

ПОЛША

«TWÓRCZOŚĆ» (Варшава), кн. 6, 1971 г.

Сред най-интересните материали от списание „Творчощ“ (кн. 6) — преводът на „Въвеждането към метода на Леонардо да Винчи“ от Пол Валери, „В дълбината на мрака“ — есе от Збигнев Бенковски, посветено на поезията на изтъкнатия полски поет (наскоро починал) Юлиан Пшибош, и някои рецензии за новоизлезли полски книги — първо място заема несъмнено студията на Томаш Бурек (Tomasz Burek), озаглавена „По безпътните на възвръщането към природата“, посветена на творчеството на Херман Брох. Повод за написването на тази студия е дала на Бурек появата на „Изкусителят“ — последната творба на големия австрийски писател, политически емигрант в Америка, напуснал Германия по времето на Хитлер. Брох (починал през 1951 г.) е не само един от най-големите съвременни писатели. Той остави и забележителни трудове из областта на социологията, гносеологията, математиката и политиката. За нас естествено най-интересно е литературното му наследство и трудовете му, посветени на литературната теория и естетика. Още в есета, писани в началото на 30-те години, Брох заявява: „Моята надежда и цел беше да въздействам възпитателно чрез етично творчество“ и остро се противопоставя на „изкуство за изкуството“, което според него се намира „в морално съседство“ с кича. Защото и едното, и другото не искат да говорят за нищо извън тях и в етично отношение са безотговорни. Продължител на традицията на „политическия роман“, образец на който той съзира във „Вилхелм Майстер“ на Гьоте, Брох се стреми към създаване на „тоталния роман“, чиито главни черти са универсални мащаби на интересите на автора и широката му ерудиция. Той иска да обедини научния реализъм с етичния идеализъм, знанието с фантазията, да обедини критичното и рационално знание за „безформената панорама на съвременността“ с мита за надеждата и спасението, дълбоко залегнал в духовните копнежи на човека. В това намерение се коренят според Бурек величието и драматизмът на неговото творчество. „Тоталният“ роман „Изкусителят“ е последната голяма творба на Брох (след прочутите му „Невинни“, „Смъртта на Вергилий“, „Сомнамбули“). Разказът се

води в първо лице единствено число. Селският лекар записва като летописец събития, настъпили след появата в планинското селище на скитника Марюш Рати, дошъл, за да „изкаже само това, което другите мислят“, и за кратко време да повлече след себе си местните жители в мътилката на лудостта и престъплението. Наблюдаваме следователно два паралелни процеса: макрообществения извън съзнанието на разказвача и субективно-психологическия в неговото съзнание. В самозвания демагог всеки от жителите на селото намира частица от себе си. За тях той престава да бъде външен факт, а се превръща във вътрешен проблем. Методът на този роман Брох опира върху основния принцип на единството между наблюдавания обект с наблюдаващия субект. Авторът ползува в случая новия научен модел на познанието, според който становището на наблюдателя слага отпечатък върху наблюдавания предмет и в резултат на това т. нар. чисто научно познание никога не е абсолютно, а относително. Новият метод изтъква, че всяка идея зависи от интелектуалния кръгозор и оценъчна система на мислещия субект. Оттук следва директивата: за да разбереш една идея, не е достатъчно да реконструираш нейния логичен ред, а трябва същевременно да проникнеш в самия мислещ субект и той да бъде разбран. Марюш Рати е отражение на съзнанието на разказвача, но едновременно се явява като „самостоятелно присъстваващ“ в действието. И само постепенно, наблюдаван и осъзнаван от разказвача като „самостоятелно присъстваващ“ предмет, той въвлече неизбежно, макар и незабележимо опознаващото съзнание в своя свят, в кръга на своето въздействие и слага върху него собствен отпечатък. Четейки „Изкусителят“, ние поставяме в центъра на вниманието си наблюдаващото съзнание на разказвача, с други думи, превръщаме го в обект на наблюдение, за да проверим критически добитото от него знание. В този процес на „познанието на познанието“, в това долавяне на многото измерения на човешкото съзнание романът постига своя пълен смисъл. Главната задача на гносеологическия релативизъм в литературата, намерил образцов израз във „Фалшификаторите“ от Жид, е била винаги да се разколебае вярата в постигнатото вече познание, във все по-висшите му сфери. Така романът унищожавал сам себе си. Достигало се до пълното компрометиране

на съзнанието, като постоянно губещата страна в състезанието му с времето и всепроменящата се действителност. В романите на Хъксли, в „интелектуалната му игра на огледалата“ всяка гледна точка добива в края на краищата равнопоставен, вследствие на което изчезва и самата категория на истината, разтегля се сред множеството парадокси. Но докато целта на романа на познавателния релативизъм е била не само да открие и отхвърли всяко фалшиво познание, но и да докаже по този начин, че задължителната истина е изчезнала от този свят и следователно „всичко е позволено“, то „епистемологичният“ роман на Броч си поставя други цели. Когато анализираме познавателното становище на разказвача на „Изкусителят“, ние виждаме, че то въобще не е представено като ограничено и незаслужаващо наше внимание. Напротив. Това съзнание е максимално ясно, открито, съсредоточено, многостранно — това е познаващият антропологически субект в най-широкия смисъл на тази дума. В значението на представител на цялостния човек, защото драмата на познанието Броч показва не само в интелектуална, но преди всичко в етична перспектива.

Друг проблем на „тоталния роман“ на Броч това е проблемът за бягството на съвременния човек от града и науката, от „ада на обществената машина на живота“, от алиенацията.

Броч показва как единствено още в любовта се реализира това, което в живота на съвременния човек е останало лично негово: копнежът за единство с другия човек — като противовес на всичко безлично и механично.

Но този, който бяга от съвременния живот, за да намери простия изгубен ред на природата, среща демагога Марюш — среща фашизма. Тази дума не се появява в романа и едва по-късно критиката намира в „Изкусителят“ най-дълбокото, наред с „Доктор Фаустус“, отражение на процеса на увеличаването на хитлеристка Германия в „празните обещания на силата“, „абстрактната заповед“.

И наистина в образа на Марюш и на неговия другар — организатор на младежки банди, се съдържа доста конкретна алюзия към фашизма. Но това е само един аспект, защото книгата на Броч не е само политически роман, макар че политиката и анализът на обществото създават една от главните плоскости на съдържанието.

