

Г Д Р

„WEIMARER BEITRÄGE“, Berlin/Weimar, 1987, Н. 3

В рецензираната книжка привлича вниманието изследването на д-р Карстен Ганзел „Фантастични романи, научна фантастика и антиутопия. Наблюдения върху фантастиката във Федерална република Германия“.

Авторът посочва, че от началото на седемдесетте години се забелязва нарастващ интерес към фантастичните елементи в литературата и изкуството. До 1980 година месечната продукция на джобни издания научна фантастика във ФРГ е нараснала до петнадесет заглавия, а само до 1983 година достига от 25 до 30 заглавия на месец. Успехът на фантастичната трилогия „Господарят на пръстените“ от Йон Роналд Ройел Толкин започва в края на шестдесетте години и довежда до повече от петдесет милиона екземпляра, издадени в целия свят. Фантастичните романи „Момо“ (1973) и „Безкрайна история“ (1979) от Михаел Енде са се превърнали в „култови книги“ по думите на автора. Карстен Ганзел смята за уместни опитите да се класифицират исторически и функционално разновидности на фантастичната литература в една поджанрова система като: мит, приказка, утопия, научна фантастика, антиутопия, фентъзи, фантастични романи, макар да съществува латентно опасността да се скове жизнеността на литературния процес, като се вкара литературата в предварително изготвени теоретични категории. Така в сферата на фантастичната литература могат да се окажат произведения като „Фауст“ от Гьоте, „Хамлет“ от Шекспир, „Сто години самота“ от Гарсия Маркес, „Аманда“ от Ирмтрауд Моргниер или „Калканът“ и „Плъхката“ от Гюнтер Грас.

Поради развитието на жанра е невъзможно да се даде общовалидна дефиниция за „научна фантастика“, отбелязва авторът. Но могат да се проследят неговите исторически промени. Авторът посочва, че първите опити за научна фантастика във Федерална република Германия представляват подражание на американски образци и носят финансов неуспех на издателствата и авторите. През петдесетте години научната фантастика се разгръща главно в евтини джобни издания, от които се дистанцират сериозните писатели. Дълбока промяна настъпва едва след 1960 година, когато започва да се увеличава броят на издателствата, публикуващи научна фантастика. С течение на вре-

мето се подобрява и качеството на произведенията, макар по правило те да не прекращат границите на тривиалната литература. След 1970 г. започва да излиза поредицата на Волфганг Йешке „Научна фантастика за ценители“, която поставя нови мащаби и променя облика и на други подобни поредици. В началото на осемдесетте години седем издателства във ФРГ вече публикуват научна фантастика в джобни издания — това са издателствата „Хайне“, „Голдман“, „Бастай“, „Пабел/Мьових“, „Дрьомер/Кнауер“, „Улщайн“ и „Зуркамп“.

Карстен Ганзел посочва някои автори и техни произведения, които заемат особено значимо място в панорамата на западногерманската научна фантастика. Тук спадат — наред с Конрад В. Франке, може би най-известният западногермански фантаст — Волфганг Йешке и романа му „Последният ден на творението“ (1981), Хорст Пукалус с неговия сборник разкази „Радиовълните на действителността“ (1983), Йорг Вайганд с романа „Сънят на астронавта“ (1981), а също Михаел Краузник с книгите му за юноши „Безшумно пристига смъртта“ и „В сянката на облака“ (1983—1984). Авторът посочва, че когато споменатите писатели антиципират възможни развития или конструират светове-моделни, поради опита им с обществената действителност в тяхната научна фантастика преобладават елементи на антиутопията. Така за Конрад В. Франке научната фантастика е раздел на реалистичната литература, която е в състояние по особен начин да подтикне мисловните и прогностичните способности на писателя, тъй като със средствата на художественото „отчуждаване“ онагледява основните противоречия на действителността. Тази литература се занимава с проблема, как би изглеждало едно бъдеще „при по-нататъшното увеличаване на свободното време, при разрастването на комуникациите, при напредващата биологична дегенерация и изчерпването на най-важните суровини“. Конрад В. Франке отдавна е превърнал проблемите на научно-техническия прогрес в обект на литературна разработка. При това той не се занимава с пророчества, а предупреждава за опасните тенденции на настоящето, отбелязва авторът. Франке използва научната фантастика като „логическа фантастична мисловна игра“, както сам се изразява.

