

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 5. 1988

Броят се открива със статията на С. Шведов „Литературната критика и литературата на читателите (Бележки на социолога)“, в която се разглеждат взаимоотношенията между литературната критика и съвременната литература от гледна точка на социологията на литературата и на четенето.

На пръв план се изтъква, че обликът на литературата, създавана от критиката, страда от непълнота. Той е чувствително обеднен и съвременната литература се свежда до една опростена конструкция: „истинска“ („висока“) литература и „занаятчийска“ литература („безвкусица“, масовка“, „антилитература“). При това деление на две неравноправни части извън ползрението на критиците остава огромен пласт белетристика, която се ползува с интереса и одобрението на широки читателски кръгове, но не предизвиква интерес сред професионалните критици. Този огромен пласт белетристика никъде и от никого не се отбелязва и в резултат се стига до липса на информация по въпроса, какво четат значителни групи от населението.

Не бихме могли да твърдим обаче — пише С. Шведов, — че проблемът за изучаването на широко четена литература е нов и не е поставян — в нашето литературознание и критика отдавна е проявяван интерес към тази тема. При обосноваване на необходимостта да се изучават не само шедьоврите, но и произведенията, отговарящи на вкуса на масовия читател, се привеждат обикновено известните думи на Пушкин: „Могат да ни кажат, че критиката трябва да се занимава единствено с произведения, имащи видими качества, не мисля така. Някое съчинение е нищожно само по себе си, но е забележимо поради успеха и влиянието си; и в това отношение нравствените наблюдения са по-важни от литературните.“ Методологията на изучаването на масовата литература е занимавала В. Шкловски, В. Перевързев, В. Жирмунски. Според С. Шведов най-перспективен подход към изучаване на масовата литература е формулирал Ю. Лотман: „То (понятието масова литература — С. Ш.) се отнася не толкова до структурата на един или друг текст, колкото до неговото социално функциониране в общата система от текстове, съставляващи дадена култура. По такъв начин това понятие определя на първо място *отношението* (к. а.) на един или друг колектив към определена група текстове.“

Независимо обаче от признаването на необходимостта да се изучава сериозно масовата ли-

тература в практическата работа на съвременния критик разборът на такива произведения се свежда до демонстриране на стереотипи и привични литературни шапки.

Но тази литература е твърде разнородна — продължава размислите си авторът, — може би не по-малко разнородна и разнообразна от „голямата“ литература. Ние я обединяваме в едно по-вышнен признак — признанието на широките читателски слоеве. Под общото заглавие „читаема“ литература се крие нещо твърде разнообразно. В нея има много нюанси, множество типове, понякога трудно съвместими един с друг. Много опростяват реалната картина някои критици, които твърдят: „Цялата тази литература е с едно лице.“

Законите, по които функционира масовата литература, са съвсем специфични и не могат да се предизвикат интереса на изследователя. Те се различават съществено от закономерностите на „голямата“ литература.

Спецификата на функционирането на читавата литература се разкрива в пълна степен тогава, когато изследователят престане да я мери с мерките на „високата“ литература, престане да я „примква“ до „истинската литература“. Именно в такива случаи се стига до явни недоразумения. Повод за тях се оказват твърде разпространените сравнения на популярния автор с класиците, и то поставянето му редом до класици от първа величина — Шекспир, Блок, Гарсия Маркес. Неумерената похвала, стремижът да бъде „вписан“ популярният писател непременно в редицата на класиците се оказват вече „прекалени“ и предизвикват спорове и протести.

За да се избегнат подобни недоразумения, би било полезно да се определят по-точно *местото* и *функцията* (к. а.) на подобна литература. А за тази цел тя трябва да бъде призната за автономна, със свой самостоятелен статус. Тогава ще се разкрият по-пълно някои закономерности на нейното съществуване.

