



МИНКО НИКОЛОВ

ПЪТИЩА И БЕЗПЪТИЩА НА МОДЕРНИЯ РОМАН¹

I

1. КРИЗА НА МОДЕРНАТА — ИЛИ НА БУРЖОАЗНАТА ДУША?

И най-беглото прелистване на буржоазния литературен печат в десетилетието след Втората световна война ще установи, че в официалните литературни среди на Запада се говори като за безспорна истина за кризисното състояние на романа като жанр. Именити писатели, солидни критици и литературоведи констатират еруптивни движения, които са предизвикали не проста еволюция, а коренна промяна в структурата, в типологията на романа като литературна форма. За нас е важна не толкова констатацията на това положение, колкото начинът и методите на неговото обяснение, които показват нагледно безпомощността на буржоазното литературознание да излезе извън кръга на своите класово-ограничени понятия и естетски категории.

Различните течения и нюанси в лагера на буржоазната литературна мисъл днес, освободени от техните второстепенни и несъществени белези, могат в последна сметка да се сведат до две по-основни концепции при тълкуване проблематиката на модерния роман. Едната, и тя е очевидно господстващата, излиза с програмна поддръжка на всичко „модерно“, „новаторско“, ръководена преди всичко от формално-естетски критерии, заинтересована в „революционизирането“ на литературната техника. Нейните апологети са неуморими в ревността, с която бдят и откриват и най-малките зачатъци на това „ново“ (разбирано стеснено-формалистически), дават му благословията си и вещаят в един маниерно-есеистичен стил голямото му бъдеще. Това са различните групи на съвременния литературен „авангардизъм“, който обявява шумни програми и кресливи платформи, със същите претенции за дързост, за провокация на традиционния вкус, с каквито преди няколко десетилетия различни „изми“ блясваха и угасваха на литературния небосклон.

По субективните си политически симпатии и настроения авангардистите се групират разнородно, дори противоположно. Сред тях ще срещнем не само писатели, които са усърдни копиеносци на буржоазната идеология в различните ѝ форми — от откритата защита на нейните принципи до перфидното ѝ разпространение чрез проповедта на аполитичност, на nihilистично равнодушие към всякаква обществена дейност. Наред с този род автори тук се подвизават и хора, които имат самочув-

¹ В статията са използвани предимно материали от немската литература и други източници в немски превод.

ството на решителни противници на буржоазния свят, а някои от тях са дори съчувственици или „спътници“ на комунистическото движение (както е в страни като Франция и Италия например). Те дори се опитват да подхождат „класово“ в своето безогледно отрицание на всичко традиционно и класическо, като възраждат редица стари, „пролеткултовски“ постановки, отречени и преодоляни отдавна от марксисткото литературознание. Тяхната теза е приблизително следната: класическият реализъм на XIX век е буржоазен по естеството си реализъм, който не може да се възприеме като традиция на една революционна класа. Неговият академизъм и закостенели форми са чужди на революционния дух на марксизма, на комунистическия поход срещу старото, утвърденото, „традиционното“ във всички области на обществения живот, включително и в сферата на идейно-духовната дейност. Ето защо лявата интелигенция следва една историческа повеля, когато руши старата техника в изкуството и скъсва с класическите традиции (които са по класовата си същност буржоазни традиции). Едва ли е нужно да доказваме как проповедниците на подобни възгледи стават нерядко пленници на художествената мода на буржоазното общество, срещу което субективно те искат да насочат всичките си усилия.

В противоположност на безогледните авангардисти, друго едно течение в буржоазната литературна мисъл днес застъпва умерени и позитивистически позиции, неговите представители искат да маневрират в рамките на обективизма и неутрализма, да се съобразяват с реалните факти, да призовават към разум необузданите разрушители и „революционери“ на формата. Те са смутени от хаоса в понятията, от руината, пред която е изправен модерният роман на Запад. Стълбът на литературната наука в Западна Германия Волфганг Кайзер, който принадлежи към т. н. „цюрихска школа“ буржоазни литературоведи още отпреди войната и чиито трудове по теория на литературата се смятат между най-добрите в западните страни, публикува студията „Произход и криза на модерния роман“¹, в която с изследователска добросъвестност констатира симптомите на „кризата“ в този жанр и търси средства за „лечение“, за обновление на романа по пътя на еkleктическото съчетание на традицията с елементите на модерната литературна техника. Кайзер е обезпокоен преди всичко от изоставянето на всички други естетически критерии, извън критерия на самоцелното експериментаторство, той апелира да се намерят отново опорни точки, „архимедов пункт“, за да се възвърнат старата сигурност и доверие към възможностите на жанра².

Тук именно докосваме един от средищните пунктове в проблематиката на съвременния роман. Буржоазните автори, от най-крайния апологет на експеримента до най-умерения позитивист, си подават неволно ръка, когато обясняват кризисното състояние на жанра с идейните и психологическите комплекси на нашия модерен век, с чувството за несигурност, в което те виждат основния белег на модерната психика. По този начин, щат или не щат, те не могат да останат само в границите на чисто

¹ Wolfgang Kayser: „Die Entstehung und Krise des modernen Romans“. Stuttgart 1954.

² Интересен в този смисъл е и сборникът статии-есе на Walter Muschg, професор по литературна история в университета в Базел, озаглавен „Разрушението на немската литература“. В него говори благородното възмущение на определен кръг буржоазни ценители срещу модернистичното заслепление, срещу теорията и художествената критика на екзистенциализма по-конкретно.

формалните, технически категории, а преминават върху плоскостта на един обществено-идеологически проблем, в който се оглежда безизходната ситуация на днешния буржоазен свят. За най-големите философски и литературни авторитети на буржоазията днес стои извън всяко съмнение, че душевната сигурност на „модерния човек“ е разклатена из основи, че тя е подложена на „земетръс“. Този човек е изправен пред един непонятен свят и неговата безпомощност расте паралелно с гигантското развитие на модерната техника и цивилизация. Непроницаемостта на заобикалящата ни действителност и загубването на индивидуалната сигурност стават главните показатели при оценката на „модерното време“. Всичко онова здраво, солидно, ясно, което отличаваше буржоазната личност в епохата на разцвета на капитализма, днес се е превърнало в своя антипод, в пълна несигурност, в загубване на перспективата, в разпадане на всички строго установени и традиционни понятия. В своята реч „Ницше — след 50 години“ неотдавна починалият немски поет и есеист Готфрид Бен, един от „законодателите“ на западногерманския литературен живот, дава типична формулировка на особеностите на „модерния човек“. „Ницше, виждаме ние днес, откри „четвъртия човек“, за когото тъй много се говори. Човекът без морално и философско съдържание, който живее с принципите на формата, на израза. Би било заблуда да се мисли, че човек има още някакво друго съдържание или тябва да има такова. Човек има грижи за прехраната, семейни грижи, грижи за издигане, честолюбие, неврози, но това не е съдържание в метафизическия смисъл на думата. Това не е вече анимизмът на по-ранните стадии, който с магическа свързаност с природата и нейните творещи сили в човека все още беше в състояние да освобождава сили и превъплъщения. Този заклинаващ човек не е повече тук. И з о б щ о н и к а к ъ в ч о е в е к в е ч е н е с ъ щ е с т в у в а , с ъ щ е с т в у в а т с а м о н е г о в и т е с и м п т о м и . Н и ц ш е в и я т стих: „Който е загубил това, което ти загуби, няма вече къде да спре“, може да се изтълкува само в смисъл, че човекът е изгубил своето съдържание“ (подч. мое — М. Н.).¹

Философията на безпомощния индивид, който не може да вярва вече в нищо, дори в собственото си съществуване, намира широка почва сред западната интелигенция. Тя завладява и талантливи писатели, които стоят объркани пред главозамайващата фасада на едно техницизирано безчовечно общество, изглеждащо им чуждо и недостъпно. Един от най-добрите днешни лирици в Западна Германия Гюнтер Айх прави в този дух много характерно и искрено изказване при една среща между френски и немски поети. „Всички тук застъпени възгледи — говори той — имат една предпоставка, и тя е, че ние знаем какво значи действителност. Но аз трябва да призная за себе си, че аз не знам. Че ние сме се събрали тук, в тази зала, че стоим пред тази маса със зелена покривка, това ми изглежда много странно и малко действително. Ние знаем, че има цветове, които не виждаме, тонове, които не чуваме. Нашите сетива са съмнителни; аз приемам, че и мозъкът също трябва да бъде поставен под съмнение“².