За него това означава и търсене на възможности за синтез на литературните форми; в произведенията си той използва различни равнища при протичането на времето и действителното, а също фиктивни документи: манифести, реферати, сертификати, философски трактати и таблици. Романите на Коирад В. Франке „Ипсилон минус“ (1976) и „Ипсилон минус 1979“ представяват според автора образци за стила и похватите на писателя. Карстен Ганзел отбелязва, че „Ипсилон минус“ на Коирад В. Франке се включва в традицията на антиутопните „Ние“ на Замятин, „Красивият нов свят“ на Хъксли, „1984“ на Оруел или „Не. Светът на обвивките“ на Валтер Йенс. В „Ипсилон минус“, както в романите „451° по Фаренхайт“ на Бредбъри или „Механично пиано“ на Воингът някои негативни научни, технически и политически тенденции на настоящето се екстраполират в бъдещето и се изобразяват техните въздействия върху съвместния живот на хората: изграждане на научно-технически прогрес, изпусната от контрол техника, свършена манипулация на индивида, разрушаване на околната среда, тотален надзор. Както при Йенс или Хъксли тук един единствен човек се бори против безчовечната система, но за разлика от тези антиутопии той не се оставя да бъде тотално унищожен, а успява да избяга в един по-добър свят, да провокира преврат, като с това създава надеждата за промяна. По този начин негативността на изобразения свят става относителна и се разчупва нейната цялостност, посочва авторът.

Това наблюдение се отнася и за произведенията на други писатели от ФРГ, които създават

научна фантастика. В романа „Край. Дневник от Третата световна война“ (1983) Антон Андреас Гуа се опитва чрез използването на документални материали и изказвания на писатели, учени и политици по въпросите на войната и мира да засили автентичността на изображението. А Гудрун Паузеваг в написаната за деца антиутопия „Последните деца на Шевенборн“ разкрива „безумието на всяка война, преди всичко обаче безумието на ядрения конфликт“ по собствените й думи. В поредицата от антиутопии намират място и романите на Матиас Хоркс „Напредване“ (1982) и „Щастливо пътуване“ (1983). Посредством атомната катастрофа тук се постига полагането на някакво начало, което определя съгласуването на фиктивните действия, събития и образи. По този начин героите могат да обърнат гръб на един свърхтехнизирания свят, да започнат „обикновен живот“ и да превърнат в практика конкретни екологически схващания, заключава авторът.

В последна сметка Карстен Ганзел посочва, че фантастичните фикции, смесването на утопии, антиутопии, научна фантастика, митове, приказки и легенди с реалистични детайли и документални елементи изпълняват своята функция при реалистичното усвояване на света, когато с тяхна помощ се постига по-дълбоко проникване в действителността, а индивидът увеличава способностите си да противодейства на чуждата манипулация и да се утвърди като субект на историята.

Венцеслав Константинов

Ф Р Г

„MERKUR“, Stuttgart 1987, Н. 3

В рецензираната книжка на „Меркур“ — „немско списание за европейска мисъл“ — буди интерес статията на кьолския професор по романистика Валтер ван Росум „Жарава и пепел: Блез Сандрар“.

Авторът посочва, че всъщност името Блез Сандрар е псевдоним на родения през 1887 г. швейцарец Фредерик Мосер и означава на френски с леко изменение „жарава“ и „пепел“. Според автора на статията още в своето детство Блез Сандрар изживява в родния си дом противоположността на тези два елемента: баща му е темпераментен и очарователен човек на живота, пристрастен към харзата и развлечението; а майка му е депресивна натура, затворена в себе си и живееща в сянката на своя мъж. Още като дете Блез Сандрар много пътува и живее няколко години в Неапол. Това постоянно и неустановено съществуване създава много трудности на момчето във всички училища, където се обучава. С посредничеството на баща си седемнадесетгодишният юноша заминава през 1904 г. в Санкт Петербург, където става секретар на един френски бижутер.

Сандрар остава в Русия близо три години, като за това време пропътува почти цялата страна. По-късно в много свои стихотворения и книги Сандрар се връща към преживяванията си в Русия, отбелязва авторът на статията.

