

ИЗГУБЕНИЯТ АД (Пасиансите на Стийг Дагерман)

ВЕРА ГАНЧЕВА

Животът е една голяма изненада. Защо смъртта да не е още по-голяма?

Владимир Набоков (1899—1977)

В класическата колода карти асото пика е обикновено най-пищно разкрасено. Винетки, ярки ленти, герб или дори корона образуват грабваща околото плетеница около едрото черно сърце в средата — не елемент, а фокус на тази сложна композиция, създадена сякаш с умисъл да заличи или поне да омаловажи зловецата символика, придавана му от незапомнени времена: това е картата на Смъртта, визитка, която известява нейното присъствие на прага, готовността ѝ да нахлуе в антрето и оттам. . . Сърце, но и черно острие, пика, връх на копие, пронизващо Живота безпогрешно в най-уязвимата му точка. Сянка на бумеранг, който Стийг Дагерман с удоволствие запращал по невидима цел, докато редял своите любими пасианси, за да го пресрещне при завръщането му нетърпеливо, със странната, трескава радост, озадачавала и тревожила близките на писателя, а за самия него равносилна на освобождаване от вътрешно напрежение, от непреодолимо чувство на вина, от тягостното съмнение, че страхът всъщност му е нужен — като допинг, като предумовие за творчество, като вдъхновение. Наистина трудно можем да примирим тривиалната представа за пасианса и асоциациите (етимологични¹, практико-психологически, преносни), които това понятие виушава за разтуха на стари моми и презрели вдовици, с творческа личност, модерна и динамична, ярко изразила своето време (смутно, преломно) и поколението си (следвоенно, неспокойно, отъждествило надеждата с протест), но пък именно настойчивата устременост към решението на тези картинни уравнения с едно неизвестно е сякаш показателна за някаква дълбока, подкопаваша душата неувереност, за комплекси, трансформирани от таланта в опиянение от всичко, което би ги потиснало и приглушило: хазартът, магнетичното излъчване на филмовия екран, масовият екстаз на стадиона, зашеметяващите скорости и рискът изобщо, синкопите на джаза. . . А и успехът впрочем, наркотично смекчаващ болката при стълкновенията с реалността, примесена с усещане за срам от прословутия неутралитет на Швеция, белязало с морава дамга творчеството на много поети, белетристи, публицисти в тази страна, на повечето представители на нейната култура от периода на 40-те години, разтърсени от катаклизма на войната, но неспособни да го асимилират като идеен и художествен опит, да глобализират страданието, твърде лично и „локално“, някак еднородно, в произведенията им, да намерят в мобилизиращо справедливия, пречистващ гняв отдушник за утайките на своята колективна гузност, на парливата като инфектирана рана съвест на „без вина виновни“. Един умело стъкмен политически пасианс е излязъл според правилата и очакванията на неговите инициатори, асото пика почти не се забелязва под

¹ От *patience* (фр.) — търпение.

насип от купи и кари, пътят към придобивките и проблемите на материалния стандарт, към „обществото на благоденствието“ изглежда безпрепятствено открит, но песимизмът, който дава основен тон в шведската действителност непосредствено след Втората световна война, говори красноречиво за цената на тази невредимост, отразена в литературата например със симитоматично огледален ефект: като откуп. Наутралитетът — национален позор с произтичащите от това поражения и травми — става мотив и тема в нея по-късно, при Ларш Арделиус, Свен Делблан, Пер Вестберг, Пер Гюнар Евандер, Пер Кристиан Йершилд, Ларш Гюстафсон и др., разгърнати в по-широк план традицията на епико-психологическото повествование, много характерна за художествената проза в Швеция, а у предхождащите ги с десетилетие-две (т. е. с цяла епоха поради рязкото ускорение в социокултурното развитие на страната²) Сивар Арнер, Ерик Линдегрен, Карл Венберг, Ларш Алин, Стиг Дагерман — да споменем само някои измежду най-видните тогава белетристи и поети — долавяме преди всичко емоционалния отзвук на разочарованието и негодуванието, на депресията, може би съпоставима по дълбинност и мащаб с геронизма, с доблестта, за които други народи (и съседни на Швеция) са получили исторически шанс, отнет на нейния народ от т. нар. „трета позиция“³, инак егонистично удобна, спасителна и в кървавия хаос на „горещата“ изпепеляваща война, и в мрачната, безплодно зимна сивота на „студената“.

„Бих редил пасианси до края на живота си!“ — възкликнал веднаж Стиг Дагерман, без сигурно да допозира, че този край не е толкова отдалечен и ще настъпи само след няколко години, зад плътно затворените врати на гаража му. Доброволна по „режисура“, неговата смърт обаче била просто още един, като че непредвидено последен гейм в състезанието му с нея, в игра, която подемал многократно, за да усети в най-опасните ѝ моменти пробуждащо пробуждащата тръпка на Живота, чиято стойност покачвал с миза, все по-опустошително висока. Покерът също спадал към неговите увлечения, както впрочем почти всички форми на хазарт, включително дори и „едноръжките бандити“, т. е. автоматите в кафенетата, които посещавал с приятели и събратя по перо: правело му се чувството, че балансира по ръба на бездния, че разполага с коз, толкова по-силен, колкото по-голяма била вероятността да се сгromoляса в нея, и то фатално. Предизвиквал съдбата неведнаж с опити за самоубийство при наистина специален, грижливо обмислен „мизансцен“, но тъкмо поради това те свидетелствували, че търсел не смъртта, а такива свръхдраматични ситуации, които по неговите собствени признания му носели облекчение от тежестта на душевните товари и сливане на аз и ego, инак разлъчени от проблемите и императивите на делника. Тъй че сигурно с идеята за нов подобен „празник“ Стиг Дагерман, тогава на върха на своята слава, в една ноемврийска нощ на 1954 г. пуска мотора на колата си, паркирана в заключения гараж, където го намират на сутринта безжизнен, с ръка, протегната към контакта на таблото ѝ, този път недостигнат, та играта да бъде прекъсната в мига на кулминацията ѝ, частици от секундата, преди да е преминала в трагедия. „По някакъв начин неговата гибел бе нещастен случай, да, но предопределен, неизбежен, защото бронята, която го пристягаше, ставаше от ден на ден по-корава, сковаваше го вече в областта на сърцето. И все по-ефикасно взривно вещество му бе необходимо, за да я разчупи и освободи изпод парчетата ѝ онова, което още беше живо, меко и пулсиращо“ — сочи шведският критик и публицист Улуф Лагеркранц в своята биографична книга за този писател, чиято личност, творчество и участ наистина формулират какъв сапващата отчетливост на асо пика, да речем, или на пръски кръв върху белия кашел на отделение за спешна помощ, духа на страх, обреченост и непосилна отговорност, на недоволство и вина, изпълнил като тровец газ съзнанието на поколението от 40-те години, изолирано сякаш зад

² „Бум“, завършила със стагнация през 70-те и особено през 80-те години, единодушно констатирана от шведски и чужди социолози, културолози, наблюдатели на обществените явления и процеси.