Очевидно е как агностицизмът и релативизмът, като философско съдържание на такъв поглед към действителността, продължават да нанасят поражения, отклоняват и объркват развитието на значителна част от художествената интелигенция на Запад. И макар че методът на марксистическата

¹ Gottfried Benn. „Reden“, S. 58. München 1955.

² „Akzente“, Zeitschrift für Dichtung. München 1956, Heft 4.

диалектика дава ключа за обяснение и на най-заплетените явления в съвременния обществен живот, този метод е достъпен все още на ограничени групи художници, неговото възприемане се затруднява от цялата тамошна обществена обстановка. Тук е и особено отговорната задача на марксистите на Запад да не оставят без отговор всеки опит за идеологическа маскировка, за идейна дезориентация на писателите, която се върши при удобния параван на категориите на „модерното“. Тези категории са много пригодни за целите на господстващата класа, тъй като чрез тях се изтриват класовите, националните, професионалните и пр. отлики и всичко се разтваря в смътното и недиференцирано понятие за „модерната психика“, в което се влага фактически съдържанието на една типично-буржоазна душевност. Проблематиката на буржоазния свят в периода след Първата и Втората световна война, период на огромни изменения върху социалния и политическия релеф на нашата планета, на все по-основно разместване на силите в полза на социализма, тоест проблематиката на една исторически-конкретна, преходна и отживяваща епоха се представя като проблематика на „модерния свят“ и „модерния човек“ изобщо. Продуктите на идейното и духовно гниене на един залязващ обществен ред, който разпространява около себе си неизбежно философията на отчаянието, несигурността, капитулантството се поднасят на литературния пазар като експонати на „модерната душа“.

Известният австрийски марксист Ернст Фишер, член на Политбюро на Австрийската компартия, публикува няколко студии, в които прави анализ на литературния процес в буржоазния Запад и очертава посоката за преодоляване на настъпилата духовна криза. Той проследява как отчуждаването на човека от обществото взема застрашителни размери при империализма с гигантската организация на неговите всесилни монополи и тръстове и как това отчуждаване дава отпечатъка си върху целия духовен живот. „Констатирано още от Русо в началото на буржоазната демокрация, анализирано от Маркс в един още не монополистически капитализъм, отчуждаването на човека от обществото и в края на краищата от самия себе си прие след това главозамайващи форми. В един свят на гигантски концерни, дирижиращи зад непроницаеми облаци цялото стопанство, в един свят на свръхмощни организации и апарати, поели върху себе си функцията „да представляват“ масите, сред масивните и непонятни за средния гражданин мистификации на модерната финансова политика, отделният човек, индивидът се чувства по-безсилен от всеки друг път, макар че му е позволено от време на време да взема участие в демократически избори. Това чувство на безсилие, на тотално отчуждаване, се подхранва всеки ден с нова отрова чрез изоставането на обществената организация, на общественото съзнание зад легендарните постижения на една техника, която вече днес е в състояние да унищожи човечеството, макар че би била в състояние да го освободи от всякаква нищета“¹. Така „модерният човек“ (разбирай човека, който не е надхвърлил рамките на буржоазното мислене) стои безпомощен пред израсналите над него анонимни сили, той е играчка в ръцете им, той е загубил власт над тях. Във века на най-големите победи на разума, на епохалните технически открития, на атомната физика човекът се чувства върху тази земя твърде нестабилно, неговото съществуване е застрашено от силите, които той сам е освободил. Над него висне призракът на войната и той

¹ Ernst Fischer: „Die Mistifikation der Wirklichkeit“, Zeitschrift „Sinn und Form“, S. 72—74, Heft 1 1958.

не знае как да се бори срещу него, цял един апарат е мобилизиран, за да го поддържа в неведение, в несигурност, в неизвестност пред утрешния ден, да пречи на контакта му с оная идеология, която открива перспективата на едно бъдеще без войни, без стопански катаклизми.

В похода за замъгляване на мозъците е отредена съществена роля на изкуството. Като „адекватен израз“ на „нашето Днес“, то трябва да разкрие именно „тайната“ на битието на модерния човек, да покаже как всички устои са разклатени, всички ценности са обезценени, всички истини са подложени на съмнение. То е сеизмографът, който ще отбележи, че всичко е станало нереално, недействително, че нещата и самият човек не стоят здраво, с ясните си очертания, а са престанали да бъдат „те“, станали са много повече „сенки на самите себе си“. Цялата действителност в безбройните ѝ разклонения се превръща в съмнителна величина, пред която се поставя въпросителен знак. Една нова мистификация на всички понятия е в ход, за да затъмни, замъгли и изопачи смисъла на нещата, характера на съвременните обществени отношения¹.

2. „ЛИТЕРАТУРНАТА РЕВОЛЮЦИЯ“ И РОМАНЪТ КАТО ЖАНР

Като изхождат от своето субективистично виждане на съвременната действителност, „авангардистите“ логически го пренасят и върху художествения образ на тази действителност, който става все повече деформиран, все по-отдалечен от своя обект, все повече подчинен на субективистичния произвол, докато загуби своя характер на образ — правдиво отражение и се превърне в самоцелна артистическа игра на рафинирани естети. А това явление води до ликвидация на изкуството като човешка познавателна дейност, ако и в писанията на модернистите то да се окачествява шумно като „най-новата литературна революция“, като рязък скок, при който се прекъсва нишката на традиционното развитие, изкопава се цяла пропаст между класическото изкуство на XIX век и модерното изкуство на XX век.

Същият Готфрид Бен, който бе заявил, че не съществува повече никакъв човек, а съществуват само „неговите симптоми“, разпростира драстичните формулировки на своя краен релативизъм и върху съвременната действителност. Как може да искаме от днешното изкуство да отразява действителността — пита той — когато самата действителност не съществува повече, а съществуват само нейните муцунни? „Щастливи са ония векове и поколения, за които имаше една безспорна действителност. Нейните последни остатъци обаче изчезват и това, което остава, са отношения и функции; блуждаещи утопии; хуманитарни, социални или пацифистични отпадъци. Старите реалности „пространство“ и „време“ са функции на формули; здраве и болест — функции на съзнанието; даже най-конкретните сили като „държава“ и „общество“ остават скрити в своята субстанция“. „Разпадане на

¹ В същата студия Фишер се спира обстойно на мистификацията на понятията, на мъглявата и не поддаваща се на точно научно тълкувание терминология на „модерните“. Когато те с такава любов оперират с категориите на „митическото“, това няма нищо общо с наивните митически представи на старите народи, съответстващи на един нисш стадий на познание на действителността. При „модерните“ това е нещо изкуствено, литературна конструкция, насилствено превърната в митология, в мит на техниката, на смъртта, на пола, на атомната сила и т. н.

природата, ликвидация на историята¹ — ето последната мъдрост, до която достига признатият есеист и поет на авангардизма.

Оттук съвсем естествено произтичат генерални изводи за характера, който трябва да приеме модерното изкуство в различните свои разклонения. Оттук се определя и посоката, в която единствено може да се развива романът като жанр. Щом като действителността се представя на съвременния автор като нещо почти нереално, разпокъсано и хаотично, щом като тя не съществува в своята цялост, в своя „тоталитет“ (а съществуват само отрязъци, „парцели“ от нея), щом като тя е непонятна в своята същност (ние виждаме само нейните „муцуни“), тогава и структурата на романа трябва да се измени коренно, да се революционизира, за да „съответства“ на нашата съвременност.