„Изкусителят“ би могъл, както изтъква Бурек, да бъде анализиран и с митологически метод, който може да намери в гръбнака на фабулата и тъканта на събитията мита за Деметра и Персефона многократно претворен; мита за „великото възвръщане“, „Il grande Ritorno“, както е озаглавил романа италианският му издател, защото самият Броч е оставил книгата, без да реши окончателно какво заглавие да ѝ постави. Също и един от главните герои на романа — майката Гисон, най-тайнственият, а същевременно

най-простият образ на тази творба, може да бъде тълкуван и като представител на най-дълбокото човешко проникване в тайните на живота и на смъртта, и същевременно и като изображение на опрнатата върху учението на историка на културата от XIX в. Е. Бахофен (E. Bachofen) теория за появата на обществото от първобитния матриархат. „Изкусителят“ може да бъде тълкуван и върху плоскостта на теорията на архетипите на Юнг. И най-сетне „тоталният роман“ на Броч не може да бъде напълно разбран, ако към него не се приложи „методът на историята на идеите“. Едва той ще покаже, че „Изкусителят“ не е проста сума от съвременните културни, философско-обществени и литературни идеи, а по-скоро борба с тях. Че той като цяло представлява велика полемика с главните идеи на XX в. и е борба с натурализма, който според Броч се крие в основата на съвременната култура. Броч се бори с различни видове „натурализъм“. С ирационалния натурализъм на Ницше, чиято сянка придружава неговия Марюш и дава своята благословия на всякакви неконтролирани пориви на волята, срещу увлеченията от патологията и престъпленията, срещу „научното провокиране“ на мрака в психоанализата и други научни и литературни „пътвания към крайните предели на нощта“; срещу консервативната критика на рационализма и технолозизма на съвременната епоха, критика, която от етичното отричане на „бездушното“, „градското“ и „машинното“ преминава към фанатичното отричане на цивилизацията въобще. Броч се бори и с всякакви утопии за бягството от цивилизования свят, идеи и програми за „възвръщане към здравата природа“ (Хамсун), срещу регионализма на Рамуз (Ramuz) и всякакви митове, които прогласяват „възраждането на човека чрез връзката му със земята“. Според Броч за човека не съществува друг път към природата освен чрез света на човека — чрез оформянето на разума и трудното и търпеливо знание на сърцето и чрез пиетета към културата. Всеки друг път води към безпътница, към лудост и престъпление. Когато човекът се откаже от реалното знание — изтъква Броч, — веднага се появява „опасността от евтината слава на демагогството и шарлатанията“, от лъжливите обещания за спасение. Страшна е обаче, показва Броч, заразителната сила на няколко „пъстри идеи“, на фанатизма и политическата магия на един политически „изкусител“, защото всеки би могъл да каже заедно с разказвача на книгата: „Създаде се в мен неочакваното желание да взема и аз участие в това възвръщане, въпреки че не вярвах в него и въпреки че то ми се видя абсурдно и опасно.“ Увлекателната сила на Марюш — показва Броч — въздейства само тогава, когато самото общество е стигнало до убеждението, че рационалните средства за превъзможването на кризата не стигат, че всичко е спряло на мъртва точка и че животът е станал непоносим. При съзнанието за

безизходността на културата самата човешка мисъл идва до идеята за излизане извън културата. Явява се изкушителят и обещава на едните пари, на други истинското знание, на трети героичното приключение, на мразещите — омразата, на младите — справедливостта, и то веднага, незабавно. От перспецията на постоянството, издръжливостта на неизчерпаното търпение и равновесието на спокойно обичаия и опознаващ човешки дух, чието олицетворение е майката Гисон — този акт е само безплоден, незрял, горделив бунт, който разлага културата. Това е фашизмът, който е върхът на всички несполучливи „възвръщания към природата“.

Създавайки „портрет“ на „иррационалната патология“, каквато е фашизмът, Брех не се бори срещу ирационализма въобще, а само показва неговите граници. За него истината на ирационализма се съдържа в непосредствената преданост на другия човек, в съчувствието, в нуждата да се помага на другите, в „любовта на човека към човека“. Но тази ирационална непосредственост трябва да намери, за да запази честността на своя стремеж и истинността на своя облик, граници те си в рационализма. Рационализмът пък — рационалното знание и познавателно-абстрактния дух на науката — трябва от своя страна да се пазят от сляпата си крайност и да намират границите си в „знанието за човешкото сърце“.

И така „тоталният роман“ на Брех има много измерения, много планове — философски, символично-етичен, психологически и политически. Неговият край, в който се казва във връзка с раждането на детето на Агата, че „новата ера“ ще дойде не благодарение на речите на Марюш, а чрез това дете, изразява не само идеята за „великото възвръщане“, но и надеждата за възвръщането на справедливостта. Във философския размисъл върху нашата епоха Брех намира място и за красивата история на комунистката Барбара, посветила щастието и живота си за идеята. В сравнение с демагогските машиниции на Марюш този образ представлява верно доловен исторически контрапункт на идеите на епохата.

В дела, отреден за рецензиите на новоизлезлите в Полша книги, най-интересен е отзивът за появилата се през миналата година книга на Юзеф Ратайчак (Józef Ratajczak), озаглавена „Гнездото върху облака“. Рецензентът изтъква, че романът на Ратайчак се свързва с това течение в полската проза, което изследва характера, същината и възможните функции на фикцията в литературните творби (Вилхелм Мах, Леополд Бучковски и др.). Пред представителите на това течение се явява алтернативата: или с безнадеждното „сизифово самоотричане“ да се стремят към елиминането на фикцията, или да се съгласят без борба със съзнателно възприетата приказка. Ратайчак е избрал втория път. Неговият роман е разказ за

раждането, живота и смъртта на същество, създадено от фантазията.

„Гнездото върху облака“ може да бъде тълкувано и като роман за мястото и функцията на фикцията в реалния живот. Нужда от фикция раждат празнините и недостатъците на реалния свят, неизвестните или неуловими звена в хипотетичната верига на причини и следствия. Тя изпълва, споява и организира празните места на статичния и откъслечен реален свят. Функционирането на фикцията представлява единственото действие в романа. Творбата на Ратайчак — заключава рецензентът — е философски роман за това, как живеят и умират фикциите, с които единиците и обществата изпълват събуждащите страх празни места в света.