³ Т. е. позиция на ненамеса, на (уж) пълен неутралитет.

непристъпен зид в десетилетието си, което илепата и преждевременна смърт на Стиг Дагерман сумира с безпрекословността на орис, коригирайки и известната сентенция на Пол Валери за самоубийството като резултат от „отсъствието на другите“, т. е. от самота и отчуждение, съгласно атмосферата и настроенията на периода: „Самоубийството — това е отсъствието на илюзии.“

„Дали ще намерим близкото същество, което търсим, окървавени и сломенни, стърчени на дъното, където ни е тласнало отчаянието?“ — пита един от героите в „Брачни несполуки“ (1949), последния роман на Дагерман, произведение, чието водевилно заглавие подвежда, както впрочем и самият по сюжет, а и словосъчетанието „близко същество“, наситено от автора с много по-сложно и драматично значение, отколкото допуска тълкуването му в синонимната гама от „сродна душа“ до „любим човек“: то е метафора и на Надеждата, на Отплатата, на Утехата, оживотворени в разпаденото въображение на писателя, дефинирани и назовавани от него с точност, която, от една страна, припомня техните антоними, но, от друга, в противовес на елементарната логика не само не стеснява семантичните им контури, скицирайки ги, а тъкмо обратното — разширява ги до неимоверност, подобно и на топографските граници на Фуксе, селището, озовало се отвъд хоризонта, огласяно от веселата глъчка на сватбари и от провлачено монотонния тропот на многолюдна погребална процесия. Съдникът, Палачът, Дяволът, Булката, Злото, Жрицата на огъня са действащи лица и сили в друг роман, който Дагерман планирал, ала така и не започнал, макар да бил поблазен от идеята да обрисова свят, разлюлян от мощни първични енергии, реално предметен и същевременно изпълнен с чудеса, мистерии, легенди тъй, както те съжителствуват в сънищата на поет, но и от тяхното бегло нахвърляне в бележника му можем да си изградим представа за неговите все по-категорични тематични предпочитания, за склонността му към алегорични персонафикации, към обобщения с идейната образност, с яснотата и вертикалната съдържателност на йероглифи, на портрети, експресивни като офортите на Гоя, а някак сходни и с тези по древните карти тарот, особено на двадесет и двете от ядрото им⁴, наречено „аркана миор“, чиято лесно разгадаема тайнственост увеличава неколккратно психоемоционалния ефект на предсказанието. Сеанси с тарот в затъмнена всекидневна сред тапициран в меки тонове интериор, който прещежда като филтър звуковете и шумовете отвън, без да ги сподавя обаче, а, напротив, видоизменяйки ги чрез свързването им в полифония, не непременно галееща слуха, но винаги въздействена, оросяваща обилно (макар нерядко със студена влага) и сетивата, и ума — така бихме могли да окачествим романите на Стиг Дагерман, и едва ли е случаен фактът, че френският писател Жан-Мари Гюстав Льо Клезьо поставя „Брачни несполуки“, а също и „Опареното дете“, „Змията“, „Островът на обречените“ до „Одисей“ на Джойс, „Светлина през август“ на Фокнър или „Пътуване до края на нощта“ на Селин, прилагайки за критерий степента, в която е бил разтърсен като читател на тези произведения, а и своя литературен професионализъм, разбира се, изработения си вкус и рефлекс за оценка, придирчивостта и скептицизма, гарантиращи нейната обективност и точност. „Стиг Дагерман ме потапя в едно нескончаемо настояще, в което безспир се редуват ден и нощ, сватба и жалейка. „Смъртта спи в живота, животът спи в смъртта“. . . Какво изящество, многозначност и хипнотична печал“ — възхищението, изразено от Льо Клезьо на страниците на вестник „Монд“ преди няколко години, се споделя и от други изтъкнати творци в Европа, в САЩ, където и споменатите романи, и сборникът с разкази „Нощни игри“ са добре познати, издавани и преиздавани. И ако в родината на този шведски писател — „Бергман преди Бергман“ — по определението на аржентинския белетрист и критик Ектор Бианчоти, както и в т. нар. скандинавски регион въобще неговата популярност не е спадала още от шумния успех на „Змията“ (1945), дебюта му в литера-

⁴ Тези карти, чийто произход някои отнасят към средновековието, а други — към древния Египет, са общо 78: целият комплект е известен като „аркана мажор“ (от латинската дума *arcana*, която означава тайна). Наричат ги още „тарок“.

