лошият тон.

Известно е, се изтъква в статията, че най-лесно се пародира поет, чийто маниер се отличава с ярка характерност, дори екстравагантност. Неслучайно пародистите изпитват особена склонност към такива стихотворци като И. Северянин, Вертински, Ахматулина. Но и досега не се е удало на някой пародист да съчини смешна пародия върху стих от Пушкин — защото Пушкин е еталон на норма: норма на чувство, норма на естественост, норма на поетичен език. А как да се пародира нормата? Но ако се възползуваме от метода на Ал. Иванов — пише Сарнов, — не е трудно да се напише пародия и за Пушкин. Странно е, че парадоксът се крие тъкмо там — изтъква Сарнов, — че най-уязвимата черта на пародиите на Ал. Иванов се оказва едва ли не главна черта на неговия успех — тя именно е подсигурила на неговите съчинения небивала популярност.

В статията си Сарнов се спира на литературната пародия като жанр. Според него тя е елитарен жанр. По своя характер пародията е отправена ако не към много изкусения читател, то най-малко към четящия човек. Художествената наслада, която изпитва читателят от една удачна, талантлива литературна пародия, задължително включва радостта от разпознаването на пародирания автор. Ето защо всеки пародист предпочита да се срещне с читател, запознат с обекта на пародията.

Б. Сарнов посочва, че на времето е бил правен опит да се даде известна класификация, схема, според която пародиите биват:

1. Пародия на литературното направление;
 2. Пародия на творчеството на поета като цяло;
 3. Пародия на отделно стихотворение.
- Според Ал. Иванов обаче — както изтъква Сарнов — пародия заслужава всеки, удостоен с публикация. При такова виждане на нещата дейността на пародиста се разширява неимоверно.

Но Б. Сарнов е дълбоко убеден, че работата на истинския пародист изключва всеядността, а, напротив — предполага строга избирателност. Хуморът изисква вдъхновение, и то по-голямо от какъвто и да било

друг литературен род. Задачата да разсми-ваш по заповед, по поръчка изморява мозъка, както излишъкът от захар в кръвта изтощава организма.

Мария Блажева

Ф Р Г

„MERKUR“, Мюнхен, 1984, кн. 2

Рецензираната книжка на сп. „Меркур“ предлага студията на проф. В. Г. Зебалд от университета в Норич, озаглавена „Литературна порнография? За романа „Зимно пътуване“ от Герхард Рот“.

Студията предизвиква интерес поради това, че Герхард Рот е един от най-изявените австрийски писатели от съвременното средно творческо поколение, а неговата творба е симптоматична за тенденциите на развитие в днешната австрийска белетристика. Романът „Зимно пътуване“ на Герхард Рот (р. 1942) бе публикуван през 1979 г. и предизвика силен интерес сред читателите и критиката. Тогава тридесет и седем годишният писател, един от видните представители на творческото обединение „Грауки автори“, получи твърде висока оценка за това си произведение. Сега в своето изследване проф. Зебалд прави опит да осмисли критично онези пасаж в романа, които обрисуват интимния живот на героя.

Учителят Нагъл обича да седи сам в празната класна стая, когато навън притъмнява, обича „зелената изтрита дъска, изострените тебешери, гъбата и вкоравения изсъхнал парцал“. Наближава Нова година, през прозореца се вижда как по замръзналите езерца децата карат кънки. Нагъл обича децата заради тяхната невинност и непредубеденост — нещата, които му липсват, тъй като той изпитва постоянен страх от нещо неясно. Героят често се предава на мисълта да изчезне някъде или „да се хвърли във вулкана Везувий“. Срокът на неговия живот почти е изтекъл, тиктакането на старинния часовник в стаята му напомня за отминаващите часове, а „последният донася смъртта“, както твърди една католическа мъдрост. Учителят Нагъл си мисли, че може би е най-разумно „да се остави на живота, както човек се оставя на смъртта, макар близостта до живота да означава близост до ужасите на живота“. В това изречение — смята авторът на студията — вече прозира — основната тема на романа. Героят изживява особен преход от нещо, което е било, към нещо, което още не е настъпило.

Бягството от теснотата на родната страна, свързано с преминаване на границите в психологически смисъл, е централна тема в съвременната австрийска литература, отбелязва авторът. От решението да изпрати героя си в чужбина произтича за писателя някои ог-

раничения. Съзнателният отказ от социалното обкръжение трябва да бъде компенсиран от повишена прецизност в наблюденията и от изнамирането на езикови средства, подходящи за изразяването на тази прецизност. В новелата си „Страхът на вратаря от дузпата“ Петер Хандке е направил първи стъпки в това отношение; а и публикуваните през последните години негови произведения демонстрират последователен стремеж към дематериализиране на повествователните обекти — продължава авторът на студията. Подобни инвенции съдържат и предишните романи на Герхард Рот „Ново утро“ и „Тихият океан“.

