

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, БР. 12,
1984; БР.1, 1985

На уводно място в бр. 12 от 1984 г. под заглавие „Съпоставяйки литературата с живота на народа“ е поместена обширна редакционна информация за състоялата се през юни 1984 г. Всесоюзна творческа конференция на тема „Всенародният подвиг, извършен на целината, претворяването в живота на Продоволствената програма на СССР и нашата съвременна литература“. На конференцията са изнесени доклади от О. Сюлейманов — „Усвояването на целината като неувяхваща тема на съветската литература“, и от Ю. Суровцев — „Селските труженици и художественото слово (80-те години)“. И в докладите, и в направените многобройни изказвания са засегнати важни проблеми на литературата, посветена на живота на селото, взет в различни негови аспекти — социален, икономически, духовен, нравствен. Селската тема е разглеждана — както изтъква в заключителните си думи Ю. Суровцев — в най-тясна връзка с други актуални проблеми на многонационалната съветска литература и живота на съветското общество, както и във връзка с въпросите, които вълнуват днес цялото човечество — запазването на мира, предотвратяването на ядрената катастрофа.

В статията си „Идейно-емоционалната изразителност на стила“ известният съветски литературовед В. Новиков спира вниманието на читателя върху един недостатъчно осветляван в литературознанието, теорията на литературата и критиката въпрос — въпроса за стила. Идейно-емоционалната изразителност на стила — изтъква Новиков — е вътрешно качество на произведението, показател за художественото майсторство на писателя. Обикновено експресивните качества на художественото слово се свързват в човешкото съзнание с особеностите на лирическият жанр, но след като бъде преодолян естетическият стереотип на възприятието, лесно можем да се убедим — както твърди авторът на статията, — че и в епическата проза словото е богато с различни изразни нюанси. В тази насока дори може да се говори за определена тенденция, обусловена от много фактори, като главният от тях е все по-засилващото се

внимание на литературата към вътрешния свят на героя и все по-голямата роля на субективното начало в художественото усвояване на сложните явления от действителността. Епосът и лириката си взаимодействуват не само в лирическите жанрообразувания, но и в епическите. Това взаимодействие проличава и в произведения на политическа тема — в политическите жанрове гласът на автора и неговият образ като борец за мир и справедливост ярко се усещат и определят градус на повествованието.

В. Новиков е избрал повестта на Чингис Айтматов „Джамиля“ и въз основа на наблюденията си върху нея прави своите изводи и обобщения във връзка с поставената тема. Проследява развитието на сюжета, отбелязва изпитанията, през които преминават героите — това е позволило на Ч. Айтматов не само да разкрие вътрешния им свят, да покаже силата и устойчивостта на техните характери, но и да представи сложността на всички факти от живота, които са оказали въздействие върху нравственото израстване на героите. Всичко в повестта е взаимно свързано и взаимообусловено. По особен начин в тази творба — пише Новиков — си взаимодействуват епосът и лириката, строгият, суров реализъм и романтическите вълнения, а това придава на художественото слово и на стила на произведението особена идейно-емоционална наситеност. Изпитанията, през които преминават героите, усилват рязко емоционалното звучене на прозата, изпълват я с особен драматизъм. Изразителността на словото нараства от особената композиционна връзка на събитията и ситуацияте, сюжетните линии, преплитането на чувствата и дълбоките взаимоотношения на героите, техните психологически състояния. Тук Новиков припомня мисълта на М. Горки, който образно се е изразил така — словото е основното средство на писателя, а формата е одеждата на чувствата, на идеите. Емоционалните одежди, в които писателят Айтматов облича сюжетните ситуации, образуват своего рода система от огледала, в които се отразява безкрайният свят на човешките чувства. Зад картината, нарисувана от писателя и неговото слово, винаги се усеща пулсът на големия живот. Словото означава нещо много повече, отколкото е неговото пряко семантическо значение, то придобива поетичен характер.

В „Джамия“ с потресаваща сила е разкрила очистителната енергия на изкуството, значението на красотата на нравствените чувства в живота — това ѝ придава философска дълбочина. Реализмът в разкриването на обстоятелствата е понякога жесток, той се съчетава с възвишена романтика — единството на тези начала определя характерната особеност на стила на Ч. Айтматов — това единство между суровия реализъм и възвишената романтика, запазвайки се като водещ принцип на поетиката, предполага разпределение на багрите. Реалистическата струя забележимо се усилва, когато писателят се насочва към обстоятелствата от бита. Суров реализъм изпълва страниците на повестта, посветени на живота в аила през военното време. С потресаваща драматическа сила разкрива Айтматов преходите и нюансите в чувствата на красавицата Джамия. Новиков се спира на моменти от повестта, в които отделната дума означава много повече от нейния прак семантичен смисъл, реализмът на писателя придобива крилатост, възвишеност, които не достигат на много произведения на съвременната проза. А романтическите форми на обобщение — пише Новиков, — романтическите багри са строго подчинени на „свърх-задачата“ на произведението — да покаже любовта като вдъхновено чувство, което издига личността. Бягството на Джамия от аила, откритият разрыв с вековните устои и избор на нов, труден за нея път са обрисувани в повестта в строго реалистичен план.