турата и по повод на привършилото през 1983 г. пълно (единадесеттомно) представяне на неговото наследство в печата там излязоха над сто и петдесет рецензии, статии, студии⁵ (констатираната в тях актуалност на Дагермановото творчество беше потвърдена и от съответен интерес сред публиката), в много други страни той бе открит и преоткрит за поколения с начин на живот и мироглед, доста по-различни от условията за съществуване и светоусещане отпреди четири десетилетия, от житейската позиция и нагласа, тогава формирани под определящото влияние на екзистенциализма и (анархо) синдикализма, на типичната за времето идейно-естетическа смесица от киркегоррианство и кафкианство (обогатена и с кобалта на фокърианство от автора на „Опареното дете“ и „Брачни несполуки“), но безспорно обзети от подобни тревоги и съмнения, от индивидуално и групово безсилie пред крайно усложнените и сякаш непоправимо увредени взаимоотношения между хората, пред несигурността на битието, пред опасността, дамоклево надвиснала над планетата, днес по-страшна и трудна за превъзможване от когато и да било в историята на човечеството. Sex is out, death is in⁶ — гласи един от девизите на 80-те години, сякаш ехо от 40-те, когато 1984 например изглеждала на Джордж Оруел гарантирано отдалечена в перспективата на Времето, за да рамкира в нея метафизичната ситуация от своя прочут роман⁷ и чрез кабалистична уловка с размяна на цифри да предупреди колко съдбоносни са последиците от тоталитаризма и демонолатрията, довели и до Втората световна война, от постоянното отслабване на имунната устойчивост на обществения организъм, от нейната *придобита недостатъчност*, синдромът и чумата в края на века ни. Или, с други думи, необоримостта на истината, че Талантът не се поддава на корозия и болести с каратите си дори от най-големи хроноразстояния, не е единственото обяснение за тази популярност на Стиг Дагерман в наши дни, особено като се отчете и обстоятелството, подчертавано от критиката в Швеция, а и извън нея, че неговата проза е неравна, невинаги художествено неувязима, че сеизмично регистрира трусовете и отклоненията в крехката, изтънена душевност на писателя, макар това парадоксално да се оказва едно от притегателните ѝ свойства, тъй както червей в ябълката, да речем, удостоверява хранителната и витаминозна стойност на плода, ненакърнена чрез манипулации с химически препарати: накъсаният, задыхан ритъм в повечето му разкази и есета, в романите и публицистиката, пренебрежението към ред детайли, повторенията, прекомерната съгъстеност на образния език, на стила, която на моменти просто дави читателя, недвусмислените признаци за „блокиране“, за изразходване и кризи говорят за автентичността им на резултати от дълбоки чувства и преживявания, за непресторената интензивност на болката, творчески сублимирана, ала нестихнала, „най-силната в тази страна“, както някога гордо се бе провикнал Стриндберг, за напрегатната вътрешна борба на крайности и противоречия, за неразривна споеност на лична и социална проблематика. В светлината на студеното слънце на стоическия пессимизъм, дълго незалязло над духовните кратери на 40-те години — период, изпълнен с много бели нощи за меланхолия и размисъл, — пътят, поет и извървян от Дагерман, се откроява може би не тъй кратък, колкото ни се струва според измерителната скала на баналните схващания за продължителност и реален обгег на съществуването, но още по-стръмен, още по-каменист, и трагичният финал на живота му изпъква не като фиаско, психологическа енигма или поза, а като жест — на рицарско внимание и обич към една младеж, лишена от кумир. Смъртта му ѝ я обезпечи с романтичната обаяност и прогорената дияра на модерен Икар, не на нов Вертер, излъган в несполетеното си жизнелюбие, а и с омази ненарушена и сигурно ненарушима закономерност, която затревява марсовите полета или ги превръща в орна земя, клатушка люлката на Битието между зора и мрак, лято и зима, утроба и гроб, иронизира дра-

⁵ Показателно впрочем е и това, че биографичната книга на Улуф Лагеркранц, за която стана дума, бе издадена досега три пъти: през 1958, 1967 и 1985 г.

⁶ Приблизително: „Сексът е демодиран, на мода е смъртта“ (англ.).

⁷ „1984“ (1948).

матичния порив към Края с началото на посмъртно дълголетие. . . И както всеки истински жест — недемонстративен въпреки прямотата си, продиктуван сякаш от препоръката на Метерлинк в „Пелеас и Мелизанда“, съгласно която дори и да е завинаги, оттеглянето трябва да става „пianissimo, леко и тихо, на пръсти“, и следователно застрахован от изопачаването му с дисонансният отклик на сензационно събитие или с коментари, припомнящи, че самоубийството е и акт на тиранично налагане над обкръжението, на заробването му с власт, от чийто обръч няма изтръгване, че то според наблюденията на френския антрополог Луи-Венсан Тома⁸, да речем, е импулс за изнудване, за шантаж или за отмъщение. Символен в случая впрочем е и изборът на лобно място: колата, емблема на времето в нейното качество не само на превозно и комуникационно средство, но и на обект за героизиране, на синоним на мъжественост, на дрога за сетивата и стимул за въображението на милион млади хора, слети с ламарината, хрома и стъклото ѝ подобно на войните от древността и средновековието, сраснали се със срутата и топлата, тръпнеща кожа на конете, а също и на доказателство за материално стабилизиране и преуспяване (толкова по-валидно в онези следвоенни години), на убежище, един вид метална хралупа, където можеш да се прислониш от бурите на живота, да се свиеш като ембрион в очакване на момента на повторно раждане. В романите и разказите на Стийг Дагерман Колата е почти без изключение полуодушевено създание с високомерно навирени фарове, омагьосано и омагьосващо, мелез от лимузина, джип и булдог, с „увиснали, натегнати от злост челюсти“ или верен другар, коленичил в снега, избраница със заоблени форми, оръдие на съдбата и твърде често самата Съдба. В „Островът на обречените“ например (написан през лятото на 1946 г. в къщичката, използвана някога от Август Стриндберг за творческо уединение в стоколмския архипелаг — факт, често цитиран като знаменателен, макар тъкмо този роман да буди асоциации по-скоро с Кафка или Камю) са шрихирани основните черти на същество, което бихме могли да назовем „автомобилен човек“, т. е. полумъж/полукола, модерен еквивалент на кентавъра. Енергията си той черпи от вибрациите на мотора, който не изключва и при интимна близост с жена, обладавайки я под съпровода на грохота му; стоте конски сили на автомобила са и негова собствена мощност, не самостоятелна обаче, а във взаимната му обвързаност с возилото — диктатор и гальовник, — отделеността от което се равнява на бърз и неотвратим упадък: физически, емоционален, ментален.

В тази дълбокосмислена притча за хората и машините, за ръката, която уверено борави с копчета, лостове, ключове, но трепери от ужас пред заплахата, че може и да ѝ бъде отнета силата, управлявана от нея, а всъщност управляваща я, прозираме и сериозните вътрешни дилеми на автора, неговата прекалена затвореност, недоверието му в разкрепостяващата сила на Любовта, инак благосклонна към него, необходимостта му от протекция, но и от усамотеност, трудностите, на които се натъквал при общуването с хора, двоякото отношение към колата като завоевание на прогреса, като несравнимо удобство, ала и като евентуален ковчег, като комплект от възможности за осакатяване и умъртвяване. Двигател и спирачка, свобода и неволя, радост и униние, победна светлина и съкрушителна тъма, битие и небитие — всяко негово произведение разкрива диалектичката обусловеност на широк регистър от противоположности, илюстрирайки графично, без преливни оттенъци, тяхното единство и борба не толкова като задължителна логика обаче, а по-скоро като повод за опровергаването ѝ, като баланс, който трябва да се овладее до съвършенство, за да бъде нарушено по особено компрометиращ го начин. И сигурно в последователността и сполуките на неговите опити да постигне именно това трябва да търсим главната причина за житейския крах на Стийг Дагерман, несъумял да захрани с напрежението на тази борба своето собствено развитие, да уравни-
веси възните, чийто блюда препълвал догоре, и да си пробие път към пространството, разчитано в нейния ход, предоставящо поле за действителен и избор, за отбиване на

⁸ В книгата му „Смърт и власт“, Париж, 1978.

