

Самотата като възглед и мотив у писателите на Скандинавия, осъществили „пробива на модерното“

Вера Ганчева

Толкова хубави неща има все пак в живота, мислеше си той, когато си спомняше за свежия крайбрежен бриз в родното си място, за прохладното шумолене на буковите гори на Шелан, за чистия планински въздух в Кларан и вечерния полъх край Гардинското езеро. Но сетеше ли се отново за хората, душата му се натъжаваше. Той си ги припомняше един по един и всичките те се изреждаха пред очите му, ала го оставяха сам, никой не се задържа при него. Та нима той им бе близък, нима им беше верен? Само дето ги бе напуснал по-бавно. Но *не беше* това. Голямата тъга произтичаше от факта, че една душа е винаги самотна. Лъжа е вярата в сливането на две души. Дори и майката, която ни взема в скута си, дори и приятелят, жената, която почива до сърцето ни...¹

С тези меланхолични разсъждения на смъртния си одър Нилс Люне, централен персонаж в едноименния роман на датския писател Йенс Петер Якобсен (1847–1885), потвърждава краха на най-голямата според него илюзия на човечеството, пък и в съществуването на отделните хора, а именно, че тъй естествената и животокрепителна мечта за взаимност и пълноценно общуване с другите може да се сбъдне. Самотата е жребий на всекиго от нас, заявява Нилс Люне в това произведение, станало истинско „евангелие“ на интелигенцията в скандинавските страни през последните десетилетия на миналия век, преведено и широко известно в цял свят, оказало някога силно въздействие и върху доста български творци, разтърсени като събратята си в Европа от трагиката на героя, твърдо решил да приема действителността такава, каквата е, да не търси измамната утеха, осигурявана от вярата в Бог или от заблудата, че и поградивният контакт с околните, с членовете на собственото семейство или дори със социума, би могъл да допринесе за дълбока емоционална обвързаност с тях, да послужи на индивида за житейска и духовна опора. „Вярата в някакъв личен бог, който води всичко уж към най-доброто и който в отвъдния свят наказва и възнаграждава, не е нищо друго освен бягство от жестоката действителност, безсмислен опит да лиши същест-

¹ Цит. От „Нилс Люне“ от Йенс Петер Якобсен. Превод от датски Стефан Начев. С., 1994, с. 194.

вуването от неговия непреодолим произвол² – тези думи, с които Нилс се опитва да върне своята млада съпруга на земята, да ѝ вдъхне силата да проявява самостоятелност, да разчита на себе си при превъзможването на всекидневните пречки, не на благоволенieto на могъщ небесен самодържец, изразявайки светоусещането на едно ново поколение, били цитирани с ентузиазъм от младите съвременници на Якобсен, доловил безпогрешно и възплътил с голямо художествено майсторство тяхната потребност от качествено различни взаимоотношения с реалността и изискванията, които тя поставя, от трезв и аналитичен подход към нея, предизвикан от императивите на времето, от сътресенията, белязали епохата им. Въсщност тъкмо Якобсен е и един от най-ярките представители на т. нар. *пробив на модерното*, *det moderne gjennembrud*³ в литературата на скандинавските страни, понятие, създадено и наложено от Георг Брандес (1842–1927) в неговата книга „Личностите на пробива на модерното“ (1883), но което той всъщност лансирал по-рано в прочутите си лекции на тема „Главните течения в европейската литература на XIX в.“⁴, изнасяни в Копенхагенския университет (1871–1887) и залегнали като основа в едноименното му изследване – най-крупният труд на имениния датчанин, заел видно място сред първите европейски критици на своето време.

„Пробив на модерното“ ще рече енергичното раздвижване в областта на културата в Дания, Норвегия и Швеция през двете предпоследни десетилетия на миналия век, породено и тласнато в определена насока от идеята за насищане на литературата с полемичен дух, с актуална проблематика, за все по-категоричното ѝ отдалечаване от химерите на романтизма, чиито меланхолични трели и патетични акорди са вече заглушени от грохота на индустриализацията, от мажорно отекващото многозвучие на коренни социално-икономически промени. В Скандинавия въпросният период се характеризира с трансформации във всички сфери на обществото, с преход, доскоро настояще и в големите европейски страни като Англия, Франция, Германия, откъдето в тази северна част на континента нахлуват философски и естетически идеи с решаващо въздействие върху атмосферата около културата там, с неоспорим влог за откриването на нови перспективи за нейното развитие, за търсенията и постиженията на дейците ѝ. Ходът на обществените процеси е неумолим и ако в скандинавските литератури през 60-те и 70-те години все още дава тон идейно-художественото наследство на романтизма, към края на второто от тези десетилетия в Дания, Норвегия и Швеция вече проникват европейски тенденции и влияния, които влизат в дисонанс с него

² Пак там, с. 185.

³ Дат., на англ. обозначението е *the modern breakthrough*, на фр. – *l'éclosion de la littérature moderne*.