«PRZEGLAD HUMANISTYCZNY», кн. 3—4, 1971 г.

Последните две книжки на „Шпеглонд хуманистични“ ни поднасят редица материали, които привличат нашето внимание. Към тях спадат студиите: на Б. Бялковозвич „Полша и поляците в руската поезия от времето на януарското въстание“ (касае се за полското въстание от 1863 г.), на Фр. Селички „Полски сюжети в творчеството на Горки“ „За философския лиризм на Феодор Гютчев“ от В. Гриехнов и две студии, посветени на полската литература — на В. Т. Шимански „Обобщение на проучванията на полския модернизъм“ (течение от 1930 г., наречено в студията „неосимволизъм“) и литературния портрет на изтъкнатия полски драматург и художник от първото десетилетие на нашия век — Станислав Виткевич от професора на Варшавския университет Ян Зигмунт Якубовски. Интересно е и изследването „За автоматичното творчество на Юлиан Тувим“ от Ядвига Савинка.

Но други две студии, посветени на общи теоретични въпроси, заслужават по-подробно разглеждане. Това е студията на Л. Сокул (L. Sokół) „За понятието „гротеска“ (кн. 3) и превод на студията на Норман Фридман (Norman Friedmann) „Зрителна точка в романа“ (също кн. 3).

Л. Сокул в труда си, посветен на гротеската, прави обстоен преглед на постигнатото в тази област, като подлага и на основна критика погрешните според него гледища. И така според него в трудовете на Волфганг Кайзер (Wolfgang Kayser) ценното е проследяването на историята на това понятие от раждането му (XV—XVI в.) чак до наши дни. Но Кайзер излича общите черти на понятието от анализиранията на творбите на немската литература, които той а priori приема за гротески. По този начин той извежда четири главни дефиниции. Гротеска имаме там, където: 1. Светът е изведнъж отчужден, където животът събужда по-голям страх, отколкото смъртта. 2. Има присъствие на безлична и необикновена сила. Гротескната абсурдност е различна от тра-

гичната. В трагедията винаги съществува висш ред, който придава смисъл на най-абсурдното, докато създателят на гротеската не придава смисъл на своята творба. Смяхът при гротеската е смях, който ни обхваща, когато сме в безизходно положение. 3. Гротеската е игра с абсурдността. Но в нея се крие и „терапевтичното“ действие — тя разкрива тъмното, заплашващото. Оттук произтича и последната, 4-та дефиниция: гротеската е опит да се прокъдне и изпъди от света демоничният елемент.

Следващият автор, чийто възгледи върху гротеската разгледа Чокул, е Лий Байрон Йенингс (Lee Byron Jennings). Последният, както се изтъква в студията, прилага друг метод. Той търси архаичните извори на гротеската в говещката природа и специфичните психологически процеси и състояния, които я поражат. Основна роля в гротеската играе според него деформацията. Следователно гротеската внушава някаква образцова форма, от която нещата се отклоняват, но не до такава степен, че тя да не може да бъде открита. Гротеската често се смесва с абсурдността, защото и двете означават „антиред“ и „антистойност“, но гротеската е съпротива срещу съществуващия свят. Според Йенингс историческите проучвания на понятието пречат за правилното му разбиране. Достатъчно е да се разгледа съвременната употреба на този термин. Гротескното днес съединява демоничния елемент със смешния. Но тук нещата са относителни. Това, което е гротескно за едни, за други може да не бъде. На един европеец магическият африкански обряд може да се види гротестен. „Обектът на гротеската — формулира окончателната си дефиниция Йенингс — е изобразен с човешки форми, но е лишен от истинската човечност.“ Възприемайки гротескното, не изпитваме „рационален страх“, а страх, какъвто изпитваме на сън при чудовищни сънища. В гротеската се манифестира архаични образи, изразяващи хаоса, абсурда, злото. Те не са лични, а свързани със сферата на колективното подсъзнание (Юнг). Хуморът в гротеската играе ролята на „разоръжаващ механизъм“. Демонът се превръща в глупак, в клоун. Демоничният елемент се преражда в тривиалния. Гротеската мъчно може да се създаде напълно съзнателно. Затова тук са най-важни не естетически, а психологически проучвания. Наред с гротескни предмети или лица има и гротескни ситуации. Техен фон е най-често карнавалът или циркът поради тяхното откъсване от обикновеното всекидневие и преминаване във фантастичен свят, управляван от други закони. Тук се появяват и дионизийски тенденции. Ситуацията е гротескна, когато имаме остър конфликт между образа на света, известен ни от всекидневния опит, и представената сцена. Гротеската среща най-често в изобразителното изкуство и театъра.

Третият разгледан в студията автор на проучвания, посветени на гротеската, Артур Клейбороу (Arthur Clayborough) изтъква като нейни характерни черти нестройността, конфликтността и непредвидените съставки. Отношението ни към гротеската е амбивалентно — тя същевременно увлича и отблъсква. Гротеската се явява в изкуството, което манифестира сериозен конфликт между общоприетата норма и нарасналата емоция.

Юрий Ман (Jurij Mann) вижда същността на гротеската в преувеличението. Той различава „реалистичната гротеска“ (например „Нос“ от Гогол) от „фантастичната“ и смята, че фантастиката не е атрибут, неделим от гротеската. Гротеската може да бъде основа на творбата, но може да бъде и елемент на стила и тогава се явява като „гротестен отблясък“ (Дикенс, Достоевски). Затова по-добре е да се говори не за „гротесков метод“, а за гротестен принцип на типизация на отражението на живота. Гротескната символизация внася антитеза, която може да доведе до нови синтези. „Пътуването на Гъливер“ е гротестен микросвят — цялата история на човечеството. Гротеската отразява обществените противоречия.

Обобщавайки накрая досегашните проучвания, авторът на студията подчертава, че най-прецизни определения на гротеската дадоха досега психологическите проучвания, но положителен резултат може да бъде постигнат едва при един синтез на психологическия метод с историческия и описателния.