По-нататък С. Шведов се спира на отношението към читателя днес — според него то наподобява това в педагогическите системи: да не се дава на детето никаква самостоятелност, възгрята да бъде подозирано в лоши наклонности. Възрастните (в случая това са хората, призвани да ръководят четенето: книгоиздатели, педагози, библиотекари) по-добре знаят какво му е необходимо. В резултат

тат се стига дотам, че „най-четящият народ“ в света, какъвто е съветският, съвсем не чете това, което сам би си избрал, а това, което издават за него в най-големи тиражи, което е достъпно и се пропагандира от средствата за масова комуникация.

Стереотипните представи за „най-четящия“ народ и същевременно стремежът да бъде постоянно възпитаван довеждат до това, че малко познаваме реалния читател и съдържанието на четенето. И още по-малко „желаното“ четене, т. е. това, което читателят би предпочел в ситуация на избор.

Традицията в изучаването на четенето на нашата страна — се казва в статията — е достатъчно устойчива, има натрупан богат емпиричен материал. Направените изследвания страдат обаче от един съществен недостатък: в тях преобладават количествените методи и натрупване на емпиричен материал и поради това способността да се обяснят (к. а.) фактите значително отстъпва на уменията те да се събират и умножават.

Не трябва да се смята обаче, че в социологията на книгата и на четенето няма задълбочени изследвания, няма детайлно проучени теми. Социолозите на четенето са съвсем наясно към коя литература не се проявява никакъв интерес, но въпреки това тя редовно се преиздава. Тук авторът посочва имена на писатели, издавани и преиздавани в огромни тиражи, независимо че липсва всякакъв читателски интерес към тях.

Книгоиздателите се стремят да определят списъци на „най-добрите“ книги, разчитайки, че след като уточнят тези списъци и „теглят чертата“, могат с удовлетворение да се заемат със задачата да увеличат търсенето на тези книги. Остава открит въпросът, как в тези заветни списъци да попаднат млади автори или наскоро написани книги.

Резонно е да се попита в случая: — пише С. Шведов — а какво общо има с всичко това литературният критик? Нима е негова работа да се намесва в книгоиздателската политика, да се занимава с проблемите на четенето?

Ако критикът не иска да се задоволи само с повърхностен разбор и да ограничи ролята си с оценка на това, което е вече създадено, той би могъл да вземе дейно участие във формирането на литературно-издателския процес. Не е изключено това повече да отговаря на неговия професионален статус, отколкото „възпитаването на читателя“, или „развитие на неговия вкус“. Вкусът на читателя се изработва не толкова от „възпитателната дейност“, колкото от самата реално съществуваща литература.

Ако насочи погледа си в тази област, критикът би видял, че ориентацията към масовото търсене определя реалната тиражна политика и облика на литературата. Приоритетът на провереното, привичното, гарантиращо търсенето, неизбежно ще се изрази в това, че „генералите“ ще бъдат издавани в огромни тиражи, други — в големи, а някои автори няма да бъдат издавани поради недостиг на хартия. Чисто ведомствената политика, прибавяща до недостиг на производствени мощности, хартия и пр., определя възрастта, до която начинаещият писател трябва да бъде причисляван към „младите“ и да чака реда си.

За да се противопостави нещо на тези решения и на стереотипните виждания, са нужни знания на

друго равнище. А тези знания критикът може да придобие само ако се насочи към области, които е свикнал да заобикаля.

Нужно е критиката да представи по-широко обекта, който изследва — да попълни емоционалната критика на литературните шампи с функционален подход; от обикновенна оценка на литературния процес да премине към опит да определи функциите и читателския адрес на различните типове литература.

Аналогични изисквания е разумно да се правят и към изучаването на читателя. Тъй като не се занимават със систематическо изследване на широко четената литература, литературната критика и социологията на литературата не са отбелязали появата на нови категории масов читател. Появата на „новия читател“ не е просто числено увеличение на четящата публика. Това е поява на нови социални групи с принципно различна ценностна ориентация. Да се познава вярно този читател е също така необходимо на литературната критика, както и да познава цялото многообразие от типове съвременна литература.