⁴ На български е издадена книга със същото заглавие, която всъщност представлява сборник, съставен от Нешо Давидов, с предговор от Светлозар Игов, включващ статии, очерци, портрети – откъси от най-известните трудове на датския критик. С., 1980 г.

и всъщност понятието *самота*, и без друго сложно, и без друго много-аспектно, разширява съдържанието си и наистина става ключово за духа на времето, изразявайки и явление с характера на епидемична социална болест. Изследователите по принцип различават три основни типа самота: възникнала в хода на индивидуалното развитие; предпоставена от външни фактори и обстоятелства; екзистенциална, т. е. дълбинно вкоренена в съзнанието на човека и в ограничените форми на комуникация, ощетяващи живота му. Творчеството без съмнение има компенсаторна функция и при онези, надарени със способности да му се отдават, самотата става важно измерение на съществуването, дори условие за по-цялостно личностно реализиране. Преобладаващата част от хората обаче са лишени от възможността да придобият *идентичност* посредством художествени изяви и по принуда я търсят и намират в даден социален конгломерат – семейство, „племе“, общност... Отчуждението от него е един от трагичните аспекти на тяхната участ и сякаш неизменно съпътства човечеството от „разпадането му на монади“ (по израза на Енгелс⁵). Дори най-бегъл историко-семантичен екскурс би предложил впрочем интересни наблюдения в тази връзка и извода, че в продължение на столетия, от древността до средата на XIX в., когато се създава обстановка за социална изолация, за *алиенация*, толкова по-непреодолима за отделния човек, колкото по-деперсонализирани и антагонистични са обществените отношения, вплели го като в мрежа, самотата е била преди всичко личен проблем, произтичащ от *нагласата* му спрямо действителността и околните, спрямо религията и ролята ѝ на опора, духовна и житейска, спрямо космоса в смисъла на мирогледен обхват и разкрепостеност.

В своето най-ранно значение самотата е *място*: зона извън пределите на общността, на обществото. Гори, опасни и безлюдни зони, мочурища, острови, открити моря... – *еремос* (гр.) е всъщност пустиня, мъртвило като скитското, сред което Прометей бива привързан за скал[□], като острова, на който изоставят Филоктет, като пепелището от сринатия до основи Троя. Изгнанието, недраговолното отстраняване от *полиса*, било особено тежък жребий за елина, макар че и вътре в границите му той можел да бъде самотен – подобно на Медея. Или на Електра, на Антигона, чиито *идентификативни отношения* с определени групи хора изграждат, посредством сложен и нелек процес, самоличността им. Отделният човек все още не бил *монада*, уязвима сред неприязнено множество, а темата за неговата трагична откъснатост от ближните и от вселената всъщност не е застъпена в древногръцката литература, нито в Библията. Напротив, *анахорезата* разкрива възможности за интимен досег с боговете, с Бог, с другите и пустинята, става синоним на самотата: пак пространство извън пределите на социума, но вече не преизподня за изгнаници, а привилегирована територия за уединение, за

⁵ Вж. „Положението на работническата класа в Англия през 1844 г.“. Л., 1920, 17–18. Понятието е въведено от Лайбниц.

въгълбено съзерцание и пряко общуване с Всевишния. Постепенно започват да никнат и нови убежища за самотници, загърбили по своя воля обществото – манастирите, къщите извън града, възпети между другото от Овидий и от Хораций, който славослови *procul negotiis* („отдалечаването от сделките на делника“) като спасение от напрежението и покварата, от „озверената надпревара“. Такива настроения вълнуват и Вергилий, противопоставил на града някаква идеална среда за бягство от него („Георгики“), докато Плиний млади или Сенека придават на мотива по-индивидуалистична насоченост, свързвайки го със сгода за умствено развитие, за себеусъвършенстване и личностна еволюция, а фигурата на християнския стълпник, достигнал абсолюта на уединението според изискването на Антоний, изпъква красноречиво в схемата на доминантните самоти в гръко-римския свят, чиято култура не ги отъждествява с продължителна и генерализирана изолация, психическа, не физическа, вътре в обществото и не поставя под съмнение безотказното (тогава) функциониране на комплекса от контакти за взаимодействие между хората, избавителен в тежки за тях ситуации.

През средновековието идеята за самота е въплътена от гората, от леса, гъмжащ от хищници и разбойници, в чиито тъмни недра обаче монахът и отшелникът се чувстват уютно въпреки опасностите. *Монастицизмът* се превръща в перспектива за отделен свят, за общество, успоредно на онова, от което предлага спасение и с което не изключва широките активни връзки, дори възпроизвеждането на доста от недъзите му. В прочутите писма на Абелар и Елоиза откриваме най-характерно изразена традицията, подхранила средновековното схващане за духовната самота и за кризата с целебен ефект, отприщвана от нея. Едва в късното средновековие отрицателното отношение към светското, към обществото, *le mépris de la Cour*, получава пасторалната обогрненост на *procul negotiis* и предимствата на простичкия живот сред природата, щастие то от хармонията с нея, се изтъкват като особено препоръчителни варианти за бягство от неговата нездравословност и поквара. В епохата на феодализма човекът все още носи съдбата и чертите на съвкупността, към която принадлежи и с която се идентифицира, но от XIV и XV в. тази обвързаност постепенно отслабва, разпадът на съществуващата тогава социална система води до прелом и затъналият в несрета Франсоа Вийон, емоционално зъзнещ в негостолобивия към него Париж, е вероятно първият пример в историята за самотен творец, чийто образ предстои да стане емблемен в това отношение – през XIX в. И тъкмо онзи грандиозен обществено-исторически поврат възобновява в литературата мотива за спасителното уединение в извънградско имение или дом. Петрарка броди *solo y pensoso*⁶ из своето владение в подножието на Алпите, извисява духа си сред рустикално спокойствие и свежест, а брат му Джерардо отива в манастир, предпочел другата раз-