По пътя на подобна логика е съвсем ясно, че за хора, които виждат и възприемат днешния свят така, не е възможно никакво съдържание и форма на романа в стария, „традиционен“, „класически“ смисъл. Отговаря ли обаче тази картина на света, която те поднасят, действително на своя обект или тя е много повече субективистическа деформация на съвременния живот, почиваща върху движението по повърхността, върху неспособността да се проникне в същината на явленията, в съдържанието на този привиден „хаос“, на тази „кухина“ и „развалина“, в какъвто вид се явява на модернистите действителността? Не само марксистът, но и трезвият и обективен наблюдател разбира, че в случая имаме работа преди всичко с едно превратно, изопачено възприемане на съвременната действителност. Господството на това субективистично възприятие довежда до индивидуалистичен произвол, до изпразване на модерната епическа форма от жизнена правдивост. Както убедително определят някои известни литературни критици и историци, обединяващият принцип при разнообразните варианти на „революцията“ в модерния роман е разрушаването на „епическия тоталитет“ (цялостност), решителното разделяне и дори противопоставяне на индивидуалния (субективно преживяния) поток от време и обективното време (тоест историческия, обществения процес), нарушаването на техните действителни пропорции в полза на субективното начало. Докато за класическия автор-романист субективният момент е преплетен винаги най-тясно с обективния, зависим е от него (тъй като човекът е „съвкупност от обществени отношения“ и протичането на неговото индивидуално „време“ се определя по комплицирани пътища в последната сметка от протичането на обективно-историческото време, от обществените отношения, в които той, ще или не ще, съзнава или не съзнава това, трябва да съществува), при „авангардиста“ пропорциите между „субективно“ и „обективно“ протичащо време са изцяло разместени, радикално изменени в полза, разбира се, на раздутия, хипертрофиран и облечен в мнима суверенност субективен момент. Когато човек сравни устремената към истинно познание литература на новосъздаващото се върху феодалините развалини буржоазно общество с днешните продукти на естетския индивидуализъм и интелектуален снобизъм, неволно му идват на ум думите на великия олимбиец Гьоте, който бе изразил пред Екерман една голяма закономерност в развитието на изкуството. „Аз искам да Ви открия нещо — казва Гьоте в разговора от 29 януари 1826 г. — и Вие ще го видите многократно потвърдено във Вашия живот. Всички отиващи към упадък,

¹ „Lyrik des expressionistischen Jahrhunderts“, Einleitung von Gottfried Benn, S. 13, 15, Wiesbaden 1955.

назадничави епохи са субективни, докато всички прогресивни епохи притежават едно обективно направление¹.

„Кризата в романа“ се проявява в разпадането на неговия епически характер, в преместването на центъра на тежестта от обективното изображение към произвола на субективистичното виждане и преживяване. Атаките са насочени преди всичко срещу оная „сигурност“, която е отличителна за класическото произведение и която се изразява в логически построено действие, в свързан и ясен сюжет, в изграждане на плътни и релефни характери. Известно е, че в произведенията на писателите-реалисти пред очите на читателя се разгръща обективна картина на обществените отношения, при която авторът неизбежно присъствува със своята оценка („присъда“) към изобразяваното. Дори и при най-безпристрастните и обективни разказвачи като Флобер (познат е стремежът на автора на „Мадам Бовари“ да стои съвсем настрана и да се пази от всякакво вмесване в епически протичащия разказ), дори и при най-съвестните „протоколисти“ на болестните явления на епохата като Зола, ние проследяваме етическата гледна точка на автора, неговата естетическа присъда. Затова и изображението на грозното, уродливото, отвратителното в класическата литература е извършено от високата позиция на хуманизма, на идеала за прекрасния човек, за живота „такъв, какъвто трябва да бъде“. При модернистите обаче не хуманизмът, не идеалът за прекрасното са ръководни принципи. Те са подложили всичко на съмнение, на недоверие, на подигравка — особено пък нравствените ценности, които за тях са нещо отживяло, сковаващо, конвенционално. При изображението на грозното, на уродливото, на извратеното те не само че не се опитват да го преодолеят естетически, но тъкмо обратното — пазят се да не бъдат заподозрени в ролята на съдници, демонстрират отказа си от личната, оценъчната, авторската гледна точка. Тенденцията към обезличаване на разказа се определя от литературоведи като Кайзер за „смърт на разказвача“ и тя не само не е в противоречие с главната тенденция към субективизиране на епическата форма, а напротив — е следствие на този процес, при който ясните и строги очертания на белетристичните образи се „разтварят“ в една анонимна материя, без фабула, без характери, без взаимоотношението на автор към герои. „Смъртта на разказвача — пише Кайзер — засяга смъртно оная сигурност на традиционния роман, срещу която се бунтува днешното чувство за живота: сякаш непроницаемостта на света е тъй голяма и въпросът за смисловите съдържания тъй неразрешим, че е невъзможно от една по-отдалечена гледна точка (именно тази на епическия разказвач) да получим поглед за живота“². Разказвачът трябва да бъде въввлечен в пълната несигурност на света и на живота — тъй повелявала истиността. Класическият автор е винаги господар на своя материал, той организира действието и разполага своите фигури с яснота и сигурност, сякаш той е „вездесъщ“, „всезнаещ“. Модерният автор обаче е обладан от страх пред действителността, в която вижда една „гигантска руина“, хаос. За него сигурността на всезнаещия разказвач е невъзможна, той знае, че „много малко знае“ за смисъла на живота в днешните му форми.

На същото чувство за „несигурност“ се подчиняват и останалите главни елементи на епическото произведение. Преди всичко е разклатена неговата опора — героят. Романът — студия на характери, на общес-

¹ Eckermann: Gespräche mit Goethe. S. 224. Aufbau-Verlag. Berlin 1956. §

² Wolfgang Kayser: „Die Entstehung und Krise des modernen Romans, S. 33, Stuttgart 1954.

твени типове, които кондензират чертите на своето поколение и на своята епоха, получава убийствения етикет „несъвременен“. Теоретиците на авангардизма разсъждават така: типът, характерът обозначават една епоха, която е вече отминала в човешката история. Епоха, в която индивидът имаше своя физиономия, своя сигурност. „Едно фамилно име беше без съмнение много важно за времето на Балзаковата буржоазия. Характерът бе нещо важно, толкова по-важно като оръдие в борбата, като надежда за успех, като упражняване на господство. Да имаш лице, означаваше нещо в един свят, където личността представляваше средство и цел на всяко търсене“¹. Днес обаче ние сме обитатели на една планета, съвсем малко сигурна в себе си, гигантската мелница на модерния живот все повече поглъща индивидуалните белези, хората стават все по-обезличени и индивидуално трудно-различими (дори най-новите машини на кибернетиката са в състояние да заменят сложните и многостепенни умствени процеси). Един от манифестите на модерния роман установява, че от щастливите дни на Балзаковите герои Евгения Гранде и дядо Горио е изтекла много вода, че литературният герой е загубил един по един своите атрибути и привилегии. „Постепенно той загуби всичко: грижливо построения дом, пълнен от мазето до тавана с най-различни вещи, включително и най-нищожните вехтории, богатствата на документите и рентата, дрехите, тялото, лицето и накрая най-скъпоценното си съкровище, принадлежащо само нему — своеобразния характер. В някои случаи той загуби дори и името си². За нас е много ценно това свидетелство за бедност, което си издават модерните, тъй като те иначе непрекъснато надават вой срещу „колективистичното обезличаване“, срещу стимулираната от комунизма „масова психика“. На практика излиза, че днешният империалистически свят е светът на обезличените, на номерираните хора. Колкото до художественото осъществяване на тази теория, то води до създаването на фигури, които са без външност и без физиономия, без минало, без национални, социални, професионални, фамилни и пр. белези, които дори са лишени от име. Те са истински хора без особености (както Роберт Музил, един от романистите на болестните явления на съвременната цивилизация, нарече капиталното си произведение „Човек без особености“). Английският автор Самуел Бекет променя името на един и същ герой в течение на един и същ роман, сигурно за да демонстрира, че както характерът, така и името са нещо съвсем несъществено и без значение за модерния индивид. Американският романист Уилям Фолкнер дава в едно и също произведение едно име на двама герои и читателят трябва да разгадава за кого от двамата става дума. Други писатели обозначават главните си фигури само с инициала на собственото си презиме (Кафка в романа си „Процес“).

След като стълбът на белетристичното произведение — героят със своя определен, социално мотивиран характер — е разклатен, идва редът и на сюжета. Традиционната дефиниция, според която романът означава „една разказана история“, „поредица от вътрешно свързани случки и действия“, система на взаимоотношения между героите, е изпаднала в пълна немилост като нещо архаично, консервативно и излязло от мода. И съвсем логично. Щом като характерът на литературния герой е обявен извън законите на модерното време, то и средството, чрез което

¹ Alain Robbe-Grillet: *Bemerkungen zu einigen wesentlichen Zügen des traditionellen Romans* in „Akzente“, Heft I, 1958.

