

Г Д Р

„SINN UND FORM“, Berlin, 1989, Н. 5

През последните години в литературния живот на ГДР отново намери своето място като обект на внимание и дискусии творчеството на писателя Хайрих Бьол. В рецензираната книжка на сп. „Зин унд форм“ — издание на Академията на изкуствата в ГДР — централно място заема статията на Гюнтер де Бройн „Когато войната избухна“, посветена на белетристичното майсторство на Бьол, както и на неговата гражданска позиция.

Началото на Втората световна война заварва Хайрих Бьол като студент в Кьолнския университет. Събитията от онова време писателят обрисувва две десетилетия по-късно в автобиографията си разказ „Когато войната избухна“. Там той казва: „Лежах на прозореца, бях навил ръкавите на ризата си, взирах се над портала и караулното помещение към телефонната централа на полковния щаб и чаках моят ириятел Лео да ми даде уречения знак...“ Но този знак не идва, войниците получават каски, а това значи — война. Всъщност разказът завършва, преди да е избухнала войната — въпреки заглавието си. Но Бьол впушава на читателите си, че войната е започнала далеч преди 1 септември 1939 година, още в началото на 1933 г., когато за райхсканцлер е бил назначен Адолф Хитлер.

Разказът „Когато войната избухна“ е свързан тематично с разказа „Когато войната свърши“, създаден непосредствено след първия. И в двете произведения се говори малко за ужасите на войната, но се описва баналността, с която се проявява ужаса, описва се ужасът на баналността. В тези разкази ще намерим целия Бьол с неговата правдивост, с неговите предрасъдъци и с неговата доброта, посочва авторът на статията. Докато любовната история, която също се описва, завършва щастливо, душевното състояние на немците в края на войната е показано като съвсем мизерно. Пропуснати са шансовете на момента, а именно военното поражение, което можеше да донесе морална полза. След шест години война немците се завръщат от фронта победени и полумъртви от глад, но и непоучени от събитията. Който изпитва срам или разкаяние, е смятан за враг. Войната, която е започнала, преди да избухне, не свършва със своя край; тя продължава не само сред развалините на градовете и в мъката на вдовиците и сираците, тя е жива в съзнанието и съвестта на оцелелите, заключвава Гюнтер де Бройн.

Самият Хайрих Бьол неведнъж е отричал значението на преживяванията си от войната за своето творчество и в центъра на вниманието е поставял други проблеми — например изостреното си чувство за социална несправедливост, породено от икономическата криза през двадесетте години. Според Гюнтер де Бройн той е постъпвал така, защото не е искал да признае на войната такъв позитивно въздействащ аспект, а може би и за да се защити от твърденията, че при него моралистът често доминира над художника. Но творчеството на писателя опровергава неговите твърдения. И социалната критика, и критическия католицизъм у Бьол са белязани от войната, която немците започнаха, водиха и загубиха.

Цели шест години Бьол трябва да носи военна униформа и едва когато приключват горчивите преживявания от войната, той започва да пише. През целия си творчески живот Бьол черпи от тези преживявания, които се обогатяват от събитията на следвоенните години.

Фронтовите преживявания намират място предимно в ранното творчество на Хайрих Бьол. Писателят изобразява тяхното безсмислие и не се стреми да им намери никакво оправдание. Според него младежите на фронта не се закаляват сред стоманената буря, не узряват вътрешно в битките, не се пречистват чрез страданието и не увеличават познанията си, а най-малкото постигат така възхваляваното от други писатели трайно фронтово другарство. Нищо във войната не е героично, ако някъде се проявява човечност, тя не е предизвикана от войната, а просто е останала незасегната от нея; тази човечност се е съхранила у унижените и оскърбените, у отказващите да отидат на фронта и останалите извън общия поток.

Това са човешките типове, които и в късното творчество на Хайрих Бьол носят бремето на историческото познание за вините в немското минало и с това съхраняват утопията за едно достойно съществуване, основано на доверие, добросъвестност и любов. Защото именно те остават хора в едно общество, което се гради върху успехи, постижения, полза и забравя. Така съживяването на спомените се превръща в дело на съпротива. Прочутото есе на Хайрих Бьол „Писмо до един млад католик“, насочено против превъоръжаването, подхранва своето въздействие именно от тази съпротива срещу забравата. Това важи и за почти

всички романи на писателя. Неговите герои, тези особини, стоящи извън общия поток на живота, са именно хората, които умеят да обичат безкористно и безусловно. За конформиста, който се пригажда към обстоятелствата и се оставя да бъде управляван от тях, такава любов (дори лейната любов към ближния) изглежда романтична или асоциална, понеже тя е свързана с отказ от успехи и постижения и чрез нея отделният човек се бори срещу поглъщането си от държавата и потребителското общество. За обичащия е по-важно да съхрани своята личност и своята чувствителност, отколкото да печели пари и успехи. Той пази своята частна сфера. Но при Бюл частният живот винаги добива политически очертания. Любовната история се разширява до социална; дори когато разказва автобиографичен сюжет, историята на живота и възгледите му се превръща в нещо по-голямо поради конкретността на влиянията и съпротивата,