В повестта си „Джамия“ — пише В. Новиков — Айтматов разрешава още една извънредно трудна задача — показва как се пробужда творецът в героя Сент: той иска не само сам да почувствува света, но и да покаже на другите това, което вижда, да разкаже на хората за своите мисли и чувства, за красотата на земята така вдъхновено, както това прави героят на повестта Данияр.

„Джамия“ — изтъква Новиков — е значително произведение на съветската многонационална литература по силата на хуманистичния си патос, по художественото си майсторство. В повестта релефно се откроява една от характерните черти на многонационалната литература на зрелия социализъм — повишената активност на авторското съзнание в осмислянето на новите жизнени явления. В творческата еволюция на Айтматов насочването към лирически и епически форми на типизация свидетелствува, че писателят се стреми не само да навлезе във вътрешния свят на своите герои, да покаже динамиката на техните чувства, но и да насити произведението с обществено-значими конфликти, да придаде на героите типическа изразителност. В повестта лирическите форми на типизация органически се съчетават с епическите и това придава особена изразителност на художественото слово.

В съвременните условия, когато възпитателното значение на съветската литература е

необикновено голямо, засилването на емоционалната изразителност на художественото слово придобива особено значение — от нея зависи силата на идейното въздействие на произведението, а това е главната цел на изкуството — завършва статията си Новиков.

Брой 1/1985 г. се открива с рубриката „Към 40-годишнината от Победата“ — в нея е поместена подробна информация за организираната от редакцията на „Вопросы литературы“ „Международна кръгла маса“ на тема „Разгромът на фашизма и освобождението на народите в Европа — в литературите на социалистическите страни“. Във встъпителните си думи към участниците главният редактор на списанието М. Козмин отбелязва, че публикацията на материалите от „Кръглата маса“ предшества обсъждането на проблемите, свързани с отразението в социалистическите литератури на Отечествената война и всемирно-историческата победа на съветския народ, отстоял честта и независимостта на своята родина и освободил Европа от фашисткото робство. Темата за Отечествената война е наистина изстрадана от съветската литература. В годините на военните изпитания във Великата отечествена война са участвували 1215 писатели и повече от 400 от тях загиват със смъртта на храбрите. И днес — продължава М. Козмин — темата за Отечествената война е една от основните теми в съветската литература. Създавайки все нови и нови произведения за Отечествената война, съветските писатели не само разширяват и задълбочават представите ни за нея, не само възстановяват историческата правда, която някои тенденциозни или враждебни историци на Запад се мъчат да изопачат, но се стремят непрекъснато да осмислят причините за войната и източниците за победата на съветския народ, да разкрият трагизма на тази смъртна хватка, в която загиват 20 милиона съветски хора, и същевременно да отразят невиджания героизъм, проявен от съветския народ и наа родите от другите страни, вдигнали се в борба срещу фашисткия окупатор.

Ако се опитаме да уловим съвременните тенденции в развитието на литературата за войната — продължава по-нататък да развива мислите си пред „Кръглата маса“ М. Козмин, — то можем да кажем, че историческите събития все по-дълбоко се представят в нея като човешки съдби и съдбите на хората са изобразени във взаимовръзка им с историческите събития. Така от изобразението на героинката и трагизма на един бой, на една военна операция съветската литература се насочва към епическо изображение на Отечествената война. Стремещът към епически обхват на действителността, към синтез проличава в съветската литература и в това, че в редица произведения изобразението на войната се съчетава с изобразението на мирния живот и развитието на историята и действителността са обрисувани от гледна точка на великия идеал за човешко единство. Из-

следвайки внимателно поведението на човека във войната, съвременната съветска литература показва как в условията на страшното кръвопролитие съветските хора са съхранили у себе си възвишени чувства, качества, всмукани от социалистическия строй.

Но темата „човекът на война“ има и друга страна — тя включва и художествени изследвания за патологическата психология на апологетите на войната, на човеконенавистническата идеология на фашизма. Съветската литература за войната е антифашистка литература, антивоенна литература, призоваваща никога да не се повтори тази кървава трагедия. И това прави тази литература съвременна и необходима. И още една тенденция на съветската литература за войната отбелязва М. Козмин — това е стремежът на съветските писатели да се опират на историческите реални факти и широко да използват в произведенията си исторически документи.

М. Козмин набелязва някои ширини, някои тенденции, характерни за съветската литература за Великата отечествена война, преди да започне големия разговор за това, как се е отразила в съветската литература и в литературите на социалистическите страни борбата срещу домогващия се до световно господство фашизмът, как е спечелена великата Победа, чиято 40-годишнина предстои да бъде тържествено чествувана през пролетта на 1985 г.