ударите — смазващи, губителни, ако не ги омаломощи желанието (или поне тактическата му имитация) да бъдат поемани като уроци. „На всеки човек е познат онзи страшен момент, в който животът сякаш с досада се извързва от него, изоставяйки го злорадо в пустота, лишавайки го дори от решимостта да му сложи край. Ако човекът е художник, боите му се превръщат в безполезна химикали, четките — в метли. Ако е писател, думите се разпадат на букви и азбуката става гробище с двадесет и девет⁹ могили, в които, съсечена на късове, е заровена творбата“ — отбелязва той в едно есе от началото на 50-те години, твърде точно възпроизвеждащо състоянието му на „радикален песимизъм“, непрекъснато влошавано от ниските температури в „големия бял хладилник на живота“ и от невропсихотичната дисциплинираност спрямо повелите на Успеха, от депресиите „с нейните седем кутини“, във всяка от които е потулена по някоя гложеща тайна, а в последната — „нож, бръснач, шишенце с отрова, дълбока вода и скок отвисоко“. . . Скокът и падането впрочем са основни категории в Дагермановата поетика и наситени с многопластово съдържание (морално, екзистенциално, социално), те обгръщат неговите романи, разкази, пиеси с атмосфера, която чувствително променя смисловия градус на понятие от рода на трилър¹⁰ например, асоциирано обикновено с криминалната и научно-фантастичната литература, макар *падането* — според сложните му тълкувания в тях — да е по-скоро спасение, избягната, не пресрещана или връхлетяла гибел, още повече, че дъното на света, където най-болезнено се строполяваш, е „голямо, закътано и тихо. Там, на това дъно, можеш да си задаваш всякакви въпроси, да си фантазираш каквото щеш, без да се боиш от непознати и замайващи глъбини някъде под теб — без паника, несмущавано, спокойно.“ („Островът на обречените“). Гравитационно неотклонима, отвесната траектория е обаче винаги по-агресивно очертана от хоризонталната и в отличие от нея буди аналогия не с обичайно, естествено протичащо движение, основано върху единството на прекъснатостта и непрекъснатостта на пространството и времето, а със срыв, със саможертва и дори с престъпление, когато скокът не е доброволен. Но примирението с такава именно алтернатива, сключването на пакт със Съдбата означава в немалка степен и надвигането ѝ, относителна защитеност от нейните атаки, целещи в крайна сметка тъкмо това огъване (съвсем според поуката от „Митът за Сизиф“, философското есе на Албер Камю, което Стиг Дагерман особено ценял), без то да е тъждество на пасивност и покорство, а, обратното — на недоволство срещу несправедливостите, срещу прекалената суровост на изпитанията, на *скок*, понякога твърде рискован, от изолираната кула на съмнението и скептицизма в градината на вярата, че животът все пак се подчинява на идея, капитулирането пред която е принос за осъществяването ѝ и за възспиране на силите, насочени към предотвратяването му. Динамиката на този скок — по своето естество стремглаво падане, нерядко предполагащо обаче възправяне, не сгромолясане и травма — е извънредно осезаема във всяко произведение на Дагерман, чиято дързост на акробат, политнал под самия купол, е обяснима освен с пристрастието му към опасността с потребността от страх, тъй нужен на неговото творчество и като измерение, и като тласък, а и с факта, че никога не е бил вкоренен в определен социален и фамилен кръг, принадлежността към който да го тегли извън арената или да разстила спасителни мрежи под трапеца му. Роден в дъждовна есенна нощ (на 5 октомври) през 1923 г. като незаконен син на миньор-бомбаджия и телефонистка, той до последните дни на живота си ще се лута между идиличния, но обречен на безвъзвратно изчезване свят на селска Швеция, в чието полупатриархално лоно е израснал, и влудяващото обаяние на големия град; между задущевния уют в скромното стопанство на дядо му по бащина линия, несекващ източник на сюжети, образи, настроения, нюанси в много разкази и в романите на бъдещия писател, и столичното чергарство по квартири, приятелства, клубове, редакции; между

⁹ Толкова са буквите на шведската азбука.

¹⁰ От thrill (англ.) — треперене, вълнение, възбуда.

диалекта на упландския край и жаргона на интелигенцията в Стокхолм; между копнежа по майката, изоставила го съвсем невръстен (срещат се, когато Стиг е деветнадесетгодишен младеж, и то по негова инициатива), и сладостната болка на превъзможната обida, на състраданието, изместило страданието (макар че майчината обич, грижа и ласка липсват и на повечето от героите му, чието детство преминава под знака на Тъгата); между семейното гнездо (имал е два брака, по-скоро нормални, дори хармонични, отколкото обременителни, проблемни) и пътя, отвеждащ надалеч от него, просторно обиталище на скитници, бродяги, безработни — предпочитан персонаж в произведенията му — и неудачници в този комплициран смисъл, според който и падането е някакво извабление, не непременно рухване или брутален край. Разбира се, в комплициран, а и абстрактно пренесен смисъл, защото душевното извисяване и дори само оцеляването в лепкавия мрак под стълбата на Битието изискват наистина неизчерпаем резервоар на упование и физическа издръжливост, притежаван далеч не от всеки бездомник, който се отбивал в кухнята на бабата на Стиг, за да получи подкрепа с добра дума и чиния топла супа: в края на 20-те и през 30-те години Швеция, пауперизирана, обхваната от повратни социално-икономически процеси, разтърсена от предстоящи неизбежни промени, била кръстосвана надлъж и нашир от хиляди несретници, останали без препитание и покрив, изхвърлени на бунището на живота, иронизирайки с участва си неговите стойности, вущавайки съвсем конкретна представа за условността им. Чудаци, натурфилософи, мъченици, звездобройци, босяци с кичесто родословно дърво от средновековните ваганти до героите на Горки и Хамсун, те дефилират и в шведската литература, обогатявайки я и с пьстротата на това разнолюдие, клокочеща множественост на типове, характери, дарби, съдби, и с етическите аспекти на „номадизма“, понятие, свързвано от доста нейни представители с програма за изцеление на обществените язви, с интелектуално и нравствено развитие на личността, с опознаване на реалността откъм всевъзможни нейни страни, с толерантност и дори мисия — възглед, обогатен в особено ярка естетическа окраска в един от шедеврите ѝ, романа „Пътят към Царството на камбаните“ на Харн Мартинсон (1904—1978), с чиято лирико-романтична приповдигнатост Дагерман обаче полемизира без намерение за компромис: скитниците, които той е наблюдавал и обрисувал, не са нито очарователни фантазьори, нито артистични и бодри навънници, бохеми, понесени на крилете на Мечтата към по-честити светове, а грохнали, нерядко ожесточени от негодите страници, повечето в плен и на ирационални стихии, видени с безпощадно зорки очи, чието зрение обективизираното собствено терзание и жалостта, негодуванието от тяхната онеправданост са изострили до всепроницателността на психорентген. „Свобода ли е да зависиш от милосърдието на тези, които не са свободни? — роптае Ивар в „Брачни несполуки“, роман, излязъл от печат година подир „Пътят към Царството на камбаните“ (1948), сякаш за да полемизира с основни постановки в произведението на Мартинсон. — Нека ти кажа какво ще рече свобода. Това е самотата на ада. Хайде, възпявай я сега. И онези, несвободните, с удоволствие ще те послухат. Нравят им се песните и разказите за волни бродяги, които размахват позлатени просешки тояги. . . Та нали тъкмо затуй ние, скитниците де, сме толкова популярни. Ти да не би да мислиш, че заради нещо друго!“ — твърдостта, с която облъхва презрението към заробващата уседналост и ограничаващата обезпеченост към спокойствието на вегетирането е лесно доловима в тази тирада, искрена и покъртителна с ненавистта си към лицемерието, еснафските добродетели, тесногърдието, комфорта на конформизма, напълно споделена от писателя, сам той скитащ в непрогледна нощ, отвърнал се от примамливо осветените прозорци на домовете и зареян сред сенките из урвите по своя път, които единствено страхът и горестта обличат в плът на хора, защото свидетелствуват, че са живи същества, не манекени с техни силиуети или привидения.

