

ГДР

«WEIMARER BEITRÄGE», кн. 1.2/1972

Януарската книжка на „Ваймарер бай-треге“ предлага статията на проф. д-р Ерхард Йон „Ленинската теория на отражението и естетиката“.

Авторът изхожда от идеята, че през последните години практическите задачи на марксистко-ленинската естетика, нейните теоретически постановки, както и нейните отношения към другите дисциплини значително са се разширили. Традиционните връзки с философията, от една страна, и с конкретното изкуствознание, от друга, според него вече не са достатъчни, за да бъдат изследвани някои конкретни и съвременно извънредно многообразни процеси на естетическо усвояване на действителността, да бъдат разкрити техните закономерности и да бъде създадена научна основа за тяхното обществено управление и активизиране. За да се постигне това, марксистко-ленинската естетика трябва да използва и постиженията на психологията и педагогиката, на социологията и кибернетиката, както и на някои други дисциплини. Но решаващо значение има нейното активно отношение към революционната практика, нейният мирогледно-идеологически характер.

В статията си авторът прави опит да използва някои принципно-философски разсъждения на Ленин в сферата на естетиката, за да осветли проблема за спецификата на художественото отражение на действителността.

С напредъка на естетическата мисъл и на изкуството на социалистическия реализъм се оказва, че известната формула: „изкуството и науката отразяват действителността еднакво, но първото чрез образи, а втората чрез понятия“, е вече недостатъчна и незадоволителна. В книгата си „Естетическата същност на изкуството“ съветският учен Буров повдига въпроса, доколко може да се обоснове спецификата на художественото възприемане на действителността само с един естетически обект. Това логически поражда необходимостта да се установи по какво се различават субективните страни на научното и художественото възприемане на света при наличието на общи черти по-

между им. Авторът смята, че един толкова многообразен, универсален и тотален обект и съвременно субект на художественото творчество, какъвто е художественото произведение, не може да бъде ограничен само с функцията на „познание на действителността“; в него много повече е налице една относителна тоталност на човешките отношения към действителността, едно специфично единство на индивидуалното и обществено, на сетивното и рационалното, на емоционалното и волевото, на идеологичното и артистичното. Художествените творби в последна сметка въздействуват на своята публика в обществен живот също така относително тотално. Те култивират и обогатяват психическия потенциал, както и житейския опит и мирогледа на своя читател, слушател или зрител, биват изживявани от него в качеството му на отделна, определена личност, като съвременно го свързват по съкровен начин с мисленото, чувствата и възжеланията на цяла една общност, класа или общество.

За изясняването на тази проблематика през последно време е направено много, но понякога според автора съществува опасността да се пренебрегнат твърде важни основни положения. При определяне спецификата на художественото възприемане не бива да се игнорира неговата същност на обществен процес, което представлява решаващ момент, без който е немислимо художественото творчество, тъй като в такъв случай то престава да бъде специфична форма на възприемане на действителността. И един ясен отговор на този въпрос има непосредствено, принципно значение за понататъшното развитие на марксистко-ленинската естетика, както и за управяването на културните процеси.

Да се работи теоретически върху проблемите на марксистко-ленинската теория на отражението и да се разработват те с оглед на марксистко-ленинската естетика означава според автора да се изучават конкретни произведения на В. И. Ленин, да се разкрива духовното им богатство и да се защитава то от всякакви опити за вулгаризиране и оклеветяване, каквито могат например да се открият в „Реализъм без брегове“ на Роже Гароди.

Проф. д-р Ерхард Йон смята, че основната цел на труда на Ленин „Материализъм

и емпириокритицизмът“ е да се даде всеобщо материалистическо обяснение на идеалните процеси, както и да се изложи принципното убеждение в познаваемостта на света като противодействие на една философска концепция, субективно-идеалистична и същевременно агностицизна в своята основа. Тъй като понятието „комплекс от усещания“ играе голяма роля в емпириокритицизма, Ленин преди всичко разработва материалистически основни положения във връзка с отношението между действителността и човешките усещания, респ. възприятия. От само себе си се разбира, че определенията на тези процеси като „субективно отражение на обективната действителност“ има стойност изобщо за съзнателните процеси, при които е налице явлението „отразяване на реалността“. Емпириокритицистите разглеждат усещанията като последен възможен обект на философските изследвания и като „непреодолима граница“, зад която „нещата в себе си“ остават неразгадаеми. Тъкмо в тази връзка В. И. Ленин изрично подчертава зависимостта на усещанията от действителността, както и факта, че човешките усещания, възприятия, идеи и пр. отразяват явления, процеси и взаимозависимости от действителността. В полемическа заостреност той говори понякога за идеи и усещания като „копия“ или „отражения“.

Който обаче твърди, че „отражението“ означава „плоско подражание на природата“ и поради това художествените творби трябва да съдържат „нещо повече“, то той заменя обстойното научно проучване на теорията на отражението с произволно опериране с откъснати от цялото фрагменти. В тази връзка проф. д-р Ерхард Йон отбелязва заслугите на българския учен акад. Тодор Павлов за изчерпателния анализ на проблематиката, произлизаща от тези явления в книгата му „Теория на отражението“, публикувана още през 1938 г. в Москва.

Авторът разглежда този въпрос и в светлината на „Философски тетрадки“ на Ленин. В тях, смята той, Ленин прави опит да обхване преди всичко „диалектиката на процеса отражение“, изхождайки от ясни материалистически позиции. От голямо значение е изказаната от Ленин мисъл, че „човешкото съзнание не само отразява обективния свят, но го и създава“. Във „Философски тетрадки“ Ленин се занимава много обстойно със съчинението на Хегел „Наука за логиката“. Той не само конспектира някои мисли на Хегел, но ги и „превежда“ с помощта на материалистическата терминология, подготвяйки ги за по-нататъшен философски анализ. От особено значение е според автора не само да се проследят непосредствено теоретическите разсъждения на Ленин, но и да се проникне в неговия метод на работа и мислене. Така начинът, по който Ленин разглежда „Логиката“ на Хегел, би могъл да

послужи като продуктивен пример за едно диалектико-материалистическо разглеждане на Хегеловата „Естетика“.

Анализирайки някои основни положения във философията на Хегел, разгледани и преработени материалистически във „Философски тетрадки“ на Ленин, авторът стига до извода, че „отражението“ на природата в човешкото съзнание не е „мъртво“, нито „абстрактно“, нито „неподвижно“, нито без противоречия; то трябва да се схваща като „непрекъснат процес“ на движение, на възникване и отмиране на противоречия. А оттам познанието е вечно и безспирно приближаване на мисълта към обекта. В процеса на отражението както на научното, така и на художественото се различават обектът (изобразените в творбата на художника житейски и обществени явления) от художествен субект, който изобразява тези явления, осъзнавайки техните свойства и взаимоотношения, както и тяхното значение „за човека“, за прогресивното развитие на обществото. И тук именно обектът и субектът „съвпадат“, и то дотолкова, доколкото творецът осъзнава и промисля тези свойства, взаимоотношения и тяхното значение за него и за напредъка на социалистическото общество, за духовното израстване на гражданите му. Това „съвпадане“ на обект със субект показва различия в две направления. Не „цялостният обект“ в своите предметни измерения навлиза в субективното (субективното изображение, художествената идея, идейно-емоционалното съдържание на творбата), а само известни негови свойства, страни и отношения. Същевременно в художествения изказ обаче се вливат елементи, непроизлизащи непосредствено от изображението обект — предишен житейски опит на художника, неговата мироведна система, емоционална нагласа, към света, стремеж активно да въздейства върху действителността и пр.

В последна сметка Ленин разглежда „отражението“ като процес, при който е налице постоянно превръщане на „обективно“ в „субективно“, а „субективното“ придобива обективно съдържание под формата на вярно отражение на действителността, но също и на резултат, на конкретно достигнато равнище на това отражение, което се материализира в конкретно произведение. Така художественото отражение е същевременно творчески процес и творческо достижение (творба), което отново се превръща в процес, намиращ своето продължение в духовната активност на реципиента на художественото произведение.

В първа книжка на „Ваймарер байтерге“ е публикувана и заслужаващата внимание студия на д-р Лео Сладчик „Партийност при избора на литературната тема“, третираща въпроса за отношението между тема, сюжет и идейно съдържание в литературната творба.

В една своя реч през 1966 г. именитата немска писателка Ана Зегерс казва, че темата на писателя не е нещо случайно, а представлява съединително звено между автора и обществото, в което той създава литературното произведение. Изборът на темата следователно не представлява произволно решение на писателя, а е духовно-художествен процес, в който взаимно си въздействуват многообразни влияния и знания. Личните преживявания и социалният опит, афинитетът на писателя към определени художествени традиции, както и своеобразието на художествения талант играят своята роля в този процес наред със способността на писателя да реагира чувствително на обществените нужди на времето. Творческата индивидуалност на писателя определя своето отношение към обществената действителност, разработва позицията, от която тя твори и разгръща своите сили. Към това трябва да се причисли и стремежът на писателя да прекрачи границите, издигнати пред таланта му от неговия произход или от ограничения кръг на житейския му опит. Затова според автора на статията е правилно да се говори за „работа върху темата“. Изборът на темата е важен акт в художествено-творческия процес, който не стои отстранен или над работата върху действителността, над идейното съдържание и пр. Докато се формулира темата, мисълта и фантазията на писателя се обогатяват; той определя фабулата, конструира конфликтните ситуации и набелязва характеристиките. Ана Зегерс смята, че в избора на темата вече намира израз достигнатата от писателя позиция, от която той вижда и преценява действителността.

В темата според автора се подрежда и оценява материалът, почерпан от житейския опит. Работата на писателя върху темата означава духовно-художествено проникване в сюжета. Още с темата творецът повдига онези въпроси, които той възнамерява да изобрази, т. е. да разреши в произведението си. Писателят непрекъснато издирва сюжети, подходящи за осъществяването на неговата тема и на личното му дарование. При това е твърде възможно той да се стреми да намери сюжета за реализиране на своята избрана вече тема, но често се случва така, че даден сюжет става подтик за избор на съвсем определена тема. Но не трябва да се очаква, че подходящият сюжет влече задължително след себе си майсторското реализиране на една голяма тема, или че значителната тема е в състояние да преодолее неблагоприятното на сюжета. Брехт говори в тази връзка за „изнасилване на сюжета“, а Гьоте винаги е изразявал опасението си от „погрешния избор на сюжета“. Тази проблематика заема значително място в кореспонденцията между Гьоте и Шилер. В последователната работа върху темата те

виждат главната предпоставка за овладяването на сюжета.