В срещата на „Кръглата маса“ участвуват писатели, литературни изследователи и критици от Съветския съюз — П. Топер, Вл. Огнев, О. Смирнов, А. Турков, Т. Мотильова и др., от България — В. Колески и Ив. Гранитски, от ГДР — В. Новойски и Р. Опиц, от Румъния — А. Михале и В. Андру, от Полша — Р. Квис, от Чехословакия — Г. Грзалова и В. Марчок, от Унгария — К. Сюч и А. Табак.

Във всички изказвания се подчертава значимостта и актуалността на поставената за обсъждане тема. П. Топер се спира на възражението на съветските писатели, повестуващи за войната, срещу определението „военна тема“ — той привежда думите на В. Богомолов, който казва: „В моите разкази войната е фон, среда, време, а не тема“, и това становище се споделя и от Ю. Бондарев, Г. Бакалов, М. Алексеев и още много други. И от тази позиция — твърди П. Топер — определението „книга за войната“ съдържа не просто тематичен, а в известно отношение и жанрово определящ смисъл — изтъква се колко условно е всякаво обособяване на „сектори“ от цялостния литературен процес.

След приключването на изказванията П. Топер в заключителните си думи посочва, че разговорът около „Кръглата маса“ потвърждава, че във всяка от литературите на социалистическите страни разработката на военната проблематика има свои характерни черти, които зависят от особеностите на историческото развитие на народа, неговата съдба през военните години, неговия съвременен

опит, неговите национални традиции и т. н. Своеобразието на писателските индивидуалности изтъква преди всичко като израз на общи закономерности на литературното развитие в общонационален мащаб. Но то намира израз и в мащаба на целия социалистически свят, защото ние добре виждаме — изтъква П. Топер, — че чрез различията в трактовката на военната тематика се отразават и общите за изкуството на социалистическия свят закономерности. Те се коренят в присъщото на социалистическото изкуство разбиране на човека, в отношението към историческата перспектива на развитие, в историческия оптимизъм.

Ето защо, въпреки че различията с годините стават все по-забележими, по-забележимо става и принципното единство на социалистическите литератури. Това свидетелствува за многообразието и неизчерпаемите възможности на социалистическото изкуство, за неговото непрекъснато обогатяване и развитие.

В бр. 1 привлича вниманието на читателя и рубриката, посветена на 125-годишнината от рождението на А. П. Чехов. В нея са поместени статиите на Г. Бердников — „Признаването“ и на И. Сухих — „От висша гледна точка“ и текстологичното изследване на И. Твердохлебов „Даровитият от даровитите...“.

В статията си Г. Бердников се спира на положителни и отрицателни отзиви в руския печат по повод сборника разкази на А. Чехов „В здрача“, за който той получава Пушкинския премия на Руската академия на науките за 1888 г. Приведени са откъси от критическите статии и коментари към тях от Д. Мережковский, Н. Михайлов, Лев Шестов и др. Отбелязан е тематическият и емоционалният диапазон на сборника „В здрача“ — въпреки че разказите, включени в него, са споени от единния възглед на писателя за света, от Чеховата поетика, те се различават по своята интонация, по звучеността си.

Статията на И. Сухих е посветена на философията на А. П. Чехов. Проблемът за философското изследване на възгледите на Чехов не само че не е разрешен — изтъква И. Сухих, — но до голяма степен не е и поставян. Философията в литературата и философията на литературата биха могли да станат предмет на специално проучване и от историци на литературата, и от теоретици и критици — пише И. Сухих. Известни са трудове, посветени на философията на културата, на философията на изкуството, но що се отнася до философията на литературата, то тя не се е обособила като специфична сфера на изучаване на литературата. В литературознанието досега не е поставян въпросът, как да бъде изучавана философията на писателите. Може да се набележи подход към проблема от две страни — пише И. Сухих, — като се опитваме върху богат и разнообразен материал да определим общите принципи на философията на литературата, да ги дедуци-

раме, като ги съпоставим с други форми на философска рефлексия, и вторият подход представлява опит да се излезе от конкретен материал, конкретизиране на проблема в рамките на даден писател. Натрупването на такъв род изследвания също може да доведе до широка и принципна постановка на проблема. И. Сухих изтъква, че за творчеството на А. Чехов е характерна собствена система от „общии идеи“, собствена „художествена философия“, която е органично изпълнена в поетиката на неговите произведения.

В третата статия в рубриката, която има обоснителното подзаглавие „Бележка на текстолога и коментатора“, И. Твердохлебов се спира на работата във връзка с подготовката от ИМЛИ четиритомен „Летопис на живота и творчеството на А. П. Чехов“. Предприети са допълнителни издирвания и изследвания на архивнитеохранилища с цел да се открият нови, неизвестни досега сведения и факти за писателя, събития в литературно-художествения, театралния, обществено-политическия живот, в който Чехов е бил непосредствен участник или свидетел.