С. Шведов спира вниманието и върху още един тип читател — този, чиито познания за литературата и книгата са по-високи, отколкото на средния чиновник, ръководещ книгоиздаването и който например в областта на детската литература се ориентира към издаване само на класиците — т. е. на привичното, познатото. И тази ориентация не е случайна — тя отразява равнището на лицата, които вземат решения. Но по този начин изискванията на най-подготвената част от читателите няма да бъдат удовлетворени и отново ще се стигне до ново напрежение в сферата на книгоиздаването и четенето.

Ако критикът успее: а) да направи предмета, който изследва, по-обемни, съвременната литература няма да бъде третирана така неравномерно; б) ако успее да добие верни познания за реалния читател и процесите на четенето, явно ще се преосмислят и традиционните представи за ролята на критика като свързващо звено между литературата и читателя. Доминиращата днес опростена картина за литературния процес и на четенето по неволи превръща и ролята на критика в едноплатно.

При разделянето на литературата на две неравнозначни части се предполага еднозначно отрицателна оценка на „неистинската“ литература. Такава литература следователно не трябва да съществува (к. а.). В това — да не се появяват „занаятчийски“ произведения — критикът вижда смисъла на своята работа.

С. Шведов смята, че би било полезно ролята на критика, който оценява литературното произведение и отделя шедьоврите от безкусицата, да се допълни с елементи на функционалния подход. Тогава еднозначните формулировки като „занаятчийска“, „низка“ литература и други трябва да отстъпят място на по-неутралното понятие „популярна литература“ (за разлика от „масова литература“ — наименование, което съдържа винаги малко презрителен нюанс).

Нужно е — продължава авторът — да се примирим с мисълта, че на популярната литература следва да ѝ се намери адекватно място в съвременния сложен литературен процес. А днес при стълкно-

венето си с популярната литература литературната критика се задоволява с привычни представи за нейното разрушително въздействие върху нравствеността, нейната аморалност и други, което не отговаря на действителното състояние.

Ако се заеме с изследването на съвременната популярна литература, критикът не само би видял по-добре характерното в нея, но би открил за себе си най-малко изучения тип читател — масовия читател-съвременник. И тогава литературният критик, обединявайки усилията си със социолога, би могъл да изследва такива специални въпроси, като езика на читателя, използвания от него начин на класификация и деление на литературата, читателските представи за класиката, историята, писателя.

Упреците, отправяни към критика, че не се насочва към сериозен анализ на популярната литература, не би следвало да се схващат в смисъл, че той трябва да се откаже от своите професионални критерии и да премине на мнението на масовия читател. Става дума за такова виждане, което би позволило да се създаде по-многоизмерна картина на литературата и на литературния процес.

## Г Д Р

„SINN UND FORM“, Berlin, 1986, Н. 6

Сред материалите в разглежданата книга буди интерес статията на Юрген Грамбов „Когато динтер не достига“ (1959), в която се разглежда романът на Гюнтер Грас „Плъхката“ (1986).

Гюнтер Грас навлезе в литературата с романа си „Тенекеният барабан“ (1959). Тогава тридесет и две годишният скулптор-поет обрна вниманието върху себе си, понеже с този свой първи роман поставяше нови мащаби в модерната немскоезична проза, отбелязва авторът. Историята на героя му Оскар Мацерат има допирни точки със следващите белетристични творби на Грас „Котка и мишка“ (1961) и „Кучешки години“ (1963). Това даде основание на критиката да определи трите произведения като „Данцигска трилогия“. Гюнтер Грас проявя своето умение да съчетава богати исторически познания с художествена фикция и в следващите си романи: „Калканът“ (1977), „Срещата в Телте“ (1979) и „Родени от главата“ (1980). Но и в следващата му голяма прозаична творба, романа „Плъхката“, критиката почти единодушно установи липсата на единна повествователна линия в смисъла на конвенционалната романна фабула, посочва авторът.