които тя предизвиква. Също и в публицистиката на Хайнрих Бюл често срещана тема е защитата на индивидуалната свобода срещу властта на институциите. Още през 1952 година Бюл отбелязва в станалата вече класическа статия „Приобщаване към литературата на развалините“: „Нашата задача е да напомним, че човекът не съществува само за да бъде управляван...“

В едно телевизионно интервю от преди десетина години Хайнрих Бюл бе наречен „съвестта на нацията“. Тогава той категорично се разграничи от това определение и обясни неговата поява с недостига на съвест в пресата, парламента, партиите и църквата. Той не желаше да представлява националната съвест и точно поради това я олицетворяваше, заключава Гюнтер де Бройн.

Венцеслав Константинов

Ф Р Г

„MERKUR“. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken., Stuttgart, 1988, Н. 5

От особен интерес в рецензираната книжка е статията на проф. Харалд Вайнрих от Мюнхенския университет „Как се става и как се остава Йонеско?“.

Още в началото на петдесетте години в парижкия Латинския квартал се поставя една едноактна пиеса на още никому неизвестния Йонеско, която носи странното заглавие „Плешивата певица“ и която до ден-днешен не слиза от репертоара на френските и световните театри. Само в Латинския квартал броят на представленията надвишава числото десет хиляди. Едва ли историята на театъра познава друг такъв сценичен успех, посочва авторът на статията.

Като подзаглавие на „Плешивата певица“ Йонеско отбелязва „антипиеса“. Впоследствие критиката, позволавайки се на това подзаглавие, назовава целия театър на Йонеско „антитеатър“, колкото и произволно да е това обозначение. То не казва нищо повече от това, че този театър е различен от предхождащия го реалистичен, натуралистичен или булеварден театър. Всяка литературна творба с характер се противопоставя на своите предшественици, ако пък е много добра — на всички свои предшественици, подчертава авторът на статията. Но антитеатърът на Йонеско представлява едно различие на принципна основа: сам писателят казва за своята пиеса „Плешивата певица“, че използва театъра само като инструмент, за да разбере каква е същността на езика и значението на думите — проблем, който го е занимавал отдавна.

Проф. Вайнрих е съгласен със Сартр, който казва, че същинският герой в ранните пиеси на Йонеско е *езикът*. По-точно казано, това е езикът на всекидневното с неговата тъпа рутинираност и неизразима баналност. Този език на мистър и мисис Смит, на мосьо и мадам Мартен, езикът на полицайте, пожарникарите, съсловните чиновници и портгерите е използван от Йонеско по такъв начин на сцената, че под повърхността на смешното

прозира една бездънна непознаваемост на света. Отначало зрителят възприема т. нар. абсурден диалог като нещо комично и реагира със смях, но скоро този смях засяда в гърлото му и сред баналното всекидневие, изобразено на сцената, той съзира трагедията на собствения си език.

В продължение на десет години — от 1950 до 1960 — едноактните пиеси на Йонеско владят всички френски театрални сцени. Едва през 1960 година драматургът се изявява и като автор на многоактни пиеси, всяка от които изпъква времето на една театрална вечер. Тогава критиката поставя въпроса: „Ще остане ли Йонеско—Йонеско?“ Този скок от кратки в големи сценични форми изглежда прекалено рискован. Но Йонеско издържа изпита преди всичко с драмите си „Безплатни убийци“, „Носорозит“ и „Краят умира“. Във всички тези пиеси — а и в някои други — наред с изброените дотук сценични типове на Смит и Мартен се появява едно ново действащо лице, истински протагонист, свързан само външно със света на малките хора от ранните пиеси на Йонеско. Този герой носи тривиалното и твърде разпространено във Франция име Беранже и за разлика от персонажите в едноактните пиеси говори в първо лице.

Авторът на статията смята, че някои от големите драми на Йонеско от късния му творчески период могат да се схващат като „себеинтерпретации“, които писателят прави по отношение на малките си драми от ранния период. Най-ясно това проличава в триактната му пиеса „Носорозит“, в която потискащата поява на носорози във всекидневния живот на хората може да се интерпретира като настъпване на политическа масова история. Цял един град, добронамерен и невзрачно нормален, е обхванат за кратко време от епидемичен „риноцерит“, в резултат на който разкрива своята невидима дотогава тоталитарна същност. Заразата прониква във всички с изключение на един-единствен човек — напълно незабележимия до

този момент Беранже, който сам се противопоставя на всеобщата лудост: „Аз няма да капитулирам.“ През последните години и самият Йонеско интерпретира тази драма като опит за лечение от картезианството и тоталитаризма — в лекции, статии, есета и интервюта — и при това назова масовата лудост по име: от една страна — с поглед към националсоциалистическите партийни конгреси в Нюрнберг — като фашизъм, а от друга — с поглед към Сталин като архетип на един тиранин — като сталинизъм. Последното определение не до-

падна на много от неговите някогашни читатели и зрители и за известно време обединената лява критика, наричана от Йонеско „древни интелектуалци“, го представяше като символ на студената война и предател на самия себе си.