Мария Блажева

Г Д Р

„SINN UND FORM“, Берлин, 1984, кн. 2

Сп. „Зин унд форм“ е издание на Академията на изкуствата в Германската демократична република. От по-особен интерес в рецензираната книжка е статията на Юрген Грамбов „Спомени, не по-стари от днес“, в която се разглежда последният роман на Мартин Валзер „Писмо до лорд Лист“.

Героят на романа Франц Хорн е шеф на отдела „Личен състав“, „Данъци“ и „Недвижими имоти“ в една фирма за зъбни протези. Той и неговият петнадесет години помлад колега с докторска титла, наричан иронично от Хорн „лорд Лист“, чакат върху терасата на един курортен локал в Халтнау да се появи на хоризонта на езерото платноходката на шефа им Артур Тиле. Шефът има нов любимец, специалист по сърф, когото е направил своя дясна ръка. Тъй че и епохата на д-р Лист вече е отминала, както това е станало някога и с предшественика на Франц Хорн. Като по правило всеки седем години се повтаря едно и също.

Франц Хорн се чувства смазан. Той страда от унинието на материалното благосъстояние, от активността на жена си и от собственото си изтощение. Личните си поражения превъзможва понем, в часовете на безсъние. Отношенията между Хорн и Лист са обтегнати. Лист има възражения срещу прекаленото чувство за йерархия у по-възрастния си колега, а Хорн — срещу неговото по-зискано образование. Д-р Лист се представя

като човек с хладен ум, привикнал към успехите, и пренецикнати му са „винаги обективни и неподкупни“. Но своите пренецики той разпростира само върху области, където и без това е нужно да се проявяват сдържаност и „разбиране“. Той произнася морални присъди с лека ръка и без чувство за справедливост заклежда всеки, който не мисли като него. В тази ситуация проявата на емоции се приема като личностна непълноценност. Хорн нарича д-р Лист „вечно правият реалист“ и заключава: „Докато вие сте самата обективност, моята необективност не знае граници. Смешно е само това, че ужасната ви обективност винаги избива във ваша полза.“

Тиле, патриархалният шеф с капризи на примадона, постоянно кара своите сътрудници да чувствуват ранга, който заемат в неговата ценностна система. Той търпи край себе си само хора на успеха. И ето че сега Хорн и Лист са поставени на едно равнище — и двамата са „отрязани“ от шефа, и двамата заемат второстепенно положение. Все пак д-р Лист се стреми да запази своето превъзходство. Но веднъж паднали конвенционалните ограничения, в отношенията между двамата се настанява нещо ирационално. Лист прави опити да се сближи с Хорн, но от позицията на превъзходството си. Неговото поведение е инфантилно-арогантно. Причината е неспособността да се изпитват нормални човешки чувства, посочва авторът на статията.

След като в краткия си роман „Болезтта на Галистл“ (1972) Мартин Валзер изложи една програма, как да се регистрира психическият натиск от надпреварата за постижения и принудата да се приеме определена социална роля, писателят се обръща към една тема, която зае значително място в прозата на 70-те години. Това е темата за „кризата на средната възраст“, отбелязва Юрген Грамбов. В този контекст се разполага и романът „Писмо до лорд Лист“. Характерно определение за неговия герой е следното: „Това, че почти непрекъснато работеше, той дължеше само на страха от ужасната си склонност към безделие.“ Всъщност Франц Хорн е герой и на предишния роман на Мартин Валзер „Отвъд любовта“ (1976), в чиято основа е залегнал мотивът за психическата обремененост на човека в „развитото индустриално общество.“ Сега героят е стигнал крайната точка във вътрешното си поражение и се мъчи да намери опора в едно странно ношно занимание — той пише дълго писмо до своя колега д-р Лист. Но Хорн няма да изпрати своето писмо, а все повече ще се оттегля в черупката на своята наранена душевност. Защото всичко, в което упреква другия, в последна сметка се отнася и до самия него, той е претърпял същите деформации на съзнанието и поведението. Но това писмо изиграва ролята на пречистваща изповед за героя, отбелязва авторът.

И в този роман Мартин Валзер доказва, че владее като малцина немски писатели от

наши дни литературните похвати. Тук читателят ще открие нещо от брачните дуели на Пинтер и Олби, от интровертираните разсъждения на Стриндберг, от бароковите настрояния на Жан-Пол, от езиковия скептицизъм на Петер Хандке, от Брехтовата вяра в разума, от съмненията на Йонеско и Бекет в обзиремостта на екзистенциалните въпроси, ще открие влияния на Балзак и Джойс. Словесните тиради на Франц Хорн черпят живот от речника на интелектуалеца, от полутоновете на словесната игра, от разклонените асоциации и хапливата ирония. Те са изпълнени с думи и фрази от индустриално-техническата област, с остроумия и хумор, посочва Юрген Грамбов.