Разказът е изграден върху едно основно хрумване, около което са натрупани множество несвързани една с друга истории. Някакъв писател — а това може да бъде самият Грас — получава като коледен подарък един плъх в кафез — женски екземпляр. И тази плъхка започва да му разказва в неговите сънища за голямата експлозия върху земята и за „деня след това“. От своя страна плъхката схваща хората само като ужасяващ и предупредителен пример за биологичен вид, който дори

За да се постигне това, е необходимо наборът от използвани аналитични похвати да бъде разширен, да се премине от убийствената ирония по отношение на популярната литература към опити тя да бъде разбрана и оценена. Ако се използва само традиционният набор от похвати на литературоведа и на литературния критик, ще се стигне до неподотворни резултати: популярната литература неизбежно ще бъде оценявана според мерките на високата литература.

При обогатяване на похватите за анализ е възможно да се постигне многогласие, което не само ще даде по-всестранна, по-точна оценка, но ще спомогне да се коригира издателската политика. Литературният критик би трябвало да открие форми на взаимодействие с другите участници в литературния процес. Можем да се надяваме, че сама по себе си такава многоизмерност на подхода, съобразяването с различни гледни точки са залог за по-сериозни, по-обосновани знания. Такива знания ще помогнат на литературния критик да разбира и високата литература, и литературата, предпочитана от масовия читател.

Мария Блажева

пред лицето на катастрофата е неспособен да се измени и да спре движението си по пътя към гибелта. Докато плъхката прави констатацията, че на земята вече няма да съществуват хора, писателят си припомня история след история, за да се увери във възможността за оцеляването на човека.

Обикновено един плъх е символ на отравителност, отбелязва авторът. Но в случая Грас няма за цел да шокира читателя. В романа си той разглежда животинската и човешката чудовищност с обективно любопитство на природознатеел или с равнодушието на разказвач на приказки.

Авторът на статията подчертава, че дълго време литературната критика в ГДР не виждала в образа на Оскар Мацерат от романа на Грас „Тенекеният барабан“ единствено джуджето, което упорито не желае да порасне и да промени фигурата си на тригодишно дете. Но никой не е задал въпроса, защо Оскар решава да си остане изрод в социалните условия на Федералната република от епохата на „стопанското чудо“.

Юрген Грамбов смята, че женският плъх в романа на Грас има и стойността на социален символ, който може да се извлече от поговорката за плъховете, напускащи белязания от съдбата кораб, когато той все още изглежда незастрашен от нищо.

Плъхката на Грас говори за приближаването на една „постхуманна епоха“, в която хората ще изчезнат като биологичен вид, а писателят може да противопоставя на това твърдение само своите незавършени истории. Голямата експлозия остава фон и предпоставка за повествованието, но не и негово ядро, посочва Юрген Грамбов. В последна сметка се налага възгледът, че светът не може

да бъде променен от думите и желанията на писателя. Зад привидния диалог с плъкката се крият всъщност монологичното съществуване на пишещия човек, неговата безпомощност и откъснатост

от реалните проблеми на действителността, заключава авторът на статията.

Венцеслав Константинов

Ф Р Г

„ARCADIA“, Berlin/New York, 1986, No 2

Особен интерес в рецензираната книжка предизвиква изследването на Вернер Фрицен „Тенекиеният барабан“ — черен роман. Грас и литературата на абсурда“.

Авторът посочва, че така нареченият „черен хумор“ е възможно най-некомичната форма на хумора. Например „черният театър“ изцяло заличава границата между трагедията и комедията, станала неясна още с обуржоазяването на театъра. С тези съждения авторът започва проучването си, което си поставя за цел да разгледа връзката между упадъка на традиционната теория на познанието и разгръщането на абсурда в областта на литературата. Като основа за своето изследване авторът взема романа на Гюнтер Грас „Тенекиеният барабан“.

