

СССР

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ", бр. 11, 1988

В списанието се открива нова рубрика — „Руската класика в света“, като в настоящия брой тя е посветена на творчеството на Достоевски. В уводната редакционна бележка се изтъква, че целта на новата рубрика е да запознава читателите с успехите на чуждестранни литературоведи в изучаването на руската класическа литература. Интересът към руската литература в света е отдавнашен, но никога в чужбина така настойчиво и задълбочено не са се занимавали с изучаването на творческото наследство на корифите на руското класическо изкуство, както това се прави в последното време. За равнището, достигнато от русистиката в чужбина, може да се съди по резултатите от многобройните конгреси, конференции, симпозиуми, провеждани от националните и международните организации на учените-слависти. В страните на Запад и Изток се появяват все по-съдържателни и ценни по материала си и по неговото осмисляне монографии, сборници, научни публикации. Извършва се процес на осъществяване от стереотипите, закоравелите шапми, натрупаните от десетилетия предубеждения. В епохата на преустройството и гласността все по-успешно се развиват плодотворните взаимоотношения между съветските и чуждестранните литературоведи.

В брой 11 са публикувани статиите на двама видни американски изследователи на творчеството на Достоевски: на Роберт Л. Белнап (от Колумбийския университет) и на Роберт Л. Джексън (от Йелския университет). Заедно с техните статии е публикувана и статията на съветската литературоведка Светлана Семьонова „Висшата идея за съществуването у Достоевски“, посветена на морално-философските търсения на писателя, които са слабо изучени, а заслужават, както се изтъква в редакционната бележка, по-голямо внимание.

На първо място е поместена статията на Роберт Джексън „Етиката на очевидеца: „Екзекуцията на Тропман“ от Тургенев и възгледите на Достоевски“. В началната част авторът запознава читателите с художествения очерк на Тургенев „Екзекуцията на Тропман“. През януари 1870 г. Жан Батист Тропман, млад, 21-годишен французин, бил публично обезглавен в присъствието на 20-хилядна тълпа от жадни за това зрелище парижани. Неговото престъпление било хладнокръвното убийство на цяло семейство, състоящо се от двама мъже, бременна жена и пет деца.

По това време Тургенев е живял в Париж и бил поканен от официални лица да присъствува на ек-

зекуцията. В очерка си, състоящ се от дванадесет глави, писателят разказва за това събитие.

В целия очерк разказвачът отделя значително внимание на жадния интерес на тълпата към екзекуцията. Но той все повече и повече не се чувства добре в ролята си на свидетел.

Чувството на разказвача, че се намира не там, където подобава, расте до момента, когато в XI-та глава, описваща самата екзекуция, това отвращение се изразява в драматичен жест — в последните минути, предшествуващи обезглавяването, разказвачът отвръща погледа си от зрелището на самата екзекуция на Тропман.

Жестът на отвръщане на погледа от гилотинираното има в очерка принципно значение: той представлява не само възмущение на настойчивата мисъл на разказвача, че се намира там, където няма право да е, но показва една от главните идеи на очерка, а именно — че когато човек е очевидец на зрелище, при което се извършва насилие над друго човешко същество, то и самият зритель е въвлечен в акта на насилието. С това жестът на разказвача поставя въпроса за етиката на наблюдението (очевидеца), който на свой ред е свързан с различни психологически проблеми, отнасящи се до своеобразния интерес, породен от сцената на насилието.

Гледището на Тургенев е ясно: тези, които са се явили да станат свидетели на екзекуцията на Тропман, са съучастници в насилието. Или, според израза на В. Юго „Qui assiste au crime assiste le crime“ („Който присъствува на престъплението, спомага за престъплението“). Тургенев подчертава, че основното чувство на очевидците е чувство на съучастничество и срам.

Тургеневият очерк крие в себе си сложен парадокс — пише Роберт Джексън, — за който писателят си дава пълна сметка: пасивното съзрение на екзекуцията, косвеното съучастие в нея, казано етично, е отдалечаване от човечността; от друга страна, отвръщането на погледа от тази сцена представлява безнравствен акт, опит да сваляш от себе си отговорността.

Описанието на преживяното от разказвача в „Екзекуцията...“ е по характера си документално и в същото време изповедно, що се отнася до разказвача. Този разказвач е, разбира се, Тургенев. Автобиографичният в основата си характер на очерка не трябва да засенчва факта, че Тургенев-художникът преднамерено превръща своето преживяване в литературно произведение, а самия

себе си — в персонаж, открит за критиката; с други думи, той подчинява всички елементи на своето преживяване на художествено-идеологическия замисъл. Тургенев се изобразява като социално-културен тип, узвиан за обвиненията, които поставя като художник. Художникът следователно стои над разказвача. Оттук и иронията: в този предимно философски и психологически очерк разказвачът постоянно настоява за това, че няма „право“ да присъства на екзекуцията, а където пише за своето „неуместно любопитство“, художникът превръща това любопитство в инструмент за саморазобличение и познание.