Изследването на отношенията между литературна тема и сюжет дава възможност да се изясни и разработи партийността и народността на писателската позиция, намерила израз в идейното съдържание на произведението. Предпоставка за това е обаче взимането под внимание на обстоятелството, че както тема и сюжет не са идентични понятия и не се покриват, така и че между тези две категории съществуват тесни взаимоотношения. Така например в своята драма „Животът на Галилей“ Бертолт Брехт разработва исторически сюжет, но темата на пиесата е отговорността на учените в съвременния свят, в който техниката и науката са добили непознато досега обществено значение. За своите цели Брехт избира една социално заострена тема. В резултат на това той разкрива сюжета по такъв начин, че стават видими във всичките си последствия необходимите решения, които предстоят на днешните изследователи. Показват се преди всичко вътрешните взаимовръзки в обществените отношения на настоящето, които не се съдържат „първоначално“ в сюжета, а получават живот едва чрез темата.

Според автора най-важната задача на твореца на литературни произведения с исторически сюжет е чрез съответна разработка на темата да разкрие закономерностите на историческия процес и да развие с това историческото съзнание на съвременниците си. Авторът се спира по-подробно на творчеството на добили в последно време широка известност както в ГДР, така и в чужбина поет и белетрист Йоханес Бобровски.

Във връзка със своя нашумял роман „Левинвата мелница“ Бобровски изтъква, че неговата централна литературна тема винаги е била „злочастното и осъдително отношение на моя народ към народите на Източна Европа от появата на немския рицарски орден до наши дни“. „Започнах да пиша само заради тази тема и тя е моя лична, моя главна тема“, казва той. „Първо, защото ми изглежда необходимо тя да бъде разработена, и, второ, защото познавам относително добре или поне по-добре от повечето мои колеги тази тема.“ Заедно с характеристиката на своята генерална тема Бобровски очертава и позицията, съдържаща се в избора на темата, от която той разглежда и оценява историята на източноевропейските народи, т. е. своя сюжет. Неговото становище почива на опита от Втората световна война и от следвоенните години в Германия, на чиято земя днес съществуват две държави с различен обществен строй. Именно творчеството на Бобровски със своята основна тема е показателно за това, че в избора на темата се съдържа винаги и художествено-идеологически елемент. Но наред със съзнанието за важноността и необ-

ходимостта на тази тема Бобровски изтъква и своето добро познаване на материала. Свързаният с темата сюжет му е по-добре познат, отколкото на другото. Материалът е въздействувал върху писателя и от своя страна е допринесъл за съприкосновението и свързването на писателя с неговата тема. Тъкмо тук се разкрива взаимоотношението между тема и сюжет. Значението на творчеството на Бобровски обаче не се дължи на това, че той разработва историята на източноевропейските народи, а на това, как и от какъв зрителен ъгъл той разкрива и оценява тази история.

Ясно е, пише авторът, че партийността на едно литературно произведение не може да бъде определена само въз основа на сюжета. Едва чрез тематичното насищане на сюжета той се превръща в обект на художествено претворяване. С тематичния избор и подреда на суровия материал се разкриват и изтъкват също и онези страни и измерения, които придават на бъдещата творба партен и народностен характер. С избора на темата писателят започва да определя и реализира своята собствена позиция като художник по отношение на общественото развитие. А в развитото социалистическо общество това носи белега на постоянно нарастваща обществена отговорност. Чрез избора на темата се разкрива способността на писателя да вниква в мирогледната система, изградена в социалистическото общество, да превръща в свои собствени идеали и нормите на това общество и да твори в съзвучие с общественото развитие.

В кн. 2 е публикувано интересното изследване на проф. д-р Клаус Трегер „Към критиката на буржоазното литературознание“.

Първата част на студията, която в същност намира място на страниците на „Ваймарер байтреге“, е озаглавена „Методологически кръговрат около неовладяната история“.

Разглеждайки състоянието на буржоазното литературознание през последните десетилетия, авторът се спира по-обстойно върху явленията на съвременния структурализъм.

От начинанията на руските формалисти през пражката фонологична школа произлиза онова лингвистично направление, без което е немислимо развитието на езикознанието през XX в. Това не е без значение за неговото отношение към литературознанието. За разлика от направлението „нова критика“, чиито корени могат да се открият както в математическата теория на знаковете или семиотиката, във френския екзистенциализъм или в структуралната лингвистика, така и в психоанализата, феноменологията, антропологията или в някаква псевдомарксистка социология, то езиковият структурализъм утвърждава и в своите литературоведчески амбиции строго граматическата си позиция. Не е необхо-

димо да се доказва, смята авторът, че при подобно догматизиране се елиминира диалектиката на развитието, а с това в последна сметка и субектът на художествената творба.

В. К.

ДАНИЯ

«SCANDO—SLAVICA», т. XVII/1971

В седемнадесетия том на авторитетния орган на скандинавските слависти е поместено изследването на професора от Орхуския университет в Дания Гуннар Сване „Константин Преславски и его Създаване на святаго евангелиа“. За трети път през последните години проф. д-р Г. Сване доказва с оригинални изследвания трайните си интереси към старобългарската литература от най-ранния период на нейното развитие. В 1969 г. излезе от печат книгата му „Константин-Кирил и Методий, славянските апостоли“. ¹ Тя съдържа в превод на датски Пространните жития на Константин-Кирил, на Методий и на Климент Охридски, Проглас към евангелието, Слово за правата вяра, приписваната на Методий анонимна проповед от Клоцовия сборник и „За буквите“ на Черноризец Храбър. Текстовете са снабдени с интересен предговор, с исторически и стилистически коментар, където са застъпени някои особено важни авторови схващания за езика и композицията на тези ценни паметници. Неотдавна беше публикувана — почти едновременно с изследването за Константин Преславски — богатата с проблеми и решения работа, посветена на Климент Охридски. ² В нея е дадена висока оценка на „лирико-емоционалните панегирични празнични слова“ на Климент. Според автора те са поетични шедеври, връх на Климентовото омилетично творчество. По отношение на художествеността си те заемат в старата българска литература особено място, което успяват да запазят в продължение на векове. В цялата църковнославянска литература, преди исихасткия период от XIV—XV вектвърди авторът, само староруският писател Кирил Туровски може да се сравни в

¹ Gunnar Svane, Konstantinos (Kyrrillos) og Methodios Slavernes Apostle, Syv Kyrrillomethodianske tekster i oversættelse og med kommentar. — København, 1969. Вж. П. Пенкова, Konstantinos (Kyrrillos) og Methodios, Slavernes Apostle og Gunnar Svane. — Лит. мисъл, 1970, кн. 6, и Нов значителен принос за популяризацията на старобългарската култура. — Бълг. език, 1971, кн. 1.

² Климент Охридски и неговото Слово о св. т. тр. — Език и литература, 1971, кн. 5.

омилетичното изкуство с Климент. „Слово за света Троица“ е разгледано в светлината на древните реторически изисквания и същевременно с оглед на възможните Климентови източници. Изяснява се, че се касае за творба „с катехизическа експликация и апликация във вид на двоен паренезис“. За Климент като художник е характерно, че той „с изискано умение нарушава реторическите предписания, когато те му се струват извършено строги, когато той смята, че са излишни, или пък когато намери за необходимо да се съобразява със степента на образованост на слушателите си“. Наблюденията на автора го насочват към извода, че известният изследовател на Климент Н. Л. Туницкий неоснователно е подценявал композицията на словото. „Чрез своето силно сбито, но все пак умело построено описание на божие то домостроителство“ Климент създава катехизис, който по отношение на догматологичната отрежда именно на това слово особено място в неговото творчество. А паренетическите части на текста свидетелствуват за това, че Климент е обладал реторичен дар да облича дори простите мисли в изкусни композиционно одеяния.“

Студията „Константин Преславски и его СЪЗДАНИЕ НА СЪВЪРШЕНО ЕВАНГЕЛИЕ“ е работена за съжаление въз основа на частични наблюдения над текста на паметника — както е известно, Учительното евангелие все още няма пълно издание. На първо място авторът внася уточнение в самото название на произведението: тъй като всяка проповед може да се характеризира като дидактическа, т. е. поучителна, съвършено излишно е проповедите на Константин Преславски да се наричат „учителни“ или „поучителни“; на характера на този обемист труд би съответствувало заглавието „Тълкуване на Светото евангелие“. Може ли Константин Преславски да се причисли към талантливите проповедници в литературния смисъл на това понятие? Отговорът на този въпрос се търси не в анализ на лингво-стилистичната структура на беседите, макар че и в тази насока са подчертани редица писателски достойнства както на самия Епископ Константин, така и на всички значители представители на Златния век на старобългарската литература. Творческият мащаб на Константин Преславски се очертава във връзка с неговата композиционна техника. Разгледани са редица особености на Константиновите беседи: техният ексегетически характер, различните варианти на съчетание между експликация — апликация — епilog, близостта между Климент и Константин Преславски в паренетическите части на проповедите им и др. Интересно тълкуване е предложено за известния пасаж, в който проповедникът съветва слушателите си да бъдат крепки във вярата и да не се боят от княза и велможите. Според автора

този текст не визира историческата обстановка в България при княз Владимир, Борисовия син, и следователно не може да се използва като аргумент при датировката на Константиновия труд. Този и подобните пасажии са амплификации на библейски цитати.

В процеса на анализа се установява, че не са редки случаите, при които се открива известна несъгласуваност между отделните композиционни звена на беседите. Авторът допуска, че тук се отразяват редица обстоятелства около създаването на Учительното евангелие. Може би, пише той, този проповеднически сборник е бил съставен в течение на няколко години и главно като ръководство за свещениците, които от своя страна е трябвало да приготвят нов текст, изхождайки само най-общо от образца. (Този момент от тезата на автора се нуждае от по-широка аргументация.)

