

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр 1, 1986

Книжка 1 се открива с рубриката „Пред XXVII конгрес на КПСС“, в която е поместена обширна информация за състоялата се през май 1985 г. международна среща на „кръглата маса“, организирана по традиция от редакцията на „Вопросы литературы“, на тема „Литературите на социалистическите страни: резултати, тенденции на развитие, задачи за изследване“. В срещата са участвували освен съветски критици и литературовеци и гости — делегати от България, Виетнам, ГДР, Куба, Монголия, Полша, Румъния, Унгария и Чехословакия.

В уводните думи към информацията се изтъква голямото значение, което се отдава на литературно-художествената критика в проекта за нова редакция на Програмата на КПСС, която предстои да бъде приета от XXVII конгрес. В нея литературно-художествената критика е поставена наравно с обществените институти, от които до голяма степен зависи духовното равнище на народа. Ето защо имаме пълно основание да твърдим — се казва в уводната част на информацията, че мяра за нейната професионална зрелост (курс. в оригинала) е дълбочината, с която възприема преживявания момент.

Поставената за обсъждане тема дава възможност, без да се изпускат от внимание националните особености на текущия литературен процес, да се види общото, което обединява творческите усилия, което обединява отделните писатели и отделните литератури. В проекта за нова редакция на Програмата на КПСС се подчертава, че не са еднакви равнищата на икономическото и политическото развитие, историческите и културните традиции в социалистическите страни, условията, в които се намират те. Но „каквито и да са особеностите на всяка отделна социалистическа страна... всички те имат еднакви класови интереси. Това, което обединява, сплотява социалистическите страни, е главното и то е неизмеримо повече от това, което може да ги разделя“.

Машабно поставената тема позволява да се погледне на литературата в светлината на социалнополитическото, духовното състояние на съвременния неспокоен свят.

На първо място е публикуван изнесенният от Д. Марков доклад пред участниците в „кръглата маса“ на тема „Социалистическият реализъм: теория и практика“, а след това са отразени и направените изказвания.

В доклада си Д. Марков прави преглед на изминатия 40-годишен период в развитието на социалистическите литератури. Посочва се изключително важният резултат от Втората световна война — извършените народно-демократически, социалистически революции, дълбоките обществени преобразования в много страни. В следвоенния период социализмът излиза извън пределите на една страна и се създава световната социалистическа система. Отбелязва се, че в някои страни още преди Втората световна война съществува революционно-социалистическа литература. През 20—30-те години в Чехословакия, България, Полша и други страни съществуват крупни течения на революционни литератури — техните традиции се обогатяват значително под влияние на революционните изменения, настъпили след Втората световна война. Днес съветската и другите социалистически литератури образуват важно направление в световния литературен процес.

В първото десетилетие след Втората световна война — пише в доклада си Д. Марков — са създадени значителни художествени произведения. В съветската литература това са забележителни произведения, посветени на Великата отечествена война, на социалистическото строителство. И в другите социалистически страни са създадени в този период големи произведения, които правдиво и вълнуващо отразяват историческото минало, войната и героичната борба на народите против фашизма, а също и началото на коренните социалистически преобразования.

Авторът на доклада набляга на това, защото първото следвоенно десетилетие не винаги е оценявано вярно от някои литературни критици и литературовеци: зад трудностите и грешките не се виждат крупните успехи. От друга страна, наред с високите завоевания ясно се виждат появилите се в онзи период действително сериозни трудности и грешки.

В какво се състои същността на тези трудности и грешки? — задава въпрос в доклада си Д. Марков. Както се вижда от приетите тогава партийни решения, те са свързани с

нарушение на ленинските норми в обществен-ния живот, вследствие на което се стига до сковаване на личната инициатива, до насаждане на схеми и шаблони. Широко се разпространява вулгаризаторската трактовка на проблема „художник и действителност“. В общофилософски план това означава трактовка на художественото познание само като едностранна зависимост на изкуството от действителността, в резултат на което се недооценява явно субективното начало. Дори формулата на Ф. Енгелс за реализма се схваща често едностранчиво — само като зависимост на характерите от обстоятелствата, въпреки че Енгелс има предвид тяхното единство — т. е. преобразуващото въздействие и на човека върху обстоятелствата.

В онези години се туршат реалните живени противоречия, насажда се схематизъм, лакировка на действителността, шири се така наречената теория за безконфликтността, теория за „идеалния герой“.

Грешките от подобен род започват да се осъзнават — посочва в доклада си Д. Марков — в средата на 50-те години. Те се виждат като спиралка за по-нататъшното развитие на литературата и литературната теория. И за тяхното осъзнаване допринасят известните партийни решения. Най-важни жалони в това отношение стават XX конгрес на КПСС, Пленумите на ЦК на работническите и комунистическите партии през 1956 г., състояли се в много социалистически страни. Това е началото на нов етап, свързан с преодоляването на посочените грешки и утвърждаване на качествено нови черти в развоя на литературата.

Но самият процес на преодоляване на вулгаризаторските възгледи се усложнява от много фактори и тенденции. Появяват се крайности от различен род. Така под знамето на борбата срещу догматизма в някои кръгове се пораждат субективистки и формалистически възгледи. Техните привърженици игнорират социалната обусловеност на изкуството, а това означава ревизия и подриване на най-важните принципи на марксистко-ленинската естетика. Социалистическият реализъм се отъждествява с догматизма и се отрича. На тази вълна се разпространяват възгледите на Роже Гароди с неговата проловута теория за „реализъм без брегове“.

В края на 50-те и началото на 60-те години — пише в доклада си Д. Марков — се появяват нови граници на общественото съзнание: освобождавайки се от елементите на сектантската ограниченост, ние все по-активно се предвиждахме към многостранен обхват на действителността и изследване на извънредно сложните общественно-литературни процеси и явления. Стига се до нов етап в разбирането на хуманизма: той се схваща не абстрактно и извънсоциално, а в динамика, като висш израз на общочовешката същност.

Човекът все по-пълно разкрива своите духовни богатства и литературата се стреми

да отрази целия спектър на неговото битие, движейки се по пътя на активно търсене на образни решения и като чупи на практика схемите и шаблоните.