В следващата част на статията си Р. Джексън се спира на реакцията на Достоевски на Тургеневия очерк. Като прочел очерка „Екзекуцията на Тропман“, Достоевски в писмо до критика Николай Страхов от 11 (23) юни 1870 г. пише следното: „Вие може би имате друго мнение, Николай Николаевич, но мен тази високопарна и болезнено чувствителна статия ме възмути. Защо той непрекъснато се укорвава и твърди, че нямал право да бъде там? Да, разбира се, ако е отишъл само на спектакъл; но човек, намиращ се на земята повърхност, няма право да се отвръща и да игнорира това, което става на земята и има висши и р а в с т в е н и и причини за това. „Homo sum et nihil humani...“ и т. н. Най-комичното е, че в края той се извършва и не вижда как екзекутира в последния миг: „Вижте, господа, колко деликатно съм възпитан! Не мога да издържа.“ Впрочем той се издава: в резултат главно впечатлението от статията е отвратителната загриженост, до крайна префиненост за себе си, за запазване на своята невинност и спокойствие, и това пред вида на отсечената глава!“

Доколко е оправдана критиката на Достоевски? И какво се крие зад неговата нервна раздражителност и сарказъм? Тургенев в никакъв случай не може да бъде обвиняван, че смекчава бруталните и отвратителни подробности на екзекуцията, били те физически или психологически, или в „игнориране на... това, което става на земята“. Всъщност Достоевски го обвинява именно в това, което стои в центъра на вниманието на Тургенев. Подходът на Тургенев към престъплението, към престъпника, и към престъпника в нас е подход и на самия Достоевски. Как е могъл Достоевски да не забележи този факт? Какво предизвикателство или повод за обида намира той в „Екзекуцията на Тропман“?

От известна гледна точка озлоблението на Достоевски е понятно. Самият той в 1849 г. е бил арестуван, съден и осъден на смърт. Достоевски, който никога не стоял лице в лице срещу смъртта в очакване на собствената си екзекуция, може с основание да бъде раздражен от фокусирането на разказвача в „Екзекуцията на Тропман“ върху *саиите* (к. а., Р. Д.) преживявания като очевидец.

Ако искаме да разберем обаче докрай причината на емоционално съгнетата реакция на Достоевски срещу очерка на Тургенев, трябва да се насочим и към други източници на неговото разстройство, на вътрешния му конфликт и на творческото възхиновение. Имам предвид това — пише Р. Джексън, — което лежи в основата както на очерка на Тургенев, така и в произведенията на

Достоевски, а именно: проблемът за притегателната сила, която упражнява насилието върху човека. Както Тургенев, така в още по-висока степен и Достоевски дълбоко и мъчително са се вълнували от взаимоотношенията на очевидеца с престъплението и насилието. Именно в тази сфера и в крайна сметка в неговия религиозно-философски подход към проблема за злото у човека разкриваме дълбокия източник на недоброежелателното отношение на Достоевски към очерка на Тургенев.

В „Записки от мъртвия дом“ разказвачът не само поставя въпроса за садистично-мазохистичното увлечение на пазачите и затворниците в процеса на наказанията, но насочва вниманието и към своя собствен интерес към това. „Качествата на палач се крият в зародиш почти във всеки съвременен човек“ — отбелязва той. „В началото, в болницата — спомня си разказвачът — аз се *вслушах* (к. а., Р. Д.) във всички тези арестантски разкази.“ От тези истории, разказвани от затворниците, „сърцето му трепвало и започвало силно да бие“. И въпреки всичко той вниква жадно във всички отвратителни детайли на наказанията, в естеството на болката от побоищата — побоища, които понякога възбуждали нервите му до непомислимост. Защо разказвачът в „Мъртвия дом“ така жадно вниква в тях? С увереност можем да кажем само това, че не от нравствено негодувание сърцето на разказвача „започвало силно да бие“, очите му не се откъсвали от наказаните гърбове на неговите другари-затворници и толкова време той отделя на садистично-мазохистичната страна на наказанието. Въпросът е в това, което Дикенс нарича „зловещата омая на човека от наказанието“.

Дори най-образованият, художествен или научен очевидец не е обезопасен от зрелището на насилието — иначе казано, той може да разкрие в него нещо, което му доставя наслада, и да се откъдестви с мълчителя или жертвата.

Сложните проблеми, свързани със съзерцаването на насилието — етиката и психологията на наблюдението (на очевидеца) — се тракуват и в пета глава на първа част на романа „Идиот“. Княз Мишкин концентрира вниманието си върху падащото острие на гилотината, но от гледна точка на жертвата.

Какви изводи могат да се направят от разглеждането на подхода на двамата писатели към екзекуцията? Според Р. Джексън позициите на Тургенев и Достоевски са сходни. И двамата са разтревожени от влечението на човека към насилието и смъртта, и двамата изследват този проблем в широк морално-психологически ракурс.

Но защо очеркът на Тургенев предизвикал у Достоевски толкова голямо недоволство? Отговорът може да бъде двояк. Първо, Достоевски не е в състояние да „откъсне погледа си“ от сцената на насилието и причините за това нямам нищо общо с благородството. Жестът на Тургенев, отвърнал поглед в момента на гилотинирането, бил той проява на воля или слабост, не може да не напомни на Достоевски колко притегателна сила има за самия него насилието.

Има обаче и друг аспект на този сюжет, който заслужава не по-малко внимание. Достоевски се улавя за буквалния жест от страна на Тургенев и го тълкува в смисъл, че Тургенев „игнорира това,

което става на земята“. Нищо не може да отговаря по-малко на истината. И въпреки че Тургеневият разказвач изразява чувството си на срам, че си е позволил да играе ролята на зрител, същественото е, че Тургенев не се отъждествява с гълпата и нейните долни инстинкти.

Крайгълън камък на религиозно-философския мироглед на Достоевски е гледището му, че човешката солидарност започва в ози момент, когато осъзнаем солидарността си с другите в злото. Достоевски е вярвал, че всяка жажда за изкупление започва от това осъзнаване. Той се отъждествява с гълпата в порочните ѝ вкусове и жаждата ѝ за зрелища, но той се отъждествява с нея и в противоположната жажда — за страдание и изкупление на греховете. В този свой възглед Достоевски решително се отличава от дълбоко заложеното у Тургенев отвращение към гълпата и неговата инстинктивна потребност да се разграничи от насилието, порока и злото, които заплашват да погълнат в една или друга степен свидетеля на насилието.