⁶ Самотен и умислен (ит.).

новидност на самотата, впрочем една и съща навсякъде, както посочва поетът. И Монтен се оттегля извън града, за да пише своите „Опити“ (1580), препоръчвайки отшелничество на оня, който иска да мисли и да работи задълбочено, отшелничество полезно и стимулиращо, не натрапено или непродуктивно. Интересни асоциации буди без съмнение и романът „Робинзон Крузо“ (1719), който представлява алегория на триумфиращата, направо жизнерадостна, самота на индивида в условията на ранния капитализъм – героят му е по-нешастен между стените на града, отколкото е бил на пустинния остров, изтъква Дефо в книгата си „Размисли за Робинзон Крузо“ (1720) и неговото гледище влиза в показателен разрез с това на енциклопедистите. Неуморният сътрудник на Дидро – Дьо Жокур, през 1765 г. включва впрочем в прочутата „Енциклопедия“ шест статии за самотника и две за самотата, в които категорично порицава бягството от света и заявява, че „препятствията трябва да се преодоляват с твърдост“, че положителният пример е по-необходим в града, отколкото в гората...⁷ Русо обаче е безпрекословно убеден в противното: тази тема изпълва цялото му творчество и двойственият ефект на самотата като благодат и проклятие придава на романа „Новата Елоиза“ (1761) онази специфична атмосфера, която предвещава „динамиката на мъката“ в психоемоционален план, свойствена на романтизма през XIX в., превърнал я и в *mal de siècle*, и в духовно страдание, трансформирано в голямо изкуство. „Навлизам, обзет от тайнствен страх, в голямата пустиня на света. Неговият хаос не ми предлага нищо друго освен една ужасна самота, в която властва тягостно мълчание...“⁸, споделя героят му Сен-Прьо, отвърнал поглед от блясъка на Париж към тишината на градчетата край Леманското езеро или дори към обгърнатите в сякаш вечен покой високопланински пасища. „Никога не съм по-малко самотен, отколкото като съм сам“, цитира той Цицерон, но в контекста на разсъждения, които вече свидетелстват за *интериоризиране* на изолацията, за схващането ѝ като психическа, не физическа категория, и провъзгласява обществото, изградено върху принципа на частната собственост, за синоним на самотата. Романтиците я възприемат като задължително условие за духовно развитие, за създаване на творчество от ранг, освободено от сенките, които хвърля външният свят, тяхното мрачно и студено царство. „Истинската светлина е в теб самия“, прокламира Новалис и продължава: „Мечтаем за пътешествия из вселената, ала има тя не е в нас самите?“⁹ В своя незавършен роман „Хайнрих фон Офтердинген“ (1802) той обрисова отшелника като пазител на особена тайна, равностойна на рядко щастие, на забележително приключение на ума и чувствата, но постепенно образът на този „герой на епохата“ получава нови черти, подсилени от преобладаващите идейни и со-

⁷ Цит. по статията на Мишел Дьолон „От Русо до Сенанкур“ в сп. „Магазин литерер“, Париж. Бр. 290 от юли-август 1991, 32–34.

⁸ Пак там. 44 с.

⁹ Пак там. 36 с.