Вече в Париж, поетът следва философия, а през 1912 година заминава в САЩ, където написва поемата „Великден в Ню Йорк“. Тя е отправена към един вече изчезнал бог. Небостъргачите стърчат сред пустото небе, насочени към нещо, което всъщност го няма. Поемата представлява дълга молитва, в която към модерния творчески дух се прибавя своеобразна религиозна пламенност, подчертава авторът.

Често наричат Блез Сандрар „певец на модерната техническа епоха“. При това лесно се забравя, че той не възпява модерните творения, а по-скоро търси красотата в тяхното безсмислие. Пример за това е Айфеловата кула — паметник на модерния технически гений, който говори единствено за самия себе си, смята Валтер ван Росум. „Великден в Ню Йорк“ е творбата, която поетът подписва с псевдонима Блез Сандрар — т. е. „жарава, която се превръ-

ща в пепел". Този псевдоним символизира представата за един живот, който се самоизгаря. Това е жаравата, която непрекъснато трябва да се раздухва, за да пламти, за да доведе живота до прага на неговата необитаемост, отбелязва авторът. Така Блез Сандрар става поет на духовното скитничество, сроден с Франсоа Вийон и Артур Рембо. Основният мотив в творчеството на Сандрар е движението, пътуването, което има само една цел: откъсването от условностите.

Още ранните произведения на Сандрар му осигуряват достъп до артистичните кръгове в Париж преди Първата световна война. Сърдечна дружба го свързва с художниците Соня и Робер Дьолоне, Амедео Модилиани и Марк Шагал.

При избухването на войната швейцарецът Сандрар се записва доброволец във френския Чуждестранен легион. Но войната скоро го отращава. А през 1915 г. поетът загубва дясната си ръка. През следващата година Сандрар получава френско гражданство и се отдава изцяло на литературен труд. Известно време работи заедно с кинорежисьора Абел Ганс, а през 1921 г. дори снима в Рим собствен филм под заглавие "Черна Венера"; след завършването му филмът е унищожен от италианските фашисти, посочва авторът. През 1923 г. Сандрар пише на жена си в Ню Йорк: „Животът ми навлиза в невъобразима задънена улица, където мизерията заплашва да ме унищожи. Надявам се да мога да я понеса. Толкова съм свикнал с нея, че скоро вече ще се превърне за мен в необходимост. Звучи ужасно, но още две-три години и мизерията ще стане за мен наркотик. Ще се стигне дотам, че тя ще ми е нужна като възбуждащо средство.“ В това състояние на материални лишения Сандрар създава своя роман притча „Злато“ (1925), посочва авторът.

Критиката често е отбелязвала, че някои от произведенията на Сандрар са написани небрежно. Валтер ван Росум смята това твърдение

за вярно и отбелязва, че текстовете на Сандрар разкриват стилистични слабости, а някои от романите му изглеждат лишени от композиция и предварителен план. Сандрар е нямал естетически интереси, смята немският автор, и се е отнасял с недоверие към всякакви литературни школи, като например сюрреализма, с който все пак има нещо общо. Още през 1913 г. Сандрар пише: „Аз не съм поет. Аз съм либертин. Не притежавам творчески метод. И ако пиша, то е може би от някаква необходимост, от инстинкт за самосъхранение, така както човек се храни, диша или пее. . . Може би за да се подтикна да живея — по-добре и повече! Литературата е част от живота. Тя не е нещо странично. Писането не е моя професия. . . Аз самият представлявам някаква дума, някакъв глагол, някаква дълбина — в най-първичния, най-мистичен и най-жив смисъл.“

Втората световна война въздейства на Сандрар парализиращо. За няколко години той се оттегля в Екс-ен-Прованс и през този период почти не пише. След войната публикува четири тома с автобиографични разкази, които — според автора — спадат към най-хубавите му творби.

Блез Сандрар умира през 1961 г. в Париж и няколко дни преди смъртта си получава единственото литературно отличие през своя живот: Голямата литературна награда на град Париж. Дълги години след това творчеството му остава в сянка, докато през 1984 г. излиза във Франция неговата биография, написана от дъщеря му Мириан Сандрар. Тази книга отново насочва вниманието към „певеца на модерната техническа епоха“ и неговите произведения. Защото, заключава авторът, Мириан Сандрар не само разказва живота на своя баща, но пресъздава преди всичко атмосферата, в която възниква писателското му дело.