Самотата на ада впрочем е не само ефектно словосъчетание, но и една от големите, като че най-голямата тема в творчеството на Дагерман, избилствуващо със

синоними на тези две понятия, както лексикални, така и идейни, отвлечени, дори метафизични, изразителни и свойствени на онзи вариант на модния тогава екзистенциализъм, на „философията на абсурда“, която то застъпва в цялата си сложна сила на трудно съвместими и направо антагонистични елементи. Подобна противоречивост, по-точно конфликтност, модулира специфично прозата му — аритмична, с неравен пулс, както вече бе изтъкнато тук, — а органично цялостна благодарение на онази „дълга фанатична мисъл“, която според Александър Блок отличава истинското изкуство и художника от сурогатите и подражателите им. Наред с веянията на времето за изострянето на тази противоречивост играят роля и редица подробности от биографията на писателя, задълбочаването в и около които е задължително за изследователя на неговото дело, чийто реален обем впрочем показва именно анализът му, а не някакви количествени норми за оценка. И все пак четири романа — „Змията“ (1945), „Островът на обречените“ (1947), „Опареното дете“ (1948), „Брачни несполуки“ (1949); разкази и новели в сборници, най-известен от които е „Нощни игри“ (1947); пиеси, стихове, публицистика, есета, репортажи — не е толкова малко за едно десетилетие, изпълнено с действително свръхинтерзивен творчески труд, и за автор, така и недостигнал възрастта, която се окачествява като етап на разцвет и зрялост. Критиците в Швеция се възползуваха от възможността за препрочит на тези произведения, поднесени компактно в упоменатия единадесеттомник, за да ги подредят в „ранглиста“ според сегашната им свежест и значимост, а също и по степен на влияние върху шведската литература от 60-те, 70-те и 80-те години, по видимост на следите, оставени от тях в търсенията и изживяте на нейните нови поколения. Естествено изводите им невинаги се покриват, но за отбелязване е фактът, че особено положителни са мненията за разказите на Дагерман, виртуозно обработени късове от канарите на живота, бляскави, без да са шлифовани, и отразили със сложната симетрия на многостенни кристали епизоди от детството му сред полята и простодушните селски стопани в северните части на областта Упланд, от младостта му в Стокхолм, от пътешествия и стадии на личностно изграждане, както и образи на близки и приятели, на пубертетно угнетени юноши, на обикнати и разлюбени жени, на скитници по неизбродимия друм на Страданиято, на биологични работи, по-щастливи, уравновесени и преуспели от „медиумите на ужаса на битието“, от неудачниците, кипящи от вълнения и чувства, от страсти, нечути, пренебрегнати, обругани. . . Сборникът „Нощни игри“ оправдава напълно такава оценка, толкова по-висока с оглед на обстоятелството, че оптиката на Времето обикновено умалява, не увеличава, и наистина разкрива неговия талант откъм най-впечатляващите му страни. Самият жанр осигурява добри шансове за пределна концентрация на замисъла, на художествените обобщения, на умението за последователно разгръщане на действието, впрочем за *кадрирането* му, прилягащо на конструкционните схеми на този белетристичен вид и което Дагерман осъществява с нюх на роден кинорежисьор, боравейки сякаш с незрима камера и с мувиола за монтаж — пространството и разположението на персонажа в него, фрагментите и плановете са тъй организирани структурно, пластико-ритмично и асоциативно, че читателят веднага се ориентира в ситуацияте и взаимоотношенията, възприема ги съвсем директно и нерядко с парализиращата съсредоточеност на зрител на филм, създаден от Алфред Хичкок, некоронования крал на съспенс¹¹. Сравнението не е неуместно и ако убедеността на някои критици, че киното е означавало за творческото развитие на автора на „Нощни игри“ и „Опареното дете“ не по-малко, ако не и повече от литературата звучи попресилено, предпочитанията му във всеки случай определено са клонили към т. нар. трилъри заради съгъстеното напрежение и неотслабващата хватка на интригата в тях, заради остросюжетността им и въздействието на шок, на вцепенено подчинение у публиката независимо от нейния възраст и социален състав. „Тръпки по протежение на гръбначния стълб, шията стис-

¹¹ От suspense (англ.) — напрегатост, неизвестност, безпокойство. В случая дял от киното, изградено върху сюжети и атмосфера, предизвикващи такъв ефект.