Втората интересуваща ни студия „Зрителната точка в романа“ започва с цитат от известния английски писател Хъкли, противопоставил се още преди 25 години на всеобщата в нашето време враждебност към „всезнаещия автор“ на романа. Въпреки това критиката констатира, че най-фрапиращото явление в английския роман е „изчезването на автора, докато главна черта на викторианския роман е била неговото присъствие. Според Фридман непосредствено свързан с този въпрос е проблемът за отношението между твореца и неговата творба и в кръга на този проблем той главно се интересува от зрителната точка на писателя. Тази зрителна точка е според него днес „едно от най-ефикасните критически понятия при анализата на романа“. Още Платон — припомня Фридман — е различавал, разглеждайки „стила“ на епическата поезия, „обикновения разказ“ от „подражанието“. Когато поетът говори от името на друго лице, можем да кажем, че той нагажда своя стил към начина на говорене на някой друг, а когато навсякъде се явява лично и никъде не се крие, той отхвърля подражанието и поезията става „обикновен разказ“. При това Платон изтъква, че една форма, противопоставена на такъв разказ, а именно чистият диалог — се приближава към драмата, която е изключително подражание. Днес настоятелно се говори за „изчезването на артиста“. Ако художест-

вената истина се състои в пълното завладяване на въображението на читателя, в създаването на илюзията на действителността, то авторът, говорейки от свое име, създава за това пречка. Най-съвършена илюзия се получава, когато не само действието е „непосредствено“, но и състоянието на умовете на героите е „непосредствено драматизирано, а не разказано и изтъкувано косвено с думите на разказвача.

Фридман разглежда най-изтъкнатите съвременни трудове, посветени на интересуващия го въпрос. Той изтъква, че особено място във водените дискусии заема М. Форстър, който в разрез с другите теоретици защитава привилегиата на писателя да присъства в своята творба. „Откъде писателят знае това?“ питат. — Къде е пласирал зрителната си точка? Той не е последователен, като, напускайки своята ограниченост, минава към „всезнанието“, а след това пак се оттегля. Този вид обвинения напомнят атмосферата на съдебната зала. Читателят се интересува само от това, дали преместването на зрителната точка и тайнствеността на живота са убедителни“.

Според заетата от автора зрителна точка Фридман провежда следната класификация на романите: 1. Творбите, където имаме „коментиращо всезнание“. В този случай авторът не само разказва, но и критикува. 2. „Неутралното всезнание“, когато липсва непосредствената намеса на автора. Но при все това остава постоянната готовност на автора да застане между читателя и събитията и да показва дори и сцените по-скоро по такъв начин, както той ги вижда, отколкото от становището на отделните герои. 3. „Аз“ във функцията на свидетел. Авторът предава цялата си функция на някой друг; той става самостоятелно лице „вътрешно“ по отношение на разказваната история, по-малко или повече активно в действието, познавашо главните герои и говорещо на читателя в първо лице. Свидетелят разполага само с нормалното достъпно в живота знание за вътрешното състояние на другите лица. 4. „Аз“ във функцията на главния герой. В този случай авторът е ограничен почти напълно до собствените си мисли, чувства и наблюдения. 5. Променливото обективно всезнание. То се различава от първото становище по това, че първият метод пресъздава мислите, наблюденията и чувствата с подробности, които преминават през умовете на героите (опера сцени, докато този метод ги резюмира и тълкува (разказва). 6. Селекционното всезнание. Читателят в този случай е ограничен само до един герой. Следователно не може да види играта на разните зрителни точки, гледа от „неподвижно становище“. 7. Драматичен метод. Той въобще не се занимава с душевните състояния на героите, а само показва на читателя какво героите говорят и правят. 8. „Камарата“ — метода, смятан за най-пълното елиминиране на автора. Той

показва материала без видима селекция и композиция. Но кой знае — завършва Фридман — дали от момента, когато авторът напълно изчезва, не угасва и романът като изкуство, защото романът изисква някаква структура, следователно трябва да бъде продукт на активна мисъл.

В. С. М.-II.

Г Д Р

WEIMARER BEITRÄGE, Берлин — Ваймар, кн. 1—4, 1971 г.

„Ваймарер байтреге“ е месечно списание за литературознание, естетика и теория на културата. Основано е преди 25 години от Луис Фюрнберг и Ханс-Гюнтер Талхайм. Главен редактор на списанието сега е д-р Анелизе Гросе. Публикуват се литературоведски изследвания, публицистични статии, есета, както и рецензии на научни произведения. Сред сътрудниците на списанието личат немски и чужди автори — предимно съветски и от социалистическите страни.

Кн. 1 привлича вниманието със статията на проф. д-р Елизабет Зимонс „Социалистическият реализъм — едно ново световно изкуство“. Авторката разглежда въпроса, как и с какво социалистическият реализъм в отделните страни е обогатил световната култура. Проследяват се събитията от световен мащаб, обусловили и стимулирали развитието на социалистическото изкуство, анализират се редица автори и явления, правят се съпоставки и разграничения. Статията е интересна както с фактологическия материал, който използва, така и с някои оценки.

Интервюто на Йозеф-Херман Заутер, както и статията на д-р Анелизе Гросе „За превъплъщията на човека“ са посветени на творчеството на известния съвременен немски поет Франц Фюман. С тези публикации, а също и с някои материали в кн. 4 списанието чувства годишнината на поета.

Особен интерес буди изследването на проф. д-р Хорст Слома „Формиране на човека и развлечението“ (Horst Sломa — „Menschenbildung und Unterhaltung“). Авторът разглежда в отделни глави следната проблематика: „Социалистическата културна революция и развлечението“, „Връзката между психическите процеси и културата в областта на развлечението“. „За облика на социалистическия човек и развлечението“. Проследява се развитието на понятието „развлечение“, превръщането на нормалната човешка нужда от развлечения в „бизнес“ в капиталистическите страни, спекулирането с еро-

тиката, насилието и примитивните нагони в различните форми на развлечението и пр. Отделя се значително място и на „развлекателната литература“, на текстовете за естрадни песни и на необходимостта от нови, социалистически форми на развлечение, които ще спомогнат за нравственото и политическото оформяне на човека при социализма.

Любопитна от методологическа гледна точка е статията на д-р Херберт Леч „Конвергентни концепции в теорията за изкуството“ (Herbert Letsch — „Konvergenzkonzeptionen in der Kunsttheorie“), обхващаща следните глави: „Някои теоретико-исторически аспекти на техницизма в естетиката и теорията на изкуството“, „Техницистическата концепция на деидеологизирането на изкуството“, „Човешкият облик и системата на естетическо и художествено изображение на предметния свят.“

Авторът анализира някои техницистични схващания в съвременната буржоазна естетика (привариването на естетическите категории към чисто технически) и посочва тяхната формалистична, античовешка същност като чужда на марксистическата естетическа теория. Разгледани са някои съчинения на буржоазни автори в критично осветление.