Във връзка с въстъпленията към беседите се изтъква, че в тях се срещат някои от най-красивите редове, написани от Епископ Константин. Така по примера на античните стилисти той развива „трапезната метафора“. Нататък се разглежда „афектираната скромност“ на проповедника — една от задължителните прояви на оратора. Особено интересни са наблюденията на изследователя върху проповедта за Месопотамната неделя, която съдържа един от най-изисканите в идейно и стилистично отношение откъси, разкриващи позицията на проповедника спрямо повереното му паство и спрямо собствените му морални отговорности пред младата българска църква. В дълбоко съдържателна грация, основана на т. нар. риторическа ирония, само формално е спазено изискването за скромността на оратора. В действителност Константин Преславски „ефектно и елегантно е превърнал предписаната от традицията самокритика в нейната противоположност, обаче без да се предава на самовъзвеличаване“. Изразената в случая гордост от разцвета на българската литература, заключава изследователят, е напълно основателна.

Л. Г.

ГФР

«ARCADIA» (Бон), 3/1971

В този брой на „Аркадия“ привлича вниманието студията на проф. д-р В. Волфганг Холдхайм от университета в Итака (САЩ), озаглавена „Естетиката и преходното“, изготвена във връзка с научната сесия на американската асоциация по сравнителна литература в Йелския университет.

Авторът посочва, че в съвременното литературознание е налице всеобща тенденция

към съживяване на историческия анализ, който приоритет е бил изместен през последните десетилетия от предимно критични и формалистични изследователски методи. При това се забелязва стремеж към синтез между двете направления — обединяване на литературната критика с литературната история. Според автора най-ценните литературоведски студии, написани в последно време, са онези, при които историзмът е тясно свързан със стилиовия анализ на литературната творба. Историческият момент е необходим за правилното осветляване и разбиране на произведението, докато стилистическата или структурната интерпретация на текста допринася значително за прецизирането и аргументирането на историческите обобщения.

В студията авторът си поставя за цел да разгледа проблема за историческото време (Geschichtlichkeit) в литературата. Той е на мнение, че този въпрос неминуемо доведе до парадокс, на който рано или късно се натъква почти всеки изследовател, а именно, че едно произведение на изкуството, което по своя произход принадлежи на историята, се разкрива на съвременния зритель, респ. читател — за разлика от други исторически факти, — пряко, в този вид, в който е създадено. Още Маркс е трябвало да преодолява обстоятелството, че творби на миналото, например древногръцкия епос, упражняват и днес същото въздействие върху читателя, както по времето на тяхното създаване, все още намират резонанс и доставят естетическа наслада. Или упоменатият парадокс се заключава в следното — естетичното е исторически факт, а неговото разбиране е форма на историческото познание; от друга страна, обаче то се представя на съзнанието и като нещо извънвременно (außerzeitlich).

За да аргументира и изясни своята постановка, авторът се позовава на съчинението на Ханс Георг Гадемар „Истина и метода“ (1960, Тюбинген). В същност Гадемар не се занимава основно с проблема за преходното, временното (die Zeitlichkeit) в изкуството; неговата цел е по-скоро да преодолее съвременния естетизъм и да възстанови основата на една същинска естетика. На мястото на абстрактното естетическо съзнание той поставя в центъра на изследването си съществуването (Seinsweise) на естетическия обект. При това той рязко се обявява против т. нар. „естетическо разграничаване“, което цели да изолира някаква „чиста естетическа субстанция“ от преобладаващата маса на „неестетичното“. Художествената творба според Гадемар не пресъздава никакъв автономен, откъснат онтологически от прозаичната действителност измислен свят, а е тясно свързана с реалната действителност и нейният смисъл е хомогенен със смисловата структура на практическия живот. Поради това разбирането

на художествената творба според Гадемар е генинна форма на познанието.

Авторът на студията прави теоретична разлика между художествено произведение и неговото представяне пред публиката. Би могло да се говори за идеална интерпретация, която е неотделима част от същността на художествената творба, и за практическа интерпретация, която само се доближава повече или по-малко до първата. Така например при всеки нов прочит на едно литературно произведение читателят го обхваща все повече откъм формата и все по-малко откъм съдържанието, което вече му е познато.

Щом като се осъзнае противоречивата същност на проблема за временното, преходното в изкуството, то според автора се достига и до нова дефиниция на естетичното — то се разкрива като своеобразна диалектика, в която „борбата на противоположностите“ не стихва нито за миг. Едва при тази предпоставка може да се определи „чисто естетичното“, но не като автономна квинтесенция, а като постоянно действащо в противоречие и единство с неестетичното, т. е. със своето собствено отрицание.

«NEUE RUNDSCHAU» (Берлин—Франкфурт/Майн), 1, 3, 4/1972

„Нойе рундшай“ предлага изследването на Манфред Ридел „Бертолд Брехт и философията“.

Авторът е преподавател по философия в Ерланген и е публикувал „Студии върху Хегеловата философия на правото“ и „Изменения в проблема за поколенията в съвременното общество“.

Големият немски поет и драматург е имал своеобразно отношение към философията, което авторът на студията анализира и изяснява. Според един от разказите на Брехт същността на човека се разкрива не толкова от неговите думи, а от начина, по който ги произнася, както и от поведението, с което ги доказва. Дали някой е мъдрец, т. е. философ, може да се разбере преди всичко от поведението му, а не от знанията му, „Мъдростта на мъдрия е в неговото държане“ — така е озаглавен един от разказите на Брехт за г-н Койнер — измислен от него герой, зад който — според автора на студията — се крие вдълбоченото лице на самия Брехт. Сам Брехт е схващал себе си не като философ, а като „мислител“. Така и неговата „теория на епичния театър“ е отправена към мисълта, разума на зрителя за разлика от Аристотел, който апелира към афекта, чувствата и страстите на хората. Според Брехт чувството е нещо твърде лично и затова ограничено; единствено разумът, мисълта имат обществен характер и са в състояние да сплотят разединените от емоциите индивиди. А младият Брехт изразява мнението, че чувствата не могат да съз-

дадат вътрешно просветление у поета, пишеш драми в условията на съвременното общество и желаещ да осветли тези условия. „Аз чувствавам само когато имам главоболие, но не и когато пиша; тогава именно аз мисля.“ Брехт често е заявявал това пред своите ученици и сътрудници.

Според автор на студията централна тема в целокупното поетично творчество на Бертолд Брехт е човешкият стремеж към щастие, а наред с нея се поставя и въпросът за една философия, която да е в състояние да обясни, обоснове и оправдае този стремеж. Тук авторът изтъква, че концепцията на Брехт за „епичния театър“ е неразривно свързана с марксистката теза за философията, която има за задача не само да обясни, но и да промени света. Пътят на Брехт към „епичния театър“ е в същност път към марксистката философия.

Авторът се спира също и на въпроса, кои философи са играли роля в миросгледното оформяне на Бертолд Брехт и под какъв зрителен ъгъл той е изучавал техните учения. Ако не се смята Хегел, Брехт е проявявал интерес не толкова към централните фигури в историята на философията, като Платон и Аристотел от древните или Лайбниц и Кант от по-новите, колкото към някои второстепенни философи, упражнявали въздействие повече чрез общественото си поведение, отколкото чрез ученията си. Така например Брехт е изпитвал предпочитания към философи като Сократ и Лукреций от античността и Монтен, Бейкън и Декарт от по-ново време. Интересът му към житейското поведение на мислителите обяснява и задълбочените му занимания с древно-китайската философия. В нея той намира разработена култура на поведението, която му е правила силно впечатление в атмосферата на всеобщо крушение на обществените норми и обезценяване на ценностите в Европа от тридесетте години. Брехт е бил запознат с конфуцианството още в ранна младост, когато се е увличал от идеите на англосаксонския бихевиоризъм. Така може да се обясни и обстоятелството, че модерните философски направления като логическия позитивизъм и екзистенциализмът са оказали твърде слабо влияние върху Брехт.

Авторът на студията се спира по-подробно на отношението на Брехт към философията на Декарт и на увлечението му по картезианството от края на двадесетте години. Брехт признавал рационалистичния принцип „*cogito, ergo sum*“, но е смятал, че епохата, в която живее, за разлика от епохата на Декарт изисква от мислещия човек преди всичко дела, а не съзерцание.

Проследява се също пътят, по който младият Брехт от нихилист се превръща в убеден марксист. Брехт посещава лекциите на професора по право Карл Корш, от когото усвоява принципите на диалектиката. Авторът изтъква, че Брехт никога не е схва-

щал марксизма като догма, а като постоянно развиващо се учение за обществото и обществените борби, които ще доведат до създаването на необходимите условия за реализирането на човешкия стремеж към щастие.

Книжка трета на „Нойе рундшау“ предлага студията на д-р Мартин Пудер „Естетическата теория на Адорно“.

„Естетическата теория“ е най-обширното и същевременно най-некомуникативното съчинение на Теодор Адорно. Авторът на студията е на мнение, че трудността на текста не трябва да се обяснява с модните концепции за „елитарност“. Елитарното мислене си служи винаги с определени схващания за природата на човека, а Адорно е ненавиждал всяка „принципиална антропология“. Той е разбирал деформацията и диференциацията сред индивидите като следствие от обществените условия, а не като природна даденост или основание за възникване на привилегии.

Основен момент в труда на Адорно е теорията за „мимезиса“. „Мимезисът“, както обяснява авторът на статията, насочва към една прансторическа фаза на човешкото съществуване, когато хората са могли да намират спасение от превъзходството на природните сили единствено в подражанието. Така магическите изображения на шаманите и магьосниците у примитивните народи са били според Адорно жестове на подчинение, целящи най-елементарно самосъхранение. Страхът и ужасът не са позволявали формирането на „аз“ у човека, а заобикалящата го действителност не се е схващала от него като нещо цялостно, а като неясен източник на постоянни опасности. Заедно с осъзнаването на природата като тоталност човекът интегрира и своята вътрешна полиморфност. На мястото на подражателния, „миметическия“ импулс се появява равностметката за възможността да се подчини онова, което е „не-аз“. Но понеже неясното, „дифузното“ в този исторически процес бива само потиснато, без да му се дава право на съществуване, то все така присъствува и се проявява като заплаха и слабост за цивилизацията. „Човечеството е трябвало да си причини ужасяващи страдания, преди да се изгради цялостният, целеустремен и мъжествен човешки характер и нещо от този процес се повтаря във всяко индивидуално детство“. Така „прансторията на субективността“, определена от Адорно, представлява в същност омази власт над човешката психика, която Фройд характеризира като „стремеж към смъртта“, „танатос“. Адорно смята, че тази тенденция е дълбоко присъща на човешкото същество — подсъзнателният порив да се слее с окръжаващата го среда, вместо непрестанно да се самоутвърждава в нея, склонността да се остави на течението на

събитията, да потъне обратно в безлично-
стта на естеството.