И логично е, че в областта на теорията на пръв план се поставя проблемът за естетическата природа на социалистическия реализъм, за широтата на неговите възможности — във връзка с това понятието трябва да се изчисти от чуждите му трактовки. Известно е, че това се извършва нелесно, защото както привържениците на вулгаризаторските възгледи, така и привържениците на субективистко-ревизионистическите продължават да настояват на своето. В процеса на дискусите — изтъква Д. Марков — трябва да се отхвърлят непримливите концепции, но и да се изработи научно позитивна концепция.

Ние се стремяхме да покажем процеса на художественото познание не просто като отражение, още по-малко като съзерцателно отражение на света, а като процес на неговото художествено претворяване, т. е. като органическо единство на обективното и субективното. Това е важен изходен принцип на всяко изкуство. Жизнената и художествената правда са свързани помежду си, но се и различават. Художникът създава *свой образ на света* (курс. Д. М.), а не се стреми към унило правдоподобие. Художникът търси съответствие с общите закони на реалната действителност, с общата логика на нейното развитие, без да се ограничава само във „формите на самия реален живот“. В това се изразява и детерминиралостта на творческата субективност, и свободата на търсене на най-разнообразни способности и похвати на художествено изображение.

Социалистическият реализъм — изтъква по-нататък в доклада си Д. Марков — е принципиално нова естетическа система. Той се основава на осъзнатия историзъм и на марксистко-ленинското познание на света. И с това се обуславя главното в него — социалистическият идеал на художника, концепцията за човека, последователно провежданата художествена правда на изображението, изобщо цялата духовна и нравствена атмосфера на представителите на този метод.

В провежданите дискусии остри спорове е предизвиквала категорията за правдивостта. Справедливо се напомня, че правдивостта е изначално присъща на всяко истинско изкуство, представяно от различни методи и направления. Но от това са правени погрешни изводи. Тълкувайки понятието реализъм (включително и социалистическия) само като един принцип на отражение на действителността, най-често свързан с изображение на живота във „формите на самия реален живот“, се твърдеше, че критерий за правдивост, обхващащ не един, а най-различни типове образни обобщения, е непримлив за определяне качествените особености на новия метод.

Такъв извод — посочва Д. Марков — е неестествен, защото е лишен от историзъм, не се съобразява с живия процес на изграждането и развитието на социалистическото изкуство.

Действително правдивостта е заложена в самата природа на истинското изкуство. И тъкмо затова тя, разбира на историческото си развитие, е всеобхватен критерий на новата естетическа система — социалистическия реализъм, който е приемствено свързан не с едно, което и да било то, течение или способ на изображение, а с *целия прогресивен художествен опит на човечеството* (курс. Д. М.). Въз основа на посочените по-горе принципи — преди всичко на партийността и народността — социалистическият реализъм се стреми последователно исторически да развива постигнатото, да дава своя принос в многостранното образно усвояване на света. Или — изтъква Д. Марков — става дума за осъществяване в него във възможно най-пълна степен на правдивост на художественото познание като цел и предназначение на изкуството.

Изхождайки от тези качествени особености на социалистическия реализъм, ясно могат да се обяснят и неговото отношение към другите методи и направления, и необикновената широта на неговите естетически възможности, и дълбоката диференциация в него на различните форми и стилове.

Проблемът за диференциацията на формите в социалистическия реализъм е един от най-важните проблеми, който теоретически е все още недостатъчно разработен, въпреки че многообразната практика на съветската и другите социалистически литератури дава богат материал за това. В доклада си Д. Марков припомня, че преди повече от петнадесет години някои литературоведи, опитвайки се да решат посочения проблем, отстояват становището да бъдат разграничени две понятия — „социалистически реализъм“ (като по-тясно) и „социалистическа литература“ (като по-широко). Още навремето в състоялата се дискусия Д. Марков счита, че този въпрос не може да се реши еднозначно, той изисква конкретно-исторически подход. Такова разграничение е възможно — се изтъква в доклада, — ако се има предвид наличието на редица *преходни* (курс. Д. М.) явления, известна незавършеност на процеса на придвижване на определени групи писатели към литературата на социализма. Но ние ясно съзнаваме, че например в съвременна Полша има писатели, които не могат да бъдат обединени под понятието „социалистическа литература“, защото по своята идейна насоченост те са извън нейните предели.

В доклада се отбелязват и споровете във връзка с това, че отделни литературоведи предлагат да се разграничат посочените понятия по чисто естетически съображения. Поддържа се становището, че социалистическият реализъм представлява само едно от теченията

в широките рамки на социалистическата литература, която включва и много други форми, течения и методи, сред тях не само романтизма, но и натурализма... Такава позиция — изтъква Д. Марков — освен другите си аспекти, които сега няма да засягам, — е свързана с това тясно разбиране на социалистическия реализъм, което го свежда само до един способ на художествено обобщение, лишавайки го от философска основа, от широта на естетическите възможности.

По-нататък в доклада си Д. Марков се спира на отношението на социалистическия реализъм към други методи и направления.

Социалистическият реализъм се отнася към критическия реализъм като към велико наследство, опира се на неговия богат опит; той използва също и опита на романтизма и на други прогресивни литературни течения. Но всички те, влизайки в новата естетическа система, губят чертите на методите, като същевременно запазват присъщите им форми и типове художествени обобщения, които заедно с новозародилите се форми стават компоненти на поистината на социалистическия реализъм, способствуват за разширяването на неговото художествено многообразие.

Социалистическият реализъм е концепционно противоположен на модернизма — изтъква Д. Марков. Творческият път на редица големи художници, които така или иначе са били свързани с модернистичната естетика, а след това са преминали на позициите на социалистическото изкуство, недвусмислено свидетелствуват, че този техен преход не е бил плавен, не е органически преход от едно към друго. Това е преход към ново качество, към ново световъзприемане, съпроводен с разрыв с предишната естетическа система. Отделен въпрос е, че в сложния процес на това развитие са се запазвали някои елементи от предишната поестика, които в преобразуван вид и в друга функция способствуват за изразяване на новото идейно-естетическо съдържание.

Исторически обоснованото схващане на социалистическия реализъм противостои решително на всякакъв род извращения на неговата същност в статии и книги на буржоазни критици и литературоведи — пише Д. Марков. А на такива извращения и изопачавания се натъкваме непрекъснато и най-вулгарното от тях на Запад е откъждествяването на социалистическия реализъм с догматизма: често пишат за затворени рамки, за естетическа ограниченост, за затвореност на социалистическия реализъм. Като пример е посочена книгата на Деминг Браун „Руската съветска литература след Сталин“ (Кембридж, 1978), в която се говори за „тесни и задущаващи рамки на социалистическия реализъм“.