Кн. 2 предлага статията на д-р Урсула Райнхолд „Литературната опозиция в Германската федерална република“. Разгледани са средствата и формите, използвани от писателите в ГФР за изразяване на тяхното несъгласие с политическата и идеологическа ситуация в страната им. „Понятието литературна опозиция“, се казва в статията, „има тесен и широк аспект“. Литературни произведения, които привидно не са политически заострени, могат да крият в себе си елементи на недоволство, на протест, на бунт, да действуват на съзнанието на читателя в опозиционна насока.

Привлича вниманието и статията на д-р Клаус Ярмац „Изкуството и изкуствознанието в единен художествен процес“. Авторът съпоставя творческата дейност на художника с тази на изкуствоведа и анализира общите и различните им страни. Изтъква се взаимната обусловеност на двата вида дейности — необходимостта художникът да има поглед върху историята и теорията на изкуството, както и изкуствоведът да има опит в художествената практика, за да познава законите ѝ отблизо.

Кн. 3 предлага публикации предимно на съветски автори, преведени на немски език от различни литературни и изкуствознаески издания. Особено интересно е изследването на проф. д-р Д. Ф. Марков от Москва „Отношението на социалистическия реализъм към другите литературни течения“. Въз основа на богат фактологически материал авторът достига до интересни и ползотворни за развитието на социалистическото изкуство заключения.

Кн. 4, привлича вниманието с обширното изследване на д-р Хелмут Ханке „Закони на

културното развитие“. (Helmut Hanke, „Kulturelle Entwicklungsgesetze“). Авторът разглежда основните принципи и проявленията на закономерностите на културното развитие в социалистическото общество. Изследват се икономическите, социалните и идеологическите условия за развитието на социалистическата култура, която се схваща като обществен процес. Авторът стига до заключенията, че „социалистическата култура представлява организация на всички социални отношения и обществени дейности, които обуславят и стимулират всестранното развитие на личността; социалистическата култура се развива планомерно и пропорционално, в съответствие с цялостното обществено развитие; социалистическата култура се проявява чрез културно-творческата дейност на трудещите се като култура на целокупния народ; социалистическата култура черпи от съкровищницата на хуманистичното наследство на националната и световната култура, като представлява тяхно закономерно продължение и по-висш етап на развитие; социалистическата култура се развива в непримирима борба с империалистическата идеология и култура; социалистическата национална култура е част от социалистическата световна култура и израства на базата на социалистическия интернационализъм, като допринася активно за неговото укрепване“.

Интересна е и статията на д-р Вернер Херден „Хайнрих Ман и Йоханес Р. Бехер“, в която се разглеждат някои литературно-политически аспекти в отношенията между двамата писатели.

V. K.

ГФР

«ARCADIA», Бон, кн. 1—3, 1970 г.

„Аркадия“ е академично списание за сравнително литературознание, в което се публикуват научни статии, реферати, студии и пр. на автори от различни страни на немски, английски и френски език. Издател на списанието е проф. д-р Хорст Рюдигер от семинара по германистика в университета в Бон — отдел за сравнително литературознание.

„Аркадия“ излиза три пъти годишно, през 1970 г. навлиза в своята пета годишнина.

Кн. 1 предлага методологическата студия на д-р Манфред Белер „От сюжетна история към тематология — принос към сравнителната методология“.

Всеобщоизвестно е обстоятелството, посочва авторът, че изследванията върху историята на сюжета (Stoffgeschichte) се ограничават обикновено в подбиране на ма-

териал и преразказване на съдържанието на литературната творба. В своята студия той се спира на първо място на проблема, доколко съдържанието на едно произведение може да се разглежда като структурно-определящ фактор, доколко сюжетът и изграждането на фабулата играят роля при избора на литературния род и доколко сюжетът има отношение към формата и съдържанието на творбата.

Авторът полемизира със схващанията, които „заклеймяват“ литературоведческите изследвания на явления, определяни като „нелитературни“ или „непоетични“ и проследява историята на спора около „сюжетното изследване“ (Stoffforschung), като се позовава на трудовете на Елизабет Френсел „Изследване на сюжета, мотивите и символите“, на Раймон Трусон „Пledoария за история на сюжета“ и на Хари Левин „Тематика и критизиъм“.

След като разглежда посочените трудове, д-р Белер се спира на въпроса за точното дефиниране на възникналите проблеми. Сходни постановки у различни автори се дефинират различно и така създават условия за несъгласията и недоразуменията. Поради това д-р Белер предлага своя единна система.

Поставя се въпросът, доколко е желателно да се извършват изследвания на сюжета само на литературни шедьоври. Авторът счита, че един теоретично издържан метод е необходимо да бъде упражняван в по-широка сфера, като по този начин ще бъдат избягнати влиянията на вече наличните коментари. Посочва се също, че са нежелателни изследванията само в областта на националната литература, тъй като оценките могат да бъдат повлияни от субективни фактори.

Накрая се разглежда взаимовръзката между „сюжет“ и „тема“ на литературното произведение. Посочва се, че „тема“ е по-широко по обем понятие, което включва в себе си както „сюжет“, така и принципите на художественото съображение. По тази причина авторът обединява понятията „изследване на сюжета“ и „история на сюжета“ в едно, под наименованието „тематология“.

*

Вниманието привлича и изследването на Фридер Буш „Кетрин Менсфийлд и литературният импресионизъм във Франция и Германия“.

Кн. 2 на списанието предлага работата на проф. д-р Ернст Беелер от Вашингтон „Произход на понятието „трагическа ирония“ (Ernst Behler — „Der Ursprung des Begriffs der tragischen Ironie“).

В отделните глави на своята студия авторът разглежда историческото развитие на понятието като „класическа ирония“ при Сократ, Цицерон, Квинтилиан, Платон и Еразъм Ротердамски. Отбелязва се, че при Суифт се развива т. нар. „горчива ирония“, преминаваща в сатира. „Романтичката ирония“

е проследена в изследванията на Шлегел върху Дидро, Лоурънс Стърн, Сервантес, Шекспир и Гьоте. Наличие на такава ирония се посочва и в творчеството на немския поет Новалис.