Преди всичко Вернер Фрицен анализира абсурдните образи и картини, които се появяват в романа на Грас. Първата такава картина може да бъде наречена „Пикник сред полето“. Авторът сравнява сцена от романа със сцена от едноименната пиеса на Фернандо Арабал. Място на действието е бойното поле. Войникът Сапо скачува по време на тишината между сраженията и решава да създаде малко уют в командния пункт. Единствено телефонът и излишните нареджания на капитана му пречат да уплете пуловера, с който се е заел. Пристигат неговите родители и превръщат фронтната идилгия в семейна идилгия, която канят сина си на закуска „сред природата“. Майката е заригена да се поддържа житейските навици от техния дребнобуржоазен дом и в окопите на фронта; бащата на Сапо прави снимки за спомен и проверява напредъка на сина си при стрелбата по мишени. Появата на врага в образа на Сепо не нарушава идилгията — побратимяването със Сапо приключва с покана към „врага“ да вземе участие в закуската. Грамофонът заспива пасо добре и четиримата са готови за танц, но един картечен откос ги поваля до един.

Авторът отбелязва, че пиесата на Арабал може да се разбира като карикатура на еснафството, каквито често се срещат в театъра на абсурда. Ако се сравнят фарсът на Арабал и романът на Гюнтер Грас, ще се установи, че между тях има общи черти. В „Тенекиеният барабан“ има една глава, озаглавена „Край Атлантическия вал“, която може да бъде определена като фарс. По фронтония телефон се издава заповед да бъдат покосени пет монахини, които крачат по пътя. Те се възнасят към небето заедно със своите разтворени чадъри под звуците на музика; това става посред пикника, който си е устроил над бетонния бункер отрядът от джуджета. Подобно на Арабаловата дребнобуржоазна фамилия родът на джуджетата се весели в един свят на невидими великани. В кръця-

ция дисонанс между играта в сандъка с пясък върху бункера и заплахата от вражеско нашествие се разкрива гротеската на един „пикник сред природата“, отбелязва авторът на статията.

Устойчивостта на дребнобуржоазния морал, който се представя като антиморал, провокира писателя да го представи в абсурдна светлина. Затова един от героите говори за пикника по следния начин: „Да разположим трапезата си на бетона. Така ще имаме стабилна основа“. Дори да имат под краката си цял бункер, героите на Грас не усещат здрава основа под себе си. Дребнобуржоазният манталитет е неисторически; героите на Грас са наднационални явления. Изобразяването на дребния буржоа в театъра и романа на абсурда се извършва в епохата, когато човешката история е изправена от смисъл и съдържание. Затова „Тенекиеният барабан“ на Грас и пиесата на Арабал по нещо си приличат — и двете творби изобразяват предимно дребния буржоа, който се е дистанцирил от света на идеите, заключени във философията на абсурда, подчертава авторът.

Втората картина, която Вернер Фрицен анализира, носи условното наименование „Чумата в Данциг“. Авторът прави аналогия с романа „Чумата“ на Албер Камю. Алжирският град Оран е населен с хора, които не се занимават с нищо друго, освен да работят през деня, а вечер да играят на карти или да седят в кафенетата. Този град се превръща в модел на буржоазното доволство и духовното вегетиране — докато чумата не разрушава порядъка в малкия град. Най-напред тя изкарва от дупките плъховете, а после започват да умират гражданите и свършват житейския си път в общия гроб. Според автора романът на Камю представлява обхватна алегория на модерния свят и произнася присъда не само над еснафите, затворени сред теснотата на своя светоглед, но и над цялата човешка история. Възникването и краят на чумата се дължат на „случайност“, която не може да бъде обяснена научно. Чумата е алегория и за времето на окупацията през Втората световна война, за съпротивителното движение във Франция и за безчовечността на цялата епоха. Борбата на отделния човек срещу съдбата е сизифов труд, абсурдна съпротива срещу антихумания ход на историята, съмът авторът.