Романът „Писмо до лорд Лист“ може да се чете и като история на заболяването на един истерик, в която се прокрадва нещо от известната „немска задъшеност“. Но всичко това е представено с ирония и повествованието едновременно и агитира читателя да съчувства на героите, и допринася за тяхното разобличаване. За Мартин Валзер иронията е средство „да релативира фактическото положение на нещата“. В това отношение той сам се смята сроден с писатели като Жан Паул, Киркегор, Роберт Валзер и преди всичко Кафка. Границите на действителността се разкриват от „недостига на съществуване“ — така в романа на Мартин Валзер самоличността на всички тези претърпели поражение интелектуалци зависи от оценката на професионалните им постижения или от мястото им в обществения йерархия. Те са принудени да утвърждават тази унищожаваша личността им система против собствената си воля и възгледи. Мартин Валзер говори за „диалектично негативна сила“, която съобразно със схващането му за реализма принуждава действителността да направи „самопризнания“. Холандският критик Адриан Морийн нарича Валзеровия метод „морален реализъм“. Самият писател разбира под реализъм следното: „Голямото изкуство да се разказва за съвсем дребни неща. Внушителната историография на всекидневното. Точността, постигната от състрадание.“ Тези думи той изрича по повод трилогията на Юрий Трифонов, отбелязва авторът.

Мартин Валзер винаги се е стремил да не включва автобиографичен материал в своите произведения. В своята дисертация върху Кафка той пише: „Колкото по-съвършена е една творба, толкова по-малко насочва тя към нейния творец.“ И все пак — проблемите на Валзеровите герои са преди всичко проблеми на самия писател, който живее в същото общество и понася същите смазващи удари. И когато Валзер „фабулира“, в художествените му построения проникват елементи от личния му живот — така „фабулирането“ се превръща във „формулиране“, заключава Юрген Грамбов.

Ф Р Г

„MERKUR“, Штутгарт, 1984, кн. 4

Централно място в разглежданата книжка на списание „Меркур“ заема статията на Ханс-Тиз Леман „След Адорно. Към рецепцията на естетическата теория“.

Авторът посочва, че трудът на Теодор Адорно „Естетическа теория“ е упражнил необикновено влияние върху литературната критика и върху рецепцията на модерните художествени форми. Адорно се стреми да обедини строгата понятийност на своя категориален апарат с импулса на живото художествено възприятие. При него теорията добива естетически измерения, без да губи вътрешната си кохерентност, посочва авторът. Съвременната академична рецепция на неговия труд се интересува преди всичко от доказателствената сила на системата от категории на Адорно, която се оказва недостатъчно обоснована, но преднамерено подминава съдържащата се в неговите трудове виркулентна критика срещу университетската наука.

На мисленето на Адорно би отговаряло, ако институционализираното занимание с изкуство е подчинено на критичното продължение на херменевтиката и на една теория на изкуството, а не на представата за изкуството като отрадно, възлущащо сетивата допълнение към научното понятие. Една подобна теория би довела до изискването за анализ на изкуството, който — например в литературната област — да е ориентиран не към логиката на понятието, а към „една логика на онези езикови форми, които се използват от властта на понятието“. Според Адорно естетиката би трябвало направо да премине към понятието „художествено възприятие“; ето защо самият той съзнателно не пише „естетика“, а „естетическа теория“. Този критически спрямо научната дейност момент липсва в много от съвременните трудове, посветени на теорията на Адорно, изтъква авторът. Съсловието на академичната, философски ориентирана естетика в наши дни почти не е възприело импелсите, произтичащи от делото на Адорно, за да промени художествено-теоретичния анализ. От друга страна, мисленето на Адорно е напълно чуждо и на „фетиша“ на спонтанността. То не удовлетворява копнежа към „близост“. Теорията на Адорно е безкомпромисна спрямо стремежа към спонтанен подгъп към изкуството, защото без доказателствена рефлексия естетическото изживяване запада до степен на „емоционално славословие“. В същото време Адорно проявява крайно отрицание срещу подражаващите на стари системи и незасегнати от художествено изживяване систематизации на онези учени, които той нарича „чиновници на мисълта“. Заедно с това той се обявява против бягството от комплексността на естети-

Венцеслав Константинов

чески феномен в привидно обективния формализиращ анализ, посочва авторът.

Според водещата теза в естетическата теория на Адорно естетическата диалектика се заключава в отношението между „мимезис“ и „конструкция“. Изкуството дава израз на предпозитивните импулси, като неумолимо провежда рационалната конструкция на творбата през собствената вътрешна логика. И обратно: достъпното за понятието „общо“ съдържание се изразява само когато сетивният апарат на художника се предоставя на безпозитивните инервации, смята авторът на статията.