циални течения на времето, от общественно-икономическите трусове и преобразования, над които романтиците все по-трудно се издигат на крилете на въображението и бляна. Самотникът, единакът, аутсайдрът изгласва малокръвния персонаж на академическия идеализъм, наследен от романтизма и в Скандинавия, за да се наложи като централна фигура и там, в произведенията на писателите, обединени около платформата на „пробива на модерното“, не само художествено течение, а и умонастроение, мироглед, формиран от определена конюнктура, духовно движение, насочено към нейната радикална промяна предимно с естетически средства. Необходимо е да се отбележи впрочем, че ако изследователите и критиците в страните на Севера са посветили пространи и фактологично наситени, приносно ценни студии на този феномен, монографични разработки за самотата като тема, основна в творчеството, свързано с него, и проецирана върху голям културно-обществен екран в региона, почти липсват. Толкова по-ценна и приносна е тази на шведския литературовед Тюре Стенстрьом, озаглавена „Самотникът и неговият образ в литературата на пробива на модерното“ (1961), съсредоточена предимно около проблема за специфичната скандинавска трактовка на героя-единак по собствено желание или по принуда, обусловена от двойното влияние на натурализма и постромантизма, довело до създаването на персонаж, родствен с този в литературата на Франция, Германия, Англия или Русия през същия отрязък от века, но моделиран в друга среда и обстановка, характерно оцветен в акварелната тоналност на най-изтънчен психологизъм. Романи като „Червената стая“ (1879) на Аугуст Стриндберг (1849–1912) и „Нилс Люне“ (1880) на Йенс Петер Якобсен бележат, според Тюре Стенстром, кулминацията на етап на категорично разграничаване от преобладаващото дотогава идеалистично и християнско-платонично виждане за света и за човека, на ново светоусещане и интереси, фокусирани в необходимостта от взривяване на остарелите схващания и представи, на крепостта на консерватизма като политика и естетическа платформа в научните открития и експерименти, предлагащи възможност за докосване до незавоалирани истини за природата и за хората, за явленията както в глобален обсег, така и в конкретната им делнична проекция. В тези произведения е отразена и цялата скъпа от различни значения на понятието *самота*, сред които релефно изпъква онова, което надделява в литературата на „пробива на модерното“ – душевна или духовна изолация, отсъствието на близък човек, на приятел, усещането за пустота, породено от такова отсъствие... „Червената стая“ е в истинския смисъл на понятието „роман с ключ“ и отразява радикалните настроения и възгледи за необходимост от промяна на обществото, свойствени на интелигенцията в Скандинавия през въпросния период, особено засилени след Парижката комуна и като правило повлияни от немарксисткия вариант на дребнобуржоазния социализъм, от ласалианството¹⁰. Такива

¹⁰ От името на Фердинанд Ласал (1825–1864) – нем. дребнобуржоазен социалист. Ласалианството е било остро критикувано от Карл Маркс.

настроения и възгледи, от една страна, сплотяват героите на Стриндберг, а от друга, им внушават трудно преодолимо чувство за социална изолация и лична самота с усещането, че „още не е дошло времето“ за прилагане в живота на техните идеи, в немалко случаи дори възприемани с ентузиазъм от онези, срещу които и били насочени, за да им бъде отнет всякакъв ударен заряд, за да бъдат сведени до емоционален накип на една и без друго твърде многолика и хаотична действителност. Волността на стила, богатата метафоричност, която не противоречи на преднамерената конкретност на определенията, граничеща със стремеж към научна прецизност според изискванията на натурализма, съчетана с атмосфера на загадъчност, дори на романтика, правят „Червената стая“¹¹ освен увлекателно четиво и наистина типично произведение за „пробива на модерното“, макар твърде различно от „Нилс Люне“, да речем, чиято огромна популярност и в Скандинавия, и извън пределите на региона, се дължи главно на факта, че с изключително изострената си сетивност Якобсен (не случайно назоваван „датски Тургенев“) е доловил и пресъздал един дълбок вътрешен конфликт у героя си, млад интелгент, син на новото време, който обаче, кръвно и психически, е все още свързан с романтизма, подпечатал силно и дълготрайно индивидуалността му. Това противоречие, изразено преди всичко чрез порив към идеала и чрез отричането му, не дава покой и на героите на редица автори от тази интелектуално-творческа фаланга. В същата година, в която излиза от печат „Нилс Люне“, друг датски писател, Херман Банг (1857–1912), издава романа си „Безнадеждни поколения“ (1880), една от най-нашумелите и обвееяни със скандална слава книги на периода, известна и превеждана в много страни, включително и у нас. В чисто художествено отношение „Безнадеждни поколения“ отстъпва на произведението на Якобсен, но в идейно и психологическо този роман с безспорен автобиографичен елемент, отразява по-гълбинно трансформациите, на които бива подложено поколението на тогавашния преход като и с темата, и с драматичните си обертони изпреварва пиесата „Призраци“ на Хенрик Ибсен.

Онова, което наричат психологически натурализъм (в отличие от физиологичния на Зола например) се налага в датската художествена проза почти по същото време, както във френската, а въздействието на Тургенев и на неговия герой Рудин може да се смята за важно при много нейни представители, сред които се откроява именно Банг. Друг негов роман – „Тине“, е истински шедьовър, забулен в бледата светлина на Севера, като че безтегловен с изящството на слога си, наситен обаче със сугестивност и с атмосфера, съответстваща на напрежението в действието и на обречеността на една любов, която от идилия става отчаяние и смърт. Сред видните творци на „пробива на модерното“ в Дания са също Карл А. Йелеруп (1857–1919) и Хенрик Понтопидан (1857–1943),

¹¹ Заглавието на книгата буди пряка асоциация с тапицираното в червено кадифе сепаре на известния стокохолмски ресторант „Бернш“ – тогава предпочитан сборен пункт на млади бохеми, писатели, художници, актьори.