² Nathalie Sarraute: *„Zeitalter des Misstrauens“* in „Akzente“, Heft I, 1958

той „заживява“ върху страниците на книгата — фабулата, веригата на действието — се оказва ненужно. Затова и в тези произведения най-малко можем да говорим за сюжет в познатия смисъл на думата, за „история, която се разказва“ с каузална последователност. Изобщо епическо-изобразителното начало в модерния начин на романизуване е отстъпило пред психо-аналитичното и експресивното. Много съвременни романи представляват една удивляваща с пъстротата си мозайка, безбройните „камъчета“ на която са разположени без всякаква видима връзка. При по-точно вглеждане ще се окаже, че цялата хаотична организация е подчинена на един най-общ структурен принцип, на философска концепция, която по съдържанието си е обикновено отблясък на декадентството. Любимо средство на тези писатели е монтажът, вмъкването в конструкцията на романа на цели страници с вестникарски съобщения, новини, обявления, каталози, регистри на имена и пр. Примерно, ако разказвачът стигне до асоциация за някакъв криминален случай, нищо чудно, че криминалната хроника и описание на случая ще бъдат взети наготово от някой вестник и вмонтирани в романа (това се среща многократно в романите на Джойс, Дос Пасос, Дъблин). Нали се следва принципът на спонтанността, на директното възпроизвеждане на преминаващите през съзнанието мисли, асоциации, спомени?

Радикалното преобразование на епическата форма получава етикета „най-новата литературна революция“ и не оставя незасегната ни една страна на романа като жанр. Своя пряк израз тази „революция“ намира в езика. Той се освобождава все повече от изобразителната си функция, от ролята си да обозначи адекватно действия, състояния, мисли, тоест да бъде посредник за проникване в психологията на образа, която е мотивирана от дадените обществени отношения. Функцията на авторската реч у авангардистите е преди всичко спонтанно-експресивна, а не изобразително-разказна. Тя трябва да улови непосредствено, като някакъв приемателен апарат, потока на съзнанието и хаоса на подсъзнанието, да бъде „медиум“ (думичка, употребявана с особена любов от модернистите), чрез който се извикват на бял свят „неуловими“, „непознати“ и „тайнствени“ психически светове. Езикът има за задача да предаде директно — в своята разпокъсаност и нестройност, в отчуждаването си от законите на логиката и граматиката — темпото, ритъма на модерното време. (Как може да изисквате логика от един модерен автор, когато светът, който той изобразява, е в крайна степен нелогичен? — питат със съзнание за неопровержимост мъдрите теоретици на авангардизма).

Главното стилистично средство на модерния роман са категориите на „вътрешния монолог“ (*das innere Monolog*, *monologue interior*) и на „преживяната реч“. Както ще видим, те свсем не са нови и непознати на класическите автори, само че при модерните те са хипертрофирани до такава степен, че са погълнали останалите средства. При вътрешния монолог епически разгъващото се действие е изместено от свободно протичащия „ток“ на съзнанието и подсъзнанието, от образа на мигновено-пораждащите се душевни движения, асоциации, мисли. Виржиния Волф — ревностна представителка на „новите принципи“, формулира в едно свое есе символ-веруюто на модерния романист: „Изпробвай за един миг една обикновена душа през един обикновен ден. Тя приема голямо количество впечатления — тривиални, фантастични, неясни и други, които се връзват като острие на стомана в нея. Те струят от всички страни, като непрекъснато трептене на неизброими атоми. . . Ако авторът не би бил

роб, а свободен творец, ако той би искал да основе своето дело върху собственото си чувство, а не върху условности, то тогава не би съществувало никакво действие, никаква комедия, трагедия, любовен интерес или катастрофа в традиционния смисъл. Животът не представлява поредица от блестящи дъгови лампи, подредени систематично една след друга, той е дифузна светлина, една прозираща обвивка, която заобикаля нашето съзнание от единия край до другия. И не е ли задача на романиста да възпроизведе това променящо се, непознато, неописуемо, колкото и объркано и комплексно да бъде то?¹

Върху основата на тази теория, която е органически свързана с психоанализата на Фройд, през последните десетилетия са написани десетки романи във формата на вътрешен монолог. Подобен метод фиксира потока на съзнателното и подсъзнателното, тъй както той протича директно и без прекъсване. Оттук нещо съвсем обикновено в този род романи е нарушението на граматическите връзки и изоставянето на препинателните знаци. Непосредственото възсъздаване на хаоса на представите и асоциациите е много далеч от психологическия анализ на класиците и на съвременните реалисти. То представлява в известен смисъл една психограма. Ролята на автора в случая е аналогична на ролята на приемателя в един радарен център например, който отбелязва точно звуковете и сигналите на различните апарати. Ето защо художествената функция на вътрешния монолог и на преживяната реч е съвсем различна и дори противоположна у модерните в сравнение с класиците, тъй като са противоположни техните изходни позиции. У Толстой, един от всепризнатите световни майстори на психологическия анализ в литературата, ще срещнем честата употреба на тези средства, неусетното преместване на зрителния ъгъл от автора към преживяванията на героя, тоест преходите от една към друга разказвателна плоскост — от тази на разказвача към тази на героя и обратно. Да си спомним сцената за смъртта на офицера Праскухин в „Севастополски разкази“, която проследява душевния живот на героя в няколко мигновения преди експлозията на гранатата и в мига на самата експлозия, на която той става жертва. Това изображение даде повод на младия тогава Чернишевски да съгледа тук една отличителна особеност в таланта на Толстой — способността му да улавя самия психически процес в неговото непосредно протичане, неговите форми, закони или, както се изразява Чернишевски, „диалектиката на душата“². В това развиване на вътрешния монолог проницателният критик видя особената, присъща само нему сила в дарованието на Толстой. Писателят не се ограничава да покаже резултатите на психическия процес, той се интересува от самия процес, от едва уловимите явления на вътрешния живот, които се сменят с необикновена бързина и неизчерпаемо разнообразие. Едва ли има читател, който да не си спомня онази сцена от втория том на „Ана Каренина“, когато героинята, завърнала се от Италия, се отправя към своя бивш дом, тласкана от неудържимия порив на майчинската любов, да види своя малък син Серьожа, от когото заплетените обстоятелства на нейния личен живот са я откъснали. Гениалният психолог е проследил и най-тънките нюанси и най-мигновените преходи в душевното състояние на героинята, в нейната наранена душа, разкъсвана между обичта към сина, инстинкта на майчинството, от една страна, и любовта към Вронски,

¹ Цитирано по W. Kayser, S. 30.

² Н. Г. Чернышевский — „Избранные философские сочинения“, том II, стр. 51, Гос. изд. политической литературы, 1950.

отчаяните усилия да се изтръгне от фалшивите условности на една потискаща и безсърдечна среда — от друга. Толстой неусетно сменя аспектите на разказа. В момента на свиждането между Ана и Серьожа той незабелязано изоставя своята гледна точка на разказвач в полза на преживяната реч, тоест на директното и спонтанно протичане на душевните преживявания на героинята пред погледа на читателя. По този начин ние сме въввлечени интимно в чуждата субективна сфера, писателят с голям усет си е послужил с това средство, за да проникне и осветли „от отвътре“ сложното душевно състояние на своя герой. Художественото средство, неговото въвеждане, е мотивирано изцяло от изобразявания момент, от „обективната реалност“, от психологическата „необходимост“. Същевременно, преживявайки дълбоко съдбата на своите герои (известно е, че при описанието на трагичния край на Каренина Толстой се е чувствувал лично потресен, а Флобер при разказа за самоубийството на Ема Бовари е усещал горчивия вкус на арсеника в устата си), класическият автор не се идентифицира с тях, дори и в моментите на най-голямо лично „съучастие“ той присъствува като разказвач, като независим и „всезнаещ“ автор. При модерните романисти вътрешният монолог не е само едно средство, той е всичко. Той не е мотивиран от дадена ситуация — той е предпоставен. Същият принцип кара писателите да бъдат „стенографи“ на всичко онова, което преминава през една „обикновена душа“ в „един обикновен ден“, да постигат удивителна психограма и на най-нищожната психическа реакция, и на най-безсмислената или нелепа асоциация¹. Като „анатомизира“ всички фази на психическия процес, без оглед на съществено и несъществено, модерният автор се освобождава от необходимостта да дава естетическа оценка, нравствена присъда, да заема самостоятелна позиция (макар че склонността да се изобразява предимно грозното, уродливото, болезненото, без да се оценява, вече съдържа потенцията на неговото естетизиране и писателят се оказва съвсем не така естетически „безпристрастен“, както той се представя). „Класикът“ на този метод в литературата е Джойс.