В дебатите за научното наследство на Теодор Адорно централно място заема проблемът, дали своеобразното схващане за изкуството като диалектика на мимезис и конструкция може да се обедини с понятието за една възможна художествена истина. Изкуството изисква да се изостави сферата на целите, както тази на самосъхранението, а също и принципът на удоволствието. Изкуството не е познание, отбелязва авторът. То е рационално и логично, но само според законите на една естетическа логика, която според мерките на съществуващата извън него логика е ирационална и „глупава“. Но ако изкуството се конституира именно чрез различаването на принципа за идентичност и смисъл, как стои въпросът с неговата застъпвана страстно от Адорно претенция за истинност? Във връзка с това се предлагат две възможности за дискутиране на понятието за истина, която се манифестира чрез въздействието на предпозитивния мимезис в рационалната конструкция, посочва Ханс-Тиз Леман. Може последователно да се изключи всяко предпозитивно от сферата на истината и да се отпрати в сферата на фантазията и на ирационалното, да се каже, че твърде много художественост прониква в теорията и с това тя става прекалено „естетична“. Другата възможност е да се признае, че едно не само привидно рационално разбиране за изкуството трябва да признае аспекта на предпозитивното, нещо повече — трябва да го възприеме в себе си. Така непосредствено стигаме до възгледа, продължава авторът, че мисленето на Адорно, сродно с това на Фройд, в някои отношения е „постструктуралистично“; че неговата конструкция на понятието за изкуството кореспондира с категорията на Жак Дерида „différance“; че неговата негативна диалектика на изкуството трябва да се сравни с трудовете на Юлия Кристева, която в центъра на „текста“ също поставя категорията на негативността и установява полярност между категориите „семиотичност“ и „символичност“, сравнима с дуализма между „мимезис“ и „конструкция“ при Адорно.

От философска гледна точка е важно, продължава авторът, че Адорно остава свързан с Хегеловата традиция, а това се проявява в неговото зачитане на буржоазната субектив-

ност, в липсата на критика срещу диалектическите мисловни категории, каквато съществува в остра степен у Дерида. За разлика от постструктурализма Адорно се стреми да създаде на естетическата диалектика между мимезис и конструкция метафизична истинна основа посредством спекулативна хипотеза, която да превърне мост над пропастта между полюсите. Тя гласи, че именно в неконтролираното най-интимно реагиране, в „идио-синкратичния“, почти неосъзнат от субекта порив, който не може да бъде обхванат понятиено, намира израз по същество „обективното“ обществено съдържание, колективното и всеобщото. Истината на изкуството се осъществява посредством крайно „субективния“ елемент, заключава авторът. Така понятието на Адорно за художествена истина става комплексно поради обединяването на три измерения — политико-историческо, естетическо и философско. Според Адорно към художествената истина спада един „слой“, който излиза далеч над равнището на „критиката“ и на естетическата автентичност — това е именно философското (или теологическото) измерение, съобразно с което истинен може да бъде само такъв изказ, който безкомпромисно възприема световната цялост като „негативност“ и така от своя страна се устремява към радикална негативност, към имплицитно отрицание на негативната световна цялост. Авторът на статията полемизира с този възглед, като посочва, че никой от тези аспекти не може да бъде доказан понятиено-логично, всички те са свързани с критика, полемика, оценки. Като добро пожелание може да се приеме фразата на Адорно: „... истинското естетическо изживяване трябва да се превърне във философия или то не е нищо.“

По-нататък в статията си авторът привежда някои от най-важните разглеждания на „Естетическа теория“, като се спира върху критичните анализи на Албрехт Велмер и на Петер Бюргер. В заключение той посочва, че както убедителността, така и ограничеността на този капитален труд на Адорно се дължат на един централен мотив в неговото мислене — този на „негативността“. Създателят на една „негативна диалектика“ схваща изкуството като радикално отрицание на съществуващото. А в тази постановка, смята авторът, се съдържа определена агресивност, която в основата си е ирационална и трудно може да се вмести в никаква приемлива понятиено-логическа система.

Венцеслав Константинов

ДАНИИ

„ORBIS LITTERARUM“, Копенхаген, 1984, кн. 2

В рецензираната книжка привлича вниманието статията на Петра Пери от Вашингтонския университет „Повестта на Петер

Хандке „Нещастие без ропот“ като критика на биографичния жанр — история и истории“.

Авторката изхожда от постановката, че като съвременен писател Петер Хандке е принуден да се сблъска с проблема за езика и неговите изразни възможности, който същевременно е и проблем за художествената форма. Хандке, както и Паул Целан и други сродни на тях творци могат да бъдат разглеждани в контекста на едно историческо развитие. По време на Немското просвещение се разчупват установените поетически норми и правила. Зараждането на езикознанието довежда до поставянето под въпрос на бароковите и античните поетически категории. Разкриват се нови области за литературния изказ. В последна сметка за романтиците езикът се превръща в граматично-семантичен инструмент за изразяване на неназовимото и неопределимото в живота. Използването на езикови явления за пренасяне и предаване на неизказуемото довежда обаче до абсурдното идентифициране на неназовимото с езиковия израз. В своите „Франкфуртски лекции по поезия 1963“ Хелмут Хайсенбютел отбелязва, че неизказуемото трябва да бъде поверено на самия феномен на словото. По този начин то загубвало своята неизказуемост.