Разбира се, тези изводи са чужди на метода на социалистическия реализъм — той е чужд на всякакви формалистически теории

и концепции. Структурата на текста в тези теории се разглежда изолирано от обусловеността на литературата от социалните условия на живот; поетиката се представя като иманентно развитие на формите.

Естетическата широта на социалистическия реализъм е противопоставена на субективистко-ревизионистическите възгледи за всеядна откритост, насочена всъщност към заличаване основите на метода.

Ние говорим за социалистическия реализъм като за система, която има свои определени граници и е свързана преди всичко с основните принципи на марксистко-ленинското познание на света, на социалистическия хуманизъм. Тази концепция е противоположна на плурализма, който предполага обединяване на различните идейно-философски и естетически възгледи, много от които не дават обективно познание за действителността.

След като отбелязва важните моменти в развитието на теорията на социалистическия реализъм, която без съмнение се намира в неразривна връзка с художествената практика на писателите, Д. Марков се спира в доклада си и на отделни характерни тенденции в литературите на социалистическите страни.

Във всички социалистически литератури периодът от втората половина на 50-те години се очертава като нов период. Художниците са изразили своето отношение към някогашните грешки и извращения в обществен живот, осъдили са шаблоните и стереотипите, като са утвърдили необходимостта от развитие на творческите възможности на човешката личност. В България група големи писатели посвещават трудове на тази проблематика — тук са споменати романите „Пътят за никъде“ на Б. Райнов, „Двама в новия град“ на К. Калчев, „Мъртво вълнение“ на И. Петров.

При характеризиране на литературата от 60—70-те години като нейни най-важни особености изпъкват засилването на нравствено-психологическото начало, изостреното внимание към вътрешния свят на човека. Една от формите, в които намират израз тези процеси, е лиричeskата проза, явление, широко разпространено и в съветската, и в другите социалистически литератури. В лиричeskата проза отношението към големите социално-обществени проблеми е представено като лично преживяване; повествуването се води като интимен диалог с читателя, има изповеден характер. Изибищо изповедните интонации, личното възприятие на живота са извънредно характерна черта в развитието на социалистическите литератури — в такива изповедни произведения историята, жизнените процеси се пречупват през личните преживявания на героите, представляват анализ на собствения им опит.

Д. Марков изтъква удивителното многообразие на способите на художествено обобщение — редица писатели използват в творчеството си мита, легендата, фолклора, фантастиката и тези изразни средства им служат

успешно в разкриването на много социално-обществени и нравствени проблеми. Нерядко се наблюдава и взаимопроникване на различни стилкови тенденции, отразени в рамките на едно произведение.

В заключителните редове на доклада си Д. Марков изтъква, че се е спрял на обединяващи въпроси в развитието на теорията и практиката на социалистическите литератури. Когато се говори за общност на развитието, се има предвид преди всичко общността на социалистическите идеали, на принципите на социалистическия хуманизъм. Но общност не означава еднаквост. Всяка национална литература си има свой, различен от другите, облик, свързан с традициите, с историята и съвременното битие на своя народ, със своите най-големи художници. Върху това се базира закономерният процес на взаимното обогатяване на социалистическите литератури.

От България в „кръглата маса“ са участвували с изказвания М. Василев и Б. Биолчев.

Мария Блажева

## Г Д Р

WEIMARER BEITRÄGE, Берлин/ Ваймар, 1985, кн. 7

В разглежданата книжка привлича вниманието статията на д-р Карлхайнц Барк „Рецептивната естетика и социалната функция на литературата“.

В историята на литературознанието от началото на двадесети век могат да се посочат три повратни точки, в които се извършва принципа ревизия на традиционните теоретически и методологически основи на тази наука, създадени още през миналия век. Това са антипозитивистичното направление на руските формалисти; немската история на духа и идеалистичното изследване на стила през двадесетте години (с американския паралел на „новата критика“), както и възникналият във Франция структурализъм от петдесетте и шестдесетте години, който същевременно представлява степен на рецепция на ранния руски формализъм, смята авторът. При всички различия познавателният интерес на тези литературнотеоретични основни направления бе насочен към това да се определи предметът на литературознанието с помощта на научни критерии. На въпроса, дали тази цел е постигната, не би могло да се отговори категорично. Това дори се оспорва, а някои литературоведи смятат дори, че усилията са били напразни и все още няма точно определение на предмета на литературната наука.

Така възникна необходимостта от нови критерии за определяне на ефективността

на литературознанието, на неговите граници и задачи. През 1967 г. бе създаден университетът в град Констанц (ФРГ) и там бе разработена „рецептивната естетика“, която доби международна известност под наименованието „костанска школа“. Тя се появи поради стремежа към реформи и бе създадена от една интердисциплинарна „група на петимата“, която включваше англикиста Волфганг Изер, германиста Волфганг Прайзенданц, еспаниста Манфред Фурман, романиста Ханс Роберт Янус и слависта Юри Щрайдер. Тази група възникна поради общия стремеж да се сбуди спадналият интерес към литературната история, за да се създадат условия за плодотворен диалог със съседните дисциплини. Така се поставяха основите и на едно ново литературознание. Групата формулира състоянието на нещата по следния начин: „Историята на литературата и изобило на изкуството твърде дълго бе история на авторите и произведенията. Тя пренебрегваше или премълчаваше своето „трето съсловие“ — читателя, слушателя или наблюдателя. За неговата историческа функция се говореше съвсем рядко, макар че тя бе извънредно необходима. Защото литературата и изкуството се превръщат в конкретен исторически процес едва чрез вътрешния опит на онези, които приемат, използват и преценяват техните произведения, признават ги или ги отхвърлят, подбират ги и ги забравят и по този начин създават традиции, но не на последно място могат да поемат и активната роля да отговорят на една традиция, като сами създават художествени произведения. Литературата не трябва да се схваща като обект на една чиста духовна история, а като динамичен процес, съставен от комуникация, продукция и рецепция, тоест от автор, произведение и публика. Така трудовете на литературоведите от университета в Констанц имат общата цел да изведат изследването на литературата от методите на старата литературна история, която затъва в позитивизма, от интерпретацията, която обслужваше самата себе си, и от компаратистиката, която превърна сравнението в самоцел.“ Така самите представители на рецептивната естетика формулират своята претенциозна програма, която имплицитно си поставя и задачата да обоснове наново теоретичните основи на литературоведската практика.