В „Естетическата теория“ на Адорно се казва, че изкуството представлява „убежище на мимезиса“, но също е и „подтик към самосъзнаване на мимезиса“, „анамнеза на изначалното, потиснатото в човешкото същество“. Това обаче не трябва да се схваща като регресия — изкуството преобразува и дава живот на припомнени, потиснати от цивилизацията „миметизми“. От една страна, то представлява антиципация на един процес, в който по целебен начин би могъл да се уголи стремежът на „аз-а“ към идентичност, а, от друга — то се съпротивлява и устоява срещу онзи допотопен страх, пред който отново и отново се изправя културата, която го е потиснала.

Авторът на студията разглежда съотношението между философия и естетика в „Естетическата теория“ на Адорно. Адорно пише, че след като философията от буржоазната епоха приема чертите на научната теория, бива нарушено равновесието между убедителността (*die Stringenz*) и изразителността (*der Ausdruck*) на философския изказ. Колкото по-ревностно буржоазната деконвенционализира изкуството, като го превръща в език за изразяване на неподправени човешки страдания, с толкова по-голямо усърдие тя конвенционализира философията и се стреми да я превърне в методология. В същото десетилетие, когато в Германия поезията се превръща в медиум на всичко онова, което засяга непосредствено индивида, Кант създава теория, която може да се разглежда като опит да се изгонят от философията в интерес на научността мотивите, интересувачи най-силно отделния човек — въпросите за душата, свободата и безсмъртието.

Тук авторът застъпва тезата, че до така описания период философията е действувала далеч по-експресивно от изкуството. За това свидетелства немската барокова драма или римската лирика, чиито мотиви до голяма степен са заети от философията. Но с настъпването на буржоазната епоха експресивността на философията преминава в изкуството. По-късно ситуацията се изостря. Философията се разпада на академично упражнявана дисциплина и на емигрирало от университетите експресивно мислене, имащо много допирни точки с изкуството. Тази линия започва от Шопенхауер и Киркегор, преминава през Ницше и води до философите поети и драматични автори на XX в. „Естетическата теория на Адорно“ отразява именно този процес.

В своята теория Адорно създава редица нови понятия, служи си със собствен категоризален апарат. Три от неговите основни елементи са следните:

„Penchant“ — което означава нещо като склонност, влечение, тенденция в изкуството. В рамките на затвореното общество,

изцяло подчинено на забранителни императиви, изкуството според Адорно се превръща в „PENCHANT“, във влечение към неизвестното, забраненото, риска. В него властнува поривът, който може да бъде изразен с думите: „Сезам, отвори се, искам да изляза оттуки!“

„Pronunciamento“ — това означава правото на самоопределение, на взимане на становище. Според Адорно изкуството си извоюва правото да налага своите становища и да ги превръща във всеобщоадължителни.

„Nominalismus“ — това понятие има амбивалентен смисъл и означава едновременно отблъскване и привличане в изкуството.

Авторът на студията изтъква, че „Естетическата теория“ на Адорно носи беззастенга едно угнетено от ужасите на фашизма въображение — резултат от горчивия личен житейски опит на философа, — с което може да се обясни и нейната до известна степен енигматичност.

В книжка четвърта на списанието е публикувана рецензия за последния роман на Хайнрих Бюл „Групов портрет с дама“ от Рудолф Хартунг.

В едно интервю по повод излизането на книгата от печат Хайнрих Бюл е казал, че дълго време го е занимавала разликата между фикцията, измислицата и документалността в художественото произведение. „В някои енциклопедии има вероятно повече измислици, отколкото в някои романи“, казва той. „Аз направих опит да документирам една личност, една фигура чрез заобикалящите я хора и околната среда, която е твърде разнообразна. С това исках да докажа, че фикцията — белетристиката, романът, разказът — има също толкова документален характер, колкото и цялата справочна литература.“

В центъра на романа, който е не само последната, но и според автора на рецензията най-значителната творба на Хайнрих Бюл, стои Лени Пфайфер, „дамата“ от заглавието на романа. Изразът „дама“ е донякъде ироничен — не защото Бюл е критично настроен към героинята си, той по-скоро я обича и играейки си с фикцията и действителността, посвещава книгата си на нея и на руския военнопленник, от когото тя има син. Същност героинята, чийто живот бива реконструиран с помощта на свидетелски показания, не е „дама“ в общоприетия смисъл на думата. Тя стои извън буржоазните категории.

Основни мотиви в творчеството на Хайнрих Бюл според неговите думи са „любовта“ и „религията“, като две от най-висшите достижения на човешката същност. Известни са конфликтите, които Бюл има с католическата църква заради своите неортодоксални религиозни схващания. Така и в този роман героинята на автора не е религиозна в традиционния смисъл, но притежава една

особена, житейска нравственост, която не може да бъде нахърнена от нейния неспокоен и привидно безпътен живот.

Посочвайки някои конструктивни недъзи в произведението, рецензентът смята, че онова, което принципно различава Хайнрих Бюл от много други писатели, служещи си с определена разказна техника, е обстоятелството, че той има, и то безкрайно много, какво да разкаже, че не се превръща в жертва или роб на една метода и че преди всичко притежава чувствителни сетива за човешката действителност.

В. К.

ПОЛША

«TWÓRCZOŚĆ» (Варшава), кн. 1, 2/1972

Първите две книжки на „Твурчощч“ от тази година ни поднасят твърде богат и разнообразен материал. В кн. 1 са поместени откъси от дневника на голямата полска писателка Зофия Налковска, отнасящи се до композитора Карол Шимановски, студия от Хелена Заворска, посветена на Габриела Заполска, една от най-ярките предсавителки на полската драма и откъс от великолепно есе на Ярослав Ивашкевич „Радищев“. В този откъс Ивашкевич сиприсяция му финес и майсторство прокарва паралел между посещенияето си в Ленинградските дворци и пътуването си от Ленинград до Москва и спомена за делото на този бележит представител на руската литература, който „е умее да се отърси от внушението за могъществото на царската власт“ и чиято творба („Пътуване от Петербург до Москва“) Екатерина II е нарекла „зловредна“ за една „благоприлична държава“.

Книжка 1 съдържа и интересна статия на Малгожата Шпаковска, озаглавена „Молба разумно да се използва наследството на Камю“. Шпаковска припомня някои идеи и прозрения на Камю, върху които заслужава според нея да се поизмислим. За Камю например Сизиф, който тласка скалата нагоре, е роб, но когато той се завръща по собствена воля, за да поеме пак бремето си, той е вече господар на съдбата си — постига свободата.

Особено внимание заслужава статията на театралната критичка Марта Фик „Какво може да се спаси от Достоевски, когато творбите му се преработват за театър“ (бр. 1). За изходна точка на своите разсъждения Фик взема две почти едновременно постановки на „Бесове“ — във Варшава и в Краков. Първо, тя изтъква, че те са събудили по-голям интерес и по-оживени дискусии, отколкото която и да било постановка на оригинални драми, макар че

както се изразява авторката, те и двете фалшифицират Достоевски.

И двете представления са се ползвали от същия превод и от същата адаптация, направена от Камю, но въпреки това са коренно различни. Критиката признава на варшавския спектакъл, режисиран от Вармински, по-голяма лоялност към романа на Достоевски. Но според рецензентката тази лоялност е външна. Вармински останал верен на драматизацията на Камю, който — подчертава Фик — не е разбирал руската действителност и от „Бесове“ е направил универсално произведение по мярката на собствената си философия, но не и по мярката на гениалния руски писател.

„Изтръгнат не само от руската действителност — пише авторката, — но и от светогледа на Достоевски, Ставрогин заприличва на героите на Камю, но изгубва половината от своя смисъл.“ Проблемът за този демоничен образ, за тази личност, която всички омайва и привлича, без да изрече, както някога бе забелязал критикът Ян Блонски, нито една мъдра дума, си остава в този спектакъл неразрешен. „Бесове“ на Камю и на варшавския театър „Атенеум“ — заключава Фик — не говорят нищо съществено за хората и страната, където, по изречение на Ришард Пшибилски (автор на великолепна книга за Достоевски) „системите са били почитани като богове“. Истинският Достоевски се губи в успокоени и разволнени битови сцени. Затова спектакълът не вълнува. От него лъха студ.

Основната причина за това е според Фик фалшивата интерпретация на „Бесове“, направена от Камю и възприета от Вармински. Според Камю „Бесове“ не са били памфлет, насочен срещу революцията, следователно една консервативна творба, а роман „за нуждата от идея“.

На краковската постановка липсва „литературност“ и съсредоточеност. Но въпреки това тя превъзхожда според рецензентката варшавската в интерпретационно отношение. Вармински е търсил интелектуалния размисъл. Вайда „показва“ романа, шокира и предизвиква сътресение, като не оставя на зрителя (поне докато гледа пиесата) никакво време за размисъл. Това напълно отговаря на девиза на Вайда: „Публиката идва в театъра, за да види нещо, а не да участва в мисловните спекулации.“ Режисьорът на краковския спектакъл е тръгнал по свой път, различен от този на Камю. У него не се разказва за станалото, а зрителите се въвлечат в конфликтите. Представлението притежава някакъв луд ритъм и динамика. Актьорите викат, музиката вие, крещат сценичните символи. Това представление буди ужас. Не само затова, че показва човека в неговото безумие, но преди всичко затуй, че тук не се касае вече за отделните герои (както е във варшавската постановка), а за обществото. „Във Варшава — пише

Фик — младият Верховенски е само малък мошеник, уреждащ личните си салонни интриги. В Краков той е не само политически мистификатор, но и фанатик на идея, която не престава да бъде опасна само затова, че е абсурдна.“

В центъра на отзивите и дискусиите и в двете книжки стои съвременната поезия. Рецензиран е сборникът критически статии от Станислав Баранчак „Недоверчивите и самоуверените“.