които, подобно на Банг, принадлежат на *второто* му поколение там, последвало това на Шандорф, Топсъ, братята Георг и Едвард Брандес, Драхман, Якобсен. Тяхното развитие на писатели доказва възможностите, които им предоставяла обвързаността с това движение, открила и пред тях нестандартни, ала съзвучни с времето духовни перспективи. Йелеруп се занимавал с наука, бил убеден дарвинист и популяризировал теорията за еволюцията на видовете в своята проза и поезия, романът му „Ученикът на германците“ (1882) демонстрира високото художествено равнище, „марково“ за сподвижниците му, а на фона на вълненията и идейните схватки на младите теософи и теолози в Копенхагенския университет толкова по-релефно изпъкват съмненията и вътрешните противоречия на „ученика на германците“ (т. е. на Гьоте и Шилер), Нилс Кристиан Йорт, изпаднал в трудно преодолима самота след характерно разтърсила го религиозна криза. Симптоматична по съдържание статия на Понтопидан пък, в която той твърдял, че гениалната лъжа, изказана в контекста на произведение на изкуството, е също тъй оправдана, както и истината за реалността, предизвикала най-оживени дебати особено сред писателите, чиито герои персонафицират раздвоеността между романтизма и натурализма, вече изтъкната тук: Ерик Гране в едноименния роман (1885) на шведа Гюстаф аф Йейерщам (1858–1909), Вилиам Хьой в „Безнадеждни поколения“ на Херман Банг, Нилс Кристиан Йорт в „Ученикът на германците“ на Карл А. Йелеруп, Ракел Гарман и Якоб Вурсе в „Гарман & Вурсе“ (1880) на норвежеца Александер Шилан (1949–1906), младите интелегенти в „Студенти от село“ (1883) на норвежеца Арне Гарбор (1851–1924), Тумас Фрис в „Историята на Тумас Фрис“ (1881) на датчанина Софус Шандорф (1836–1901)... Докосването до нови истини обаче не може да компенсира изцяло загубата на обещаната хармония, както идеята за правото и задължението на индивида да се осъществи, да разгърне потенциала си, не е в състояние да замени екстаза, осигуряван му от романтизма. Характерен ефект на романа на „пробива на модерното“ е затрупването на митичните модели, релефно открити при романтизма, под пластове на повествованието и то достатъчно надълбоко, за да не си личат изобщо, но без да е невъзможно тяхното долавяне и отгръщане, макар и косвено, макар и имплицитно, защото позитивистичният дух на епохата им е придал иреалност, отнел им е онази универсална валидност, която са имали преди. Така и авторите, и героите в романите, както от предходния период, така и от този на „пробива на модерното“, както вече се отбеляза тук, са раздвоени между миналото и настоящето, раздвоеност, едновременно мъчителна и продуктивна, която отличава и духовните бащи на това движение – философа Сьорен Киркегор (1813–1855), критика Георг Брандес и драматурга Хенрик Ибсен (1828–1906), в чиито трудове и творби особено място заема *самотникът*, индивидът, надарен с достатъчно душевна сила и интелектуален капацитет, за да се издигне над негостоприемната или направо враждебна спрямо него действителност, над вледеняващите вихри на безразличието, губителната посредственост, хищничеството, низки-

те инстинкти, превръщащи живота на земята в нескончаема зима. Възгласът на д-р Стокман от Ибсеновата драма „Народен враг“ (1882): „Най-силен на света е този, който е и най-самотен“, отеква в цялата литература, създадена в идейния ключ на „пробива на модерното“, като призив, като доказателство, макар и по-скоро емоционално, отколкото практически потвърдено, че човекът-изключение, изтерзаният гений, може успешно да превъзмогне страданията и да избегне клопките на обществото, иронията и непризнаването от страна на „дребните души“, конформизма и вмирисания на еснафство уют. Подобна позиция обаче, предпоставена от влиянието на Киркегор и неприкрито споделяна от Брандес (особено в неговия портрет на Байрон – централна фигура в „Главните течения...“, където английският поет е представен като прототип на модерния радикал), влиза в разрез с убедеността в пропагандирането на нуждата от преодоляване на романтичeskото мечтателство и загърбване на реалността, от еманципиране на творците на новото време от миналото, за да не надвисне то като дамоклев меч над настоящето, настъпило със свои категорични изисквания, със съвсем противоположни критерии и с потребността от идейна и естетическа трезвост.

„Всички мои врати и прозорци са най-широко разтворени“, пише Георг Брандес на майка си от Париж, където пристига през 1866 г. И ентузиасирано се хвърля във водовъртежа на културния живот в града-слънце, среща се и там, и в Лондон, и в Рим с творци и знаменитости от най-висока класа, а след това бърза да сподели богатите си впечатления с интелигенцията на Севера, да я осведоми за търсенията и постиженията на европейската, „изпреварила ни с петдесет години“, но несъмнено има право Хенрик Фенгер¹², който посочва, че макар да се обявява срещу „авторитетите“, „традициите“ и „предразсъдъците“, в защита на новото и срещу старото, Брандес не може да се отгласне от миналото и негови литературни кумири си остават френските романтици с тяхното пламенно свободолюбие и манихейско бунтарство – Жорж Санд, Виктор Юго, а не толкова Гюстав Флобер или братя Гонкур. Самият той по натура е много повече романтик и идеалист, за да прегърне изцяло идеите на натурализма, които инак дейно лансирал: Брандес бил като разпнат между *вчера* и *днес*, подобно на Стриндберг, друг ярък представител на „пробива на модерното“ съвсем не само в Швеция.