Авторът посочва, че стремежите за обновяване на литературната наука не са нещо ново. Още през 50-те години Вернер Краус разгледа състоянието на тогавашното литературознание и посочи слабостите на модните направления, които не издържаха критика от марксистическа позиция. Именно рецептивната естетика е онази крачка напред, която позволява да се обхване по-цялно социалната функция на литературата.

*Венцеслав Константинов*

## АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, Виена, 1985, кн. 191–192

От по-особен интерес в рецензираната двойна книжка на сп. „Литератур унд критик“ е изследването на Готхарт Вунберг „Виенски перспективи в произведенията на Шницлер, Хофманстал и Фройд“.

Авторът търси общи черти в книгите на тримата най-вече там, където се разглеждат проблемите на личността, тоест на „душата“ и на „аз-а“, свързани с проблемите за съня и словото, за тъждествеността на себе си, за привидността и действителността. Тези проблеми могат да се проследят и в творчеството на други писатели, като Бер-Хофмай, Леополд Андриан, Роберт Музил, Херман Брох, Рилке, Кафка или Томас Ман, но именно Шницлер, Хофманстал и Фройд са посветили на споменатите теми най-много страници, формулирали са го така, че са ги представили като проблеми на съвременната цивилизация. Най-малкото в немскоезичната сфера, особено в литературата, никъде другаде не е казано по-ясно, по-категорично и по-смело как стоят нещата с усамотеното човешко „аз“, с безмълвието, с тайните желания на хората, които им разкриват техните сънища, посочва Готхарт Вунберг. Той цитира няколко известни изречения от „Писмо на лорд Шандос до Франсиз Бейкн“ на Хофманстал: „Напълно съм изгубил способността да мисля или да говоря за нещо свързано, абстрактните думи, с които езикът трябва да си служи естествено, за да даде израз на някаква преценка, се разпадат в устата ми като гнили гъби...“ Авторът привежда за сравнение и един текст от драмата на Артур Шницлер „Парацелз“: „Смисъл намира само оня, който го дири. Сливат се сънят и будността, истината и лъжата. Никъде няма сигурност. Не знаем нищо за другите, нищо за себе си; винаги играем и който разбира това е умен.“ Тук могат да се прибавят и констатациите на Фройд, че сънят идва на мястото на действително и представява задоволяване на някакво желание. Тъкмо на онези безсловност в писмото на Шандос отговаря опитът на Фройд да помогне в терапевтичния разговор на забудените спомени да намерят думите и езика, които са изгубени за субекта. Така погледнато, „Тълкуване на сънища“ от Фройд е в по-дълбок смисъл отговор на онова, което „Писмо на Шандос“ формулира като проблем, отбелязва авторът.

Когато се говори за творчеството на Шницлер, изникват темите за истината и лъжата, за действителността и привидността; при Хофманстал откриваме темата за съня, а при Фройд — темата за душата и съня. Но тези теми са общи и за тримата и имат в произведенията им основно значение. Освен това те заемат централно място в творчеството на редица други виенски писатели от онези го-

дини, застъпващи твърде различни стилистични и художествени позиции — от Алтенберг до Ерих Мах, от Бер-Хофман до Феликс Дьорман, от Леополд Андриан до Херман Бар или Рихард фон Шаукал. Може да се каже дори, че тази триада — познание, език, сън, — която е залегнала в представите на съвременниците за човешката личност, определя изобщо мисленето на височани от онова време, подчертава авторът.

Така например в популярната тогава едноактна пиеса на Артур Шницлер „Анатол“, която носис подзаглавие „Въпрос към съдбата“, се разглежда въпросът за истината и лъжата, но свързан с темата за езика и съня, респективно с темата за хипнотичното състояние на човека. Младият виенски бонвиван Анатол иска в присъствие на приятеля си Макс да хипнотизира своята приятелка Кора, за да установи дали тя му е вярна. В своя сън тя трябва да каже истината. Вече хипнотизираната Кора го уверява: „Ще кажа истината.“ Но Анатол не се осмелява да зададе своя въпрос. Накрая, преди да си тръгне, Макс отбелязва, че жените лъжат и в хипноза. Тук се проявява моделът, завещан от древността в прочутия въпрос-уловка на гръцкия философ-диалектик Евбулид: „Критянинът Епименид твърди, че всички критяни лъжат. Следователно лъжат ли критяните или не?“ Това е моделът на омагьосания кръг. В случая с Анатол въпросът гласи: „Щом като в състояние на хипноза Кора казва, че ще говори истината, но Макс твърди, че жените лъжат и в хипноза, следователно лъже ли Кора или не?“ Но в случая тази уловка е добре дошла за Анатол, защото той се страхува от „действителната“ истина — че може би Кора го мами — и търси всякакви предлози, за да не я чуе. Така Анатол иска да знае истината, но се страхува от нея, затова не задава своя „въпрос към съдбата“. Проблемът за истината и неистината остава неразрешен.

От още по-голяма значимост за определяне на тази типична „виенска перспектива“ на епохата е образът на лорд Шандос в известната творба на Хофманстал. В него за първи път в историята на модернизма е формулиран езиковият скептицизъм, който по-късно ще изиграе такава роля в съчиненията на други писатели и философи. На пишещия това въображаемо писмо е станало вече невъзможно да участва дори във всекидневни разговори, а освен това „да обхваща нещата с опростяващия поглед на привичката“. Шандос пише: „Всичко се разпада пред мен на части, а частите отново на части и вече нищо не може да бъде обхванато от едно понятие. Думите плуват около мене; те се превръщат в очи, които се взират в мен и в които аз трябва да се взирам в отговор. Те са водовъртежи и аз губя свят, когато се надвеса над тях, те се въртят непрестанно и през тях се стига само до пустотата.“ Тези редове са писани още през 1902 г. и представляват

предшественици на словесните дирекции на експресионизма в немската литература, на езиковите игри на дадаистите. Дори стиховете на поет като Паул Целан свидетелствуват за същия този процес в своята смесица от опинение и резигнация, отбелязва авторът на статията.