Авторът смята, че именно изнамирането на подходящи изразни средства за предаване на тънки отсенки в наблюденията и визуалните възприятия на героя не се е удало на Герхард Рот в романа му „Зимно пътуване“. Това важи в особена степен за ония пасажки, които са написани по образеца на порнографската литература и имат за цел да въведат читателя в интимния живот на героя. Според автора порнографските четива имат предназначение да заинтригуват читателя, като го поставят в положението на воайор — на скрит наблюдател на чужди сексуални отношения. При това се разчита, че читателят ще изпита удоволствие поради психическа идентификация. Този книжина си служи с една уловка, която е присъща за литературата изобщо: изповедта на писателя и съучастие то на читателя спадат към неизменните основни структури на белетристиката, посочва авторът на студията. От друга страна обаче, подобни разкази могат да надхвърлят конвенциите на този съмнителен жанр само когато съумеят да се установят като самостоятелен модел между фантазията на писателя и тази на читателя. Френският „нов роман“ показва, че криминалният разказ, освободен от иначе определящите го измерения на тривиалното напрежение, може да се използва като основа за конструкцията и развитието на литературни функции. Подобно нещо се е опитал направи и Герхард Рот в романа си „Ново утро“, отбелязва авторът. Но творбата му „Зимно пътуване“ поставя под съмнение, дали с порнографски разказ може да се постигне аналогичен резултат, дали порнографията изобщо е съвместима с внушенията на художествената проза.

Сцените в романа, които представят учителя Нагл като сексуален партньор на момичето Ана, добиват известна комичност поради липсата на емоционално напрежение и представянето на еротичната връзка като механичен акт. Опитите на Рот да свърже порнографски пасажки с определени мотиви на героя си остават неубедителни — продължава авторът, — защото след тях трудно се постига отново равнището на художествената литература. Причината е в обстоятелството, че порнографията — подобно на комедийния филм — показва героите на повествованието само външно, откъм тяхното поведение,

а това изключва или прави неуместен всякакъв диалог или вътрешен монолог.

Друг проблематичен аспект в порнографските разкази е образът на жената. В книгата си „Начини на гледане“ (1978) Джон Бърджър посочва, че в изобразителното изкуство голото женско тяло предполага винаги мъжки наблюдател — или в границите на картината (както при мотивите „Присъдата на Парис“ или „Сузана в банята“), или извън нея (както при „Урбинската Венера“ от Тициано или „Олимпия“ от Мане). Дори в картини, където мъжки фигури като Бахкус играят активна еротична роля, погледът на централния женски „обект“ е насочен извън картината към предполагаем мъжки наблюдател. По същия начин конвенцията на порнографската книжина изисква мъжки читател, който да приеме предвидената в конструкцията воайорска гледна точка. Порнографските пасажки в романа „Зимно пътуване“ се подчиняват изцяло на тази схема — смята авторът. В тях жената е представена като лишен от душевност сексуален обект, предоставен изцяло на мъжките желания. По този начин този образ „обслужва“ една изключително мъжка читателска публика и поради това е лишен от художественост. Авторът посочва, че възникването на романа в Англия и Франция е тясно свързано с психическата еманципация на женската читателска публика. Белетристичното развитие е неотделимо от развитието на понятието „женска чувствителност“ — от Ричардсън през английските писатели от XIX в. до „Мадам Бовари“ от Флобер, „Ана Каренина“ от Толстой и „Ефи Брист“ от Фонтане — този продължителен литературен процес обрисова с голяма точност еротичните бури, в които отдадените на чувствата си жени попадат и дори загиват. При това се наблюдава особен повествователен метод — този на символната репрезентация, на импликацията, на скриването на самия сексуален акт в каденците и орнаментите на прозата. Този метод има за цел да предостави на четящата жена същата свобода на фантазията, както и на четящия мъж. Така именно естетическият такт подпомага трансцендирането на разрушителната диалектика между ерос и цивилизация — заключава авторът.