„Навсякъде и във всичко достигаем до крайния предел — казва Достоевски, — цял живот съм прекрещавал чертата.“

Жестът на отвърнатото лице на разказвача, който не води, както признава това и Тургенев, до разрешаването на нравствената проблематика, е характерен за Тургенев-човека и за неговата поезика — неговото изкуство е поезия и философия на равновесието, на хармонията — изтъква в заключителните редове на статията си Р. Джексън.

Втората статия в рубриката, озаглавена „Творчеството като трансформация (Достоевски и оригиналността)“, е на Роберт Белнап. Преди няколко години авторът е издал книгата си „Структурата на „Братя Карамазови“, в която проследява как частите на романа се обединяват и формират художественото цяло. А сега — пише той — се насочих към изследване на пространството на романа и извършващите се в него промени, настъпили съобразно развитието на действието. Основната мисъл на книгата ми се състои в това, че големата литература „не се избобретява“ от нищо, а по-скоро копира, цитира, заимствува, пародира — с една дума, реагира по различен начин на вече написаното. В този смисъл романите на Достоевски са създадени не от някакъв тайнствен гений, а са резултат от неговото тясно „сътрудничество“ с произведенията на стотици писатели — живи и мъртви, велики и заслужено забравени. Но това не означава, че литературата, макар и живееща от взаимна помощ, трябва да бъде еднаква. Дори ако приемем, че Достоевски е чел същото, което и Боборикин, той по толкова различен начин е възприемал прочетеното, че произведенията му носят печата именно на неговото перо.

По-голяма част от източниците, използвани от Достоевски, е безвъзвратно изгубена. На нас не ни остава нищо друго, освен да се досещаме за неговите преживявания, като се позоваваме на спомени, писма, публикации в печата и други материали, чиято „литературност“ замъглява представата ни за това, с което той е живял и което е видал. Пред нас обаче има два източника, които можем да си представим доста обективно — прочетеното от него и творчеството му. В моята книга

— пише Р. Белнап — се базирам именно на тях; — не защото те са достатъчни сами по себе си, а защото са най-добре известни.

Съществуват две направления на позитивистиката по същността си метод за изследване творчеството на Достоевски от тази гледна точка. Привържениците на едното се опитват да намерят в неговия житейски опит, включително и четенето, онова, което е послужило като повод за появата на едни или други идеи, сюжети, герои. Другото направление възстановява историята на създаването на отделните му произведения въз основа на писма, бележници, свидетелства, показващи как са съзрявали замислите на неговите романи.

В моята книга аз си поставям друга задача: да опиша как творческото съзнание на големия писател видоизменя получената от него информация.

Ако се съгласим с това, че в процеса на творчеството се извършва видоизменение на действителността, а не се създава нещо ново, то изследването на това как именно Достоевски изменя живота в своите произведения, ще ни даде възможност да проследим процеса на работата на творческия интелект.

Повечето учени разделят творческия процес на три етапа: подготовка, вдъхновение и изпълнение. Писателите и техните биографи са осветлили твърде подробно процеса на подготовката — ето защо трудно можем да си представим процес на подготовка толкова невероятен, който да не е бил използван от някой художник.

Но настъпва моментът, когато подготовката завършва, и насън, неочаквано, често пъти след тежък безпосветен мрак, идва музата или вдъхновението. Р. Белнап пише, че той разглежда вдъхновението по-скоро като трансформация, околното като нещо, което възниква на съвсем празно място и се стреми да опише законите, съобразно които се изгражда произведението.

Творчеството на Достоевски е изследвано от много гледни точки, но всички трудове са се сблъскали с главната трудност, която е изразил Ален Тейт с отхвърляща всякакви извращения субективност: „Открих, че тази теория е приложима към творчеството на поети, които не обичам.“ Забележката на А. Тейт заслужава според Р. Белнап специално внимание, тъй като той е един от най-крупните поети и критици от периода, когато изучаването на източниците не е на почит. Смисълът ѝ се състои в утвърждаване на оригиналността. За да се обясни как вдъхновението се превръща в светяга светих, в твърде висша за изследване материя, бих искал по възможност да митологизирам благоговението пред оригиналността, като започна с непосредствената реакция, която изпитва умният читател при срещата си с велико произведение.

Ефектът, оказан от книгата върху читателя, може да се изрази по три основни начина и всички те посочват произхода на текста. Естетиките на класицизма, реализма и романтизма, които са не толкова епизоди в духовната история на човечеството, колкото вечни начини за оценка на заобикаляния ни свят, всяка по своето гълкува произхода на произведението.

По времето на Достоевски реализмът, създавайки прекрасен изкуство, се ръководи от наивна

теория. Достоевски казал веднъж на Гончаров, че неговият герой „е взет от действителността като фотография“, въпреки че схващането му за творчески процес, както и на Гончаров, не е било безусловно толкова опростено.

Достоевски не е писал теоретически трудове и в своите писма, проза и публицистика винаги се е обръщал към читателите, към противниците, към героите на своите произведения. Негов любим похват в спора е било неочакваното за опонента предаване на много позиции, но след това той давал реванш по главния въпрос — изтъква по-нататък в статията си Р. Белнап.

Достоевски смята, че творческият процес може да отрази не само света, който всеки може да види, а преди всичко реалния свят, истината, която не би могла да бъде открита без особена дар на художника. Тази пророческа доктрина позволи на Достоевски да съчетае така наречената оригиналност със задължителния реализъм. Той е могъл да твърди, че не измисля нищо ново, а само улавя това, което се изпълзва на другите.

Тази оригиналност предполага, че Достоевски пресъздава действителността по-добре от други-

те; писателят много се е гордеел с това, че може документално да потвърди многобройните източници на своите произведения. Достоевски се е гордеел с още едно качество на своя реализъм, което отчасти се е оправдавало: той твърдял, че хората едва по-късно ще разберат изказаните от него истини, т. е., че той притежава дарбата на пророк.