Това е времето във Виена, когато в медицината неврологията се превръща в психо-логия и в крайна сметка в психоанализа. Откритието на Фройд, че сънят представлява изпълнение на някакво потиснато желание, че той встъпва на мястото на действието, определя на съня ролята на средство на определяне на психиката. Оттогава много литературни текстове могат да бъдат прочетени по нов начин, стига в тях да става дума за сънища и съновидения. Например прочутите терцини на Хофманстал „От тъкан като тази на мечтите сме сътворени“. Защото мечтата и сънят се превръщат в нова реалност, в която езикът бива изпробван и проверяван наново, заключава Готарт Вунберг.

Венцеслав Константинов

## ИСПАНИЯ

„REVISTA DE LITERATURA“, MADRID, XLVI, n. 92, julio-diciembre de 1984 año

Испанското литературно списание „Ревиста де литература“ („Литературен преглед“) излиза два пъти годишно в Мадрид като орган на Института за испанска филология „Мигел де Сервантес“ към Испанската кралска академия на науките и се занимава с проблемите на литературната теория, история и критика и естетиката. В рецензираната книжка № 92 от юли—декември 1984 г. особено се откроява статията на Мигел Д'Орс от университета в Гранада „Росалия де Кастро и нейното място в испанската поезия“.

Определяйки значението на голямата галисийска поетеса Росалия де Кастро (1837—1885) за развитието на испанската литература, Мигел Д'Орс изтъква, че нейната личност и художествено наследство са имали и имат и досега необикновена популярност в Испания и са били често обект на митологизиране, което затруднява опознаването на истинската ѝ същност. Това обстоятелство според критика е затъмнило и до днес поетичния ѝ образ. Върху творчеството на Росалия де Кастро в Испания съществуват много изследвания, но те имат предимно патетичен, панегиричен характер, затъгват в прекален биографизъм, като често игнорират важни аспекти от нейното поетическо формиране, тематичната характеристика на лириката ѝ, поетическата ѝ стилстика, метрическите особености на нейното творчество, мястото му в галисийската и испанската лирика.

Мигел Д'Орс проследява творческия път на поетесата, разкривайки ролята ѝ за формирането на испанската лирика през XIX в. Росалия де Кастро, отбелязва той, е родена през 1837 г. в Галисия, северозападната област на Испания, където се говори всъщност на особен португалски диалект, в крайбрежния град Сантяго де Компостела, и умира от рак едва на 48 години, през 1885 г., в град Падрон. Тя се ражда в годините на разцвет на испанския романтизъм, но прави първите си стъпки в литературата в средата на 50-те години на XIX в., когато поетическата панорама в страната постепенно се променя. Росалия де Кастро, подчертава критикът, проявява от ранни години своето необикновено лирическо дарование. През 1858 г. тя се омъжва за Мануел Мургия, учен-историограф на Галисия, по чието настояване издава първата си книга „Галисийски песни“ (1863), написана на галисийски език и повлияна от местния фолклор, който веднага ѝ спечелва широка известност. По-нататък през целия си живот поетесата пише едновременно на галисийски и испански, запазвайки докрай билингвизма на творчеството си.

Проследявайки творческото развитие на Росалия де Кастро, Мигел Д'Орс отбелязва, че през 1857 г. се появява първият ѝ цикъл стихове „Цветето“, написан на испански по времето, когато авторката прекарва няколко месеца в столицата. По това време в Мадрид и в Барселона вече достигат нови литературни ветрове. Те обаче слабо достигат до отдалечената Галисия и този факт проличава според критика в цикъла „Цветето“. В него се открива влиянието на големите испански поети-романтици Хосе Мария де Еспронседа (1808—1842), автор на прочутата „Песен на пирата“, и Анхел де Сааведра, дук де Ривас (1791—1865), чиято поема „Фарът на Малта“ (1828) се смята за начало на романтизма в испанската поезия. В първия цикъл стихове на Росалия де Кастро ясно проличават романтични чувства: любовта е неосъществима, светът е извор на мъки и страдания, човекът в него е осъден на самота и отчуждение. Но Мигел Д'Орс подчертава, че към 1862—1863 г. у Росалия де Кастро вече се забелязва промяна — тя се насочва към т. нар. „неоромантизъм“ или „интимизъм“, който има германски корени в испанската поезия, към „предбекеровския“ тип лирика, макар че тогава повечето от испанците игнорират творчеството на Бекер. Изследователят посочва ключовото място, което испанският поет от немски произход Густав Адолф Бекер (псевдоним на Густав Адолф Домингес Бастида — 1836—1870 г.) заема в историята на испанската лирика през XIX в. Единствената книга на този неосенен приживе поет на Испания, представител на късния романтизъм (т. нар. „неоромантизъм“) — „Рими“ — излиза посмъртно едва в 1871 г., и има голям успех. Макар че до началото на 1859 г. Бекер е публикувал само шест стихотворения от

бъдещата си книга в периодичния печат, според критика Росалия де Кастро, която е обичувала с него в Мадрид през 1856—1859 г. и е следяла с интерес работите на севилския поет, неизбежно се е повлияла от него. Това проличава в нейния написан на испански лирически цикъл „На майка ми“ (1862), посветен на починалата ѝ през същата година майка.

Анализирайки особеностите в поезията на Росалия де Кастро, Мигел Д'Орс разглежда и другите ѝ две стихосбирки: „Нови листи“, създадена през 1870—1872 г., но издадена едва през 1880 г., написана на галисийски език, и „От брега на Сар“ (1884), написана на испански език, които съдържат най-добрите ѝ стихотворения. Като посочва, че за късната поезия на Росалия де Кастро са характерни и социално-критичните тенденции, и силната интимна струя, изследователят отделя особено внимание на пейзажната ѝ лирика, която е най-широко застъпена у нея. Поетесата възпява родината си галисийска природа, водите, дърветата, планините, мъглите, облаците, като ги свързва тясно с народния бит и с простите човешки чувства на своите земяци. Това са образи, характерни за Бекер и по-късно — за големия испански поет от „поколениято от '98 година“ Антонио Мачадо (1875—1939), и по-специално — за книгата му „Полята на Кастилия“ (1912). Въз основа на текстологичния анализ Мигел Д'Орс проследява изграждането на поетическия образ у Росалия де Кастро: стихотворението има две части: „... от една страна, три строфи, които разкриват един пейзаж с обективността на третото лице; от друга, една строфа, в която поетесата пряко излага своите чувства и идеи и говори със зимата, като се опитва да поведе мислен диалог с нея и където явно преобладават първото и второто граматическо лице.“ Така се изгражда мрачната картина на галисийската зима, която навява тъжно чувство. Същевременно тази поезия е силно субективна и метафорична и изобилствува със символи. Стихотворенията на Росалия де Кастро от този тип според критика са особено близки и до ранната книга на изтъкнатия испански лирически поет Хуан Рамон Хименес (1881—1957) „Тъжни мелодии“ (1903). В лириката ѝ присъствуват и мотивите за дъжда, който пада „с глух шум“, за горския вятър, който „свири или наподобява стенания“, при това стенания, които са толкова жалостиви, че „сякаш долитат от мъртвите“. Така се създава един тип пейзаж, който е много повече слухов, отколкото зрителен, с подчертана акустика и алитерация на строфата на „р“ и „с“:  
... свири или наподобява стенания,  
толкоч страни, тъй дълбоки и скръбни,  
че сякаш долитат от мъртвите.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Цитатите от стиховете на Росалия де Кастро са дадени в мой превод. — Бел. авт.