В „Чумата“ Камю използва формата на притчата, а в „Тенекиеният барабан“ Грас си служи с формата на приказката. И неговият герой Оскар Мацерат капитулира пред безсмислието на историята. Камю представя окупацията на Франция от немските фашисти като история на една чума с нейните етапи, абсурдни страни и смъртни случаи; Грас от своя страна включва в своята приказна хроника за „кристалната нощ“ историята за

митичния образ на Ниоба. Именно в този образ той не само аллегоризира, но и митизира безсмислеността на историята, посочва Вернер Фрицен.

Третата абсурдна картина в романа на Грас авторът на статията нарича „Краят на играта“. Тук той прави сравнение с пиесата на Йожен Йонеско „Столовете“. Един портнер, старец на деветдесет и пет години, и деветдесет и четири годишната му жена очакват в кулата на някакъв остров цвета на обществото, за да предадат на потомството едно „послание“. Вместо с очакваните високи гости аудиторията се изпълва с празни столове, които старците мъкнат на сцената, докато поздравяват и различат множеството само въвображаеми гости. В ентусиазма на своето очакване най-после двамата се хвърлят в морето, докато ангажираният, но глухоням оратор се опитва да провъзгласи посланието на стареца, съставено от безсмислено подредени букви. Така и дребните буржоа могат да бъдат „пророци“. Йонеско придава на пиесата си метафизическа и историко-философска тежест — той поставя героите си пред изобилието от празни столове, които символизират пустотата на съществуването. Сценичното действие представя като абсурдна фикция не само историята на една съпруга двойка. Всичко, което се случва, става във въображението на съпрузите. Единственото действително нещо в този въображаем свят е самоубийството в края на пиесата.

## АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, Salzburg, 1987, Н. 213/214

В рецензираната книжка привличат вниманието материалите, посветени на австрийския драматург, литературен критик и теоретик Карл Краус. Сред тях се откроява на Алфред Пфабиган „Почитанието и презрението към жените“.

Когато Карл Краус протича за първи път съчинението на Ото Вайнингер „Пол и характер“, той му пише: „Един почитател на жените с възторг приема аргументите на Вашето презрение към жените.“ Тези думи характеризират добре силовото поле, в което са разположени схващанията на виенския сатирик за нежния пол, отбелязва авторът. Карл Краус изрично отрича съществуването на такова силов поле и охотно се представя за „почитател на жените“. Неговият коментар към съчинението на Вайнингер обяснява собствената му позиция: Краус смята, че Вайнингер е прозрял различната стойност на жената, но не е устоял на изкушението да измерва различни стойности с една и съща интелектуална и морална мярка. На възникналата оттука „система от негодувания“ почитателят на жените Краус противопоставя женската прелесть, естетическото очарование на жените и тяхната способност да омайват сетивата. И все пак в контекста на дескриптивната част от книгата на Вайнингер почитателят на жените признава на женския пол „лицата на ум и морали задръжки“, „недостиг на разсъдък“ и „недостиг на душа“. Според него „резултатната“ от най-лошите качества на жените представлява очарованието на другия пол; изглежда, че „почитанието и презрението

Геронте на Йонеско — за разлика от тези на Бекет — не са дребни буржоа, не са участници в някаква социална система, не носят сизифовски черти. Те добиват дребнобуржоазна физиономия едва в абсурда, защото допринасят за увеличаването на гротескната дистанция между „Аз-а“ и световния ред, която Камю обявява за същност на абсурдното битие, заключава Вернер Фрицен.

Гюнтер Грас сваща по същия начин гротескната картина на дребнобуржоазното съществуване. Подобно на Йонеско той си служи с традиционната театрална метафора. Но при него развилнелият се дребен буржоа се стреми не към аудиторията, а към трибуна, от която да прокламира своето „послание“. Преоблечен като гаулайтер, дребният буржоа на Грас застава на трибуната и възвестява настъпването на Третия райх. Той е станал автономен по абсурден начин, вече не се нуждае от въображаеми ситуации; мечтите му са станали политическа реалност. Така жадуваният световен ред се превръща в глобален хаос.