Редица изказвания на Достоевски — пише Р. Белнап — по различни поводи свидетелствуват, че той съчетавал твърденията си за оригиналността на своите произведения с тяхната правдивост, позовавайки се на способностите си, в които искрено вярвал. Тези способности според него са му дарени не от музите, а са резултат на изключителното му вникване във външния свят, което е недостъпно за обикновения смъртен.

За да се изследва творчеството като трансформация — пише в заключение Р. Белнап, — е важно да се изследва не само творчеството на писателя, но и това, което той е писал за него; единото изяснява другото, но всяко поотделно също заслужава да бъде проучено.

Мария Блажева

ПОЛША

„POEZJA“, Warszawa, nr. 1—12, 1988

Единственото днес полско списание за поезия, което излиза от 1965 г., не е популярно сред българските литератори, дори сред славистите. А в него се публикуват материални, интересни колкото за авторите на поезия, толкова и за нейните критици, историци, теоретици.

Отделните книжки обикновено се оформят с някакъв тематичен акцент, но ограничения във времето и пространството няма. Стихове от млади полски поети се редуват с чуждестранна класика, поетични есета за поезията съжителствуват с приносили научни статии и съобщения. Илюстрации, обикновено представящи един художник, и документалните снимки придават на повечето броеве непреходната стойност на литературен албум.

„Поезия“ съществува в актуалния литературен живот и го отразява, но едновременно с това се стреми да очертае тенденции в литературния процес — както в Полша, така и по света. Каго най-характерна черта от облика на списанието се налага органичното съжителство между поезията и нейната интерпретация от различни гледни точки: ако е представен чужд поет, на преводача се дава възможност да обясни своя подход; ако е публикуван цикъл стихове от полски поет, следват дватри коментирации текста; друг път поетичният материал по-скоро илюстрира оригинална теоретична статия и т. н.

През миналата година първи брой бе посветен на катастрофичната тема в поезията; бяха публикувани оригинални критически текстове за творчеството на Збигнев Херберт, Болеслав Лешмян, Мариан Пехал, Юзеф Лободовски и др. Особено внимание като издателско хрумване и като осъществяване заслужават брой четвърти и пети, посве-

тени на *литературния анекдот*, и брой седмици осми — на *еротичната поезия*.

Антологичният подбор на анекдоти в проза и стих *от* и *за* полски поети от XX век вероятно би заинтересувал главно специалистите по полска литература, но статите на Анджей З. Маковецки (брой четвърти) и на Регина Любас-Бартошнска (брой пети) осмислят това малко проучвано литературно явление предимно в теоретичен план.

„Увод в изследванията върху литературния анекдот“ на Анджей З. Маковецки предлага кратък преглед на историческите метаморфози на анекто-та като литературен жанр, за да изясни генеалогията на литературния анекдот — „разбираем (и комичен) в определен „литературен“ контекст“. Следва опит за класификация на литературните анекдоти, илюстрирана с редица примери; анализ на особеностите на рецепцията на литературния анекдот от читателя или слушателя; размишления върху социокултурните предпоставки за възникването на литературните анекдоти и върху техните функции в литературния живот.

Регина Любас-Бартошнска е озаглавила статията си „Документ и анекдот: залез или оцеляване?“. Тя тръгва от проблема за двойствеността на автобиографичното „аз“ в различните литературни жанрове и, използвайки примери от световната литература, създава сравнително пълна представа за присъствието на литературния анекдот в спомените, дневниците, мемоарите, автобиографиите.

По-богати на есеистични и критически текстове са двата броя със заглавие „Ерос в поезията“.

В седми брой, в статията си „Поезия и секс“ Збигнев Лев-Старович обособява три интерпретацион-

ни равнища за анализ на еротичната поезия: личността на твореца; конкретното произведение като съдържание и форма; културния контекст на творбата.

В „Магия и задоволеност“ Чеслав Джекановски и Кшишоф Павлак предлагат психоаналитичен подход към еротиката и секса в поезията. Според тях „еротичната фантазия е по своята същност поетична. И колкото по-поетична е тя, толкова по-малко е порнографска.“ Направена е условна класификация на еротичната поезия според особеностите на нейната сексуална проблематика. Разгледани са няколко основни архетипа на базата на конкретен материал.

Също в седми брой Ришард Павлюкевич анализира еротичната поезия на Талеуш Ружевич; Божена Ковшевич търси съвременните поетически превъплъщения на андрогиничния мит; Талеуш Левановски прави убедителен опит да обясни един от полските литературни митове — Рафал Войчек.

В осми брой на „Поезия“ Марек Вавжкевич дава своя отговор на въпроса „Как обича съвременният поет?“. Статията му предлага една макар и непълна типология на еротичното „аз“ в творчеството на неколцина съвременни полски поети.

„Любовната игра като театър. Любовните сцени като вид мистерия. Мистерия на биологията и културата“ — тази гледна точка към темата е избрал Анджей Грончевски в „Зрящи длани, слепи думи“.

В „Похвала на Ерос“ Мирослав Бегайчик търси корените на еротичната поезия в древногръцката и римската литература, като я разграничава от по-древната акалска, индуска или еврейска поезия с култови функции, в която еротичните мотиви имат алегорично значение.

И два погледа към полската литературна история: Збигнев Судолски анализира непознатите еротични стихотворения на Корнел Уейски (1823—1897), а Антони Чиж — порнографската поезия на Анджей Кшишки (1482—1537).

Двата броя „Ерос в поезията“ съдържат представителен тематичен подбор от съвременното полско поетическо изкуство.

1988 г. ще се запомни от читателите на списание „Поезия“ като долина на оригинални хрумвания и ярко присъствие в литературния живот на Полша.