По този начин Росалия де Кастро се приближава до Бекер в неговите прозаически „Легенди“, а също и до Антонио Мачадо по типа на поетическото си чувство. Това е лирика, пропита от меланхолична атмосфера, обгърната в сиви и сиво-кафяви тонове, миньорна по дух, изпълнена с обезличени дървета, облаци, мъгли и глух шум от дъжда или вятъра. Като символ на невинност и чистота, като лъч на надежда се мярка в поезията на Росалия де Кастро бялата чайка, която внася разнообразие и бодр нотка в тоналността. Цветовете, както и символите, играят голяма роля в нейното творчество. Мигел Д'Орс я смята за предшественичка на символизма. Според него Росалия де Кастро се движи в орбитата между романтизма и неоромантизма. Това се отразява и върху образността на нейната поезия, безспорно повлияна и от тежката ѝ болест: „зимата тъжна на живота“ и „животът е тъжна зима“ — ето обикнатите образи на поезията, които многократно варират в лириката ѝ. В нея се откриват и някои черти, които я доближават до творчеството на поетаромантик Хосе Сориля и дел Морал (1817—1893). Всяко това доуплътнява образа на авторката, създава самотитно художествено дело във време, когато романтизмът в Испания постепенно заглъбва и разцифтяват последователно костюмбристият реализъм<sup>2</sup> и регионалистката проза<sup>3</sup>, очертава трайното ѝ място в историята на испанската литература. Мигел Д'Орс съжالياва, че Росалия де Кастро не е била и теоретик, и критик на поезията, и в заключение пише:

„Ако нейната изключителна природна дарба беше съчетана със самокритично чувство, Росалия де Кастро би успяла да стане независимо от по-късното си значение на основоположничка на модерната галисийска литература не само най-изтъкнатата фигура в испанската лирика през XIX в. — което вече почти е станало понеже единствено

<sup>2</sup> Костюмбризъм или костюмбристки реализъм (от исп. „costumbre“ — „урав, обичай“) — правоосветелно и битоосветелно направление в испанската литература, възникнало в началото на 30-те години на XIX в., паралелно с процеса на утвърждаване на романтизма в Испания, и просъществувало до 50-те години на века, с главен представител испанския поет-сатирик, критик и публицист Мариано Хосе де Лара (1809—1837). По-късно се разпространява и в Латинска Америка. Главният жанр на костюмбризма е очеркът. — Бел. авт.

<sup>3</sup> Регионалистска (областническа) проза — направление в испанската литература през 50-те — 60-те години на XIX в., предвестник на критическия реализъм, с главни представители Фернанд Кабалеро (псевдоним на Сесилия Бьол де Фабер — 1796—1877 г.) и Антонио де Труева (1819—1889). Развива преди всичко романа и новелата. — Бел. авт.

Бекер би могъл да ѝ оспори тази чест, — но, по всяка вероятност и нещо много по-значително в западния свят. Нещо, което дори не можем да си представим, защото фактите са били такива, каквито са, а не други.“

Статията на Мигел Д'Орс „Росалия де Кастро и нейното място в испанската поезия“ очертава основните характеристики в творческия облик на големата галисийска лиричка, която е сред най-интересните и значителни автори в испанската литература през XIX в. и с двуезичната си поезия принадлежи еднакво и на галисийската, и на испанската култура. С нея тя проправя пътищата към проникновената лирика на „поколението от '98 година“ и преди всичко — към творчеството на най-големите испански поети от края на XIX и началото на XX в. Антонио Мачадо и Хуан Рамон Хименес, станали по-късно учители на няколко испански литературни поколения.

Ралица Маркова

## КУБА

REVISTA „CASA DE LAS AMÉRICAS“, Cuba, La Habana, año XXV, marzo — abril 1985, n. 149

Двумесечното кубинско списание за литература, култура и социология „Casa de las Américas“ („Дом на Америките“) излиза в Хавана като издание на едноименния културен институт и представлява централна трибуна на революционната латиноамериканска литература, философска и социологическа мисъл. В рецензираната книжка № 149 от март—април 1985 г. на списанието особено привлича вниманието статията на изтъкнатия кубински поет, литературен критик и общественик Роберто Фернандес Ретамар „Политика и латиноамериканизъм у Алехо Карпентьер“. Тя е публикация на встъпителния доклад, изнесен от Ретамар на проведения на 4 и 5 ноември 1984 г. в Хавана симпозиум „Кубинското и универсалното в творчеството на Алехо Карпентьер“, посветен на 80-годишнината от рождението на един от най-бележитите писатели на Латинска Америка през XX в. (1904—1980).

Ретамар посочва, че съществува великолепна хармония между живота и творчеството на А. Карпентьер, в които се откриват две последователно прокарани и взаимно свързани линии: определената политическа позиция на големия романист и постоянният му задълбочен интерес към историята и културата на латиноамериканския континент. Във връзка с това критикът подлага на преоценка твърде разпространеното твърдение, че в белегистиката на Карпентьер е налице „европейски, по-точно френски, поглед върху живота и историята на Латинска Америка“.