За разлика от тези творби, разчитащи на определена способност за сублимация у читателя, след натурализма на Зола, след Луурьнс и Джойс и особено в литературата на последните десетилетия се забелязва особен еротичен веризъм в романа, който се интересува по-малко от душевните преживявания, а повече от процесите на половото общуване. Това насрещно течение, което в нарастваща степен би могло да прави заемки от отхвърлената в официалната буржоазна система порнография, схваща себе си като особена революционна изява и бива нерядко интерпретирано като белег на авангардизъм — смята авторът. Това положение, при което романи

се пишат „само за мъже“, се компенсира от особен тип „женска литература“, където се отдава преобладаващо значение на „истинските“ чувства, дълбоките страсти и сантименталните изживявания. Това според автора е „порнографията“ на жените, които остават неудовлетворени от клиничните описания на полови актове в книжнината на „мъжката“ порнография.

При всички случаи — и тук романът на Герхард Рот „Зимно пътуване“ не прави изключение — порнографските екскурси в една задълбочена и претендираща за художественост литературна творба остават най-малко във формално отношение: консервативни и недоразвити; понеже техният медий — професионалният език на порнографията — не може да изведе извън описанието на физиологични процеси. За да се компенсира тази бедност, порнографските разкази с по-високи претенции винаги си служат с безкрайно усложнена „хореография“, с виртуозна „оркестрация“ на цял арсенал от положения и особено „вещи на нитимността“ като маси, столове, бидета, вани, чадъри, вдовишки воали, цигари, бутилки и пр., а подобни не липсват в романа на Герхард Рот. Към това по правило се прибавя изумителната и бездушна полово потенциалност на героя. Системата на порнографията, подобно на трудовия процес, не познава разликата между мъжа и жената. Жената реагира и функционира без уговорки точно така, както си го представя мъжът, превръща се в съставна част от неговото възбуждане под формата на редуциран до механични действия и лишен от слово модел. Героят на Рот смята, че Ана изпитва същото като него, че неговата наслада е и нейна наслада. Така спътничката на учителя Нагл по пътя му към „вечния студ“ е снабдена само с крайно необходимия минимум от индивидуални черти.

Авторът обаче смята, че опитът на Герхард Рот да изобрази безмълвната връзка между двама души, антагонизма между привличане и отчужденост чрез жалката картина на „чистата“ сексуалност, в основата си е легитимен. Несъмнени тук се оказват принципната безнадеждност на порнографския светоглед и по същество безхитроеният повествователен модус на романа „Зимно пътуване“. Защото — продължава авторът — порнографията изразява някаква форма на съзнанието, а тъкмо Герхард Рот — повече за добро, отколкото за зло — е лишен от необходимите личностни предпоставки за иманентно трансцендиране на този жанр. У него не може да се открие онязи специфична форма на монomanия, която позволява да се постигне „безвъздушното пространство“ на една тотална obsesia. В книгата си „Изкуство и анти-изкуство“ (1968) Съюзен Зонтаг пише: „Порнографията — подобно на научната фантастика — е клон на литературата, разчитащ на дезориентацията и психическата обърканост на читателя.“ Ето защо — заключава авторът

на студията — дозираните порнографични пасажии са неподходящи за използване като художествено средство наред с други похвати. Порнографията може да съществува само като абсолютна система, при която тя намира своя език в особено патетично слово, в особена дикция, противопоставяща се на не-примиримостта на действителния живот. Проф. Зебалд цитира една мисъл на Михаил Бахтин, а именно, че патетичното слово винаги е „словото на проповедника без амвон, словото на строгия съдия без съдебна и наказателна власт, на пророка без мисия, на политика без политическо влияние, на вярващия без църква“. Поради това порнографията дължи своя специфичен патос на една насочена срещу собственото безсилие агресивност, в която тя открива своята тайна, но тази тайна не е сексуалността, а смъртта — заключава авторът. „Всяко истински цинично стремление е насочено към удовлетворяването в смъртта, което следва удовлетворяването на ероса и го надвишава“ — пише Съюзен Зонтаг. „Ако порнографската фантазия е последователна, то смъртта е единствено възможният край на нейната одисея.“

Структурната слабост на романа „Зимно пътуване“ от Герхард Рот се състои в това, че художествената рамка на повествованието парализира систематизирането на порнографската фантазия. Поради това важната тема за смъртта в творбата остава неоригинално свързана с темата за сексуалността и се извежда на друго равнище. А това прави романа разнороден и немонолитен.

Венеслав Константинов

ДАНИЯ

„ORBIS LITTERARUM“, Копенхаген, 1983, кн. 3

Централно място в разглежданата книжка заема статията на проф. Ърнест М. Улф от Държавния университет в Сан Диего, Калифорния, озаглавена „Разделяне и смесване: език и общество в романа на Томас Ман „Буденброкови““.