Катя Митова

РУМЪНИЯ

VIATA ROMĂNEASCĂ — Nr 1, 2, 3, 4 — 1988 — Bucuresti, Romania

„Виана ромънския“, което представяме у нас за първи път, е нещо повече от литературно-художествено списание. Основано през 1906 г. в най-стария книжовен център на страната — Яш, столицата на провинция Молдова, от група писатели и критици, начело с Гарабет Ибраиляну (1871—1936) и Костантин Стере (1865—1936), — то е своеобразно, нерегламентирано творческо сдружение на румънските литератори от епохата, послужило след няколко години за основа на техния съюз. През осемте десетилетия, откакто се списва (от 1930 г. редакцията се премества в Букурещ), то неизменно поддържа репутацията си на едно от най-значителните периодични издания в Румъния. Наистина в нашата северна съседка отдавна съществуват и други сериозни литературни списания („Ромъния литерара“, „Луцафарул“, „Рамури“, „Стяга“, „Трибуна“ и др., като част от тях излизат извън столицата), но „Виана ромънския“ запази своята многочислена читателска аудитория, огромния си обществен авторитет. Още през 1920 г. редколегиата заявява в уводна статия своята програма: „Родено от потребността да помага на обществеността правилно да се ориентира в политическия и културен живот, нашето списание ще поддържа всички демократически тенденции и ще ратува за широко обсъждане на всички изказани у нас идеи, чрез теоретични дискусии и оперативна критика, за да могат широките слоеве от народа да се издигнат на по-висока степен в политическо и културно равнище.“ И упорито и целенасочено отстоява тази позиция. Защото, макар че е преди всичко литературно издание, „Виана ромънския“ провежда много идеологически диспути, публикува задълбочени студии

и анализи на политически, социални, общокултурни и дори научни теми.

Традиционно високо е равнището и на сътрудниците на списанието, още от първите му годишници. Поддържа го преди всичко автори от ранга на Йон Лука Караджале, Михаил Садовяну, Октавиан Гога, Тудор Аргеши, Михаил Себастиан, Василе Войкулеску, а в наше време: Захария Станку, Джоо Богза, Еуджен Жебеляну, Никита Станеску, Марин Преда, Джордже Балаица, Марин Сореску. Утвърдилата се през тези осемдесет години структура на списанието е традиционна: встъпителна редакционна статия, есе или тематична подборка стихове; някое ново прозаично произведение от съвременен автор, цикъл стихове от двама или трима поети; литературно-критически и литературоведски статии, спомени на живи за починали писатели; рубриката „Критически коментари“ (с водещ Корнел Регман), разделът „Хроника на иденте“ (професор Мирча Малица) и накрая — разделът „Хора, книги, събития“, в който редовно участват: Георге Григурку, Александру Протопопеску, Василе Андру, Виктор Кернбах, Лучиан Райку, Флориан Потра, Александру Пиру и други изявиени представители на румънската литературна мисъл.

През последните години „Виана ромънския“ даде трибуна на всички нови направления в румънската литература. Стана вдъхновител и център на няколко национални колоквиума по проблеми на поезията и прозата, на критиката, драматургията, детската литература, превода. В тези пространства диалози и дискусии редколегиата ангажира повечето от най-добрите творци от всички поколения. И тъй като обемът на списанието не е голям (по

формат и брой на страниците то се доближава до „Литературна мисъл“, се наложат от 1980 г. да започне излизането на тримесечното приложение „Кайете критиче“ („Критически тетрадки“).

След краткия исторически обзор бих искал да спомена някои от по-значителните публикации в кн. 1—4 от 1988 г.

В книга 1 централно място заемат материалите, свързани с националния класик Михай Еминеску: „Еминеску, мит в румънската лирика“ от Георге Григурку и „Изданията на поетичното творчество на Еминеску. Равносметка на едно столетие“ от Петру Креция. Първата статия е опит за нов прочит на поезията на последния голям романтик в европейската поезия и заедно с това интересен, полемичен преглед на някои от изследванията и коментарите върху неговото творчество. От съвременника на поета — критика Титу Майореску („румънския Белинский“) до Джордже Калинеску и Владимир Стрениу, Георге Григурку пише, че: „... Еминеску е философ, политолог, социолог и „полифоничен поет“, превърнал се в мит на румънската поезия и мит за румънския читател.“

В книга 3 са публикувани нови стихове на вощещия днес поет Марин Сореску (род. 1936 г.), познат и преведан и у нас. Поезията на Сореску е съвременна, асоциативна, с твърде много метафори. В послеслова към своя сборник „Младостта на Дон Кихот“ (1968) той пише: „Следя литературното развитие в много страни. Струва ми се, че навсякъде забелязвам една тенденция, характерна за цялата съвременна поезия: към метафората, не толкова към сравнението. Или по-точно — към стихотворението-метафора.“ Наистина метафоричността на румънското народнопоетично творчество чувствително влияе върху поезията на Марин Сореску. Твърде често той търси най-неочаквани ракурси и зрителни ъгли, за да ни провокира, да постигне конкретност и живост на изображението.

Повечето от стиховете на Сореску са скрити под маската на сатирата и иронията, но често под тях се крие трагичната гримаса на поета, който подобно на мим наблюдава и коментира съвременния свят, човешките отношения, търси измеренията на живота и смъртта, на съдбата и жертвата в името на другите.

Поезията на Сореску е до известна степен и анекдотична. Повечето от стихотворенията и поемите му завършват парадоксално. В това ни убеждават и последните му стихове. Той обича да руши общоприетите представи за живота и нещата, да спори с нормите на логиката и морала. Като опротества непрекъснато изразните си средства и търси

фамилиарен и дори твърде конкретен контакт с читателите, Марин Сореску често минава конвенционалните ни представи за живота и света, но никога не ги вулгаризира.