След като изживя периода на недоверието към общите идеи и представи, към високопарните думи, неадекватни на действителните явления и към креационните техники (Ружевич, Бялошевски, Херберт, Гроховяк), полската съвременна поезия се зае според Баранчак с поетизирането на издигнатата в култ гротозата. И тъй като известни прояви засягат младата поезия „масово“, то днешният поет става безличен. Според Баранчак съществуват няколко вида безлични поети: тези, които бят при увереността, че светът е еднозначен, тези, които бят при увереността за собственото си поетическо могъщество, тези, които избират бягството в стилистическата условност, и най-после онези, които бят в света на чуждите авторитети. И самият мотив на бягството, на търсенето на убежище, на едно безопасно скривалище, което да предпази от раздиращите света конфликти, се появява твърде често в тази поезия. Според Баранчак младата поезия проявява пасивност в сферата на езика и на въображението.

„Поетическият феълетон“ на литературния критик Биенковски, печатан във в. „Култура“, е дал повод на друг полски критик — Йежи Квятковски, който внимателно следи от години поетическото творчество в Полша, да подхване някои проблеми на съвременната полска поезия. Авторът изтъква като най-положителен в „Поетическия феълетон“ стремежа на Биенковски да защити индивидуалните, личните ценности в поезията срещу всичко, което не защита автентичното, вътрешното единство и неповторимостта на един поетически глас.

Позовавайки се на тези думи, Квятковски смята, че поезията трябва да бъде защитник на индивидуалното начало. Той като Баранчак въстава против „поетите-аноними“ и „циклостилната поезия“. Но той схваща въпроса по-широко. Смята, че правата на творческата индивидуалност трябва да бъдат възвръщани и в областта на критиката и литературознанието и въобще в хуманитарните науки, ако не искаме да се превърнем в общество от термити.

На един от най-изтъкнатите полски поети от по-младото поколение — Тадеуш Новак — е посветена цяла студия от Станислав Балбус, която ще разгледаме по-подробно, тъй като в нея се поставят

твърде интересни въпроси за връзката на фолклора с литературното творчество.

Тадеуш Новак е поет, който постоянно изтъква селския си произход и неразривната си връзка със селската културна традиция. Балбус анализира главно неговите „Псалми“, като на първо място търси обяснение за появата тъкмо на този жанр. Псалмите на Давид — казва той — са били твърде популярни във фолклора и още през миналия век са били първото четиво в някои селски училища. Те представляват важно поетическо наследство. Основното им свойство е било това, че изразявали цялостен мироглед за един свят, който е бил още едно цяло. Псалмите на Новак могат да бъдат наречени „частната му библия“, негов поетически и философски синтез, но синтез от въпроси: дали е възможен светът като хармонично цяло. Тези въпроси нямат отговор и затова звучат трагично.

В жанра, избран от Новак, има нещо архаично, тъй като този жанр е свързан с първичния фолклорен генезис на поезията. Новак съзнателно търси племенното своеобразие и първичността. Светът, от който той излиза и към който се завръща, е затворен. Това е митичното царство на първобитната община, царство на пастирите и земеделците. Поетът е едновременно владетел на това царство и негов изгнаник. Той е като легендарния създател на Псалтира — цар-пастир. В стремежа си да придаде на поезията си белег на величие и универсалност, а същевременно да я запази „първична“ и „селска“, Новак можа да избере само този жанр. У него той не е признак на религиозно световъсещане, а избор на определена фолклорна традиция, от която Новак излиза и на която иска да остане верен. И още едно обстоятелство обяснява решението на поета да се спре на този жанр. Псалмът е свързан с обряда, а в рамките на обряда всяко индивидуално съдържание намира всеобща санкция. Обредът ликвидира самотата. Формулата „аз“ се разтваря във формулата „ние“. По този начин, избирайки този жанр, поетът пак ни възвръща към първичната, синкретична поезия, непосредствено свързана с живота. Гласът на поета, без да губи индивидуалното си звучене, става глас на определена общност. Лирическият субект и обект — митологизираното и действителното селско общество — се отъждествяват. Разкрилата структура на селския свят, който принадлежи вече към миналото, и на съдбата на неговите герои, се превръща в ключ за разбиране на съдбата на лирическото „аз“, а впоследствие и на съдбата на съвременния човек. Изразявайки света, тази поезия сама става негова част; както обредната сватбена песен представлява част от сватбата. Границата между субективния и обективния аспект се заличава.

Новак по своеобразен начин третира и метафората. У него тя не е иносказание.

Назованото от нея започва да съществува. Семантичната промяна на названието предизвиква аналогична промяна в описваната действителност. Щом съзвездието „Голямата Мечка“ е наречено „Кола“ и незабавно по небето се появяват селски каруци, напълнени с жито. И те са представени така, като че ли реално съществуват. И съзвездието, без да престава да съществува, е същевременно и селска каруца, а небото, оставяйки си себе, се превръща в село, пренесено върху небото. Тази особеност идва също от народното творчество. В народната песен момиче, сравнено с ябълка, незабавно става ябълка. Ако в началото на народната балада стройна девойка е сравнена с топола, то по-нататък девойката се оказва вече не приличаща на топола, а самата тя е топола.

Критикът открива и друга черта, характерна за поетическото творчество на Новак, която е същевременно отличителен белег и на народното творчество. Тя се изразява в липса на здрава връзка между отделните картини, които са (всяка за себе си) конкретни и ярко очертани. Значителните „семантични цепнатини“ между картините се попълват в процеса на четенето със съдържание, което не може да бъде сведено към никой от отделните образи. В народната поезия много често срещаме подобен похват, и то не само при паралелите с природата, където той играе първостепенна роля. Този вид процепи (пазирини) се създават обикновено от съединяването в една творба на мотиви, които са принадлежали по-рано на различни творби, например баладични, сватбени и др. Във фолклора това е проява на автоматизъм, лишен от художествена целенасоченост. Но не е така у Новак. У него този похват се превръща в метод за анализ и синтез на действителността. С негова помощ поетът разкрива аналогии и връзки между области, за които дори не предполага, че са свързани. По този начин той обогатява и задълбочава техния смисъл. А същевременно при пълното отсъствие на коментар и изповед в поезията на Новак се появяват обобщения и елементи на авторовата философия. Поетичният му свят започва внезапно по думите на поета „да прилича на мен и на теб“.

Посочените две черти водят до появата на третата, чийто произход е също фолклорен. Новак създава стихотворенията си от най-разнообразни елементи, които не си подхождат. Легендата съжителства тук с историята, библията с езическата митология, сънят с действителността, обредът с природата. Също както в народното въображение, което не познава делението на фантастичното и реалното. В приказката дяволът е също тъй действителен, както селянинът или помешчикът. Народната култура е агресивна. Тя поглъща и интерпретира по своему и църковните жития на светците, и литературните мотиви, и историческите съ-

бития и лица. От всичко това тя създава свят също тъй реален, както заобикалящата ни действителност. Такъв е и светът на Новак. Затова Ана Каменска е нарекла Новак „селски сюрреалист“, защото е погледнала поетическото му творчество от гледището на актуалната литературна традиция. Но при Новак не може да става дума нито за сюрреализъм, нито за лингвистична поезия, каквато някои други критици искат да видят в неговото творчество. У Новак имаме работа със сублимация и съставяне на известни черти на народното устно творчество, за което са твърде характерни и каламбурите, и неочакваните асоциации.

От всичко това не следва, че Новак е народен певец. Той си е избрал съзнателно тази традиция, с която се чувствава най-силно свързан и поради произхода си. Творчеството му е наистина лишено от тази дистанция, с която се отличават всякакви видове стилизации по образец на фолклора, но то е едно активно, творческо преобразуване на избраната традиция. Новак не пренася елементите на фолклора в сферата на „официалната“ култура, а превръща народното творчество в „официална“ култура. Поетиката на фолклора му е дала основа за оформяне на собствен, напълно оригинален в съвременната поезия език, със свойствената само нему граматика и стил на мисленето. В неговата поетика най-простият образ придобива изведнъж космически измерения, а „сюрреалистичните“ наглед асоциации се оказват в семантично отношение напълно целесъобразни. Служейки си с отломки на някакви древни системи, той ги принуждава да променят първичните си функции, като същевременно някогашните им функции не подлежат на пълно ликвидирание. Това създава игра на многото плоскости от различни значения, която ражда новото. Репертоарът на поета е ограничен — селскит пейзаж, обреди, обичаи, собствената биография, библията. Но същевременно благодарение на синкретизма на елементите от различни „системи“ той става много широк. Творчеството на Новак — завършва рецензентът — се опира върху задълбоченото познаване на законите, на които е подчинено фолклорното изкуство, без да бъде повторение или подражание на прийомите на народен артист. Поетът разкрива и използва за собствените си нужди механизмите на това изкуство, открива съдържащите се в него възможности. Но това, което във фолклора е случайност, у него е художествена необходимост. И тези механизми са за него не цел, а средство за разкриване на съществени истини за света на човека.

В областта на проучванията на поетическото наследство от миналото значителна роля изигра състоялата се във Варшава сесия, посветена на големия полски поет Циприан Норвид по случай 150-годишнината от раждането му. В информа-

цията за тази сесия (бр. 2) се разглежда изнесените доклади. В доклада „За четене на поезията“ поетът Мечислав Яструн търси причините защо поезията на Норвид е останала дълго време неразбрана. Според Яструн митът на XIX в. за непосредственото изразяване на чувствата, опиращ се върху убеждението, че емоциите и експресивните превъзхождат размисъл в поезията, е поставял Норвид в конфликтно положение относно читателските навици. Яструн защитава тезата, че поезията на Норвид не е продължение на романтизма, а начало на нова епоха в полската литература.

Доц. Зофия Стефановска в доклада си изтъква тъкмо противното становище. В системата на Норвид, която проявява стремеж да обхване тоталния образ на света, Стефановска вижда типична проява на романтизма. Доказателство за правотата на тази теза е според нея и фактът, че философията на историята играе у Норвид първостепенна роля.