ната от челичени пръсти, ужас, който се прокрадва дебнещо, пълзешком и неенство
кулминираща развързка, съкрушителна като нокаут на шампион по бокс!“ — пише
той, характеризирайки именно продукцията на Хичкок, но възхищението му явно
е преляло чашата на повода, за да се излее в по-едра форма, в прозрачния, ала огнеу-
порен съд на естетическа прокламация. При това мотивирана и класово, и житейски,
не само интелектуално, в ракурса на субективно светоусещане и вкус: наред с ули-
цата, която в онези години приютявала бедните момчета в Стокхолм по-гостолоубиво
от тесните квартири, наемани от техните родители, кварталните киносалони им
предлагали радости и приключения, недостъпни за тях в неприветното ежедневие
извън стените им, а Стийг, вече юноша и отскоро столличанин (в града го прибрали
баща му и неговата жена, втората, макар че с майката на сина си той нямал сключен
брак) направо се вкопчил в това стереотипизирано забавление, направил го начин
на съществуване, може би предугаждайки интуитивно, че ще го преобрази в източ-
ник на импулси, в онази особена опитност, тъй важна и нужна за всяко творческо
поприще. „Йота Лейон“¹² беше храмът на моята ранна младост“ — обичал да повтаря
той, но и впоследствие, като утвърден писател с име и престиж, не пропускал про-
жекция на филм, независимо дали каубойски, психодраматичен или банална „сапу-
нена опера“¹³ — подобно на покера и пасанса киното отпусквало успокояващо
неговите изопнати нерви, носело му отдых и (поне откъслечна) забравя, а го стимули-
рало и със своята специфика на изкуство, със структурно-стиловите си особености,
подклаждало емоциите и фантазията му с „култа към чудодейното“, подтиквало го
към обновяване на прозата, към максимална експресивност и функционалност на
изказа, на изразно-езиковите средства, към иконографска релефност и символика.
Любопитен е фактът, че въпреки своите намерения и желания Дагерман така и не
успял да му предложи подходящ сценарий, но затова пък неговите разкази и ро-
мани са удивително кинематографични, сякаш заснети на лента, покрита с емулсия,
примесена със сълзи и струйки кръв, и запечатала, трансформирайки статиката на
трагизма в кинетична енергия, разкривени от мъка лица, ръце, впити в сетна опора,
катафалки, черни като сирашка мъка върху белия сняг, зигзаговидна дияра на не-
спасяем алкохолик, устни, напукани от мълчание, тяло, проснато под дъжда, ала
отдавна безчувствено за ледените му игли. . . Окръпняването на детайли и дори на
издайнически части от тях, надуването на Мига до пръсване с въздуха на един живот
или с етера на вечността, превръщането на привичния пейзаж в странната панорама
на някаква чужда планета (дали не и на ада с неговата безгранична самота), реми-
нисценции от света на детството, носталгично съхранен в емоционалната памет,
без обаче да е идеализиран, стилни фигури, раздвижени като страни марионетки и
сравнения с откат на изстрели („писък на механичен трюн захапва яростно
гръкляна на деня“; „шапка, накривена на ухото като подхлъзнал се алпинист“;
„момченце, срязващо кожата на пясъка на меки жълти ивици“; „букет невени
кломнал подобно на обесен“ . . .), метафорика, провокирища еднакво и буйното въоб-
ражение, и конвенционалния вкус: колкото и да продължава, подобно каталогизиране на
похватите, допринасящи за неповторимия колорит и въздейственост на Дагермановите
творби не би следвало да осуетява или ощетява реалното навлизане в която и да
е от тях, защото те не са единични, не са и акценти, а са компоненти в съвкупност
с цялостен ефект. Изключителен, но потискащ, морбиден, отсичат някоя, забравяйки
очевидно, че тъкмо фиксирането на Страх (и от смъртта, и от живота) литературно
или битово, като философска категория или като чувство, признаването на над-
мощието му над човека и крачката назад пред неговата тежка сянка обуславят шанс
на жертвите му за някаква победа, прогноза за тяхната намеса в настоящето — туп-
тящ фокус на миналото и бъдещето — за неговото изменение дори чрез обтегнати
от напрежението му рецептори и фибри на душите, но пък с разширени познания и
кръгзор, едновременно цел и средства за нейното постигане. „Дългата фанатична

¹² Стокхолмски кинотеатър.

¹³ Водевилна комедия или съзливиза мелодрама.

мисъл“ за илюзорната разумност на обективното битие, чието осъзнаване поражда възможно най-дълбокия страх, предотвратява сляпото покорство пред механичната причинност в материалния свят, води до завоюване, макар и мъчително, с унижения и рани на духовна свобода, която героият в „Чужденецът“ (1944) на Албер Камю, да речем, получава в нощта преди екзекуцията си — прокопава тунел в подземията на Злото, разклаща устоите му, ала спира дотук, навярно скована от внушения за „нелепостта на атаките срещу нелепостта“, съзвучни на умонастроенията на периода. Кристмас от „Светлина през август“ (1932) на Уилям Фокнър, също писател, упражнил решаващо влияние върху Стиг Дагерман, пък намира своята сякаш безвъзвратно изгубена идентичност едва при паническото оттегляне от престъплението, което е извършил, от себе си и, както подчертава младият, двадесет и две годишен швед в отзив за романа, напечатан във вестник „Арбетарен“ през 1945 г., „лишен от спокойствие, той бива осенен от покой, преследван става пълноценен и бягството му се превръща в почивка, в приятен отдиш близо до естественото състояние на хората и нещата“. Не е трудно всъщност да доловим у Бил, един от героите в неговото дебютно произведение „Змията“, черти от портрета на Джо Кристмас, нахвърлян от Фокнър върху тъмен фон и с едри мазки, с размах, съответстващ на степената, в която е проникнал до най-потулените кътчета на човешката природа, и въвежда по думите на Андре Малро патоса и мащаба на античната трагедия в криминалния роман, за да изобличи нейните отблъскващи страни: романът на Дагерман е сигнал, че авторът му е разбрал неговото послание и се е постарал да го предаде по-нататък.