Венцеслав Константинов

ДАНИИ

„ORBIS LITTERARUM“, Copenhagen, 1987, № 1

Разглежданата книжка се открива с интересната статия на Ирене Франдсен-Рьогер от университета „Й. В. Гьоте“ във Франкфурт на Майн „Познание и наслада в Гьотевия „Фауст“.

Авторката отбелязва, че дори в област, където научните изследвания са особено многобройни, могат да се проверят отново някои аспекти и понятия. Така в Гьотевия „Фауст“ познанието и насладата играят значителна роля, понеже характеризират самоутвърждаването на героя пред дявола.

Още във Фаустовата традиция преди Гьоте тези два тематични кръга са свързани с възхода и падението на героя, понеже произлизат от средновековната представа за смъртните грехове „voluptas“ и „superbia“ — „наслаждение“ и „високомерие“.

Обикновено се установява противоположността между сухата ученост на Вагнер и устремения към друг вид познание Фауст. Това „друго“ познание не е логично-описателно, а съзерцателно, емоционално, нагледно и сетивно — най-често с тези синоними се характеризира Фаустовият тип познание. Самият Гьоте смята зрението за сетиво, чрез което се усвоява както видимият, така и невидимият свят, човекът притежава външно, телесно око и вътрешно, духовно око, а взаимоделиствието на двете способности поражда познавателния процес на съзерцаващия мислител, по думите на Гьоте. Така на сетивното възприятие на окото се придават способности, които в строго рационалистичен смисъл са присъщи на духа и на разума, отбелязва авторката. Изхождайки

от учението на Кант, Гьоте определя два вида съдня способност: рефлектираща, дискурсивна и интуитивна, съзерцателна. „Тясната“ дискурсивна познавателна способност, смята Гьоте, поставя човека „на тясно“ и го довежда до отчаяние. А интуитивният познавателен метод, свързан със сетивното възприятие, добива според Гьоте всеобща значимост.

Признанието на Гьотевиия „Фауст“: „Две души се борят в мойта гръд“, подсказва за стремеж към познание на две различни равнища: от една страна, това е устремното извън земята познание, а от друга — усвояването на земния живот, подчертава авторката. Така възникват два познавателни обекта — метафизичен и земен. По същия начин се очертава идеята за духовната наслада като противоположност на чисто сетивната наслада. Възникването на понятията „художествена наслада“, „възхищение от природата“, „преклонение пред бога“ и „самовъзхищение“ може да се обясни с това усещане за духовна наслада. При по-старите изследвания на „Фауст“ липсва това схващане за насладата, а се налага представата, че насладата винаги е заложена в сферата на материално-сетивното, от които окопи Фауст трябва да се освободи. По-новите изследвания обаче тълкуват по-диференцирано

употребата на думите „наслада“ и „наслаждаване“ в Гьотевата творба. Установява се, че споконийният, статичен и задоволяващ характер на мифистофелската наслада от самото начало представлява противоположност на дейната и стремителна природа на Фауст, която не намира лесно задоволство. Когато Гьотевият герой се наслаждава на най-висшия и същевременно последен миг от своя живот, тук в никакъв случай не може да става дума за мифистофелска наслада, за която дава воля е мислил при съдбоносния оброк. *Насладата* от мига се заключава по-скоро в *познанието*, че той, Фауст, е извършил нещо създателно и трайно; „насладата от дейността“ се превръща в „наслада от творчеството“. Така Фауст изживява и „насладата от живота“, като утвърждава мига и настоящето. Своя стремеж към познание на божествено-творческото начало той вижда осъществен в дълговечността на своето творение, а копнежът му по земно познание, превърнат в дело, постига своята цел в последното му видение. Така двойственият стремеж на Фауст към познание се обединява от една висша наслада, заключава Ирене Франдсен-Рюгер.