Това идейно-естетическо движение се осъществява впрочем на широк фронт в Скандинавия и никога дотогава (а комай и по-късно) междускандинавското сътрудничество в областта на литературата (и културата) не е било тъй оживено и активно, както през последните две-три десетилетия на миналия век. Дания и Норвегия тогава възприемали общоевропейските тенденции и навеи по-бързо, отколкото Швеция, но младите писатели и в трите страни имали сходен опит и тежнения, та не им било трудно да се обединят в името на новото, което трябвало да нахлуе в тази част на стария континент. Борбата срещу църквата и офици-

¹² В книгата си „Младият Брандес. Среда, приятели, пътувания, кризи“. Кпхг, 1957.

алната религия е една от най-важните теми през този период в северните литератури, разгърната с непримиримост и апломб още от Сьорен Киркегор (1813–1855) в средата на столетието, чието влияние по-късно се усилва, най-напред в Дания, а сетне и в другите страни на региона, в цяла Европа. Теолог и писател, той избира за изходно положение на своята философия тезата на Сократ за вътрешния мир на индивида като негово средоточие, около което „светът трябва да се върти центростремително“¹³ и предупреждава, че истината „не е в това, което човек знае, но в онова, което човек е. Самата истина не може да се знае, в нея индивидът може да бъде или да не бъде. Тя е „екзистенция“ – онова неизразимо, ирационално начало, което присъства в отделния човек и определя неговия живот. „Екзистенцията“ не е просто съществуване в света, а съществуване в субективността на вътрешния живот на личността като самоотношение на аз-а към самия себе си. Именно в тъждеството на човека с неговата „екзистенция“, в идентичността на отделната личност с нейния собствен „вътрешен живот“ Киркегор вижда намирането на смисъла на човешкото битие. И обратно – няма нищо по-ужасно за човешкото съществуване от „разпадането му на хиляди отделни части... когато то загубва най-скъпото, най-свещеното за човека – обединяващата сила на личността, своя единен, истински аз“.¹⁴

Вече бе посочено, че самотата, явление, съпровождащо живота на хората от най-стари времена, се превръща в основен проблем на съществуването им, в епидемична социална болест тъкмо тогава, когато старото си отива, а новото още не е заело мястото му, когато сякаш внезапно се сричат цели ценностни системи, инак издържали проверката на векове, когато е налице рязък завой на руслото на цивилизационното развитие. Такава динамична ситуация възниква в Дания, Швеция и Норвегия (все още отчасти във Финландия и Исландия), където дотогавашните стопански формации биват подложени на разтърсващи промени (към 1870 г. три четвърти от населението в тези страни се е препитавало със земеделие и риболов), патриархалните селски структури се урбанизират, започват стремителна индустриализация и преустройство на банковото дело в съответствие с повелите за модернизирание на икономиката, изграждат се комуникации, необходими за ефективното ѝ функциониране, обществото, основано върху принципа на съвместно съществуване на „четирите съсловия“, се преобразува в парламентарна демокрация, но консерватизмът оказва твърде силна съпротива на напористите либерални движения и групировки, а това поляризира политическия живот, внасяйки напрежение и в сферата на културата – настроенията на писателите осцилират между борбеност и меланхолия, задълбочена от сериозната икономическа криза, обхванала скандинавските страни през въпросния период и продължила чак до началото на миналото столетие, за да отстъпи пред реални перспективи за бъдещ подем и просперитет,

¹³ Цит. от „Философите“. Авт. колектив. С., 1992, с. 105.

¹⁴ Пак там, с. 106.