Проф. Ирена Славинска говори за структурата на времето в драмите на Норвид, като обръща особено внимание на мотива на мига — категория, необикновено важна за романтиците. За тях един миг е отварял вратите към прозрението в същината на живота.

Д-р Славомир Швионтек в доклада „Драматичното съзнание на Норвид“ изтъква, че героят на историко-философията на Норвид е човекът, който има съзнание за собствената си „ненавременност“ — изоставане или изпреварване по отношение на епохата си.

Доц. Михал Гловински анализира алегоричните на Норвид. За Норвид не само литературната творба, но и светът има двупланова структура. Затова параболите на Норвид са не само художествени, но и философски категории. Читателите от втората половина на XIX в. не са били подготвени да приемат параболното творчество на Норвид, опряно върху алегорията.

Д-р Зофия Трояновска в доклада „Норвид и Мицкевич“ констатира, че Норвид не е бил първият творец, който искал да тръгне по път, различен от Мицкевич, но той е бил първият творец, направил много за създаване на нови пътища в поезията. Норвид е чувствувал непълнотата на романтичната поезика и искал да създаде поезия в качествено отношение по-висша, но съвсем не противоречаща на романтичния мироглед.

Прочетени били и други доклади, след което се състояла среща на преводачи на Норвид от Чехословакия, България, Литва, Англия и ГФР.

Първите две книжки на „Твурчощч“ от тази година съдържат и някои интересни рецензии за новоизлезли в Полша романи и критически трудове. Збигнев Биенковски в студия, озаглавена „Критика на чистото сърце“ (кн. 1) анализира книгата на известния полски критик Хенрик Береза „Про-

заично начинание“. Береза принадлежи към този рядък тип критици, които с особена загриженост, последователност и доброжелателство следят всички нови прояви в съвременната полска проза. Той е особено внимателен към проявите на най-младите писатели и ги следи и умее така да проникне в тях, че по изрза на Биенковски „някои от тези писатели дължат на Береза най-задълбоченото прочитане на техните творби, но затова пък Береза дължи на тях намирането на ключ за съвременната млада проза“.

Береза е критик, който никога не защитава собствените си априорни тези и схеми. Той извежда и схемите, и тезисите от конкретното литературно дело, чието зараждане и развитие следи, като го „анализира и съди, сърди му се, радва или плаче над него“.

В рецензия, озаглавена „Да живееш у дома си“ (кн. 2), Хелена Заворска разглежда последния роман на известната още преди войната полска писателка Мария Кунцевичова „Фантоми“. Кунцевичова — изтъква рецензентката — дава в своите творби дълбок анализ на „емигрантското съзнание“ на поляците, прокудени от отечеството си от постоянно сполетяващите Полша исторически катаклизми. Героите на Кунцевичова търсят мястото си на земята, опитват се да спасят нещо от миналото, което са им унищожили и да се почувствуват най-после „у дома си“. Жизненият опит на писателката извирала не само от собствената ѝ биография, но и от живота на нейните предци, които „от четири поколения са били заточеници, емигранти, войници на Полша в чужди земи“ — хора, изкоренени от собствената им почва и захвърлени в чужда среда. Те проявяват склонност да си създават породажения от носталгията им мит за родината, който често им пречи да видят реалната действителност. Разкривайки живота на този тип хора, Кунцевичова умее да обедини големите проблеми на историята с най-малките трепети на човешкото сърце, обществения процес — с дълбоко интимните.

На творчеството на изтъкнатия полски писател Юлиан Стрийковски е посветена студията на Хенрик Береза „Традицията у Стрийковски“ (кн. 2). Според Береза главният проблем на Стрийковски е нравствената отговорност на единичната пред колектива. Подхвърляйки този проблем, Стрийковски съзнателно се свързва с традицията. Но тя е у него така „дестилирана“ и „преобразувана“, че на пръв поглед мъчно може да се разбере от какви извори той черпи своите идеи. Едва след шателен анализ може да се открие, че той е свързан с литературните традиции на антична Гърция, с библейско-евангелската традиция на индивидуалната и колективната етика и със съвременните традиции на опита, добит в борбите за есциална справедливост. Стрийковски като

писател проявява изключително изострено съзнание за всичко, което застрашава човешката личност и нейната цялостност. Това съзнание го кара да се отнася с недоверие към всичко, което би могло да накърни с каквото и да било позицията на човека като същество, отговорно за себе си и съответно за това, което става по света.

Ян Блонски, един от най-изтъкнатите полски критици, смята излизането на книгата на Людвик Флашен „Цирограф“ за най-значително събитие в полската литература след 1963 г. „Цирограф“ е сборник от есета и критически статии, писани в продължение на десетина години. На книгата на Флашен е посветена обширна студия, озаглавена „Стратегията на Диоген“. Студията си Блонски започва с твърде строги упреци към съвременната полска литература. Към 1963 г. тя според него започнала да съхне и да се изпразва от съдържание. „Думите постепенно изтъняваха до размерите на собствените си сенки: любов на уж, история на уж, на уж добродетели и на уж нещастия. Цялата литература ставаше на уж. Не беше нито опасна, нито жестока, нито настъпателна, нито дори особено глупава: просто никаква... Но не всички се тревожеха от това положение. На някои им се струваше, че всичко е наред. Съвременното общество трябва да има литература, защото тя е атрибут на държавната зрелост, както дипломатията, автобусите и дансингите в една столица. И така тя просто трябва да си съществува независимо от това, дали има какво да каже или не.“ През последните години подаровитата половина от полските интелектуалци емигрира в страната на детските си години или в митична Европа. Никога не се е писало толкова много за сецесиона и модернизма или за идилличното село. Никога не е имало тъй наивни бягства в европейската общност, като авторите си създаваха илюзии, че съществуват в проблеми, които все повече престават да бъдат наши проблеми.

„Цирограф“ няма много общо с литературоведските или критическите изследвания. Флашен не иска да изяснява творби, а да изясни себе си с помощта на литературата. Литературата е за Флашен начин на съществуване. Къде би могъл той по-добре да следи скришом човешките амбиции и страсти? Но хората от миналото го интересуват повече от творбите им, защото те са сякаш модели и за съвременниците. Той иска и с тяхната помощ да създаде себе си „като тяло и дух, природа и култура, времето и вечността и да не позволи да го оформят капризите на историята“. Но за да може да постигне това, той трябва да я възприеме и вътрешно да я преодолее.

Според Флашен литературата трябва да бъде превратна, парадоксална; да бъде студен огън, черна белота и покорен бунт. Той иска писателят да помни, че „цирограф“

за продажба на душата си той може да напише, без да усети „със стотици всекидневни действия, продавайки душата си постепенно, на изплащане, разпилявайки я зрънце по зрънце в привидната действителност, докато един ден забележи, че е престанал да бъде собственник на това нещо с толкова смешно и старомодно название“.

Стилът на „Цирограф“ се движи между патоса и жлъчната подигравка. Патосът е свързан с „проповед“ в полза на традиционните ценности. Днес според Флашен се променят и самите основи на тези ценности.

Какво може да направи samotният Дон Кихот? Той иска да принуди нравствената традиция на човечеството към върховно усилие! Враг номер едно е за него фарисейството. Една твърде опасна илюзия, наследена от XIX в., е и убеждението за невинността на прогреса. А ние вече знаем, че съществува и трагизъм на реализираната в живота идея и трагизма на етично връщане назад — „декултуризацията“. Флашен търси нов морал. Надига се срещу цинизма, който вкарва обратно през прозореца извърлелите през вратата лицемерие, страхливост и търсене на лични изгоди. Флашен се занимава — завършва Блонски — с най-важното. Най-важното за него и за литературата. „Цирографът“ възвръща на литературата присъщата ѝ тежест и сериозност.

В. См.-П.

ИТАЛИЯ

«LIBRI PAESE SERA», 11 febbraio 1972

Прогресивното римско издателство „Едитори Риунити“ е публикувало том от 332 стр., който именитият италиански славист и специалист по руска и съветска литература проф. Еttore Ло Гатто е посветил на един интересен сюжет: „Руси в Италия“. В това историко-литературно изследване проф. Ло Гатто е събрал богата документация, която ни дава ярка картина на връзките през вековете на Русия и Италия от XVI в. до днес. Италианският русист поставя върху твърде широк план въпроса за контактите между руси и италианци. Той ни пренася в една ранна епоха, когато италианци — леяри на камбани, секачи на монети — заминават за Русия, и по-късно през XV в., когато италиански артисти, художници, скулптори се отправят по покана на московските князе за Русия. Този приток на чужденци се засилва, откакто Петър Велики отваря широк прозорец към Европа. Интересни са сведенията, които авторът дава за първите руски посланици в Италия: един Белоцерски например, посланик при двора на Виторио Амедео II в Ториньо, е автор на книга върху италианската музика.

Така нареченото „Отточенко“ (XIX в.) превръща Италия един вид във втора духовна родина за поети и артисти: от „тоска по Италия“ страдат Пушкин, Батюшков, Вяземски, Тургенев и особено Гогол. Гогол е живял дълго в Рим, работил е интензивно там, обичал е вечните ценности, предвиждайки поетически бъдещето на тази „земя на мъртвите“. Нова Италия, Италия на „Ризорджименто“ извиква ентузиазъм у Херцен и в група политически емигранти. Така благодарение предимно на Херцен легендарният Гарибалди можеше да бъде смятан от руските селяни като единствен герой, способен да ги освободи от крепостничеството. Между многобройните руски гарибалдейци беше и първият руски лекар хирург Николай Пирогов, който изцерява раната на Гарибалди, получена при Аспромонте.

Към средата на „Отточенко“ в Италия се намират Майков, Достоевски, Толстой. В края на „Отточенко“ идват Чехов и Чайковски. Последният написва в разстояние на два месеца във Флоренция „най-любимата на всички чужди градове“ опера „Дама Пика“ и чува от устата на едно флорентинско момченце канцоната „Пимпинелла“, която после предава в прочутият романс. Проф. Ло Готто съпровожда тези руски пребивания в Италия с твърде любопитни подробности, случки и анекдоти, които оживяват разказа му. Руското отношение към съвременна Италия авторът резюмира в две имена: Горки и Блок. „Приказки за Италия“ от първия са вдъхновени от бита и нравите на новата италианска работническа класа. При Горки на Капри идват гости като Ленин Луначарски. „Италианските стихове“ на Александър Блок осъждат нахлуването на новия меркантилен дух, на европейската „гнилост“, от която се спасяват две вълшебни спящи провинции, Равенна и Сполето.