¹ Интересно е как някои от значителните съвременни романисти на Запад, като се съобразяват със своя творчески опит и с обективните закони на художествената дейност, разбират правилно характера на това шумно прокламирано „новаторство“. В своята книга „Равносметка“, с голям интерес четена и у нас, английският романист и драматург В. Съмърсет-Моам пише следното: „От другите експерименти най-важно беше въвеждането в литературата на потока на съзнанието. Писателите винаги са се увличали от философите, които обладават емоционална сила на въздействие и не са много трудни за разбиране. Те бълнуваха пред Шопенхауер, Ницше, Бергсон. Те не можеха да не се увлекат и от психоанализата. . . Това беше ловък и занимателен фокус, но не повече. Когато писателите, вместо да прибегват към него рядко, както към ироническия, драматическия или обяснителния похвати, го поставяха в основата на своите произведения, ставаше скучно. Аз предвиждам, че общата литературна техника ще възприеме всичко онова, което е полезно в този и подобни нему похвати, но произведенията, в които той бе въведен за пръв път, много скоро ще престанат да събуждат интерес. Ония, които са се увличали от подобни куриозни експерименти, струва ми се, са изпуснали изпредвид, че по съдържанието си книгите, в които те се използват, са съвсем нищожни. Изглежда тъй, че авторите са тласнати към подобни извъртания от тревожното съзнание за собствена пустота. Хората, описани така изострено, по същество са съвсем неинтересни, а темата е незначителна. И това е естествено. Авторът само тогава тръгва по пътя на техническите изхитряния, когато не е завладян от своята тема. Когато е обхванат от нея, остава му малко време да мисли как по-оригинално да се изрази“. (Цитат по руското издание, В. Сомерсет Моэм, „Подводя итоги“, изд. „Иностранная литература“, Москва, 1957 г., стр. 163).

Теорията да се вземе един обикновен човек в един обикновен ден и да се „анатомизира“ душевността му чрез всички впечатления, асоциации, мисли, които се кръстосват в нея, тоест да се фиксира трептението на безбройните атоми в една психика, има своя най-завършен представител и реализатор в лицето на Джеймс Джойс. Той е авторът, който днес може да се окачестви като литературен идол на буржоазната интелигенция, с него почват и свършват повечето студии, есета и статии върху съвременната „литературна революция“. В центъра на този интерес стои главното произведение на Джойс „Улис“ (Ulysses), един роман от 800 страници, написан през 1922 г. и излязъл в 1925 г. в Париж, в който е предприет нечуваният до тогава експеримент да се проследи един ден (отбелязан точно — 16 юни 1904 г., четвъртък) от живота на един обикновен жител на ирландската столица Дъблин. Кое дава основание на буржоазната критика на Запад да определя романа като „безгранично гениално произведение“, „най-съвършеното изображение на нашата епоха“, „една напълно нова форма на романа и същевременно най-значителното произведение на модерната литература“?

Необикновеното внимание на изследователите към Джойс е преди всичко внимание към неговия експериментаторски метод, който разлага процеса на съзнанието в непосредното му протичане, който има претенцията да даде точна графика на всяко душевно движение. Главната фигура на романа е Леополд Блоом, подложен на „рентгеново изследване“ от автора в продължение на 19 часа и върху „терена“ на 800 страници. Крайните почитатели на Джойс обичат да питат самоуверено, считайки аргументите си за необорими: нима досега е представян на читателя такъв „тотален аспект“ на един човек? Нима е познато в литературата такова безкомпромисно схващане на живота? Блоом мисли и върши безпрепятствено всичко, което обикновено протича зад затворени врати и се крие от другите, той крачи пред нас без всякаква „репрезентативна фасада“, безмилостно разголен¹.

Подобни доводи обаче са съвсем несигурни, за да могат да ни накарат да признаем една книга за необикновено постижение. Рецаващото тук не е дали в с и ч к о в мислите и постъпките на героя е предмет на литературно изследване, а к а к в о? Дори автор като Джойс, който е поискал да направи тотална „снимка“ на ежедневието на един човек, дори и той по необходимост е трябвало да се спре на определени действия, състояния и психически реакции, в които прозират определени естетически „предпочитания“. Той ни прави свидетели на пътуването на своя герой „в делника“, при което отделните мигове са се разраснали до безкрайности, той не се уморява да регистрира всевъзможните „станции“ на това пътуване: от кухнята с нейните гастрономически изкушения, от спалнята на неговата темпераментна съпруга-певица, през улиците на Дъблин, където той се отбива пътьом в различни магазини, от там в трамвая и на гробищата, където присъствува на едно погребение, а после на служебното му място, в редакцията на вестника, където той е дребен репортьор. Накрая ни го виждаме да поема „обратния път“ — към дома, отбивайки се в едно нощно заведение и завършвайки отново в спалнята на съпругата, с чийто вътрешен монолог преди заспиване приключва романът. Ръководен от изискването за абсолютна достоверност и безкомпромисно разнищване

¹ James Joyce: „Ulysses“. Einleitung von C. Giedion — Welcker, Zürich 1956

на едно сиво всекидневие, главно с оглед на психическите комплекси у героите, Джойс не се стеснява наистина да говори за неща, които звучат в литературата грозно и „неестетично“ — особено пък като са лишени от авторовата оценка. Той иска да опровергае теорията, че една случка или едно изживяване трябва да бъдат „достойни“ за разказване, да се противопостави на класическия принцип, изразен от Гьоте, според който „целият талант е пропилян, щом като предметът (на изображение) е негоден. Тъкмо защото на новите художници липсват достойни предмети — продължава мисълта си Гьоте — куца и цялото изкуство на по-новото време“¹. Джойс се мъчи да докаже обратното, — че на писателя не е нужно да спестява и най-нищожната подробност от физиологическите и психическите реакции на героя. Дори и най-заклетите натуралисти са избягвали описания, от които той не се смущава. Джойс например може да опише върху цяла страница пребиваването на Блоом в клозета, без да избягва най-точната информация за „облекчаването“ му. Той е особено обстоятелствен при разкриването на еротичните асоциации на героите. В това отношение наистина „единствен по рода си“ (както се възхищават критиците-авангардисти) е монологът на Марион Блоом преди заспиване. В нейното уморено, олюляно в предсънна дремка съзнание изплуват безброй асоциации, спомени, мисли, представи, предизвикани от разнообразните впечатления на нейния семеен живот и на нейната професия като певица, картини от детството се редуват с вкусови усещания, откъслечни възприятия за модата или домакинството неусетно преминават в рефлексии от нейния полов живот. Цялата тази струя на съзнанието и на освободените представи на подсъзнанието преминава пред нас спонтанно, без всякакви паузи и препинателни знаци. Неволно тя ни посвещава във всичките си интимни тайни, ние узнаваме за връзките ѝ с различни мъже, за всевъзможните пози на тези отношения. Читателят получава редица данни за физиологическите реакции на женския организъм, които се отличават понякога с клиническа точност и детайлираност. В това апологетите на Джойс откриват удивителен „тоталитет“, такава „женска пълнота“ на „непосредствена поетичност“, каквато не намираме другаде в „модерната литература“. (Без да оспорваме „първородството“ на Джойс в това направление, ние не можем да не констатираме, че той вече е далеч надминат от най-модерните си ученици и последователи). С последния негласен шепот на отдаването, на сладострастието героинята заспива, с което авторът закръглял нейния „женски тоталитет“.

Който обаче помисли, че казаното ни дава основание да отнесем книгата на Джойс към булевардно-еротичната, развличаща литература, се заблуждава основно. Въпреки скандала, който се е разразил на времето по повод излизането на романа, „Улис“ е книга от съвсем други мащаби, сравнена с произведения като известния с нечистата си слава роман „Любовникът на леди Чатърлей“. Джойс се ръководи не от желанието да възбужда и гъделичка фантазията с най-пикантни подробности, неговата художествена цел е да проведе до край, без всякакви ограничения и задръжки, принципа на „вътрешния монолог“, тоест на безпрепятственото, директно „протичане“ на потока на съзнанието. Само в този план той дава простор на всевъзможните еротически асоциации, което при Марион Блоом е мотивирано с тяхната огромна роля в нейния душевен живот (и оттук, в женската психика изобщо). Авторът на

¹ Eskermann: Gespräche mit Goethe, S. 77, Berlin 1956.