Разглежда се също отношението между понятията ирония и хумор въз основа на творчеството на Жан-Пол. В раздела „Ирония и диалектика“ се посочват изследванията на Хегел върху иронията във „Феноменология на духа“, а в „Иронията и трагическият феномен“ се оспорва схващането на Шлегел, че „иронията изчезва, щом се появи трагичното“.

В раздела „Ирония и трагедия“ авторът се спира на различното нюансиране на понятието в англосаксонския свят и на континента. Английското понятие за ирония акцентира повече върху драматичното съдържание и двусмислието на изказа, докато в Европа иронията се схваща повече като възглед върху живота, „издигнал се над предметния свят, щастието и нещастieto, доброто и злото и стремящ се към един действителен поетичен свят“ по думите на Гьоте.

В същата книжка буди интерес и статията на д-р Вилхелм Зеебах от Бон „Античната митология в романа на Джон Ълдак „Кентавърът“ (Wilhelm Seebach „Die antike Mythologie in John Updikes Roman „The Centaur“).

Авторът посочва, че действието на романа е свързано с гръко-римската митология, като действувалите лица до известна степен са отъждествени с митически образи или се възпроизвеждат отношения помежду тяхната житейска среда и митологичния свят. Често митологичните намеци са така дълбоко скрити в тъканта на повествованието, че фасадата на романа остава реалистична, а митическият свят става осезаем само чрез метафори, сравнения и други стилистични средства.

Главният герой на романа Джордж Колдуел е кентавърът Хирон, който се схваща като полубог и полуживотно. По този начин в романа се представя символическият конфликт между противоречивите начала, между животинската и човешката (resp. божествената природа) на човека.

Разглеждат се някои съответствия и несъответствия между героите на Ълдак и образите от митологичния свят, с които той ги идентифицира. Авторът прави задълбочен анализ на древните митове и посочва легендите, които е ползвал Ълдак, претворявайки ги в романа, като ги сравнява с новосъздадените образи и ситуации.

Така например Колдуел-Хирон притежава някои божествени черти, които го издигат над окръжаващия го „простосмъртен свят“, но той не е равноправен на боговете в Олимп, както и Колдуел не е равноправен в социално отношение с аристократите на Олинджър. Синът на Колдуел Питър има няколко митологически съответствия. На първо място той олицетворява Прометей, защото е прикован към провинциалната и нецивилизована атмосфера на малкия градец подобно на Прометей към

своята скала. Питър олицетворява също и бога на плодородието Приап, син на Бакхус и Афродита, който е тачен и като бог на мъжката еротична сила.

След като разглежда редица съответствия, авторът прави заключението, че привличането на античната митология в романа е средство да се преодолее тясната пространствено-временна ограниченост на сюжета, притежаваш донякъде автобиографичен характер. Така действащите лица чрез отношенията си към извънвременните и свръхдействителни същества от митологията окрупняват своята стойност, като се превръщат в своеобразни архетипове с всеобщо значение. Митологичният фон допринася също и да се разбере тяхната непълноценност, неидентичност по отношение на първообразите. Контрастът между модерния и митическия свят е толкова ярък, че тяхното сблъскване има пародийно, иронично въздействие, чрез което мигът се поставя под въпрос, демитологизира се и се превръща в младежка фантазия, илюзия на спомена и бягство от реалността.

Като предшественик на Ъпдайк, който си е послужил с митологични образи в модерно звучене, авторът посочва Джойс, при все че в своя „Одисей“ той строго се придържа към първообраза на Омир, което не може да се каже за романа на Ъпдайк.

Накрая авторът изтъква, че на много места митологическите връзки в романа са изкуствени, непохватни и неубедителни, което превръща от своя страна произведението в кентавър.

Кн. 3 предлага студията на д-р Волфганг Хюбнер от Мюнхен „Олимпийските богове в „Искушението на св. Антоний“ на Флобер“ (Wolfgang Hübner „Die olympischen Götter in Flauberts „Tentation de saint Antoine“).

Авторът разглежда източниците, които е ползвал Флобер при изобразяването на древногръцките богове в своето произведение, като насочва към труда на Фридрих Кройцер „Символика и митология на древните народи, предимно гърците“, публикуван по времето на Флобер и посрещнат радушно във Франция, макар и отхвърлен в родината на автора Германия. Разглежда се освен това взаимовръзката и значението на описаните богове с оглед на религиозните и философските схващания на Флобер.

Особено интересна е студията на проф. д-р Валтер Зокел от университета в Станфорд (Калифорния), озаглавена „Кафка и екзистенциалната философия на Сартър“ (Walter H. Sokel „Kafka und Sartres Existenzphilosophie“).

Откриването на Кафка във Франция и модата „Кафка“, посочва авторът, съвпадат по време — и то неслучайно — с появата и изкристализирането на френския екзистенциализъм. Неговите главни представители — преди всичко Сартър и Камю (в ранния си период) —

често се позовават на Кафка в своите произведения. Епилогът на основното философско съчинение на Камю „Митът за Сизиф“ е посветен на Кафка и творчеството му, а неговите романи явно издават влиянието на Пращанина. Още по-задълбочено е отношението на Сартър към Кафка и това особено проличава в крупния му философски труд „Битието и нищото“ (L'être et néant).

В своята студия д-р Зокел изследва връзките на Кафка с екзистенциалната философия въз основа на посоченото произведение на Сартър. Най-напред авторът разглежда някои принципи положения в екзистенциалната антропология.