Въпреки че е сия на французин и руския, че получава средното си образование във Франция, а по-късно, по времето на диктатурата на Мачадо, е принуден да емигрира в тази страна, основното идейно-естетическо формиране на бъдещия автор на знаменития роман „Векът на Просвещението“ става в родната му Куба, в драматичната атмосфера на 20-те години, които видният кубински литературовед Хуан Маринельо е право нарече „критическо десетилетие“. През март 1928 г. А. Карпентер напуска Куба по политически причини. Той току-що е излязъл от хаванския затвор, където е прекарал няколко месеца, обвинен в комунистическа дейност, във връзка с участието му в т. нар. „Група на малцинството“ (или „Група на минористите“), съществувала през 1923—1929 г., която е искала радикални реформи в политическия, икономическия и културния живот на страната. В нея той изпитва благотворното влияние на забележителни личности, като Хулио Антонио Меля<sup>1</sup>, Рубен Мартинес Вилена<sup>2</sup> и Хуан Маринельо<sup>3</sup>, станали по-късно активни дейци на Кубинската комунистическа партия. (Много по-късно в романа си „Приложението на метода“ А. Карпентер ще използва първите двама като прототипове за образа на Студента.) Все през тези години той навлиза в голямата литература, ставайки един от вдъхновителите на литературния авангард в Куба.

Р. Ф. Ретамар се спира по-подробно върху дейността на „Групата на малцинството“, оказала благотворно влияние върху развитието на младия А. Карпентер. Тя се е състояла предимно от литератори — поети, есеисти и белетристи, — които заемат прогресивни за времето си естетически и политич-

<sup>1</sup> Хулио Антонио Меля (истинско име — Никанор Макфарланд — 1903—1929) — виден деец на кубинското и латиноамериканското младежко и работническо движение, един от основателите (заедно със социалиста Карлос Балиньо) на Кубинската комунистическа партия през 1925 г. Убит от агент на диктатора Мачадо през 1929 г.

<sup>2</sup> Рубен Мартинес Вилена (1899—1934) — кубински политически деец, публицист и поет-демократ, борец срещу проамериканската диктатура на Херардо Мачадо (1925—1933), един от създателите на „Групата на малцинството“.

<sup>3</sup> Хуан Маринельо и Вилаурета (1898—1977) — изтъкнат кубински обществен и политически деец, публицист, литературовед, доктор по правото. Изиграва важна роля за развитието на демократичната литература и култура в Куба през XX в. Автор е на редица значителни трудове: „Поетика. Очерци на ентузиаста“ (1933), „Испаноамериканската литература“ (1938), „Есета за Марти“ (1961), „Хосе Марти — испаноамерикански писател“ (1958), сборниците със статии „Съвременници“ (1964) и „Творчество и революция“ (1974).

чески позиции. През 1927 г. групата публикува един манифест, написан от Рубен Мартинес Вилена, в който излага своите искания за коренно преустройство на кубинското общество. В манифеста се казва, че членовете ѝ ще се борят „за преразглеждане на фалшивите и изживели времето си ценности, за дълбоко национално и въобще за ново изкуство в различните му прояви, за проникване и разпространяване в Куба на най-новите теоретически и практически художествени и научни доктрини, за реформа на народното образование, за университетска автономия, за икономическа независимост на Куба и против империализма на янките, за сърдечност и съюз между латиноамериканските народи“. Но в условията на жестоката диктатура на Херардо Мачадо (1925—1933) групата не успява да изпълни докрай начертаната програма и през 1929 г. се саморазпуска. Преди това обаче започва да излиза прогресивното литературно списание „Ревиста де Авансе“ („Списание в атака“ — 1927—1930), вдъхновители и редактори на което са Хуан Маринельо и Алехо Карпентер. То наследява известното литературно списание „Куба контемпоранеа“ („Съвременна Куба“ — 1913—1927), в което са печатали всички демократично настроени писатели. Така сп. „Ревиста де Авансе“, в което публикуват свои творби автори, като изтъкнатия кубински учен-етнограф, историк и публицист Фернандо Ортис (1881—1969), поетите Р. М. Вилена и Николас Гилен (р. 1902), белетристите А. Карпентер и Пабло де ла Торриенте Брау (1901—1936), по-късно загинал като интербригадист в Испания, и др., изиграва важна роля за сплотяването на прогресивните сили на кубинската интелигенция от 20-те години и е школа за младия А. Карпентер.

Ретамар отбелязва, че, свързал се отново с прогресивната кубинска интелигенция, бъдещият голям романист осъзнава още отначало латиноамериканската културна самобитност, огромните разлики, които съществуват между съдбата и изкуството на Европа и на родния му континент — съзнание, което се разкрива в ранната му кореспонденция и в сближаването му с големите художници-монументалисти на Мексико през XX в. Диего Ривера и Хосе Клементе Ороско, възпитали според него най-пълно духа на Латинска Америка в безсмъртните си стенописи. По-късно, подчертава изследователят, А. Карпентер многократно се изказва за характера на самобитната латиноамериканска култура в редица свои лекции и беседи, изнесени през различни години в няколко страни, между които най-важно значение имат лекциите му, прочетени през 1975 г. в Каракас, столицата на Венецуела. Те запазват и до днес значението си, но според Ретамар А. Карпентер си остава преди всичко изключително надарен писател, който познава в съвършенство, до най-дребните подробности, историята

та и народите на своя континент и в чието литературно творчество тези познания намират великолепен израз. Това познаване критикът открива още в първия роман на А. Карпентер „Екуе-Ямба-О!“, започнат през 1927 г. в хаванския затвор и завършен във Франция, но публикуван едва през 1933 г. в Мадрид, където писателят изобразява живота на кубинските негри с техните древни традиции и религиозни вярвания. По-късно самият писател ще пренебрегне много сурово своя първи роман, разглеждайки го съобразно думите на големия кубински поет-революционер Хосе Марти (1853—1895): „Изкуството не трябва да дава върхния вид на нещата, а техния смисъл.“ Според Р. Ф. Ретамар обаче в тази ранна творба е важно преди всичко вниманието към потиснатите слоеве на кубинския народ, насочването на младия автор към живота на угнетеното население — тема, която ще се появява и занаят в неговото творчество.