„Улис“ се ръководи последователно от едно методологическо положение: да следи неотлъчно верижната реакция на асоциативното мислене. Едно минаване по улицата, едно впечатление е достатъчно, за да се пусне в ход тази реакция. Видяното например стадо добитък вече откъсва мисълта от нейния предишен обект и я тласка в друга посока — за снабдяването на града с месо, оттам за цените и различните качества на това месо, за средствата и начините на приготвянето му, на обработването на закланите животни, та чак до сапуна, който се добива от животинските мазнини. След това някаква друга случка, друг обект събуждат съвсем нови асоциации, лични наблюдения се преплитат с точни научни сведения, чутото в разговор се комбинира с реминисценции от прочетеното, за да се изгради един удивителен в хаотичната си нестройност психологически конгломерат. Възприятията от действителността изведнъж получават фантастическо пречупване, най-капризните извивки на чувството се редуват с оригинални научни хипотези. И понеже романът е преситен с факти и реминисценции из най-различни области — на културата, литературата, географията, историята, икономиката, бита — които изплуват мигновено в съзнанието на героите, за да „потънат“ пак така мигновено и да се заместят от други, читателят изпитва остра необходимост от тълковен речник, иначе възприемането на извънредно раздутия и без това роман е крайно затруднено, да не кажем невъзможно в голямата му част.

Джойс е до такава степен фанатик на достоверността, че той не оставя нерегистрирани както беглия проблясък на най-нищожната мисъл у своите герои, така и пращинката върху техните костюми. Улиците, по които минава Блум, магазините, в които се отбива, книжарницата с нейните натежали от томове рафтове — поименно, всичко „присъствува“ в книгата с точните си обозначения, с типографските си белези, с особеностите на местоположението. Много страници представляват регистри от имена, каталози от заглавия. По шеговития израз на един автор, ако някога Дъблин бъде разрушен, може да се предприеме възстановяване на града според точната типография и детайлното описание в „Улис“.

Това обстоятелство обаче не бива да ни кара да зачисляваме романа към разклоненията на натурализма в модерните му форми. Цялата мозаична композиция на книгата е подчинена на една генерална концепция, на един основен замисъл, в който е отразен идейният поглед на художника. Теоретиците на авангардизма се надпреварват в усилията си да посочат, че „Улис“ представлявал „мистичен съюз между Всекидневното и Грандиозното“, че неговият ограничен терен бил пронизан от „лъчите на Макрокосмоса“. Върху тясното дъблинско пространство — пишат те — се изрязват очертанията на Универсума, фрагментарното е подчинено на една обща символична постройка, на един грандиозен замисъл. За Джойс в настоящето трепти „прастарата картина на света, на човечеството“¹. Още самото заглавие и композиция на романа дават ключ за тълкуването му: това е една съвременна Одисея (Улис е латинското име на Одисей). Частите на книгата намират паралелизъм в класическото произведение на античната древност. Трите главни дяла на Одисеята: Телемахия, Странствувания на Одисей и Ностос (Връщане дома) са трите структурни принципа в композирането на „Улис“. Съвременният Одисей — това е обикновеният дъблински журналист Леополд Блум, жена

¹ James Joyce. „Ulysses“, Einleitung von C. Giedion — Welcker, Zürich 1956.

му, примадоната Марион Блоом, е модерната Пенелопа, а приятелят му, Стефан Дедалус, е паралелният образ на Телемах. Сега вече се добираме до съществените черти от естетическото „верую“ на Джойс, което не само открива „прастарата картина на света“ през контурите на нашето съвремие, но и вижда една „крещяща деформация“ на тази картина в настоящето. Героите на съвременната Одисея са лишени от всякаква величествена осанка, в сравнение със своите праобрази от античната митология, те са дребни и жалки странници из прозаичните лабиринти на модерния град, участници в една съвсем негероическа борба за съществуване. Тъй както съвременният Одисей в лицето на Блоом е една безцветна и нищожна фигура, тъй и модерната Пенелопа е пълен антипод на класическата, тя мами мъжа си непрекъснато — и в мислите си и на практика. Във водовъртежа на сивото градско ежедневие, из което блуждаят героите, всред психическите комплекси, на които те са пленници, преобладава сексуалният инстинкт, главният двигател сред дремещите сили на подсъзнателното (в съгласие с психоанализата на Фройд). Разбира се, до колкото развива идеята за безсилието и нищожеството на обитателите на модерния град, Джойс неизбежно дава и критическа окраска на някои свои изображения (например в издържаната в пародиен стил глава за информацията на ирландския в. Freeman Journals“, разпространител на банална „духовна“ храна за хиляди читатели). И все пак критическите елементи са някъде по периферията, те не определят същината на художествения метод на писателя. Модното увлечение от Джойс, безкритичното преклонение пред неговото дело, което се среща и сред някои революционни писатели на Запад, опитващи се да открият в „Улис“ предимно едно критическо в драстичната си откровеност изображение на хората от капиталистическата ера, приписва на романа функции и обективно въздействие, каквото той фактически не притежава.¹

Джойс е в минимална степен критик на една обезличаваща и лишена от хуманен смисъл действителност, той е преди всичко неин регистратор, статистик на нейните най-несъществени, нищожни страни, насочил писателската си лупа към нейните обществено-незначими ъгли. Ето защо неговият метод, съдържащ белезите на един неонатурализъм и експресионизъм, израснал в органическа връзка с психоанализата на Фройд, като цяло не може да бъде приет и използван при разрешаване на задачите, които стоят пред съвременната социалистическа литература. Постановката, дадена на I конгрес на съветските писатели: „Социалистическият реализъм или Джойс“, колкото и заострена, генерализирана, е в основата си правилна, тъй като днешната буржоазна литературна мисъл прави свое знаме именно от типичното за Джойс експериментиране с несъществените страни на живота, от неговата пълна дезинтересираност спрямо всичко важно, значително в обществен и социален смисъл, от недоверието му към високото призвание на човека като строител и преобразовател на нашата планета. Естетическата програма на писатели като Джойс и Марсел Пруст, около чиито имена се създава истински ореол на „новатори“ и „революционери“ на романа на Запад,

¹ В началото на 30-те години в съветския литературен печат се води голяма дискусия, в която някои съветски писатели застъпват една високопозитивна оценка на Джойс като проникновен изобразител на „най-удивителните тайни в живота и начина на мислене на хората от една умираща епоха“, като тълкувател на „нервното напрежение на западния живот“. Впоследствие съветската литературна мисъл коригира подобни мнения и анализира упадъчните черти в творчеството на Джойс.

е в съществуването си контрастна на творческите търсения на истински революционните писатели, тя отклонява съвременната литература от нейните големи задачи като обществен форум за поставяне на най-важните въпроси на времето, вълнуващи милиони хора. От съюза „между настоящето и мистическото“, от „доминиращото Ирационално, пред което е отстъпило привичното Рационално“ у Джойс, идеалистическото литературознание изковава платформа, пропита с явно декадентско и реакционно съдържание. Методът на едно мъчително „клиническо“ изследване детайлите на душевния процес, пристрастието към най-нищожните явления, доведено до една самоцелна хипертрофия, по своето естество противоречи на естетическата теория и художествената практика на социалистическото изкуство.

Направили това кардинално разграничение, ние вече можем да отидем по-нататък и да видим, че отделни страни на този метод, освободени от самоцелното им абсолютизиране, бяха включени като градивен елемент в строежа на съвременния прогресивен роман, което доведе до разширение на възможностите на съвременния реализъм. Западни революционни писатели и дори социалистически реалисти използват похватите на анализ на душевния живот (и преди всичко „потока на съзнанието“), които експериментаторите от типа на Джойс и Пруст бяха превърнали в деликатен инструмент на литературния упадък и по този начин им дават нов живот, изчистват ги от декадентска ръжда¹. Както пише познатият немски марксист Александър Абуш: „В усилията си за художествено овладяване на променените човешки отношения, за разширено и обогатено художествено отражение — усилия, които се правят в епохата на най-големите класови битки и световно-исторически победи на социализма — съвременният реализъм от 20-те, 30-те и 40-те години в своите изразни средства и форми усвои и някои нови елементи, които бяха набелязани в литературното развитие, като се почне от експресионистите и се стигне до Джойс и които при тях обикновено не излизаха извън рамките на чисто формалния експеримент“².

4. КУЛТЪТ КЪМ КАФКА

Друг един романист, който се поставя непосредствено до Джойс като велик „прорицател“ на модерната душа, е бедният чиновник от службата по социално осигуряване на работниците в Прага, Франц Кафка, чието житейско и писателско поприще бе прекъснато твърде рано от туберкулозата през 1924 година, когато Кафка е на 41-годишна възраст. Въпреки категоричното му завещание — всички останали след смъртта му непубликувани ръкописи да бъдат изгорени (а отпечатаните са една съвсем незначителна част), неговият най-близък приятел Макс Брод не се решава на подобна стъпка и вместо това постепенно публикува литературното му наследство, в резултат на което писателят дочака истинското си „раждане“ в литературата няколко десетилетия след своята мъчителна смърт.