Авторката на статията смята, че в традицията на романтизма всеки поетически изказ предявява претенция, която не може да удовлетвори, но лириката постоянно си придава вид, че е в състояние да удовлетвори подобна претенция. Така лирическият изказ — пак по думите на Хайсенбютел — се удавя „в баналността на твърде лесно изразимото“. Хайсенбютел смята, че това развитие към банален изказ може да се установи не само в областта на семантиката, но и по отношение на стила. Писателите, които се противопоставят на тази тенденция — а това са Хайсенбютел, Хандке, Гомрингер и други, — чрез своите антиграматични (в лириката) и антиформени (в прозата) експерименти докосват и може би преминават границата, от която нататък езикът става „безполезен“, отбелязва авторката.

Но онова, което Хайсенбютел посочва за лириката, би могло да се приложи изобщо за литературата — тоест езикът и художествените форми трябва да бъдат натоварени с нови функции, за да разкрият нови възможности от действителността. Съвременният писател подобно на писателя от XVIII век трябва да постави под съмнение традиционните методи на повествование, продължава авторката. В статията си „Аз съм обитател на кулата от слонова кост“ Петер Хандке посочва: „Все още се пренебрегва обстоятелството, че един изнамерен някога метод за изобразяване на действителността загубва своето въздействие буквално с отминаването на съответната епоха.“ Литература, която се позовава само на една възможна действителност, се разкрива като наивна. Писателят

трябва да прилага по-скоро „все нови и нови методи, за да постига нови и нови изобразения на действителността, смята Петра Пери.

В повестта си „Нещастие без ропот“, публикувана през 1972 г., Петер Хандке се опитва да обхване литературно илюзорната действителност на един човешки живот. Писателят си поставя почти етическата задача да покаже, че съществува „още една възможност за изобразяване на действителността“.

Тъй като за Петер Хандке една възможна истина възниква от приложения метод, авторката изследва методиката, въз основа на която е изградена повестта „Нещастие без ропот“. В предишната си повест „Страхът на вратаря при дузпа“ (1970) Хандке използва формата на криминалния роман, а в романа „Кратко писмо за дълга раздяла“ (1972) — формата на възпитателния роман, и то с цел да разчупи тези форми и ги разкрие като обикновени конструкции. Така и в повестта „Нещастие без ропот“ писателят проучва *биографията* като литературна форма. Той изпитва нейната валидност и способността ѝ да изкаже истината за живота на един човек — в случая на неговата майка. Хандке си задава въпроса, дали биографичният (или автобиографичният) живот е „поезия“ или „истина“.

Разбира се, Петер Хандке не се занимава с историята и развитието на биографичния жанр. И той не си поставя за цел да го развенчае като несъстоятелен, посочва авторката. По-скоро Хандке се залавя с общата дефиниция, с *идеята* на биографията, за да я разшири до степента на метафора за разбирането на света. Той разгръща самото жанрово понятие — макар в много отношения да следва условностите на биографичната форма, — като му придава отчасти *автобиографичен* характер. В последна сметка повестта „Нещастие без ропот“ се оказва творба, която доразвива основната теза на писателя, че самият акт на писането представлява метафора за „формулирането“ на неговия личен свят.

Според терминологичния речник на Геро фон Вилперт конвенционалната биография е „житеописание и като такова е клон от историографията“. Съществуващите други дефиниции не се отличават много от посочената и всички те свидетелствуват за една наивна вяра във възможността за историко-сциентичното верифициране на отделния човешки живот, свидетелствуват за отсъствие на критична перспектива, която да обгледа дискусивно проблематиката на биографията и на човешката история, заключава авторката. Въпросът, как да се опише отделният човешки живот, тоест една биография, и животът изобщо, тоест историята, остава все така неразрешен и едва в последно време се разглежда литературно от писатели като Петер Хандке, Криста Волф и Петер Хертлинг. А това е въпросът, дали се пише „история“ или отделни „истории“, смята Петра Пери.

Повестта „Нешастие без ропот“ поначало изпълнява основните изисквания на биографичния жанр. Хандке започва разказа си с намерението да изобрази живота на своята майка. Той нееднократно говори за „потребността да напише нещо за майка си“. Вършен подтик за създаването на произведението е нейното самоубийство. Но при описанието на живота й Хандке не си служи с исторически и сициентично доказуеми факти, а *сътворява* този живот наново. От действителни цитати, писма, снимки, илюстрирани картички и от измислици той конструира нейната биография. Хандке смесва факти с фикция, но това не намалява относителната истина за живота на майката, посочва авторката на статията.

Съобразно с конвенционалните биографии Хандке изобразява живота на майка си в контекста на нейното време. При това той се връща до житейските обстоятелства в бащиния й дом. Хандке описва социално-историческите условия, които формират живота на бащата, и изяснява как тези условия въздействуват върху майка му. Той пресъздава тесния свят, в който тя се ражда, а също обрисова епохата на възхода на Третия райх, влиянието, на които тя е подложена. Майката се оказва една от „прелъстените“, тя бива убедена, че трябва да замени „аз“ с „ние“, и така се лишава от индивидуалност и възможност за себеутвърждаване.