Венцеслав Константинов

ИСПАНИЯ

„REVISTA DE LITERATURA“, Madrid, t. L, n. 99, enero-junio de 1988 año

Мадридското литературно списание „Ревиста де литература“ („Литературен преглед“) излиза два пъти годишно като издание на Института по филология към Испанската кралска академия на науките. То поддържа следните отдели: „Изследвания“, „Научни съобщения“, „Текстове“, „Документация“, „Рецензии за книги“ и „Библиографска информация“. В рецензираната книжка № 99 от януари—юни 1988 г. привлича вниманието статията на Фернандо Ласаро Каретер „Хорхе Гилен, двадесетте години и сборникът „Химни“, посветена на творчеството на изтъкнатия испански поет и литературен критик Хорхе Гилен, един от „поколенията поети от '27 г.“, към което принадлежи и Лорка.

Разглеждайки творческото дело на Х. Гилен, Ф. Л. Каретер се спира на политическата и културна обстановка в Европа и по-специално в Испания през 20-те години на нашия век. През този период, както смята той, новите европейски и испански поети вече не принадлежат към т. нар. литературна бохема. Произлезли в по-голямата си част от буржоазна среда, от заможни семейства, те получават високо образование, четат разностранна литература, познават литературните течения и влияния на предцините години, непрестанно пишат, издават, някои от тях въобще много пътуват, а други дълги години живеят в чужбина. Тези поети не приемат от естетически позиции заобикалящата ги социална и културна действителност, осме-

лят се да отричат стари и утвърдени традиции и авторитети в културата и в обществения живот, назовавайки ги с измисления от Салвадор Дали неологизъм „los putrefactos“, което означава приблизително „гнилаци“. Неизбежни са и литературните експерименти. Поетите от 20-те години, смята Ф. Л. Каретер, искат да служат по нов начин на изкуството. Испанските авангардизъм изиграва голяма роля в литературния живот на страната през 20-те години. Същевременно младите испански поети уважават творчеството на Мигел де Унамуно, Рамон дел Валие-Инклан, братята Антонио и Мануел Мачадо, Хуан Рамон Хименес, Рубен Дарио, влияят се от тези автори, без да ги копират.

Според изследователя сред това поколение поети особено излъква фигурата на Хорхе Гилен (1893—1984), творец-личност, който не е поет на бързите реакции и на прибързаните изяви. От 1917 до 1923 г. той живее във Франция, където всъщност се оформя като лирик и се изгражда цялостната му естетическа система. Според Ф. Л. Каретер ясното съзнание какво трябва да пише и как да го пише отличава Гилен между испанските лирици от този период. Това проличава и от сборника на Гилен „Химни“ (1928), по-късно нееднократно преиздаван в преработен вид. В тази книга според Каретер испанският поет се изпява като сигурен в себе си художник и, макар и млад на години, вече зрял като творец. Тя съдържа стихотворения, стихотворения в проза и есета,

написани от 1921 до 1929 г., макар че първите варианти на някои от тях датират още от 1919 г. В есетата са засегнати естетически въпроси. В сборника на места се чувства влияние от Х. Р. Хименес, Р. дел Валие-Инклан, М. Мачадо, С. Руеда, Фр. Виляселеса и други автори, но то е преосмислено творчески. Владеещ тънко поетическите средства, Х. Гилен преобразява някои познати мотиви, влага в тях нов смисъл, променя до неузнаваемост поетическата форма. Каретер отбелязва, че критиката от 20-те години не посреща особено ласкаво излизането на сборника „Химни“ през 1928 г., говори за влиянието и пристрастията в него, но всъщност там се разкрива една от най-ярките лирически индивидуалности в испанската поезия на ХХ в. Според изследователя това е точно определен свят, в който всичко си има своето място, отличава се с особена поетическа форма. Същевременно поетическото новаторство на Х. Гилен не е изоллирано от общите естетически търсения на

испанските лирици от 20-те години и по-специално — на „поколениято поети от '27 г.“ В този смисъл Ф. Л. Каретер се спира по-подробно на включеното в сборника „Химни“ есе на Гилен „Цветни шегни“, в което той е описал измислената си среща с един млад поет, създал патетичния „Химн на Кастилия“. В отговор на този химн Х. Гилен съчинява поетическа творба, поместена в съдържанието на есето „Цветни шегни“, пародираща по особено сполучлив начин в бурлесков дух поезията на големия никарагуански лирик модернист Рубен Дарио (1867—1916), и по-точно — прочутата му „Ода на Рузвелт“ (1905), включена в стихотворния сборник на Дарио „Песни за живота и надеждата“ (1905). Ф. Л. Каретер привежда началото и края на пародийния химн на Гилен, който показва ясно създаването на собствена поетическа система, на собствена естетика и изразни средства:

Императрице на Времето, господарке на вековете,
родила Кихот, победителя на всички чудовища,
с копие върху бронята, с перо към висините,
под небето безоблачно, под небето кобалтовосиньо,
със ръкойка златиста в десницата на един крал,
който оре земята и налага закона —
вчера хамбар препълнен, днес вършачка разбита, —
в порива силен на майка-лъвица към толкова малки
ти даваш им да живеят от средата на твоя хляб.

Напразно могъщият колос, на Север говорещ английски,
желае Югът да забрави родния Авапиец!
И всичко, което поробваш, о славна матрона,
остава навеки пленено от твоят сияйна корона!
Тъй пеят сега народите в хор и тяхното слънце
зове щастливите дни на звучен испански —
благородниците на безсмъртната Кастилия
го научиха да говори езика на Сориа. . .*

По-късно, макар че нееднократно преработва и преиздава сборника „Химни“, Х. Гилен запазва основното звучене на мотивите, естетическите си принципи, поетическите похвати. Като следващ етап от творческото развитие на испанския поет Ф. Л. Каретер определя периода на 50-те години, когато се забелязва промяна на тематиката, поетическата техника и естетическите възгледи на Гилен, изразили се особено ярко в късната му стихосбирка „Вик“ (1958). Изследователят привежда мнението на каталонския критик Хайме Хил де Биеда за последното издание на сборника „Химни“, в което вече се забелязват и признаците към откриване на поетическия поглед на Гилен за нови теми, родени от изискванията на времето, за нови лирически преосмисляния на познатото и утвърденото. Ето какво казва по този повод Ф. Л. Каретер: „Хайме Хил де Биеда, който въз-

хвалява нравственото мъжество на Гилен да отключи своя затворен космос за нови теми, предложени му от печалния исторически момент, пише: „Поезията на Гилен бе уязвена от критическите нападки, защото неговата поетика беше предназначена да изразява един строго определен свят, бе родена с този свят, беше едно цяло с него. Когато писателят я принуждава силно да служи на други цели, тя до известна степен му се противопоставя: бе свикнала да възпява великолепието на живота, да се съобразява с намерението, което знаменитият Гилен беше изявил през онези младежки години на мечти и на интелектуални експерименти в Париж.“ Но новото време има и нови изисквания и истинският творец, какъвто винаги е бил Х. Гилен, също им е подвластен, завършва Каретер.

Ралица Маркова

*Стиховете са дадени в мой превод. — Бел.Р. М.

Стотиата книжка на голямото португалско списание за литература и критика „Колоквиу лтраш“ е посветена на един важен период от развитието му. Редакцията е оглавявана първоначално от директорите основатели Хериани Сидаде и Жасинту Праду Коелху — и двамата известни професори по литература, критици и есенсти. Измина един труден, но важен творчески период от съществуването на това издание. За да бъде укрепено то по-нататък, издаването му се поема от голямата португалска фондация „Калоусте Гулбенкия“ от Лисабон. По тази причина редица от публикуваните в тази книжка материали са свързани със същия период от развитието и на португалската литература. Предговортът към нея е написан от сегашните ръководители на „Колоквиу лтраш“: от директора Давид Моурау Фореира и заместник-директора Луиш Амаду. Двамата видни литературни критици оценяват положително пътя на солидното списание за художествена и критическа литература, чиято първа книжка излиза през март 1971 г.

В пространното си изследване „Сравнителна литература“ литературният критик Жузе Гилерме Меркиро прави преглед на редица чуждестранни автори, представени в списанието, като например Шарл Бодлер, Артюр Рембо, Стефан Маларме, Езра Паунд, Октавио Пас, Хосе Ортега и Гасет, Томас Ман и др., чието творчество оказва силно влияние върху редица португалски творци. Критикът Меркиро прави и специални сравнения между португалския писател Еса де Кейрош и френския Гюстав Лансон, между испанския белетрист класик Бенито Перес Галдос и изтъкнатия бразилски автор Мачаду де Асиз. Той се спира и на влиянието на френските поети Шарл Бодлер и Ръоне Шар върху поезията на някои португалски лирици. Критикът Меркиро обобщава многозначително, че вече „се откъсва обскурантизмът, забудван често с романтизма“, развил се достатъчно и на португалска земя.