Първото издание на „Змията“ е снабдено според обичайната практика в Швеция и другаде с кратък текст на гърба на корицата, синтезирано въвеждащ потенциалния читател на книгата в темата и проблематиката ѝ. Съчинил го писателят, не толкова поради недоверие в професионалната сръчност на редактора, чиито задължения обхващат и разгласата на произведенията, насочвани към търговската мрежа, а от нежелание за евтина реклама на тази сложна и нелека за разбиране творба, както и от амбиция да обоснове и лансира, макар сбито, идейно-философската теза, върху която е възникнала, по-скоро *изградена* с целеустремени и рационални усилия зад паравана на пределно възбудимия талант, увлечен в сюжетните меандри, шарадите и психотриковете на трилъроиден моноспектакъл. „Това е книга за най-мощния от всички нагони на човека, за страха, който нейният автор е подложил на дисекция с интелектуална аналитичност и хладина. Заел се с е проучване на начините, по които страхът вдвоява надмощие над група хора, и с наблюдения на тяхното поведение под неговия натиск. Идеята, която той прокарва и отстоява, се свежда до това, че първичният страх е неопровержим, че съществува, колкото и да не искаме да го признаем. Съжителството с него е обаче единичката форма на живот, която би ни дарила с някаква поне нищожна възможност да се проуедем“ — пишемо на задната корица на тогавашното издание на „Змията“, но тези думи важат напълно и за останалите три Дагерманови романа въпреки различията — тематични, фабулни, стилово-художествени, — които сигурно щяха да са много по-фрапантни, ако тъй самобитната индивидуалност на автора не ги минимализираше. Творба на Дагерман наистина трудно може да се съборка и като че също изисква „онази смелост, т. е. честност спрямо себе си, каквато е нужна за навлизане в жестокия свят на Кафка. Ала толкова по-необходимо е да се дръзне... И оставеното от него бива особена, ужасяваща яснота, когато го четем на заревото от атомните пожарища на Нагазаки и Хирошима“, както отбелязва той в голямо есе, посветено на Франц Кафка (публикувано във вестник „Афтон Тиднинген“ през 1945 г.), на своя „по-скоро кръводарител, отколкото учител.“ Кафка, Камю, Фокнър. Три имена със стойността на еталони, на идейно-естетически величини в класиката на ХХ в. и примери за онова пълно взаимопроникване на философско и художествено мислене, отлято не в умозрителни категории и построения, но в образи, субстанциално важни за нейния облик. Изнурително ярка индивидуалност (да си послужим с определеното на Томас Ман за Густав Малер), всеки един от тези писатели е рамкирал по своему,

в съответен дух и стил, с предпочитания от него материал, но без инкрустации и орнаменти, огледалото на модерното съзнание, променяйки драстично и вида, и формата му — от салонно елегантния и мек овал до нащърбеняния кръг на месечина, отмаляла от пълнолуние, или до ръбесто неправилен четиригълник, прорязан от лункатини, не по повърхността, а по отражението в нея. Правдоподобие, присъщо на техния повествователен маниер, толкова по-убедително, колкото по-кошмарни са персонажът, ситуацията, събитията, обрисувани с вледеняващо съчетание на реализъм и иреализъм, безсилието на героите в произведенията им, трагично и с безизходицата си, и с отчаяното им търсене на спасителен излаз, на отдушник, за какъвто по законите на абсурда бива считан дори страхът, нахълтването в клоаките на обществото, гъмжащи от болестотворни бацили — самото то неизлечимо, разядено от възпалени язви и епидемични процеси, — съвсем естествено привличат, при това магнетично, неудържимо Дагерман, истински „син на своето време“, за когото борбата, дори символична по резултатност, е и житейски, и творчески принцип. Борба, алегорично изразена или изявена неприкрито, в социален или индивидуален план, широкообхватна или обратното, камерна, спотаена в оградения периметър на душата, където протича с трусовете на вътрешен конфликт, но неизменно обречена на неуспех според песимистичния възглед на шведския писател, макар и не безплодна все пак, със спечелени сражения, с триумфи, демонстрирани чрез себеусвършенствуване и в утвърждаването на ценности от рода на свобода, любов, солидарност, печално изтъквани по смисъл и от (зло) употреба, а извънредно значими в условията на научно-техническия напредък, обезличаващ човека, при натиска, упражняван върху него от Държавата, анонимна в своето могъщество, невидима и лабиринтно неизбродима в структурата си, вибрираща от подмолно бучене и затрупана с камъни, студени и по-тежки от метеорити, попълзени от отровни влечуги. Такъв пейзаж удивително напомня за място на действието в роман на Стийг Дагерман — било „Змията“, художествен трактат върху взаимовръзките страх—човек, живот—смърт, ад—рай, престъпление—наказание, ревност—любов, било „Островът на обречените“, в който не площат черните камшици на усойници, а дебат злокобно гущери, праисторически чудовища в миниатюр, не по-ужасни обаче от халюцинаторните преживявания на седмината оцелели от корабкрушение, разбирай от катастрофа за човечеството с поразяващия ефект на атомна бомба, под чийто гъбовиден свод сякаш е написано произведението. Ако кондензираната до неимоверност, до „твърда фаза“ метафорика на „Змията“ буквално извиква пред очите на читателя картини, аналогични с „изпитите по съвест“ на норвежкия експресионист Едвард Мунк, да речем, преднамерената деформация, в които атакува сетивата и психиката със стаената, но неотклонна сила на инфразвук, „Островът на обречените“ сякаш парафразира апокалиптичните сцени на Йеронимус Бош, а в редица моменти отвежда към мрачния хумор и саркастичните мистификации на сюрреалисти от типа на Салвадор Дали, към агресивната истерика на т. нар. „диво изкуство“¹⁴, избуяло извън парковете на културата, в канавките на цивилизацията, която прокллина. Цикълът портрети на отделни хора в този роман е всъщност полиптих, който в цялостта си представя събирателно една *личност*, „разложена“ на характеризиращи я съставни части, седем в случая и самостоятелни, но функционално свързани в травматизиращо сложна идентичност, чието установяване предопределят, без ни най-малко да го улесняват. Подобен подход, поначало свойствен на произведенията му, Дагерман прилага и в „Опареното дете“, роман, заел челоно място в упоменатата „ранглиста“ на критиците в Швеция днес (у някои разделено с „Брачни несполуки“) и сред най-превежданите творби на модерната шведска литература в чужбина: тук вариациите на темата са само две, но почти слети с нея, вероятно за подкрепа в „акустично“ неблагоприятна среда, две са и парчетата на стъклото, в което би трябвало да над-

¹⁴ Art brut (фр.) — термин, популяризиран от художника Жан Дюбуфе за обозначаване на картини, създадени от психически разстроени хора. През 1976 г. в Лозана бе открит музей на такова изкуство.