Проф. Ло Гатто е преброял обширна литература, прелистил е огромна документация, за да извади из тях истинска мина от бележки, цитати, хроники и всякакъв вид документален материал. Всичко това му е позволило да оцени руско-италианските културни и духовни връзки в светлината на плодотворните контакти главно между представителите на литературата и на творческата мисъл изобщо. Както пише рецензентката на книгата Клаудиа Лазорса, „Руси в Италия“ е плод на цял един живот, посветен на неуморни и страстни издирвания върху диалога Русия—Италия.

В Италия — пише критичката — русите: писатели, артисти, пътешественици, откриват „изкуството“, „баграта“, полъха и тежината на историята, на „историята, която смайва и потиска“, по думите на Блок. Те откриват най-сетне в различна степен дълбоко свободния и независим характер на италианската цивилизация. Особено Херцен, който още в 1855 г. определя Лео-

парди като „едно от най-пламенните и най-вярващи сърца, които някога са съществували“. Същата критика оценява книгата на проф. Ло Гатто като „централен документ на нашата култура“.

Н. Д.

ФРАНЦИЯ

«LE MOND DES LIVRES», No du 5 février 1972

Един измежду най-изтъкнатите съвременни френски литературни критици, водещ редовно критически феилетон в седмичното приложение за литература на големия парижки всекидневник „Льо Монд“, Пиер-Анри Симон, член на Френската академия, запознава читателите си с две значителни критически изследвания: „Критическо отношение“ от видния швейцарски учен, професор в Женевския университет Жан Старобински и „Етюди върху романтизма“ от Жан-Пиер Ришар. Отбелязвайки „Критическо отношение“, продължение на една по-раншна книга на Старобински „Живото око“, Симон казва, че тя поставя проблема за отношенията на критика към произведението. „Щом има отношение, значи има двойственост (dualité): без съмнение литературният обект не може да съществува или да се възражда освен отразен и премислен в съзнанието на четящия субект; той е не по-малко обект, отъждествяем и постоянен по своята форма и по своя смисъл. Старобински са разлика от Жорж Пуле (виден критик и теоретик на литературата, професор в Цюрихския университет — Н. Д.) не се позовава на идентификацията на четящия субект с четения текст, макар да смята потока на интереса и на симпатията като първо условие на критическия акт.“ Пиер-Анри Симон намира, че Жан Старобински не е толкова радикален, колкото Ролан Барт, и не вярва, че критическото четене съставлява един вид произволна истина, едно чисто упражнение на литературата върху литературата. Критиката е знание, понеже има за предмет едно произведение на стила, но тя може да се сведе до знание и понеже този обект предава движението на едно мислещо съзнание с цялата загадъчност на неговия вътрешен свят и с всичката неопределеност на неговата свобода. В крайна сметка критиката на Жан Старобински иска да бъде научна в своите движения, методична и все пак рискована в своите постъпки, гълкувателна, хуманистична по своя дух, понеже иска да бъде диалог между едно говорещо съзнание и едно четящо съзнание. Швейцарският критик заявява, че иска да примири в критическото отношение „спонтанната симпатия, обективния етюд и свободната рефлексия“.

Очевидно позицията на Жан Старобински е позиция на господстващ идеалистически поглед, който обаче не пренебрегва напълно социалния оттенък на критическата мисъл. Ето какво казва швейцарският критик, който е едновременно доктор по медицина и по литература, в третата част на своя труд, където развива интересни възгледи върху отношенията на психоанализата и литературата: „Не е достатъчно да се познава човекът като естествено същество и като социално същество, трябва да го познаваме в неговата способност да се надминава, във формите и творческите дела, чрез които променя съдбата.“

В „Етюди върху романтизма“ Жан-Пиер Ришар е събрал едно есе върху Балзак, заемащо половината от книгата му, заедно с пет по-къси работи върху Ламартин, Алфред дьо Виньи, Юго, Мюсе и Шарл Герен. Книгата включва и петдесет — забележителни според Пиер-Анри Симон — страници, посветени на Сент-Бъов и литературния обект“. Не става въпрос за теории: авторът прилага тук с все по-утвърждаващо се съвършенство своя метод, който се състои в разглеждане конкретно материала на произведението, без да има особена грижа за тяхното интелектуално съдържание, техния исторически и биографичен генезис. За да наложи един нов начин на четене, възбуждащ и пленяващ, Ришар си служи с един блестящ образен и остроумно метафоричен стил, чудат за правене на анализи, но те извеждат психологическото към поезията. Пиер-Анри Симон вмения в недостатък на Ришар, заедно загрозява своите красиви словесни плетеници с един труден за разбиране жаргон. „Колкото до основата на метода — добавя критикът на „Льо Монд“ — трябва да четем Жан-Пиер Ришар като критик, който ни изглежда по-интересен, когато улавя елементарното единство на стила, отколкото когато обхваща сложната и обща истина на произведението или на творческата личност.“

В заключителните страници на своя хубав етюд върху „Сент-Бъов и литературният обект“ Жан-Пиер Ришар не скрива старанието си да присъедини своята критика към маниера на своя знаменит предшественик. Той показва това, като изхожда от едно „епидемиално изследване“ на делото, за да достигне постепенно до „физиономията“ на интимната личност на автора, да се вмъкне чрез изкусно и симпатично насилие в светлището на творческата мистерия, за да намери там отново „живото качество на литературния обект“. Критическата дума подражава у него на творческата дума не за да я фалшифицира, но за да ѝ придаде „цялата нейна сила на изблик и на съблязване“. И Пиер-Анри Симон заключава: „Вярно е, тези формули, остроумно изгладени, внушават същото, което виждаме в намерението на днешните критици — те търсят

някакъв път да се отждествяват с автора, както Сент-Бъов, който претендираше, че се видоизменя вътре.“ Остават обаче две основни разлики. Най-напред значението, което запазва у Сент-Бъов (самият Ришар констатира това) понятието в к у с: Сент-Бъов остава верен на традицията на една критика, която прещенява, която върва в естетическите и моралните ценности и не слага всичко върху същия план. От друга страна, като разглежда основата на творческата личност, Сент-Бъов се въздържа да игнорира това, което тя дължи на културата, на свободните движения на ума, на интуициите на духа, и той не си позволява лекотата да изключи философските и моралните утвърждения като незначително продължение на сетивното съзнание или на несъзнателния динамизъм.

Н. Д

Б Е Л Г И Я

« MARGINALES », No. 143, Janvier—Février 1972

Всестранен е интересът в западните страни, особено в Англия, към творчеството на А. П. Чехов, интерес, изявен досега не само в голям брой преводи на негови произведения на различни западноевропейски езици, но и на редица публикации, които анализират, разглеждат и осветляват Чехов във всички аспекти на творческата му мисъл. В критическото отношение към Чеховия разказ, към Чеховата драматургия намираме застъпени твърде интересни и противоречиви гледища, но в кръстосването на възгледите и критическите оценки върху крупния руски писател внимателният и прозорлив читател ще открие истини, които сочат рядката дълбочина на Чеховата мисъл и необикновената изразителна сила на художествената му реч. Един от европейските му критици пише, че „драматическото изкуство на Чехов почива върху широкия план на белетристиката му и може да се твърди, че неговите пиеси не са друго освен драматизирани новели. Но с „Чайка“ (1896) почва един дял от попрището на Чехов като драматург, който бележи значителен етап в развитието на световния театър, между Ибсен и Пирандело.“

Кратка, но съдържателна статия под наслов „Трагичната мистерия на Чехов“ помества в брюкселското списание „Маржинал“ литературният критик Марсел Лобе. Още в началните редове на статията четем: „Ако Чехов не достига простатна дълбочина, в която ни потапя Достоевски, ако неговото творчество няма епическата ширина на „Война и мир“, Чеховите произведения се отнасят към един гъмжащ свят, където човешкото създание се явява в борба с трагичната съдба.“ Робер Вивие (виден съвременен белгийски поет — Н. Д.) е схванал

добре това: „Героите в Чеховите разкази се обкръжат и страдат, те чувствуват неясно че грешат, че е нужно нещо друго, но тяхното съзнание не надхвърля никак този отрицателен или най-малкото тревожен момент. Какво би трябвало да стане? Писателят без съмнение го вижда, но знае, че неговата картина би станала фалшива, ако героите му я виждаха съвсем ясна. Ето защо с тях той е в лутиница.“

Според Марсел Лобе тази неяснота, това множество от интерпретации и този неопределен повод — обясняват изобилието на коментари, предизвикани от творчеството на Чехов. След толкова опити — добавя белгийският критик — например есето на Роз Сели върху изкуството на Чехов, след толкова биографии — на Даниел Жилес, на София Лафит „Чехов за себе си“ и на Кентен Ритцен — може ли да се поднови темата? Авторът на една теза „Достоевски и френската критика“ Александър Еме публикува наскоро „В търсене на Чехов. Опит за вътрешна биография“. Според Марсел Лобе книгата на Александър Еме в началото обкръжава. Няма разделяне на глави. Тонът е не-принудено фамилиарен. Никаква грижа за почерк — нещо демодерирано. Човек би казал, че книгата е зле структурирана и че спада към вида на романизираната биография. Обаче в своята съвкупност книгата е увлекателна, защото авторът е потърсил в творбите и в кореспонденцията на Чехов отговор на въпросите, които си поставя всеки читател или всеки зритель, изправен пред света на големия руски писател.

Според белгийският критик Чехов е обрисувал твърде пълна картина на руския живот в края на XIX в., отбелязвайки като практикуващ и клиничен лекар в служба на една хладна психология душевните състояния на своето време. Има един пророк у Чехов, както у Достоевски и у Толстой, но самият Чехов държи да означава това, което го разделя от автора на „Братя Карамазови“.