Според Сартър човекът или „човешката реалност“ (la réalité humaine) е идентична със съзнанието (das Bewußtsein). Човешкото тяло не е човешка реалност и принадлежи към материалния свят, към „битието“ (das Sein). От своя страна съзнанието е винаги „съзнание за нещо“, следователно то е „отношение“, но не и „предмет“ или „субстанция“. Щом като предметният свят се идентифицира с битието, то човешката реалност, която е само съзнание, няма битие, тя не съществува в материален, субстанциален смисъл, тя е „небитие“, „Нищо“. Човекът е идентичен с Нищото и чрез него Нищото навлиза в света на битието под формата на поставяне на въпроси, установяване на различия, отрицателни пренески и пр. Или: Нищото е резултат и съществен белег на мисленето, на съзнанието, което от своя страна е идентично с човека, с човешката реалност. Но щом човекът е идентичен с Нищото, то той е „свободен“. Защото само съществуващото, битието е обусловено. А човекът, който не е битие, не е обусловен, не е детерминиран. Неговото небитие го „осъжда“ на свобода. Независимо дали желае или не (а в повечето случаи той не желае) човек не може да бъде друг освен свободен. Изправен лице с лице срещу неписъщото му битие, той открива и създава отношения, понеже самият той не е нищо друго освен отношение. Така човешката реалност „създава света“, превръща го в понятен и логично устроен космос. Както в „Логиката“ на Хегел, на която Сартър е задължен много, детерминираното и поради това понятно битие се осъществява чрез Нищото, т. е. чрез човека.

Така Сартър представя отношението на човека към материалния свят: сам той „нематерия“, „небитие“, „Нищо“, човекът определя отношенията и взаимовръзките в материалния свят и създава подредения и понятен облик на битието.

Какво е обаче отношението на човешката реалност към другите човешки реалности? Според Сартър, щом човекът се изправи не пред битието, а пред друга човешка реалност, пред друго съзнание, той се сблъсква дълбоко безпокоящия го факт на „трансцендентността“. Съзнанието открива у другия очевидността на небитието, на свободата, каквито самото то представлява. Другият

никога не може да бъде определен точно, защото и той е свободен. Неговите думи само прикриват неговите намерения. Той никога не може да бъде опознат действително. Другият е моята трансценденция. За мен той е една мъчителна загадка. Неговата свобода ограничава моята и затова той представлява моята настояща заплаха. Дори само погледът на другия ме застрашава да бъда превърнат в обект. Намираш се в неведение относно неговите мисли, безпомощно изложен на неговия поглед и на неговата воля, възпрепятстван в желанието си да проникна в съзнанието му, да овладее волята му и да парализирам свободата му, в това безотраднo състояние мен ме обзема чувството на срама. Това чувство на срам изразява моята реакция, то е факт на трансценденталната заплаха срещу моята свобода и факт на моята произлизаща от това несъстоятелност, проблематичност (Fragwürdigkeit).

Тъкмо в онези част на своето съчинение „Битието и нищото“, в която провъзгласява ужаса на човешкото съществуване, измъчвано от съзнанието за невъзможността на пълното проникване в другия, на съвместното съществуване, Сартър прави своя най-обширен коментар върху Кафка.

Уединеното съзнание, „зазидано“ сред своята изолация и подбуждано и предизвиквано от неопределени обвинения, произлизащи от неизвестни и непознати обвинители, напразно търсещо път към властите, учрежденията, които застрашават героя — това е, общо взето, тематиката в творчеството на Кафка и тя със зловеща и пророческа точност предопределя Сартървата теория за между-човешките отношения.

Но не само в тематично отношение творчеството на Кафка представлява израз на екзистенциалната изолация на човешката реалност. Също така формата и структурата на неговите произведения съответствуват на принципите на екзистенциалистическата антропология.

Авторът разглежда романите на Кафка „Процесът“ и „Замъкът“ и установява, че в тях липсва т. нар. „всезнаещ разказвач“, липсва авторският коментар на събитията. Всички случаи са видени и представени през погледа на едно съзнание — това на главния герой, протагониста, което също дава представата за едно изолирано, некомуникативно съзнание. Тук авторът отбелязва, че този похват на „единично съзнание“ (Einsinnigkeit) е коренно различен от похвата „поток на съзнанието“ (stream of consciousness), използван от Дюжарден и развит от Шницлер и Джойс.

Своеобразието на Кафка не се изразява само в похвата на „единично съзнание“, а най-вече в това, че за протагониста, за разказвача, а заедно с тях и за читателя остават скрити мотивировките на обкръжаващия главния герой свят. Дори собствените мисли и мотивировки на протагониста остават за нас скрити в по-голямата си част. Подобен

стилистичен похват е особено подходящ за изразяване на онова, което може да се нарече „екзистенциален реализъм“ или „човешки статут“ (condition humain) според Сартър. Непреодолимата изолация на „аза“, затвореността му в индивидуалната субективност, от която езикът не е в състояние да го освободи, е една от най-старите и основни теми в традицията на екзистенциализма. Тази тема възниква още в съчинението на Киркегор „Страх и трепет“ и бива формулирана наново чрез понятията на Хайдегер за страха и смъртта. Но нейното най-задълбочено и систематизирано разглеждане намираме в „Битието и нищото“ на Сартър, където тя е изведена до размера на всеобща антропология.

Авторът на студията изследва и паралелите между творчеството на Кафка и мисловния свят на Сартър по отношение на интерпретацията на човешката реалност.

Сартървата „теория за другия“ произлиза от теорията му за „аза“ в неговата социална функция. В повечето случаи героят в произведенията на Кафка има социалната функция на типичен „аутсайдер“. В най-голяма степен това се отнася до романа „Замъкът“, който често бива разглеждан като творба, отразяваща обществената отчужденост на модерния интелектуалец, както и на западния еврейин. В този роман главният герой К. напразно се стреми да се приспособи към обкръжаващия го свят. За този свят, както за миналото, а донякъде и за настоящето на К. не научаваме нищо определено. К. е човек без минало или по-точно неговото отношение към миналото е противоречиво, неясно.

В „Битието и Нищото“ Сартър така формулира проблема за миналото, настоящето и бъдещето на човешката реалност:

„Човешката реалност, която е идентична със съзнанието, винаги и във всеки момент се трансцендентира, т. е. съзнанието никога не се покрива със състоянието, в което се намира, или с действието, което извършва в момента. Настоящият миг не детерминира никога човешката реалност.“ Като пример за тази постановка авторът привежда следния случай. Човек стои до прозореца в стаята, но в същия момент съзнанието му се лута из някоя отдалечена планинска местност. Къде е човекът в момента — в стаята или в невидимата за окото планина? В същност той не е нито на едното, нито на другото място. Или, както дефинира Сартър: „Човешката реалност не е това, което е, и е онова, което не е.“ Човек никога не може да бъде цялостен, той е осъден да съществува раздвоено, разпокъсано. Затова той обладава винаги „несъщностно съзнание“ и е проникнат от копнеж по „щастие на битието“, по цялостността и трайността на субстанцията. Но обединяването на битие със съзнание е невъзможно, защото като същности те се изключват. Това единение остава само човешка мечта, блян, пръв и винаги последен човешки стремеж. И този стремеж според

Сартър се нарича бог. Човешката реалност се стреми да стане бог, но този копнеж е завинаги неосъществим.