Интерес представлява и студията на Йон Негойеску за Думитру Раду Попеску (род. 1935 г.) — друго значително име в новата румънска литература, — автор на много сборници с поезия, есеистика, драматургия и преди всичко проза, част от която е преведена и на български.

Появила се сред разнопосочни тенденции (Фокньр, Хъкли, Камю, Марин Преду), белетристиката на Д. Р. Попеску открива пред нас един театрално пъстър и грубовато фантастичен, „маркесовски“ свят, в който органично се преплитат трагедията и буфоната, мистериата и гротеската. Неслучайно Йон Негойеску определя тези търсения като: „склонност към маскарадното“, към „спектакъл-парад на чудатостите и маниите“, към „оригиналните персонажи и патологичните феномени“. Героите на Д. Р. Попеску са едновременно и жертви, и палачи. Те се надсмиват над другите, но и те самите са шутове. „Писателят — търбли Й. Негойеску — непрекъснато задвижва любимия си механизъм на контраста. Този причудлив свят е със своя свършена вътрешна логика, която в крайна сметка смущава и обърква, а финалите му почти винаги водят до катастрофа.“ В новелите (както и в романите му: „Лятото на олтешците“, „Ф“, „Императорът на облаците“, „Мъка“) неизменно присъствува един доминиращ конфликт и в него, подобно на голяма река, се вливат всички други епизоди. Така в импресионистичната история за загиващото по време на голямата суша през 1946 г. село в Олтения, „Белият дъжд“, всичко е центрирано около сблъсъка между селския кулак Ангелаке Камуй и кмет-комунист Пауника, а в „Скръбно Анастасия вървеше“ — съвременна парафраза върху мита за Антигона по сходна ситуация в едно село на границата със Сърбия по време на войната — подчинено на двубоя между учителката Анастасия и местния първенец Костаке. „Интересът на автора към персонажите се определя изключително от степента на участието им в основното действие — нещо, което не се среща толкова често в днешната румънска проза (Д. Р. Попеску се изявява успешно и като драматург). Протагонистите тук се открояват твърде много от останалите герои, които са само част от общия фон — по-скоро експресивен, отколкото органичен“ — заключава Йон Негойеску.

Огъли Стамболиев

Г Д Р

“SINN UND FORM“, Berlin, 1987, Н. 3

В книгата привлича вниманието статията на Ян Кноф „Проклетото остаряване — или Дюренмат и Брехт“.

Под израза „Проклетото остаряване“ още през миналото десетилетие критиката схваща една обща тенденция в творчеството на западните модер-

ни класици, констатира авторът. „Проклетото остаряване“ е фраза, която изрича гангстерският шеф в комедията на Дюренмат „Съучастникът“. Но тази фраза може да важи и за самия писател и дори да служи като определение за съдбата на онези съвременни драматурзи, чиито творби не разкри-

ват перспектива към бъдещето и не имплицират напредък и развитие — така смята критикът Герд Йегер. И задава въпроса: Задължително ли стигат до период на застой писателите като Йонеско, Бекет, Фриш или Дюренмат — най-значителните драматурзи на петдесетте и първите от шестдесетте години? Не започва ли някакво все по-формалистично кръжение около основни теми, произлизащи от техните първи творби, създадени още в годините след Втората световна война?

Авторът на статията прецизира този въпрос. Той посочва, че непосредствено след Втората световна война „основни теми“ станаха екзистенциални проблеми, изпълнени с житейско съдържание. Тяхното философско или литературно разглеждане е отговаряло на интересите на публиката. Абстрактността на тези проблеми естествено се заменя от конкретността на следвоенните условия. Освен това драмите от този период остават „отворени“, но не в смисъл, че желаят да се обвържат с историческите промени или дори да ги пропагандират, но те се отказват да придават смисъл на безсмисленото или да формулират някакъв метафизичен отговор на житейските въпроси или да внушават трансцендентно успокоение. Тези пиеси остават своеобразен „спьникамък“ и с необичайния си език и отказ от смисъл провокират новоустройлата се буржоазия, отбелязва авторът.

Драмата на Бекет „В очакване на Годо“ би се превърнала в църковна мистерия, ако някак се повдигне един бог, който да спаси двамата герои. Но отвореният край на пиесата създава неяснотата дали изобщо се дири бог, или тук става дума само за провокираща шега, както в „Краят на играта“ — комедия, разигравана с „излишни хора“, чиято вътрешна разпокъсаност и произлизаща отук намалена жизнеспособност е присъща на човека в съвременното буржоазно общество. Вероятно най-консервативният от посочените драматурзи — Йонеско — например се занимава в пиесата си „Столовете“ с безсмътичността на обществения театър, в който той проектира безсмислените и нереални илюзии на една старееща двойка. Подобно е положението и с Макс Фриш, при когото търсенето на самоличност се превръща в загуба на възможността за самоличност, заключава Ян Кнопф.

Пиесите на „модерните класици“ могат да се схващат днес само като комедии, смята авторът. И все пак техният екзистенциализъм вече е преодолян, превзможната е сериозността, с която те поставят крайните въпроси на съществуването, но междуременно замогналата се буржоазия ги е приела в дома си — и то като нещо, което те никога не са искали да бъдат: като безъби класици, които вече могат да се отдават само на метафизика. Онова, което преди тридесет години е въздействувало отблъсквашо и провокиращо, днес се приема като конвенция. Класиците на модернизма са се превърнали в достъпници на идеологията, които трябва да доказват, че екзистенциалните въпроси са също толкова актуални, както и диренето на трансцендентен смисъл. Според Ян Кнопф единствено последователното им разкриване като автори на комедии може да ги спаси от тяхното окончателно комерсиализиране.