Връщайки се към книгата на Александър Еме, критикът казва, че там Чехов е противопоставен на Достоевски и на Толстой в точката на литературната изповед. Авторът цитира едно писмо на Чехов почти сто години след датата на писането му, в което именитият писател заявява: „Боя се от тия, които искат на всяка цена да виждат в мене либерал или консерватор. Не съм нито едното, нито другото. Аз ненавиждам лъжата и насилието във всичките им прояви. Моят светая светих е човешкото тяло, здравето, умът, въздухението, любовта към свободата.“ „Можем да гадаем — пише Еме, — че Чехов е имал култ към свобода, при която насилието не би могло да се упражнява и където лъжата не би могла да се прилага.“

Свидетелствата, събрани от Еме, ни предлагат в края на краищата един психологически портрет, където човек е на еднакво разстояние от мъдреца и светеца. Всеки

е свободен да смята прелестния кът на „Вишнева градина“ като изгубен рай или като смешен символ на едно минало, осъдено да загине под ударите на новото време.

Н. Д.

АВСТРИЯ

«LITERATUR UND KRITIK» (Виена, 59/71, 61/72)

Ноемврийската книжка на австрийското месечно списание за литература и критика разглежда мястото на австрийската литература в света. Повод за това е обявяването на 1971 г. в Австрия за литературна година. Най-вече чрез дейността на австрийските културни институти в чужбина се прави опит да се разшири кръгът на интересуващите се от австрийска литература, като особено се наблюдава на появата на някои млади и интересни австрийски автори. В редакционната статия на Ханс Ф. Прокок се казва, че макар в последно време в редица литературоведчески работи да се прокарва възгледът за особения характер на австрийската литература, германистиката в чужбина като че не показва готовност да признае това своеобразие. Средният читател, а дори и хора с по-задълбочени литературни интереси едва ли знаят, че автори като Брехт, Музил, Кафка, Хорват или Хандке са в същност австрийски автори. Една от основните причини, поради които в чужбина тъкмо модерните автори се обозначават като немски писатели, редакцията намира в това, че много от значителните австрийски автори биват издавани от западногермански издателства.

В рамките на литературната година е направен опит да се разшири сравнително ограниченият кръг от автори, с които се занимава чуждестранната германистика, тъй като в страните, в които изобщо са известни австрийски автори, главният интерес е насочен предимно към творчеството на Брехт, Хофманстал, Кафка, Музил, Рилке и — особено в САЩ — на Верфел и Цвайг. Твърде малко разбираме намира в чужбина творчеството на Франц Грилпарцер и на Адолберт Шифтер.

Редакцията на списанието смята, че през изтеклата година е бил забелязан нарастващ интерес към австрийските автори в повечето страни по света. Така например през 1968 г. в британските университети са защитени само пет дисертации и магистерски работи върху австрийски автори — четири от тях върху Хофманстал и една върху творчеството на Илзе Айхингер. През 1970 г. обаче вече тридесет и една работи са имали за тема някои от по-новите австрийски автори — осем от тях са били посветени на Рилке, четири — на Хофманстал, четири — на Хорват, четири — на Брехт, две — на Роберт

Музил и т. н. Главният проблем за чужденеца, интересуваш се от австрийска литература, си остават според статията преводите на австрийски автори, които са относително твърде малко. В тази връзка редакцията прави предложение да се награждават изтъкнати преводачи на австрийска литература, което би стимулирало по-нататъшното ѝ разпространение. За отбелязване е, че тъкмо прогресивните автори, като Хандке, Яндл, Майрьокер, Артман и Байр, са познати изнасяващо добре в чужбина. Но за сметка на това почти неизвестни си остават писатели от средното поколение, като Кристина Буста, Мило Дор, Джени Ебнер, Херберт Айзенрайх, Герхард Фрич, Кристиане Лавант и Андреас Окопенко.

На страниците на списанието са публикувани статии и реферати на литературоведи от осем страни — Австрия, Англия, Франция, Индия, Италия, Югославия, Полша и Турция, — които хвърлят светлина върху мястото и положението на австрийската литература в света.

Интересни възгледи излага в статията си „Австрийската литература в Англия“ Михаел Хамбургер. Той смята, че понятието „австрийска литература“ притежава някаква стойност в англосаксонската езикова сфера само за ограничено число специалисти. Що се отнася до широката читателска публика в Англия, то тя едва ли прави разлика между австрийския, немския и швейцарския автор от немската езикова сфера. Авторът е на мнение, че понятието „национална литература“ играе изобщо много по-малка роля в английската езикова област, отколкото в немската. Националните култури са били „изобретение“ на късния осемнадесети и на деветнадесетия век, и то най-вече „немско изобретение“. Дори думата „култура“ в смисъл на единство между литература, изобразително изкуство и музика се е свъзвала във Великобритания и Северна Америка и през нашия век като чуждица.

Авторът съобщава: „Запитах няколко образовани, отчасти занимаващи се с литература англичани и американци кои австрийски писатели познават. Почти никой не можа да ми назове дори и едно име, макар че почти всички от тях бяха чели Рилке, Кафка, Музил, а някои дори Шницлер, Хофманстал, Верфел, Тракл или Броч. За тях не бе от значение, че тези автори са австрийци.“ Според автора в Англия и Америка винаги са се издигали възражения дори срещу термина „литературна история“, който представлява друго „немско изобретение“. Не е случайност, че „Новата критика“ („New Criticism“) — вид литературно разглеждане, което изтъква отделната творба, като се опитва да я обясни съобразно собствената ѝ структура — завоюва университетите в англосаксонските страни и в много случаи замени литературно-историческите изследвания. Авторът смята, че дори понятието

„история“, отнесено към произведения на литературата, се посреща със съмнение от емпирично-критическото съзнание. Според него съществуват нации най-малко като политически общности, които винаги могат да бъдат разрушени. Докато съществува една нация, тя притежава и своя политическа история. Но че съществуват литературни произведения, написани на определен език или в рамките на определена нация, съвсем не доказва според автора, че съвкупността от подобни произведения представлява история или че има някакъв смисъл те да бъдат поведени под знаменателя на т. нар. „култура“. Вътре в самите нации съществуват локални традиции, местни култури, малцинствени култури, а към това трябва да се прибавят и класовите различия, които тъкмо във Виена са довели до създаването на един „Бургтеатер“ (дворцов театър — б. р.) и на един „Фолкстеатер“ (народен театър — б. р.)

Тези различия според автора са довели в наше време до отричане на „елитарната култура“, достъпна само за ограничени слоеве на обществото. Движението „поп“ във Великобритания е симптом на това отричане на „високата“ литература. В Съединените щати това отричане е достигнало до такива драстични размери, че не само студенти, но и професори се обявяват най-сериозно за „разчистването на литературата от Шекспир и тем подобни“ и за заличаването само с онова, което принадлежи към „съвременната, жива масова култура“. Оспорва се дори правото на литературата да се числи към тази масова култура. В Америка и във Великобритания вече съществуват млади хора, между тях и студенти, които изобщо не желаят да четат повече, но възприемат поезия, ако е поднесена публично, гарнирана с рок-музика или представена с помощта на т. нар. „медиуми“.

Авторът смята, че тази реакция на отделни младежи, а и на някои литературоведи трябва да се има пред вид, когато става дума за положението на литературата днес. Нетърпението, което се изразява чрез нея, не се отнася непременно до литературата на чужди езици, но изключва всякакъв интерес към исторически, географски или национални определения.

В статията си „Австрийската литература в Италия“ литературоведът Антон Райнигер смята, че австрийската литература, макар и богата с такива имена като Кафка, Музил и Броч, не се ползва с такава популярност в Италия, каквато би трябвало да се очаква. Познаванията за нея — авторът има пред вид само епохата след края на XIX в., тъй като според него XIX в. представлява било петно на културната карта — не се простират извън рамките на една малка група любители и познавачи на литературата. Само на съвсем малко австрийски автори се е удало да си спечелят по-широк

кръг от читатели и почитатели. Това са преди всичко Кафка и донякъде Музил и Верфел.

Авторът обаче отбелязва, че основателно може да се говори за истинско откриване на австрийската литература в Италия едва след края на петдесетте години, макар че интересът към Кафка датира още от годините непосредствено след войната. Този период съвпада със затихването на изключително важното влияние върху италианската критика и преди всичко германистика на естетическите теории на Георг Лукач, които биват заместени отчасти от трудовете на Валтер Бенямин и на Теодор Адорно. Позовавайки се на принципите на една социологически и марксистически ориентирана литературна критика, те предлагат — според Райнингер — много по-прецизен методически инструментариум, с помощта на който може да се обхване много по-диференцирано, отколкото при Лукач, диалектичната взаимозависимост между изкуство и реалност.

В списанието са публикувани и статии за състоянието на австрийската литература в други страни на Европа, които дават по-скоро информация за количеството на преводите и за налагащите се тенденции в тази насока.

В рубриката за рецензии е отбелязана появата на немски език на последния роман на Валентин Катаев „Кубик“, публикуван във Виена през 1970 г.

Известният американски драматург Артур Милър е нарекъл тази книга „лирично търсене на една изгубена любов“, намекайки за капиталната творба на Пруст. В действителност Катаев подобно на Пруст се занимава с „изчезването на времето“,

при все че този роман не може да се сравнява с Пруст. Авторът на рецензията смята, че „Кубик“ представлява „уникум“ в съвременната съветска литература и е високо постижение за автора, както и преведената преди години на немски книга на Катаев „Тревата на забравата“ (на български в книгата „Нова проза“).

По-голям интерес представлява рецензията за публикуваната в Мюнхен през 1969 г. книга на съветския литературен теоретик Михаил Бахтин под наслов „Литература и карнавал“. В нея са включени откъси от книгите му върху Рабле и Достоевски.

Рецензентът изтъква, че трудовете на Михаил Бахтин спадат към най-значителните открития в областта на романа. Роден в 1895 г., Бахтин се е числял първоначално към групата на формалистите около Виктор Шкловски, четем в рецензията. През 1929 г. с помощта на Луначарски той издава книгата си „Проблеми на поетиката на Достоевски“. През 1940 г. е завършил труда си „Творчеството на Рабле и народната култура през средновековието и Възраждането“, който е публикувал през 1965 г. в Москва.

Дейността на Бахтин не се изчерпва в границите на съветската литература. Неговите разсъждения върху теорията на Волфганг Кайзер за гротескното, върху т. нар. „карнавализация“ на литературата и върху характеризирането на основните черти на културата на смеха засягат според автора и явленията на съвременната литература.

В. К.