които творците, разбираемо впрочем, не са били в състояние да прозрат и предугадят. Оттук произтича и острият социален критицизъм в произведенията им, в които те акцентират върху отрицателните прояви и аспекти на прехода, черпят сюжетите си от скандално показателни за времето фалити и гешефти, обрисуват упадъка, предизвикан от разклащането на традиционните нравствени устои, от напрежението и несправедливостите, пресъздават съдбите на клетници, изхвърлени „зад борда“ на действителността, неспособни да се закрепят на повърхността ѝ. В редица случаи тези писатели се ангажират и в политическо отношение (братята Брандес, Бьорнстерне Бьорнсон, Аугуст Стриндберг и др.) – на страната на левицата, вече влязла в ожесточена схватка с десните сили. Не са малко обаче поводите, които ги навеждали на мисълта, че за радикалните идеи, отстоявани от тях, в Скандинавия все още е рано: социализмът като учение, като политико-икономическа платформа тепърва завоювал идейни позиции там, а възходът и широката популярност на социалдемократията в страните от региона е по същество феномен, характеризиращ XX век. Оказали се следователно в известна изолация, представителите на литературата на „пробива на модерното“, обзети от колективно чувство за самота, сходно с това на героите в „Червената стая“, с готовност се вслушали в сигналите, идещи отвън, откъм Европа и макар не без известно закъснение възприели посланието, което те внушавали: животът налага ново виждане за неговите процеси и норми, също и за хората – заземено, аналитично, утилитарно и антирелигиозно, съобразено с реалностите и с изискванията му, неромантично. Интерес събудила у тях философията на *позитивизма*, за чийто основоположник считат френския мислител и изследовател на обществените движения и феномени Огюст Конт (1798–1857): в неговата идейна система понятия като *Бог* или *безсмъртие* не са намерили място, както и английският *утилитаризъм*, представен от Джеръми Бентам (1748–1832), Джон Стюарт Мил (1806–1873) и Хърбърт Спенсър (1820–1903). Според Мил нищо не съществува извън възприятията на човека, опознаващ явленията чрез своята сетивност, чиито предели той не може да надхвърли, а Спенсър, социолог и психолог, пренася в своето учение за еволюцията фактори и дадености от областта на биологията, свързвайки ги с общественото битие. Изтъква се характерът на човека като продукт на природата и обществото, чиито свойства и участ се определят от външни причини (онаследеност, среда, епоха) – идеи, разгърнати от французина Иполит Тен (1828–1893), историк и литературовед, за когото предимно пише в докторската си дисертация Георг Брандес, приложил в изследванията и наблюденията си подход, сроден с този на естествоизпитателите. Светогледът на критиците и творците от този последен отрязък на XIX в. е впрочем силно повлиян и от дарвинизма като трудовете на английския природоизследовател Чарлс Дарвин (1809–1882) изиграли огромна роля за създаването на научна биология, за борба срещу идеализма, теологията и метафизиката. Изобщо, ако не толкова в политически, то в идейно-културен аспект 80-те години на по-миналото столетие се характеризират

рат с радикална заостреност на мисълта и творческото действие. Имат право известните изследователи на „пробива на модерното“ Т. Стенстрьом, Г. Алстрьом, Н. Ингверсен и др. в своите твърдения, че младите скандинавски писатели през този период проявяват все още слаб интерес към крупните социално-политически проблеми на съвременността им, които предпочитат да пречупват през призмата на индивидуалното съзнание и да разкриват доколко то е увредено от тях, към числено нарастващата работническа класа, към вълнџта от имигранти, заляла бреговете на Новия свят. Те обаче не щадят енергията си да критикуват съществуващите порядки и институциите като такива, да ратуват за свободен брак или за по-голяма широта на нравствените възгледи на хората и за техните права. Либералната буржоазия ги разочаровала с гравитирането си към идеологията на консервативната, с това, че редом с нея станала една от „опорите на обществото“, насаждайки респект към монархическата власт и църквата, към критериите ѝ за социално приличие. Нейното разобличаване и осмиване, разкриването на „обществената лъжа“ е особено характерна черта на произведенията, създадени от представителите на „пробива на модерното“, предвождани от ерудирания и бояк Брандес, обявил се против идеализма на романтиците и религиозната отвлеченост на много от тях – позиция, намерила красноречиво въплъщение в романа „Нилс Люне“, една от програмните и типизиращи творби на движението. „Заварено дете“ на живота, както гласяла популярна на времето формулировка, Нилс е истински аутсайдр според днешната терминология и представи, чиято самота, подплатена с минорен лиризм, приема обхвата на общочовешка ситуация, на специфична участ на хората по принцип в такъв момент на преход, на присџда над социума, не над индивида, когото то е направило „душевно безпризорен“. Подобна детерминираност, зависимостта от странични фактори, многостранността, сложността и жестокостта на света, окръжаващ героя, са отличителни черти и похвати у привържениците на *натурализма*, чийто френски прототип и най-ярки представители въздействуват неоспоримо върху движението „пробив на модерното“ преди всичко с възможността за разглеждане „под микроскоп“ на човешката душевност и предпоставките, събитията, ситуацията, които ѝ влияят, за тяхното претворяване с максимална достоверност, безпристрастност и обективност. Знаем, че Емил Зола (1840–1902), най-прочутият френски писател-натуралист, е дефинирал изкуството като „късче реалност, видяно през призмата на един темперамент“ и оттук следва, че натуралистите не пренебрегвали личността на писателя, макар да предпочитали пред нея хладния, неутрален наблюдател. Неуморим общественик и публицист, Георг Брандес апелирал към творците да поставят *въпроси за дебати* в широк социален кадър, за разискване, цел, която провъзгласявал за изключително важна и равностойна на мисия. През двете десетилетия, които са фокус на настоящата студия, той без съмнение изпџква като най-видната фигура в културния живот на Скандинавия, обект и на възхищение, и на нападки в страните на региона, неоспорим авторитет, чиято

едничка хвалебствена дума на страниците на вестник „Политикен“ била достатъчна, за да окрили някое младо дарование, да му вдъхне вяра в собствените сили, да го постави в центъра на вниманието към сериозната литература. Неговият принос се определя обаче не само с това влияние над новата творческа смяна в Дания, Швеция и Норвегия, но и с обстоятелството, че съумял да ангажира с идеите и духа на модерното време някои по-възрастни и вече широко признати писатели като Хенрик Ибсен и Бьорнстерне Бьорнсон (1832–1910).