¹ В новия роман на Андре Стил, един от видните дейци на френската компартия, озаглавен „Ние ще се обичаме утре“ (1957 г.) е въведен „потокът на съзнанието“ като главно средство за проникване в психологията на героя, бивш войник от френските колонизаторски части в Алжир. (Вж. статията „Вопросы социалистического реализма в зарубежных литературах“, сп. „Вопросы литературы“, кн. 11 1958 г.).

² Alexander Abusch: „Zur Geschichte und Gegenwart unserer sozialistischen Literatur“ in „Neue Deutsche Literatur“. Н. 3/1957.

Творчеството на Кафка е в известен смисъл доста сложно и заслужаващо сериозен анализ, още повече като имаме предвид високите отзиви, които най-напредничави писатели на нашето време, включително и в ГДР, са давали за неговата проза¹. За разлика от романите на Джойс, прозата на Кафка е написана на безукорно правилен, точен и предметен немски език, без нарушение на логическите и граматическите връзки в синтаксиса на изреченията. Кафка е съвсем чужд на самоцелния езиков експеримент, той не споделя опитите за предаване на нервната, разпокъсана душевност на „модерния човек“ чрез един разпокъсан и алогичен начин на изложение. Тук се крие една от причините за неговата по-голяма „пригодност“ за масова консумация, за разлика от Джойс, който е почти недостъпен на средния читател.

Особеността, която дава право на Кафка да заеме до Джойс мястото на некоронован властител на духовете сред известни среди от западната интелигенция, се съдържа в неговия поглед за света, в неговия болезнен трагизъм, съответстващ именно на сегашното поколение „загубени души“, застанало в страх и ужас пред изглеждатата непроницаема фасада на днешния, заплашен от катастрофа свят. Това основно умонастроение на трагическа безизходност просмуква прозата на Кафка, чиито различни герои са варианти на едно и също чувство, чувството за застрашителната самотност на днешния жител на нашата планета, заставен да живее като чужденец, като изгнаник в съвременното общество и застрашаван непрекъснато от призрака на унищожението. Героят на Кафка е същество, което стои извън законите и нормите на буржоазния свят с господстващите в него имуществени, „делови“ и семейни отношения, той преживява реалността на безчовечната социална практика като в сън, като нещо органически враждебно на неговата човешка субстанция. Този герой е обозначен в романите му често като К. — една проекция на авторовата душевност, инициал на самия писател. В стигналите до нас три романа от наследството на Кафка господства една тема, преминава един лайтмотив и той се отнася до ужасяващото безсилие и непреодолима отчужденост на индивида спрямо гигантските механизми на модерната цивилизация, които се явяват във формата на фатални и жестоки анонимни сили, приемат невероятни, фантастически очертания.

В романа „Америка“ неговият герой Карл, чист и безпомощен като дете момък, идва в „новия свят“, в света на „неограничените възможности“ и изумителната техника, за да си създаде и той едно нормално човешко съществуване. Минавайки обаче през поредица от странни обстоятелства и попадайки в непонятни положения, момъкът се сблъсква навсякъде с враждебност, безкористните му планове се натъкват на непрекъснатата, сякаш зложелателна съпротива. Отначало той попада в търговската кантора на своя вуйчо — милионер, който иска да му даде специална подготовка и да го приучи на общоприетите норми във финансово-търговските среди, за да му отвори пътя към една блестяща кариера. Карл обаче се оказва съвсем непригоден за намеренията на вуйчото и скоро трябва да напусне дома му и да опознае изпитанията на безработицата и упражняването на низки професии. Но както в кантората

¹ Вж. позитивните характеристики за една или друга страна от наследството на Кафка, особено за езика му, у Стефан Хермлин и Ф. Ц. Вайскопф: Stephan Hermelin. „Franz Kafka“ in „Ansichten über einige Bücher und Schriftsteller“, 1946. F. S. Weiskopf. „Franz Kafka und die Folgen“ in „Literarische Streifzüge“, Berlin 1956.

на вуйчото, намираща се в един от грамадните нюйоркски небостъргачи, където хората, чиновниците са превърнати в автомати, така и като прислужник в един голям хотел, Карл стои пред някаква загадка, изпитва особено чувство на стеснение, на неудобство и недоумение пред всички измами и коварства, с които го дебне околната среда. Той си остава до край самотник и чужденец сред изглеждащите му загадъчни отношения в „новия свят“.

Това, което в „Америка“ протича отчасти в правдоподобни форми, „във формите на самата действителност“, в романа „Процес“ приема типичния за писателя фантазмагоричен образ. Враждебността на съвременния обществен механизъм спрямо „малкия човек“, трагичната безпомощност на този човек-жертва тук е намерила въплъщение в страховотни символно-фантастически картини. Романът разказва за тайнствения процес, който се води срещу банковия чиновник К. и който протича по мансардите на градските предградия, по мръсните и задушаваци кюшета на таванските стаички. Един ден К. бива арестуван още в леглото си и от този ден нататък той се оказва в ръцете на един невидим и загадъчен съд, който го обвинява неизвестно в какво (обвинителният акт никога не му се връчва) и който има свои пипала навсякъде, за да държи обвиняемия непрекъснато под свой контрол. К. продължава да ходи на работа, само в определени дни го информират за следващото разглеждане на неговия процес, постепенно и неусетно обаче той целият бива погълнат от процеса, различни случки и обстоятелства го карат да разбере, че работата е много по-сериозна, отколкото той първоначално си е мислил, докато накрая го обхване чувството за пълна безпомощност, безизходност и обреченост, тоест за невъзможността да се изтръгне от лапите на тази тайнствена и всесилна организация. Точно една година след деня на първото му арестуване, в дома му отново се явяват двама загадъчни господа, облечени официално като хора, на които предстои да изпълнят известна служебна процедура, без всякаква съпротива той тръгва с тях и някъде извън града, в една каменна кариера, единият забива ножа в сърцето му. С това завършва романът.

Идеята за фаталната обреченост на „малкия човек“ е развита с особена сила в главите, разказващи за опита, който К. събира по време на процеса, в разговори с други обвиняеми, с адвоката, с художника на съда, с прислугата, принадлежаща към загадъчния съдебен апарат. Той узнава, че съществуват три възможности за сполучлив изход на процеса, т. е. за спасение. Първата е издаването на оправдателна присъда. Тя обаче се допуска само теоретически, на практика историята на съда не познава такива случаи. Втората възможност е т.н. „привидно оправдание“, което може да се даде от ниските инстанции на съдийския апарат. Всеки момент обаче недостъпната никому и забулена в облаците на непроницаемостта върховна власт на съда може да се намеси и да разпореди започване на процеса отново. Делото на обвиняемия не е унищожено, а само е преминало от нисша към по-висша инстанция. Така че и това оправдание не е действително, а носи призрака на постоянната заплаха. Третият вариант е протакането на делото, с оглед да се задържа то в ранния стадий, да се бави чрез безконечни разпити и разследвания, което означава, че обвиняемият пак е лишен от свобода, но само денят на присъдата се отлага. Всичко това кара К. да проникне в механизма на тайнствената организация и да разбере, че смисълът на нейната дейност е да пречи на освобождението на обвиняемия, да не го оставя

нито за минута със спокойно съзнание и с илюзията, че той се намира извън процеса, докато дойде с фатална неотменност часът на произнесената тайно присъда и на нейното изпълнение. Невероятните форми, в които протича процесът, външно-неправдоподобният начин, по който процедира тайнственият съд, са очевидно символ за всесилната власт на модерните олигархии и държавни бюрокрации, застрашаващи обикновеното човешко съществуване с катастрофа.

Крайната отчужденост на героите на Кафка спрямо едно дълбоко враждебно на човешката им същност общество крие известно зърно на отрицание на господстващата система. Въпреки че авторът подбира сюжети, които протичат сякаш в „безвъздушно пространство“, които нямат пряко съответствие в една конкретно-историческа действителност, той със своето основно умонастроение е продукт на определени обществени отношения и те определят в крайна сметка смисъла и на най-невероятните му и фантасмагорични изображения.