По-нататък Вернер Фрицен разглежда различните наративни форми в абсурдния роман и ги съпоставя с повествователния метод на Гюнтер Грас в „Тенекеният барабан“. Авторът стига до извода, че в абсурдната литература митът продължава своя живот под формата на гротеска.

Венцеслав Константинов

то към жените“ се обуславят взаимно, заключава авторът на статията.

Виенският сецесион, сред който се откроява фигурата на Карл Краус, се занимава твърде много с жената. Авторът посочва, че повечето виенски писатели от онова време изразяват твърде патриархални възгледи: според тях мъжкия пол е нещо напълно самопонятно, а женския пол е странен и се нуждае от обясняване. Авторът на статията обаче смята, че е невъзможно мъж да даде адекватно описание на женския пол — при всички подобни опити се говори косвено само за собствения опит, следователно заключенията се отнасят пак до мъжкия пол.

Творческата личност на Карл Краус се отдава твърде често на „себесъзерцание“ и по този начин отразява своята основна проблематика: собствената мъжественост. В една култура, която открай време се прекланя пред идеала за „мъжествения мъж“, виенският сатирик съвсем не е чужд на този култ. Но неговото „Аз“ е трябвало да направи ужасяващата констатация, че собствената мъжественост е твърде съмнителна, и то в една съществена област. И така: Краус установява проблематичността на своята мъжественост именно в областта на секса. В края на неговото литературно самонаблюдение стои диагнозата „психическа импотентност“. Тази „картина на заболяването“ има своята предистория. В определен период от живота си Карл Краус проявява подчертан интерес към обсъждане и сравняване на еротичните изживявания

според тяхната интензивност. Тази негова склонност не е изненадваща — през десетилетието около Първата световна война възниква и сексологията като наука. Интересното е, че Краус не търси сравнение с еротичните изживявания на други мъже — сатиричното „Аз“ се схваща като нещо абсолютно, то представя „мъжа“ и този мъж се сравнява с „жената“.

Резултатът от това сравнение е известен — той е протоколиран още в първите сентенции от трите тома с афоризми на Карл Краус — и в обобщен вид гласи: женската чувственост многократно превишава мъжката; оргазмът е „най-маловажният миг“ в живота на мъжа и твърде „значим“ в живота на една жена; еротичните изживявания на двата пола се отнасят едно към друго както „епосът“ към „епиграмата“ — накратко: по отношение на оргазма мъжът е импотентен, а жената изцяло сексуална, в смисъла на Вайнингер. Карл Краус отрича на мъжете способността да изживяват своя секс като „предел на човешкия опит“ — мъжкият секс може да се дефинира само по „логиката на импотентността“, посочва авторът на статията.

Но чрез своята способност да се вживяват един в друг половите могат да се разбират: мъжът-творец проумява жената-секс и обратно. За мъжа писалището замества леглото, а плътта на езика замества женската плът — пред писалището сатиричното „Аз“ може да изживее всичко, което му отказва реалното женско тяло. Затова Краус е безкрайно ревнив към плътта на езика. Неговото отношение към немската реч следва една добре позната схема: то е насочено към дълбочина, върност и изключителност. Така на сатирика Краус се удава да превърне в достойнство позора на импотентността. Според него едно художествено произведение се ражда от сблъсък между стерилната мъжка страст и женската чувственост и в същото време от сблъсък между стерилния женски дух и творческата мощ на мъжа, отбелязва авторът.

Или, казано по друг начин, реалната жена и незадоволителният сексуален контакт с нея дават възможност на читателя да осъществи истинското си призвание: „да създава деца на немския език“, по думите на Краус, изречени за Хайне.