Фридрих Дюренмат също започва като автор на комедии и по собственото му мнение си остава такъв и до днес. Затова той сякаш се отделил от редицата на модерните класици. И все пак споделя тяхната „участ“, понеже по начало не вярва в „историята“ и се отнася към нея само като към арсенал на екзистенциални основни проблеми. Но докато макар и по неисторичен начин включва историята в своите пиеси, той гарантира театралната жизненост на творбите си, защото в тях възниква напрежение между историческите факти и разглежданите екзистенциални проблеми, смята авторът. Творческото развитие на Дюренмат не протича по-различно от това на Бекет, Йонеско и Фриш. Принципно съмнение по отношение на историята, схващането, че в нея отново и отново се повтаря все същото човекоубийствено безумие, задължително довежда до недоверие в историческите факти и до изтъкване на „чистите“ екзистенциални въпроси.

В литературното си творчество, както и в театралните си произведения, Дюренмат твърде често се отзовава критично за творчеството на Бертолд Брехт. Затова е уместно да се установят основните различия между двамата драматурзи, отбелязва авторът на статията. За разлика от Дюренмат произведенията на Брехт са насочени към промяната, те разработват и разкриват историята, схващана най-често като „нова история“, тоест политика. Стремежът да се изобрази по възможност повече реалност и да се превърне в изкуство довежда по правило до богата на действие фабула и образи, с които зрителят може лесно да се идентифицира: Ваал, Пунтила, Майка Кураж и т. и. Възгледът, че историята е дело на хората и е резултат от реален и идеален човешки труд, довежда до привличането на исторически материал и до създаването на човешки образ, който представя човека като създател и има за предпоставка схващането, че нищо не остава така, както е било, защото всичко се променя, включително и човекът с неговите основни проблеми.

Според автора на статията заличаването на историята при Дюренмат, а и при други драматурзи, води до откъсване от материалната страна на живота и създава подозрението, че реалността е само привидност. Този метод не дири смисъла на съществуването в съвместния живот на хората, а в отделния индивид. Но тук няма много неща — предизвикателството на духа и минимална свобода на избора да се противопоставиш на злото и да осъществиш доброто поне с това, че понасяш злото. При този случай човекът не може да се схваща като създателен субект, като самоосъществяваща се личност. При цялата проищателна критика и описания на корумпираното буржоазно общество при Дюренмат се налага впечатлението, че неговата неисторичност е основа за песимизъм — човекът се опознава само като страдалец, неговото изживяване на света представлява мъченичество. Така в творчеството на Дюренмат човекът — независимо дали се самореализира идеологически като „храбрец“ или като „ироничен герой“ — се явява само като жертва, подчертава авторът на статията.

За разлика от героите на Дюренмат персонажите на Брехт са винаги действени, дори в случаи-

те, когато стават жертва; защото Брехт показва, че те не трябва да бъдат жертва, например при „Майка Кураж“.

Тези различия у двамата драматурзи проличават и в техните театрални теории. Брехт търси дистанция и се стреми да създаде комедия с исторически смисъл, изпълнена — по думите му — със „социален комизъм“. Той отнема смисъла на изобразените обществени условия и лица, като ги описва „отчуждено“ от позицията на следващата ги епоха. Следователно към все още актуалното и съществуващото — например към фашизма в Германия — Брехт се отнася така, сякаш то вече е отминало, исторически „ликвидирано“ и отдалеч не се разглежда с голяма сериозност. Това съвсем не означава подслаждане на събитията (както често са го упреждали), нито пък осмиване на жертвите, изтъква авторът. В теорията на Брехт за комедията съвсем естествено навлизат категориите на промяната, на належащата за бъдеще и образът на съзидателния, изменящ тежките условия човек.

За разлика от Брехт дистанцията при Дюренмат означава откъсване от реалностите и от времето. Драматургът — по думите на Дюренмат — се оттегля на луната и по този начин създава дистанция, за да не забува погледом си пред сериозността на живота. Но така, отбелязва Ян Кнопф, драматургът вече не вижда нищо конкретно. С космологическия си поглед човекът загубва своето историческо измерение, превръща се в някакво същество, което безсмислено се мъчи да създаде нещо, за което да вярва, че му е необходимо. В последна сметка героите на Дюренмат се изправят винаги пред катастрофа, заключава Ян Кнопф.

Накратко: ако при Дюренмат катастрофата представлява края, то Брехт търси възможността за нейното превъзможване; ако в човешката история Дюренмат открива само разрушението, Брехт издирва нейните продуктивни и промисливи измерения; където при Дюренмат се заглежда смъртта, там започва при Брехт животът.

Венцеслав Константинов

Ф Р Г

„MERKUR“, Stuttgart, 1987, No 8

От по-особен интерес е статията на Барбара Клайнер „Трезвост и конкретност“, публикувана в рецензираната книжка на сл. „Меркур“. Статията разглежда живота и творчеството на италианския писател Примо Леви.

„Въздухът, който дишаме, съдържа така наречените инертни газове. Те имат странни научни имена от гръцки произход, които означават „нов“ (неон), „скрит“ (криптон), „бездеен“ (аргон), „чужд“ (ксенон). Действително те са толкова инертни, толкова доволни от своето състояние, че не участвуват в никаква химическа реакция, не се свързват с друг елемент и по тази причина са останали незабелязани столетия наред. . . Малкото, което зная за своите предци, ме кара да ги сравнявам с тези газове. . . Благородни, инертни и редки; за разлика от други прочути еврейски общности в Италия и Европа тяхната история е твърде бедна. . . Те никога не са били особено обичани или особено мразени; няма никакви сведения за значителни преследвания.“

Така Примо Леви представя в началото на своята автобиография „Периодичната система“ света на пиемонтското еврейство, от което той произлиза. Сравнението, заето от областта на химията, вече издава важни неща за писателя: литературата е била негова втора професия, първата му професия е химик. Но това сравнение издава и сведения за еврейските общности в Пиемонт, които членове имат редките качества на благородните газове. Поради това за пиемонтските евреи е било възможно до Втората световна война да водят непомрачен, почти идиличен живот. Не на последно място това е свързано и с обстоятелството, че антисемитизмът е почти непознат в Италия. Например еврейската общност в Рим, която и до днес е най-голямата в Италия, съществува без прекъсване от времето на Римската империя и с право тези евреи говорят за себе си, че са повече римляни от

гражданите на Рим, понеже винаги са живели във Вечния град.