Кое кара обаче съвременните теоретици на упадъчното световъзрение да вдигат такъв шум около преждевременно загиналия нещастен писател, шум, който стига до сензационност, до обявяване на Кафка за най-модното явление на съвременния роман? Очевидно е, че това са ония черти от художественото наследство на белетриста, които служат на декадентството в съвременния му етап да развива и обосновава своите тези, да „обновява“ своето анемично съществуване. От съзнанието за отчужденост от света, от чувството за безсилие пред изглеждащите непонятни лабиринти на нашия технически век проповедниците на упадъчните идеи изковават оръжието на една генерална капитулация пред реалните и потискащи човека сили на съвременния империализъм (макар и тази капитулация да е маскирана с привидна опозиционност). Те обявяват Кафка за една от най-значителните фигури на „литературната революция“ именно поради чувството на безпомощност и безизходност, поради идеята за непроницаемост на днешната действителност, която те извеждат от произведенията му и чрез която характеризират „основните белези“ на модерната психика. Онова, което е било трагично чувство за талантливия писател, им служи като „опитно поле“ да насаждат отровна, враждебна на живота и на прогреса философия.

За буржоазната литературна мисъл Кафка е един от най-смелите рушители на традицията и от най-големите новатори в областта на романа поради същото това радикално субективизиране на епическата форма, което прави от неговите образи и картини много повече проекция на авторовия субективен свят, отколкото изображение на обективно-реални човешки отношения. Наистина прозата на Кафка протича в епически-строга, логическо, детайлно повествование, с най-точни и прецизни предметни описания, с голяма зрителна наситеност на словото. Същевременно обаче читателят усеща как постепенно го завладява едно мъчително чувство, той започва да разбира, че фактически тук става дума за нещо друго, а не за случките и картините, които се редуват с пластическо съвършенство пред погледа му. Епическият свят на Кафка е зрим, сетивно-ярък и предметен и същевременно той предизвиква острото усещане за загадъчност, за друг, скрит смисъл. Героите на писателя с техните постъпки, размишления, реакции налагат впечатлението, че светът, в който те съществуват, със своята странност и загадъчност крие някакво друго, символно значение. Смисълът на това значение обаче нерядко се разпада при опита да бъде схванат и разтълкуван точно, поради което и из-

следователите на Кафка стигат обикновено до мъртва точка, която не могат да преодолеят, за да разрешат редица конкретни проблеми на творчеството му. Субектът не отразява един независимо от него съществуващ свят, а много повече се „разтваря“ в предметните очертания на този свят. Действителността, епическите картини са до голяма степен иероглиф на една болезнена душевност, те са просмукани от флуидите на тази душевност. Тоест нещата, предметите, случките, за които Кафка разказва с такава епическа прецизност и грижливост, проследявайки и най-нищожните детайли, съществуват самостоятелно, имат свое „предметно битие“ и същевременно не са „те“, а са много повече символи на една болезнена психика. Оттук и стилово своеобразие на тази проза. Нейното епическо хладнокръвие и безстрастие, хладината на нейната логика, нейната обективна предметност са привидни, изтъкани са върху крайно субективна (и субективистична) подплата. Поразяващата студенина и епическо безпристрастие неусетно ни потапят в сферата на болезненото самочувство на автора, като човек, който иска да избяга извън конкретното време и пространство, извън заобикалящия го свят с неговите непонятни и смазващи закони и норми. С някакво засилващо се тревожно предчувствие възприемаме ние епически-строгите и предметно-релефни картини на писателя, зад чиято студена фасада долавяме гърченията на една болезнено-чувствителна душа.

Субективизирането на епическия разказ, „разтварянето“ на авторската душевност в предметната сфера на неговите образи, приема у Кафка една форма, която има своя аналог в човешките сънища. Така както са конципирани много от неговите произведения, те имат характер и протичат по начина, по който човек сънува. Както в съня се освобождават различни желания и представи, които са били потиснати в будно състояние, както разнообразни психически комплекси (на страх, съмнение, подозрение) изведнъж излизат на повърхността и приемат обикновено невероятно-фантасмагоричен образ, оживяват в предметни картини и случки, преживявани от нас насън като нещо съвсем реално и всекидневно в цялата им нелогичност и фантастичност, така и в произведенията на Кафка мъчителният субективен „опит“ на автора се проицира в невероятни, но поднесени като съвсем естествени и делнични случки и преживявания. Тъй както става при кошмарен сън, така в разказа „Превъплъщение“ дребният чиновник Грегор Самза се събужда една сутрин в леглото си, превърнат в някакво грозно насекомо. Неговото съществуване по-нататък в този образ продължава сред същата обстановка и отношения с домашните, както и преди и той преживява техните реакции спрямо превъплъщението му съвсем човешки. Зад привидното безстрастие, с което е разказана тази невероятна история, е замръзнал един вик на тревога, на болка и ужас за участието на дребния човек.

В един от фрагментите от литературното наследство на Кафка е възпроизведен диалог между двама души. Единият от тях не може да си обясни особеното състояние на другия, който печели добре, има осигурено обществено положение, физически е здрав и прав, а се държи като чужденец, като странник (тоест като типичен герой на Кафка). Какво му липсва и кое го прави тъй странен? — пита единият и получава следния отговор: „Добре, аз ще ти обясня всичко. Всичко, което ти каза, беше правилно, но помисли — от вчера вали непрекъснато, от около 5 часа след обед започна да вали вчера (тъй погледна часовника си) и сега в 4 часа продължава. Това може да накара някого да се замисли.

Докато друг път вали само на улицата, но не и в стаите, този път изглежда да става обратното. Погледни, моля те, от прозореца, долу е още сухо, нали? А тук водата се качва непрекъснато. Нека да се качва. Трудно е, но аз го понасям. Малко добра воля и може да се понесе, плуваш само в едно кресло по-нависоко, нищо не се променя особено, всичко плува и ти плуваш по-нагоре. Но тези удари на дъждовните капки върху моята глава, тях не мога да понеса. То изглежда дреболия, но тъкмо тази дреболия не понасям или може би бих я понесъл, но само това не мога да понеса, че стоя беззащитен пред нея. А аз съм беззащитен, слагам шапка върху главата си, разтварям чадър, вдигам дъска над мен, нищо не помага, дъждът прониква навсякъде или започва да вали отново със същата сила под шапката, под чадъра, под дъската“.

Крайното отчуждение на индивида от една враждебна действителност, приело болезнени форми, тук е олицетворено в предметния образ на дъжда, който прониква навсякъде, в стаята, под шапката и под чадъра. По този повод един от познавачите на Кафка пише: „Както на сънуващия се явяват собствените душевни състояния в предметни картини и случки и се възприемат като реалност, така и субективността при Кафка е овеществена, превърната в реален обективен свят, така че сънни състояния и действителност преминават неразлично едно в друго. Субективното се манифестира в образа на обективната фактичност. И обратното. Обективният, емпирично-предметен свят, светът на времето и пространството, е радикално субективизиран. Обективно-реалното разкрива своето лице в образа на крайния субективен опит: не съществува проява в нашия отчужден, обезчовечен обществен живот, която да разкрие своята истина извън този опит, която да не е шифър на човешко страдание“.¹

От драмата на загубилия душевно равновесие писател литературната мисъл на едно общество без перспектива черпи аргументи, за да внушава идеите на пълна самотност, изолация и отчуждаване от обществото и в последна сметка на капитулация пред съществуващия обществен ред, да насажда пълно неверие у човека в неговите познавателни и преобразователни възможности. „Модата Кафка“ е още едно доказателство за духовната импотентност на стария свят, за неспособността му да отключи наистина нови, освежителни струи за развитието на модерния роман. Безсилни да открият истински новото в литературата или по-точно слепи за него, рицарите на авангардизма се въртят като омагьосани в един и същи кръг, многоглаголствуват около имена като Джойс и Пруст, които са били веднъж литературна сензация през 20-те години, или пък измъкват от мрака на неизвестността разкъсани от болезнени предчувствия автори като Кафка. Тази мода ще премине с идването на нов сезон и тогава глашатаите на модернизма ще вдигнат креслив шум около някоя нова литературна знаменитост. Онова обаче, което ще остане от писателя Кафка за хората на бъдещето, то се съдържа в някои от неговите разкази и романи, в които зад привидно непроницаемите символи и картини може да се разчете страданието на художника, чийто принципиален отказ да опознае света, който го заобикаля и дори да съществува в него, дава „свидетелско показание“ за разложението на едно общество, задушило с отровното си дихание живота и творчеството на не един талант.

¹ Wilhelm Emrich, „Die Literaturrevolution und die moderne Gesellschaft“ in „Akzente“, Heft 2, 1956.