Авторът посочва, че много от онова, което Краус тук застъпва, напомня понятието на Фройд „сублимиране“. С това понятие Фройд изразява действия, които привидно не са свързани със сексуалността, но чиято движеща сила е сексуалният нагон. Краус не крие сексуалния произход на своята творческа мощ, но с това в никакъв случай не парафразира Фройд. Това сходство насочва по-скоро към общите корени на идеите, застъпени от Фройд и Краус — това е представата за аскетизма като основа на творческите пропеси.

В една епоха, в която отново се надига борбата между половите, Карл Краус се опитва да въдвори мир: вместо борба той предлага на половите различни полета за действие. Нещо повече: той замисля да установи мир и между мъжете. Сексуалната жена му изглежда склонна по природа към полиандрия — всяко ограничаване на нейния нагон, произтичащо от ревност или мъжко чувство за собствено, представлява нарушение на естествения порядък. Ако мъжете най-после възприемат тази проста истина, ако се отърсят от своята

ревност, ще излезе и съперничеството помежду им, а с това и двигателят на многобройните конфликти. Или, казано по друг начин, сред импотентни не си струва да бъдеш ревнив — в края на краищата никой не намира истинско удовлетворение при реалната жена. А енергията, влагана в ревността, може да се използва за нещо по-важно — за творчество и свързаните с него механизми на конкуренция.

Така от сатиричната компенсация на едно чувство за малоченост и от протеста срещу една антиисторическа антропология изведнъж възниква един световен порядък. Но както често се случва, отбелязва авторът, тъкмо онова, което се смята за окончателно разрешение на проблемите, създава само нови проблеми. Защото този световен порядък е непрекъснато застрашен — сатириктът предвеща настъпването на една „вагинална епоха“, в която жените няма да присметат изолирането си от обществена сфера, а мъжете пак ще осъзнаят своята сексуалност. Така „презрението към жените“ става събирателно понятие за всички отбранителни оръжия, с които трябва да се защити застрашеният световен порядък. Това „презрение“ е насочено преди всичко към жените-интелектуалки, към жените-творци и към всички онези, които се застъпват за „правата на жените“.

В контекста на списание „Факел“, чийто редактор е Карл Краус, агресията срещу жените може да се обясни и с агресията, която Краус е проявявал по правило към своите събратя по пол, смята авторът на статията. Или: когато жените се държат като мъже, сатириктът се отнася към тях именно като към мъже. Но това обяснение не е пълно. Агресията срещу жените и презрението към тях са тясно свързани с почитанието към същите тези жени, с предоставянето им на сексуалната сфера. Ако жената пожелае да напусне тази сфера, това значи, че тя се опитва да проникне в „изконната област“ на мъжа и следователно застрашава сатиричното „Аз“ — сексуално опетеният мъж изпитва страх да не загуби последния си резерват, заключават авторът на статията.

Но ненавистта към жената-интелектуалка има и друга причина: въпреки заявените си възгледи виенският сатирик в никакъв случай не е освободен от така оборваната мъжка ревност. В есето си „Китайската стена“ (1930) Краус възхвалява многократно разпределена на ролите между половите в Китай: „И като съпруга, и като куртизанка жената в Китай е точно толкова необразована, колкото е нужно на образования мъж, за да не изпадне в илюзията, че може да направи от нея равностойна партньорка в своята изконна област и да не накърни потребностите ѝ, като ѝ даде права.“ Но какво гарантира особено то удоволствие от общуването с една необразована жена? Изглежда, Карл Краус култивира тук друг тип въображение, произлизащо в последна сметка от ревността. Необразованата жена няма други мисли в главата си, освен мислите на любимия мъж. Краус казва: „Очите на жената не трябва да изразяват нейните, а моите мисли.“ По този начин необразованата жена гарантира на мъжа-творец по-голяма „върност“, отколкото нейната интелектуална посетризма. Така естетическата опозиция срещу жената се разкрива като тайно почитание.

Венцеслав Константинов