Проф. Харалд Вайнрих завършва статията си с наблюдението, че Йожен Йонеско — и като автор на прозаични творби — не престава да изненадва публиката с онова, което мисли, казва и пише.

*Венцеслав Константинов*

## АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“. Wien/Salzburg, 1989, Н. 231—232

В рецензираната книжка на сп. „Литератур унд критик“ привлича вниманието статията на Жужа Шел „Иодьон фон Хорват — епик на своето време“.

Времето, за което става дума, е подстъп към нашето днешно време, отбелязва авторката. Иодьон фон Хорват съпреживява един процес на тотално объркване; едва след неговата смърт той породи всички онези еруции на хаоса, които разтърсиха света и които днес още не са превъзможнати.

Още в началото на нашия век започна да се разколюва „всезнанието“ на епическия автор. Причината за това е настъпилата загуба на ориентирите в социалния и политическия живот на Европа. Разбирайки за тази загуба беше всеобщо, но реакциите се оказаха различни. Най-значителният и най-богат отговор на това предизвикателство дадоха епически произведения като „Малте Лауридс Бриге“ на Ридке, романите на Кафка, Музил, Брех и Канети, където се поемат нови пътища на познание — по-сложни и обхватни. Други автори от най-различни литературни направления се опитаха през първите две-три десетилетия на века да противопоставят на тази загуба на ориентир елна собствена митология. Като пример от австрийската литература може да се посочат „ангелът“ от „Дуински елегии“ на Ридке, библейските сравнения и образи у младия Верфел, митично разгърнатите образи на Тракл. Възражението, че тук става дума за лирика, се оказва несъстоятелно с оглед на развитието в цялата немекоезична литература. Такива „частни митове“ — често с позовавания на ориенталски митологии — може да се намерят от Хесе до Дьоблин. Най-после в рамките на буржоазната литература имаше и автори, които се опитаха да превъзможнат тази криза на ориентацията с помощта на някои социологически аспекти на марксисткия светоглед. В това отношение авторката споменава имената на Йозеф Рот, Франц Верфел и Иодьон фон Хорват.

Но политическите събития през тридесетте години — от една страна, поемането на властта от фашистите в Германия, а от друга, прощест на сталинизация в Съветския съюз — задълбочиха кризата в ориентацията тъкмо у тези автори до такава степен, че нито частните митове, нито подръчните социологически теории можеха да предложат опора в този хаос.

Много изследователи на Хорватовото творчество са регистрирали този обрат, но той е оставал

неяснен. Посочва се, че поведението на неговите герои може да се обясни с техния класов произход и класовото им съзнание и все пак се подчертава, че изобразените от Хорват конфликти могат да бъдат обхванати не с марксистически, а само с морални и в последна сметка метафизически категории.

За да изясни как възниква и се задълбочава кризата в ориентацията у Хорват, авторката на статията подлага на анализ романа „Младост без бог“, създаден през 1938 година. Изходната ситуация в това произведение е огрубяването, обезчелването на младежта и не само на нея. Разкриват се и корените на това явление. Действието се развива в условията на политически режим, който с всички средства на властта и на пропагандата налага военна дисциплина и бездуховно, бездушно унифициране. Но „когато вече не се търпи характерът, а само послушването, истината си отива и идва лъжата — майка на всички грехове“. Наред с тази първична проблематика, към която спадат както изгладнените селски деца, така и житейският стил на едрите буржоа, в романа съществува и една друга плоскост — религиозната проблематика. Тя се акцентира още в заглавието на романа. Героят на повествованието е млад учител, който е загрижен да не изгуби трудно постигнатото си работно място. Поради това той влиза в противоречие с владеещите в обществото нехуманни възгледи. С едно привидно незначително и педагогически уж правилно действие той се натоварва с вина, която не може да понесе — убийството на едно от поверените му момчета. В тази мелница между наложеното от живота изискване да се пригоди към съществуващия порядък и изискванията на своя вътрешен морал младият учител почти несъзнателно потърсва опора в религията. Така от своя първоначален атеизъм той преминава към дирене и опознаване на Бога и стига до решението да каже пред съда истината въпреки застрашаваната го загуба на насыщения. Ако това решение се схване като акт на съвестта, тук може да се говори за значението на индивидуално-моралната страна на живота; по този начин в романа на Хорват се задействуват метафизически сили, заключава авторката на статията.

Ето как в творчеството на австрийския епик социално-критическите тенденции преминават в морална проблематика. Тъкмо това движение придава на Хорватовите произведения дълбочина и строгост, които ги правят не само свидетелства на времето, но и негово откровение.

*Венцеслав Константинов*