Дори анекдотичният, донякъде импресионистичен край на повестта остава в рамките на традиционната биографична форма. Описателни елементи като фразата „Шишето с яичен ликьор в бюфета!“ допринасят индиректно за характеристиката на майката, така както в конвенционалните биографии често се използват природоописания, за да се подчертаят различни аспекти на изобразяваната личност.

В двата паратезисни откъса в повестта Петер Хандке се занимава теоретично с проблема за биографичния жанр. Той пише: „Но не е ли всяко формулиране, дори и на това, което действително се е случило, повече или по-малко фикция? По-малко, ако се удовлетвори само да осведомявам за него, повече, ако търсим точната му формулировка. И колкото повече съчиняваме, толкова може би историята става по-интересна за другите; дали защото човек по-лесно се откъждества с формулировки, отколкото с голи факти? За това ли изпитваме нужда от поезия?“ Тук Хандке поставя въпроса за читателската рецепция — едно обикновено осведомяване за някакъв живот, например списък от данни и събития, не е *штересно*. Биографът използва този скелет, за да интерпретира един живот, да го формулира. Той превръща историята в отделни истории, в разкази. Хандке съзира невъзможността да се възпроизведе реалността на един човешки живот чрез голи факти; в биографичното повествование той трябва да бъде сътворен наново.

Тази своя мисъл писателят развива във втория паратезисен откъс. Там той казва: „Естествено е, че това, което виждаш написано за определен човек, изглежда малко неопределено; но тези обобщения, взети сами по себе си, които са подчертано откъснати от майка ми като вероятно неповторимото главно действащо лице в едно може би неповторимо повествование, могат да имат отношение и към друг, а не само към мен — затова простикият преразказ на нейния изпълнен с превратности живот и на внезапния й край не би бил нищо друго освен предизвикателство.“ Само *обобщенията*, а не особеностите в живота на майката могат да бъдат от всеобщ интерес. Именно тук се крие дилемата, пред която е поставен биографът — разказаният живот трябва да бъде общодостъпен. Той трябва да се съобразява с кръгозора на читателя, като при това не губи своята самостоятелност и индивидуалност, иначе — по думите на Хандке — се превръща в „литературен обред, в който личният живот остава само повод“. Следователно биографът трябва да установи деликатен баланс между индивидуалността на отделния живот и своите абстракции и формулирания. Биографът Хандке се опитва да постигне такова равновесие, като подбира фактите от живота на майка си и ги претегля съобразно с предварителните формулировки за един живот. Той казва: „Следователно аз сравнявам, изречение по изречение, общия запас от формули в биографията на дадена жена с личния живот на майка ми.“

Петра Пери посочва, че преценяването на особеностите в биографията на майката с оглед на модела на биографията *изобщо* не е нищо ново; несъмнено всеки биограф се пита как животът на определена личност се вмести във формата, приета за *един* живот. Новото обаче е това, че Хандке превръща своята биографична творба във форум за дискусия на проблема за биографичната форма, а в последна сметка — на проблема за писането въобще. В двата паратезисни откъса той разкрива нехарактерна за биографите пристрастност, подчертава авторката.

Петер Хандке нарича книгата си „повест“, а не „биография“. Онова, което на пръв поглед действително е житейската история на майката, се оказва в равна степен и житейската история на самия Хандке. Опитите на майката да придаде собствена форма на своя предварително формиран живот и с това да се освободи от ужаса на един неподдаващ се на контрол и безсмислен живот съответствуват на стремежа на Хандке да пише; да си „припомня“ и да „формулира“, да избяга от „чувството за недействителност“ и от „изпълнените със страх мигове“. Хандке казва: „Впрочем, откакто почнах да пиша, тези състояния ми се струват далечни и отдавна минали, защото навярно се опитвам да ги опиша с най-голяма точност. Докато ги описвам,

те се превръщат в спомен за един вече приключен период от моя живот.“

Очевидно Хандке пише тази биография заради майка си, но още повече заради самия себе си. Той опровергава традиционните основания на биографа, като отбелязва: „Естествено всички тези обосновки са съвсем произволни и могат да се заменят с други, също така произволно избрани.“ И веднага разкрива истинския повод за своето биографично начинание като подтик за писането въобще: „Просто съществуваша кратки моменти на пълно безмълвие и нуждата да ги формулирам — неизменните поводи за писане, както винаги.“

Авторката на статията смята, че тъкмо това признание на Хандке позволява да се включи разглежданата творба в поредицата от предишните му романи — всички те се оказват метафори за разбирането на света, като негови предпоставки в случая са „споменът“ и „формулирането“.

Така историята на майката в последна сметка е история и на самия Хандке, но и нещо повече — тя е история на човека изобщо, който не може да съществува без взаимовръзка и формулиране и трябва да се изтръгва от хаоса на един безсмислен свят чрез все нови и нови форми, включвава авторката.

Венцеслав Константинов