Авторът посочва, че в романа си „Буденброкови“ Томас Ман използва три различни форми на немския език — книжовна, нисконемски „платдойч“ и любекски диалект (смесица от книжовен немски и платдойч). Освен това на едно място той споменава и една особена форма на любекския търговски разговорен език. Тук се добавя и един чужд език, френският. Тъй като „Буденброкови“ е социален роман, всички езикови елементи притежават и някаква социологична функция — те посочват мястото на отделните герои или групи в обществената структура. Трите посочени основни форми на немския език съответствуват като съсловни езици на главните слоеве на любекс-

кото класово общество. Едробуржоазната висша прослойка говори книжовен немски, дребнобуржоазното средно съсловие говори любекски диалект, а низшият народен слой — платдойч. Но принципното отнасяне на тези езикови форми към трите класови прослойки се релативира от многобройните езикови смесвания в романа. Членове на висшата прослойка, както и такива на средното съсловие наред с основния съсловен език често говорят платдойч. А старият мосю Йохан Буденброк говори френски, който представлява своеобразна смесица с платдойч.

В статията си авторът си поставя за цел да изясни проблема за връзката между езиковите форми и социалната структура в романа на Томас Ман.

На първо място проф. Улф разглежда мястото на книжовния немски език в произведението. Той е всекидневното изразно средство на висшата буржоазна прослойка в Любек. Нейните членове произлизат от кръга на възможните патрициански търговци, към които се числят и самите Буденброкови, техните роднини и семейни приятели. Доброто образование, което могат да получат благодарение на материалното си състояние, е причина за това, че официалният книжовен език е за тях нещо самопонятно. Главните представители на семейство Буденброкови говорят и пишат на твърде изискан литературен немски език, коректен в граматично и фонетично отношение. Правилността и чистотата на техния език ги характеризират в очите на околните като членове на образованата елитна група и като достойни представители на тяхната обществена класа — подчертава авторът. Стилът им е изискан, възвишен, понякога дори надут. Примери за този езиков стил се откриват почти на всяка страница от романа. Така говорят още в първата глава младата консулша Бетси Буденброк и мъжът ѝ — младият Йохан Буденброк. Езиковата чистота и изисканост се повишават в случаите, когато говорещият съзнателно подбира думите си с особена грижливост, за да направи благоприятно впечатление на своите слушатели. Такъв е например случаят, когато господин Грюнлих, домогвайки се до ръката на Тони Буденброк, за първи път се озовава в семейния кръг на своята бъдеща съпруга. Неговият начин на изразяване е тъй изкуствен и засукан, че дори в този езиково твърде претенциозен кръг въздействува смешно. Отделни негови фрази бързо се подхващат от по-младите членове на фамилията — особено от Тони и Кристиан — и биват използвани, за да се охарактеризира и ошакатира този надут господин. А главна причина за превзетостта на Грюнлих е стремежът му да изглежда особено вежлив и коректен — посочва авторът. В тези свои усилия господин Грюнлих прескача мярката и става свръхвежлив и свръхкоректен. Това негово свойство става още по-ясно в сцената, когато той посещава лоцмана Дидерих Шварцкопф, за да заяви намеренията си относно Тони Буденброк,

тъй като се чувства застрашен в това си начинание от младия Мортен Шварцкопф. В разговора си със стария лоцман Грюнлих разкрива безелите на един особен езиков стил — той си служи с типичните изразни средства на „търговския немски език“ — посочва авторът на статията.

Един книжовен език рядко съществува в чист вид, непомътнен от примеси, продължава проф. Улф. Почти винаги той е обогатен от локални влияния и особености. Твърде далечните отклонения от установената норма обаче се възприемат като недопустими от ръководните инстанции в рамките на една елитна група. Груби езикови „прегрешения“ и социално се схващат като „лоши маниери“. Те безизтъкват говорещия като „несалонен тип“. Ето защо книжовният немски език, употребяван приемливо правилно като произношение, граматика и словно богатство, се превръща в „пропуск“ за „доброто общество“. Затова и членовете на любекската елитна прослойка се стремят да говорят на безупречен немски език и съзнателно бдят за запазването на чистотата и правилността на своята реч.

Езиковите критерии са твърде важни за отношението на хората от висшия социален слой към представителите на други обществени групи. Това личи особено ясно от един случай, където се проявява не толкова некоректността в произношението, а неточността в граматическата употреба. Един от най-разпространените белези, служещи в Германия за различаване на образованите от необразованите, т. е. на висшата прослойка от нисшата, е способността да се прави разлика между дателен и винителен падеж, особено при употребата на личните местоимения. Тази граматическа тънкоост играе важна роля в размишленията на Тони Буденброк, когато прещенява личните качества и недостатъци на Алоис Перманедер, преди да встъпи с него в своя втори брак. Оказва се, че господин Перманедер не е твърде прецизен в граматическата употреба на „ми“ и „ме“ и това създава особени душевни проблеми у Тони и другите членове на семейство Буденброкови — отбелязва авторът.