Проследявайки жизнения и творчески път на А. Карпентер, изследователят посочва неговото сближаване във Франция с движението на сюрреалистите, оставило известен отпечатък върху някои от произведенията му. Без да прекъсва тесните си връзки с някои сюрреалисти, като например с Робер Деснос, кубинският белегист скоро обаче се отдалечава от сюрреализма, защото все по-дълбоко започва да осъзнава, че неговият път е друг, че творческата му съдба е завинаги свързана със съдбата на Латинска Америка. При това, изтъква Ретамар, напредващите в Европа и в света като цяло през 30-те години политически събития скоро диференцират сюрреалистичното движение. Към 1935 г. в него се извършва открито разцепление, като редица изтъкнати автори — Луи Арагон, Пол Елюар и др., — се приобщават към демократичните и антифашистките кръгове. Политизира се и съзнанието на самия Карпентер, който през 30-те години в редица свои статии се обявява против германския нацизъм, за мир в света, в защита на Испанската република. Неслучайно през юли 1937 г. А. Карпентер, заедно с Н. Гилен и Х. Маринельо, представлява Куба на Втория международен конгрес в защита на културата, който се провежда в Мадрид, Барселона, Валенсия и Париж. Испанската гражданска война се оказва решаваща и за неговото идейно-естетическо развитие, и за еволюцията на мнозина изтъкнати латиноамерикански поети и писатели, като перуанец Сесар Вальехо, автор на стихосбирката „Испания, нека ме отнесе тази чаша“, чилиец Пабло Неруда, създал стихотворния сборник „Испания в сърцето“, и кубинец Николас Гилен, написал поемата „Испания. Четири песни за мъката и една песен за надеждата“.

През май 1939 г. А. Карпентер се връща в Куба, където в продължение на няколко години се занимава активно с журналистическа и литературна дейност, с музика и жи-

вопис. През 1941 г. той публикува разказа си „Завръщане към корените“, превърнал се според Р. Ф. Ретамар в прелюдия към големата му белетристика. Пътванията, които писателят предприема по това време из други латиноамерикански страни, обогатяват и задълбочават познанията му за континента и влияят благотворно върху бъдещото му творчество. През 1943 г. А. Карпентер посещава Хаити и от това пътуване у него се поражда импулсът за романа му „Царството тук на земята“ (1949). Следва ново пътуване, този път до Мексико (1944). По същото време А. Карпентер, който винаги е имал тънък усет за музиката и основно я познава, започва задълбочени проучвания върху кубинската музикална култура и плод на това изследване става капиталният му двутомен труд „Музиката на Куба“ (1946). От 1945 г. до победата на Кубинската революция през 1959 г. писателят живее във Венецуела. В романите, написани през петнадесетте години на неговия „венецуелски период“, Карпентер се представя вече като зрял белетрист, творещ по метода на латиноамериканския „магически реализъм“. Ретамар смята, че от романа „Царството тук на земята“ до „Векът на Просвещението“ (1962), написан в основната си част във Венецуела, не публикуван в Куба вече след революцията, А. Карпентер все повече придобива политически поглед върху живота, благодарение на който може да изобрази критично отзвук на големите европейски събития в историята на Латинска Америка. Критикът има предвид своеобразното отражение на Великата френска буржоазна революция в посочените два романа, отговарящо на отражението ѝ в Карибския район, върху освободителните движения на Антилските острови на границата между XVIII и XIX в. Ретамар привежда обвинението на някои изследователи, че Карпентер имал отрицателно отношение към Френската революция. Тези автори очевидно са забравили, че белетристът е критично настроен всъщност не към нея и не към революциите изобщо, а към негативните последици от установяването на буржоазната власт през тази епоха, особено неблагоприятни за Карибския район, тъй като Наполеоновите войски се опитват да възстановят тогава френското господство там, извършвайки благородния дух на революцията.

В романа „Загубените следи“ (1953) темата и подходът на А. Карпентер към нея са други, смята Ретамар. Писателят отрича съвременното отчуждение в капиталистическото общество и същевременно пресъздава много автентично недокоснатата от цивилизацията атмосфера на тропическа Америка чрез пътуването на героя към изворите на река Ориноко и към изворите на латиноамериканската духовна същност. Най-пълно обаче А. Карпентер разгръща своя талант след победата на Кубинската революция в 1959 г., когато окончателно се завръща в родината

си. Последните две десетилетия от живота му са най-плодотворни въпреки изключителната обществена застост на този „най-скромен войник на революцията“. Тогава той написва повестта „Бароков концерт“ (1974) и романи-те „Приложението на метода“ (1974), „Пролетно тайнство“ (1978) и „Арфата и сянката“ (1979). А ако в „Приложението на метода“ е дал карикатурния образ на латиноамериканския диктатор, то в „Арфата и сянката“ ни поднася своята дълбоко новаторска версия за живота на Христофор Колумб. А. Карпентер, както казва Ретамар, „ни предлага не да скъсаме с този свят, а да опознаем отново Латинска Америка“. Да не се познава „Векът на Просвещението“ според критика означава не само да се игнорира един значителен роман на XX в., но и да не може да се достигне до вярната оценка на едно от най-големите световни събития. И автобиографичните черти, които се откриват в образите на главните герои — композитора от романа „Загубените следи“ и архитекта от „Пролетно тайнство“, — не са буквално пренесени, а съдържат задълбочено художествено обобщение. Последният роман според Ретамар има характера на своеобразно художествено завешание на автора. В него е проследен пътят на интелектуалеца от дребнобуржоазен произход през годините, конфликтите, които

той трябва да разрешава, приобщаването му в крайна сметка към народа и революцията — път, характерен до голяма степен и за самия А. Карпентер.

В заключение Ретамар обобщава, че А. Карпентер не е неутрален автор, както много биха искали да го представят някои критици, а винаги е изстраждал дълбоко историята на Латинска Америка, пречупвал е всяко световно събитие през своя поглед на латиноамериканец, виждал е всичко през тази призма. И завършва така:

„Мисля, че историята, върху която лежи задължението да поставя нещата на мястото им, ще разсее — и вече е разсеела — тези и някои други заблуди. Не за да издигне на Алехо паметник от розов мрамор, а заради полученото от него духовно наследство — пламенната му жизненост, чудесната му творческа мощ, фантазията и познанията му на момче, родено на улица „Молоха“ в стара Хавана — момче, което никога не е забравяло коня, върху чийто гръб е прекарало голяма част от своето селско юношество, и което твърде рано се научи да изпълнява точно, до смъртния си час, задачите, които си беше поставило в „царството тук на земята“.“

*Ралица Марков*