Този „подреден фамилиарен свят“ на пиемонтското еврейство загубва своите идилични черти през 1938 г., когато възниква расовото законодателство на Мусолини — отстъпка, направена пред немските съюзници. За деветнадесетгодишния Примо Леви настъпват трудности в следването му по химия, защото тогава еврейските докторанти стават нежелателни. Когато през 1941 г. той все пак получава в ръцете си свидетелство за промоция с изрична забележка за еврейската му расова принадлежност, за него няма работа. Само нелегално и под фалшиво име той успява да се назначи в една отдалечена пиемонтска мина, а по-късно и в миланска фармацевтична фабрика. С немската окупация на Северна Италия през септември 1943 г. положението рязко се променя: веднага започват най-брутални преследвания с убийства направо на улицата и унищожавания на цели семейства. Заедно със свои приятели и колеги Примо Леви се включва във въоръжените съпротивителни групи на партизаните, които действуват в пиемонтските планини. Неопитността и предателствата скоро довеждат до арестуването на Леви от фашистката милиция. Изправен пред избора да бъде разстрелян като партизанин или да го изпратят в италиански концлагер като еврейци, той предпочита втората възможност. За кратко време в концлагера „Капри“ край Модена арестуваните могат да излизат свободно, но скоро италианската фашистка милиция, която управлява лагера, е сменена от немски есесовци. На шестстотинте затворници в концлагера „Капри“ — мъже, жени, деца, старици, болни и слабосилни — съобщават през януари 1944 г., че ще бъдат транспортирани с товарни вагони в Германия. А това означава само едно — „Освиенцим“.

В „Освиенцим“ Примо Леви остава до края, до освобождаването на лагера от съветските войски.

Той е един от шестнадесетте ошелели концлагеристи от „Капри“, понеже са го сметнали за достатъчно силен да бъде подложен на принудителен труд. Авторката смята, че Примо Леви не би оцелял, ако към концлагера „Освиенцим“ не е била придадена фабрика за синтетичен каучук: химикът Леви е бил разпределен в така наречената „химическа рота“ и тази работа е съхранила живота му.

Преживяванията си в „Освиенцим“ Примо Леви описва в книгата „Нима това е човек?“, която излиза в Италия през 1947 г. и скоро е преведена на девет езика. (Предстои публикуването ѝ на български в „Профиздат“ — В. К.). Авторката на статията посочва, че тази книга не е нито обвинение, нито присъда; с неумолнима трезвост и конкретност тя представлява свидетелство за човешката мъка и страдание. Нейната цел не е опрощението, а познанието.

Обективност при описанието на фактите, яснота и еднозначност при изобразяването — това са основни изисквания за работата на един естествоизпитател. Това отношение към света, превърнало се във втора природа за учения, Примо Леви влага в своята литературна програма, която може да се изрази чрез следните въпроси, съдържащи се в заглавието на първата му книга: „Какво представлява човекът?“, „Какво превръща човека в човек?“, „Къде се намират границите на човека?“, „Какво става, когато той прекрачи тези граници?“. Всяка следваща книга на Примо Леви е белязана от тези въпроси — преди всичко романът му „Затапяване на дъха“, описващ завръщането от „Освиенцим“ на група евреи, които трябва да извършат деветмесечно странстване през Русия, Румъния, Германия и Австрия. Тези въпроси присутствуват и в автобиографичната книга на Примо Леви „Периодичната система“, която не разказва хронологически един живот, а посредством монтажна техника свързва отделни епизоди като различни химически елементи. Все пак това свързване не съответства нито на символните афинитети, познати на алхимията, нито на научните закономер-

ности. Относително производното обединяване на биографични епизоди подобно на химически елементи внушава представата, че все пак Примо Леви свободно овладява повествователната материя съобразно с художествения си замисъл, отбелязва авторката.

За своето творчество Примо Леви казва: „Смятам, че един писател, който днес не познава линиите на развитие в науката, е като ампутиран, той гледа само с едното си око и му липсва едно важно измерение... За мен писането означава комуникация — моят литературен модел е работният отчет, отчетът за извършената в течение на седмицата работа. Такъв отчет трябва да е кратък, достоверен, но преди всичко разбираем: трябва да могат да го разберат както фабричният директор, така и работникът.“ Тези схващания Примо Леви претворява и в романите „Кога, ако не сега?“ (1982) и „Загиналите и спасените“ (1986). Втората книга има стойността на социологическа студия върху структурите на властта, посочва авторката. В една от главите ѝ писателят разглежда критично възгледа на Жан Амери за правото на свободно „напускане на живота“ и неговото напълно съзнателно самоубийство. Толкова по-голямо е изумлението, предизвикано от самоубийството на самия Примо Леви през април 1986 г., отбелязва Барбара Клайнер. Тя смята, че при цялата научна обективност в творчеството на Примо Леви е останал незасегнат един фундаментален въпрос: въпросът за достойнството и суверенитета на човека. Заел позицията на протоколиращ свидетел в различните концентрационни лагери, той остава длъжник към самия себе си, понеже винаги е избягвал този въпрос, като е предпочитал научно обективиращата дистанция към събитията. В този смисъл, смята авторката, съществува взаимовръзка между преживяванията в „Освиенцим“ и крайната стъпка на Примо Леви — но тази връзка не е пряка, а противоречива и сложна.

Венцеслав Константинов