нича една физиономия. Стъкло на какво впрочем — на огледало, прозорец, шкаф в опустяла кухня, погребална кола? Уточняването надали има каквото и да било значение, отстъпвайки пред нещо друго, нещо много по-важно, най-важното в конкретния казус, а именно покритието на образ и отражение, постигането на онази *субектна идентичност*, при която детето се откъсва от майката, вече не само платенно, но за да изгради своя собствена индивидуалност. Подтик на Бенгт от „Опареното дете“ за извоюване на ново, независимо *imago* е смъртта на майка му и отказът да се примири с тежката загуба прераства в протест срещу бащата и неговата власт, в бунт, довел до мъжко съперничество между двамата, макар че не биологичното взема връх, а непоколебимостта на сина да се наложи като личност и да превърне влечението, любовта в нейна символична матрица, в необходимост от отмяне на „цензурата“, упражнявана по право от родителя и да намери според вече коментираното тук убеждение на автора свобода и удовлетвореност чрез страха, отприщил динамично този двубой. Смъртта на бащата обезпечава семейната приемственост, смъртта на майката (както става и в романа) я прекратява, сочат последователите на Фройд, в чиято топка е локализирано произведението. Не съвсем обаче, защото нервният пунктир на признанията на героя, очертан успоредно със сюжетната линия (в писма), го извежда извън нея, в недотам неочаквана насока — Бенгт проумява, че неговата победа е захранила една *логика на илюзията*, че загдето се е придържал към своята версия на истината, степента на самозаблудата му съответствува на тяга към физическа гибел, на желание за спокойствие, което не допуска никакви ограничения: „Когато умираш, ставаш като дете. Накрая вече нищо не знаеш, нищо за смъртта и нищо за живота освен това, че всички разстояния са еднакво дълги и всички думи — непонятни, но красиви. . .“

Евфемистичните намеци всъщност са излишни особено след всичко, казано дотук — та дори и да съкратим диаметра на заобиколните съждения за житейския ласане, неизлязъл още преди да е подреден, или за асо пика, изтеглено от раз — смущаващо предупреждение, но и коз, елиминиращ останалите, — съвсем ясно е, че и в този свой роман, разнослоен и зареден с високоволтно напрежение, написан сякаш на един дъх (през лятото на 1948 г. в Бретан, където авторът се оттеглил за няколко месеца със семейството си), бликащо спонтанен и четивен (текстът му в оригинал звучи почти с ритмиката на мерена реч), макар възелът на сюжета да е по-стегнат и от клуп, Стив Дагерман проецира отношението си към смъртта, но вече не като към драма, изпълнена с патос и героизъм, обикновено отсъстващи от делинчния живот, не като към морална инстанция, раздаваща окончателно и неоспоримо правосъдие, не като към идеал за абсолютен, а като към огън, примамващ със своята топлина и светлина, антиподи на студа и мрака, с които хората отъждествяват представите си за Края. Подобно схващане за смъртта впрочем се поощрява според психолозите от близостта до природата, от хармонизирането с нейния порядък, което повишава готовността за промяна на възприемчивостта на сетивата, за по-гъвкава рефлексна дейност и по-здравословни вегетативни процеси, но то отдавна е една от главните теми в световната литература. Д. Х. Лорънс например бе изтъкнал, че етруските някога надвивали ужаса си от смъртта чрез ревностно съхраняване на естествените човешки импулси, на сензуалността като способ за опознаване и овладяване на битието, а в своя някога скандално нашумал роман „Любовникът на лейди Чатърли“ (1928) той преднамерено противопоставя едностранчивата нагласа на Клифърд, изсушено интелектуален, емоционално полуслап, у когото самата мисъл за нея предизвиква гадене и паника, на завидната уравнивесеност на лесничей, приютил в дланите си току-що излюпени фазанчета или погълнат от безсловесен диалог с вековен кедър, мъдър в своята волност и спокойствие, уверен в неприкосновеността си. Изкуството побеждава танатофобията, като свежда смъртта до метафора и от тиясалия ѝ източник прави бистър извор за съзерцание и размисъл, дори за разтуха — традиция, особено развита в поезията и прозата на европейския Север, регион „на ръба на континента“, където уроците на природата са твърде

строги и усърдното им усвояване — задължително изискване за оцеляване. В стиховете на Йейер, Карлфелдт, Сетерлинд, както и на други шведски творци с ранг на класици лирическият герой е най-често селянин, свързан тялом и духом с нейните закономерности, надмощащ инстинктивните си страхове в съгръващите обятия на земята, чиито недра са за него съкровищница на блага, не черна яма за заравяне на трупове, и в някои разкази на Дагерман, в моменти от неговите романи, пиеси, есета долавяме сходно жизнуетвърждаващ възглед за неизбежната цикличност и кръговратите на съществуването, несъмнено основан върху неизгладими спомени от детството му, преминало в лоното на природата, сред „етруските“ от селцето Елвкарлебю, откърмени и възпитани от нея, но горнилото на следвоенния период, трудностите, съпътстващи пробива, постоянната неудовлетвореност от постигнатото, все неутоляващо амбицията, опасенията от коварна изневяра на Успеха, тежките социални проблеми, нерешими с личен принос и самоотверженост, страданията, които бил принуден да наблюдава без възможност да се намеси, да ги предотврати или поне облекчи, огънали и без това ранимата, свръхчувствителна душевност на младия писател, обгаряйки светоусещането му с все по-меланхоличните оттенъци на дълбока болезненост, на обезвяра.

У гръцкия поет Архилох има стих, който гласи: „Лисицата знае много неща, а таралежът едно, но голямо.“ В литературната критика е възприет обичаят творците на перото да се делят на лисици и таралежи, разбира се, с цялата условност, каквато предполага подобно схематизиране, макар понякога тъкмо то да отсенава същностни черти на личността, на дарованието, послужили за доводи при класификация от този вид. „Лисиците“ например са експериментатори, те постоянно търсят нови пътища и ги изпробват, открити са за стимули, влияния, идеи — между тях поставят Шекспир, Гьоте, Молиер, Балзак, Джойс. . . На свой ред „таралежите“ се изолират в обособеното пространство на собствена система, философско-мирогледна и художествено-естетическа, която отстояват твърдо и без компромиси, решени да я бранят и с действия в случай, че аргументите се окажат недостатъчни тук сочат Данте, Достоевски, Ницше. . . Стиг Дагерман е несъмнено „таралеж“: обсебен от „дългата фанатична мисъл“ за бунта (обречен, а може би и тъкмо затова) като дълг и автентична екзистенция, за свободата като обаяност и морал, от убедеността, че раят е всъщност *адът*, където мъката и страхът носят истинско блаженство и извисяване, той и в живота, и в литературата предпочете да напусне тази необетована земя по своя воля — грехопадение, заради което я и изгуби, но не преди да оспори библейския мит, иронизирайки го чрез преловтарянето му отзад напред, като трилър, станал безинтересен, защото убиецът вече се знае. Жертвата, която той принесе на Танатос, е обаче толкова по-скъпа, колкото по-сигурни сме днес, че е била прибрзана, излишна и че пасиансът на неговото творчество в крайна сметка излезе напълно и в най-трудната форма — на звезда.