Прекрасно е написано критическото изследване „Относно Мурилу Мендеш“ (виден съвременен бразилски поет, представен у нас преди години) от поета и литературния критик Алберту да Коша е Силва, автор на няколко стихосбирки и дипломат от кариерата. Независимо от тази обществена дейност той очертава лирическия облик на поета Мендеш, чието творчество все още е спорно, защото блести с разнообразни лирически находки, със свежите и непосредствени краски, които правят поезията на Мендеш жив отклик на много съвременни социални проблеми. Неслучайно още в началото на своето критическо изследване Алберту да Коша е Силва се спира и на едно изказване на видния бразилски поет от старото поколение Мануел Бандейра, за да подчертае, че „тук има видими противоречия“, но добавя, че в поезията на Мендеш „има изблик на неувяхващи чувства“. Критикът определя Мендеш първоначално като сюрреалист, после посочва, че големият поет не може да се вмести в никое литературно течение, защото ги е надмогнал.

Алберту да Коша е Силва се вглежда и в

някои автобиографични елементи, отразени в лириката на Мендеш, като подчертава, че в много случаи те са изходно начало за навлизане в широкия свят на човешките чувства и на мирозданието, очертани в ярки художествени образи. В тази поезия се откриват резонанси от колоритните картини на видния художник Марк Шагал, което показва, че той е мислил и чувствувал света като сюрреалист, но последствие това е надмогнато. Критикът изяснява тази еволюция, като прави сравнения между лирическите постижения на Мурилу Мендеш и редица съвременни бразилски поети, като Жоржи да Лима, Жоау Кабрал да Мелу Нету и др., за да проличат неговата оригиналност и влиянието му върху съвременната бразилска поезия. Алберту да Коша е Силва се спира и на друг важен въпрос — „на неговия ясен и директен стих“, както той подчертава за Мурилу Мендеш. И макар че в стиховете на бразилския поет често има ирония и сарказъм, това още повече доказва, че той се отнася критично към съвременния свят, особено към социалните тревоги на днешна Бразилия. Мендеш е чувствителен човек и поет хуманист.

В същата книжка на сп. „Колоквиу лтраш“ са публикувани и други интересни материали, като например литературният портрет за професора и критика Хериани Сидаде, един от основателите на списанието, по случай стогодишнината от рождението му. Той е вече написан от литературния критик Емануеле Паулу Рамос, очертал цялостния литературно-критически облик на Сидаде. Заслужава отбелязване и големият колективен сборник „Следвайки Песоа“, посветен на най-изтъкнатия португалски поет през XX в. Фернанду Песоа и издаден от университета в град Коимбра, където се организира разглеждането на творчеството му. Там са изнесени четири важни доклада за различните страни в поезията и живота на Песоа. Това е разгледано в обширната рецензия на критичката Мария Тереза Чилана и Азеведу, която анализира с разбиране и прецизност съответните доклади, изнесени от португалски и чуждестранни специалисти като Едуарду Лоуренсу, Жузе Аугусту Сеабра от Португалия, Лудвиг Франц Шейдл от ФРГ и др.

В същата книжка на сп. „Колоквиу лтраш“ са поместени и редица материали в редовните раздели за бразилската, анголската и други португалоезични литератури, където също се развиват интересни съвременни литературни процеси. Заслужава да отбележим например оценките, които се дават на такива бразилски поети като Маркуз Кондер Рейш, Иван Жулкейру и др. във връзка с новите им стихосбирки; материалите на бразилските критици Освалду Франса Жуниор, Игнасу да Лойола Брандау, Мария Алзира Сейкау и др., които хвърлят обилна светлина върху някои поетични и критически книги и др. Дават се и сведения за развитието на малко познатата литература на островите Зелени нос. Всички тези данни са много полезни за ония, които се интересуват и пишат или превеждат литературата на португалоезичните страни.