Подобна разединеност в човека може да се наблюдава не само по отношение на пространството, но и във времето. Съзнанието изпреварва настоящия миг и пребивава в още ненастъпилото бъдеще или се връща назад във вече отлетялото минало. Но най-често съзнанието е насочено към хоризонтите на бъдещето (тук Сартър се покрива с Хайдегер). След като човешката реалност е идентична със съзнанието, следователно тя е идентична не толкова с настоящото си състояние, а по-скоро със своите планове, проекти и решения, ориентирани към бъдещето. Така че човек, това са неговите възможности за реализация в бъдещето. Екзистенциализмът схваща човешката същност в нейната екзистенция, а това ще рече в отношението ѝ към хоризонтите на бъдещето.

За разлика от битието, което се детерминира от миналото, човешката реалност се определя от бъдещето. Миналото, както и цялото обкръжаващо го битие са за човека само инструмент за неговото осъществяване в бъдещето.

Миналото като „инструмент на бъдещето“ се схваща и от Кафка в романа му „Замъкът“. Така например за читателя остава неизяснено дали героят К. действително е земемер по професия и дали има семейство. Тези обстоятелства се представят от К. различно, в зависимост от това, доколко биха спомогнали за реализацията на неговите планове. Така К. е идентичен със своите намерения, със своя стремеж към бъдещето и е чужд на своето настояще и минало.

Творчеството на Кафка изгражда в общи линии образа на самосъздаващия се човек, чието битие е неговото непрестанно „ставане“ (Werden) в хегелиански смисъл. И тук е скрит определен „морал“ — тематиката и стилистичните похвати в произведенията на Кафка ни принуждават да схващаме човека като никога недостигащ крайната си цел процес на постоянно самоосъществяване. Така се разрушава предразсъдъкът, че човешката съдба е предопределена, озарена от някакво предназначение и че човек може да бъде удобно класифициран и етикетирани. Човекът се представя като свободен. Но неговата свобода е изобразена не като подарък или привилегия, а като ужасяваща необходимост, родена от притрението, че човешкото съществуване е лишено от всякакъв обективен смисъл, от всякакво оправдание, че то е „захвърлено“ в света като гол факт, като безсъдържателна наличност и че човек носи тежкото бреме да създаде сам своя смисъл, да воюва за своето оправдание, без да може никога да го постигне. „Същността на човека се състои в това, че не притежава същност“, дефинира идеалистът Сартър човешката реалност. А шом човек е Нищо, той не може да бъде създаден с някаква цел или предназначение.

Тази дефиниция е израз на „радикалния атеизъм“ на Сартървата екзистенциална философия. Единственият смисъл, който човек намира за своето съществуване, е този, който той сам си определи, т. е. работа на човека е да изпълни божие дело. Така той е обременен с божествена отговорност, без да му е дадена божествена власт и сила. Непризован от никого, чувстваващ се чужденец сред битието чрез своето свободно, подлагашо всичко на съмнение съзнание, човек се мъчи да намери почва под краката си, която да го задържи и определи.

Земемерът К. в романа на Кафка — непризован, ненужен никому — е съвършено олицетворение на екзистенциалистичната човешка реалност. Но след като веднъж е попаднал в замък, той трябва да съществува. Тази принуда човек да определи своето съществуване поради своята наличност, да се утвърди пред лицето на битието Сартър нарича „екзистенция“. Постоянно застрашаван да бъде унищожен, човек е осъден „да избере сам себе си“, да се определи. Така и героят на Кафка, за да просъществува, се определя като земемер и това самоопределение става негова същност. Но тази същност не е никакъв факт, а по-скоро е една лъжа, измама. Задачата на К. е да превърне тази лъжа в истина, да превърне залегналата в него възможност в реалност. При него „екзистенцията“ също предхожда „есенцията“ — първо е принудата, а след това е самоопределението.

Професията, която избира К., е също показателна за героя на Кафка. Като метафора тя изразява съмнението, проещенката и внасянето на ред и рационализъм в ирационалността на битието, което е отличителна черта на човешката реалност според екзистенциалната философия. Според Сартър човекът има революционна, преобразователна същност. Така измерването на земите в замък означава ново разпределение на имотите в рационален машаб.

Авторът разглежда и амбивалентното отношение на героя К. към замък. От една страна, К. е изпълнен с бунт, с желанието да преустрои замък, да го подчини на интелектуалната си воля, но, от друга страна, той се домогва до благоволенieto му, до своето официално място в него. Това противоречиво поведение не е парадокс, а олицетворява парадоксалността на човешкото съществуване, изразяваща се в „едновременно отричане и ухажване на битието“. Най-скривеният копнеж на човека според Сартър е да се слее с целостта и завършеността на битието, да стане част от него, „нещо в себе си“ (en soi). Но вроденият негативизъм, критичност на съзнанието, духът го подтиква да съществува като човек, като Нищо, „анти-битие“, „нещо за себе си“ (pour soi). И това противоречие прави невъзможно изпълнението на неговите желания.

Накрая авторът на студията разглежда възможностите за тълкуване на Кафка от екзистенциално-философско и социологично гледище.

Той стига до заключението, че идентифицирането на човека с едно недетерминирано съзнание с Нищото и тоталното отрицание е възможно само ако съзнанието се схваща като чисто и свободно от влиянието на колективния живот, традицията и наследствеността. Доколкото съзнанието съществува изолирано и се мисли като чист духовен процес, окован в затвора на тялото, екзистенциалната идея на Сартър за човека според автора не търпи критика. Но доколкото единичното, индивидуалното съзнание е тясно свързано с представите за семейството, общността, културата

и се разглежда обусловено от колективното въздействие на тези фактори, проличава изолираността и безпочвеността на екзистенциалистическото схващане за човека и обществото, нещо, което късният Сартър често признава.

Цялото това тълкуване на Сартр и Кафка е любопитно, защото то позволява да се разберат реакционността и крайният солипсизъм на екзистенциализма в неговата антропология, безнадеждно сравняваща човека с Нищото.

В. К.