По-нататък проф. Улф разглежда в статията си употребата на нисконемски или т. нар. „платдойч“ в романа на Томас Ман. Този платдойч представлява противоположността на книжовния немски в рамките на любекската езикова общност. Той също има функция на социален критерий и е определен съловен език. Който във всекидневното си общуване употребява изключително платдойч и въобще не владее книжовния немски език, несъмнено спада към нисшата прослойка, към обикновенния „народ“. На две места в „Буденброкови“ писателят посочва професионалната и съловната принадлежност на онези, от които е съставена социалната прослойка на говорещите платдойч. Това са млади пристанищници и складови работници, слуги, прогимназисти, моряци от търговски кораби. Но този платдойч — продължава авторът — не се ограничава

само до нисшата социална прослойка. Като нисконемски диалект той се използва и от членове на средното съсловие, и от такива на висшите кръгове, но само като допълнителна езикова форма. Поради това платдойч може да се срещне на всички стъпала на социалната постройка. Това означава, че самата употреба на платдойч още не е критерий за отправянето на говорещия към определена обществена класа. Пръв всички случаи първо трябва да се установи дали платдойч е първостепенен или само второстепенен изразен медиум. Първостепенен съсловен или класов език платдойч е само там, където представлява единствената езикова форма, употребявана от говорещия—заклучава авторът.

Въпреки че платдойч може да се срещне при всички слоеве на населението, съществуват характерни разлики в степента на овладяност на този диалект от двете обществени групи, за които платдойч е второстепенен изразен медиум — т. е. при дребнобуржоазното средно съсловие и при едробуржоазната висша прослойка. Мястото на платдойч при дребната буржоазия се усложнява от факта, че тази социална група не е единна, а се подразделя на множество подгрупи. Но сред тях се открояват две основни групи, а именно — долната и горната дребна буржоазия, или нисшето и висшето средно съсловие. В езиково отношение различителният белег между тези две прослойки е видът книжовен немски, който те говорят, и пропорционалното участие на платдойч, който се съдържа в книжовния немски—отбелязва авторът.

Употребата на платдойч наред с книжовния немски език от представители на средното съсловие се обяснява с това, че тази социална прослойка е все още достатъчно близка на говорещия изключително платдойч обикновен народ. Забележителна обаче не тъй самопонятна е употребата на платдойч от висшата прослойка, която стои твърде далеч от главните социални носители на този диалект—посочва проф. Улф. Много от представителите на любекския патрициат в „Буденброкови“ говорят и разбират платдойч наред със своя първоначален съловен език—книжовния немски. Но те не употребяват диалект толкова често и самопонятно като предста-

вители на дребната буржоазия. В сравнение с тях патрициите на града си служат с платдойч само при случай и при особени обстоятелства. Обобщаващо може да се каже, че те употребяват платдойч най-често при общуването си с такива представители на нисшите класи, за които знаят или предполагат, че говорят изключително диалект. Особено тук е, че семейство Буденброкови и техните близки си служат с платдойч и в общуването помежду си, в разговори със своите най-близки другари по съсловие. Наистина при това те употребяват диалекта в съвсем ограничена степен. За тях той вече не представлява комуникативен език, който замества или изтласква задълго книжовния немски. Те просто впитват отделни думи, изрази или изречения на платдойч в провежданите на книжовен немски разговори. Чрез тази тенденция възниква особена смесица от книжовен език и платдойч, която е характерна за езика на редица представители на висшето съсловие в романа „Буденброкови“. В този смесен език платдойч притежава особена функция. Той създава уютност, звучи закачливо и дръзко. Затова често е предпочитан при такива случаи, когато настроението е повишено. Освен това платдойч се говори повече от възрастните представители на висшето общество, докато при по-младите той почти не е застъпен—посочва авторът.

Накрая проф. Улф се спира на употребата на любекския диалект в романа „Буденброкови“. Това е третият вариант на немския език, употребяван в творбата на Томас Ман. Самият писател го нарича „любекски диалект“. С тази езикова форма си служат най-често бързозабогатели търговци, които се стремят да говорят книжовен немски език, но още не могат да се освободят от диалектни изрази и думи, а не владеят изрядно и граматиката на литературния език. С това те издават своя по-нисш социален произход.

Така езикът в романа „Буденброкови“ играе функцията на социален определител, той е важна съставна част в характеристиката на героите—заклучава авторът на статията.

Венцеслав Константинов