През 70-те години Ибсен, вече надмогнал увлечението си по националромантизма, изразява посредством такива забележителни драми като „Бранд“ (1866), „Пер Гюнт“ (1867) и „Съюзът на младите“ (1869) своето разочарование от краха на идеализираната възможност за въодушаваща скандинавска солидарност, за единение на страните и народите в региона – културно, икономическо, но и политическо. Разочарованието му е породено от отказа на Швеция и Норвегия да се намесят в полза на Дания в нейния военен конфликт с Прусия през 1864 г. и да предприемат ефективен протест срещу териториалното ощетяване на тяхната „посестрима“. „След тези бурни събития „Бранд“ започна да нараства в мен като зародиш“, пише той и открито заявеното презрение към лицемерието, към подлото оттегляне от отговорност, категоричното му изискване за сливане на личност, битие и висока нравственост консолидират моралните устои на движението „пробив на модерното“, в което големият норвежки писател се включва активно, макар дотогава да го считали по-скоро за консерватор и опонент на известния с левите си убеждения Бьорнстерне Бьорнсон. Към средата на 80-те години обаче в позицията му по редица социални въпроси настъпва глъбинна промяна, без съмнение предизвикана и от контактите му с Георг Брандес. Негови декларации от рода на: „В наше време творчеството има за задача да отмества гранични стълбове“ или „ние плаваме в открито море с трупове в трюма“ се цитират и коментират от художествено-творческата интелигенция в Скандинавия, чието разбиране за действителността и желание за поврат Ибсен възприема по-безрезервно дори от Бьорнсон. През 1877 г. той завършва драмата „Опори на обществото“, която свидетелства за решимостта му да поставя сериозни и злободневни проблеми, да громи, просвещава и образова. Той продължава да провокира публични дебати с всяка своя последвала творба: „Куклен дом“ (1879), „Призраци“ (1881), „Народен враг“ (1882) са все драми, създадени на етап в развитието на техния автор, който изследователите на делото му определят като „обществено-критичен“, и те отприщвали най-оживени дискусии, били използвани като своеобразен лакмус за проверката на качеството на идеи, взаимоотношения и действия. Хенрик Ибсен налага впрочем нов критерий за камерна или обществена изява на индивида, а именно „да бъде такъв, какъвто е“, т. е. личностно правдив, автентичен, пряк и непресторен. Това придава на главната тенденция в литературата на региона един по-особен оттенък – на аскетизъм и самовизискателност, от който френският натурализъм, да речем, е лишен, а специфичната сплав

от присъщия за времето интерес към естеството и постиженията на науката с емоционален порив за свобода (известна аномалия в исторически ракурс), характеризира платформата и произведенията на движението „пробив на модерното“. Гунар Брандел¹⁵ не случайно стига до констатацията, че в това отношение Ибсен е силно повлиян от религиозно обусловения индивидуализъм на Киркегор, който внушава като най-сериозен начин да разберем каквото и да било, просто *да станем себе си*, т. е. единственото нещо, податливо за проникване от нашия ум. Независимо от твърдението на Ибсен, че „от Киркегор е чел малко, а е разбрал още по-малко“¹⁶, произведенията на датския философ ставали популярни сред доста широки кръгове на интелигенцията като за тяхното актуализирано коментиране допринасял най-вече друг норвежец – Александер Шилан, ценен от съвременниците си заради своето остроумие и способност да постига (а и поддържа) художествено равновесие между иронията като отношение към реалността и социално-критическия патос. В своята докторска дисертация, посветена на творчеството му, Нилс Ерик Беренц отделя специално внимание на неговата идейна зависимост от Киркегор и братята Брандес¹⁷, формирали го като писател и обществена фигура. Сам *хипериндивидуалист* и духовен аристократ, Шилан е някак естествено предразположен към естетическия идеал, отстояван от Брандес в „Емигрантската литература“ (1872) например, вдъхновил и него, и мнозина от поколението му за търсения и изяви с нов дух и насоченост, докато Киркегор го привлича главно със съчетанието от ирония, преминаваща в сарказъм, и твърдо отстояваната потребност от лично изстрадана вяра, тласнала го към яростна битка с църквата като официална институция, идейно мотивирана в памфлетите с наслов „Моментът“ (1855)¹⁸, но също с интелектуалната рафинираност и кокетство на Юханес от „Дневникът на един съблазнител“ (1843), завършен естет и побеждаващ самотник, истински Виктор Еремита¹⁹, за когото борба и игра са тъждествени като понятия и форми на себerealизация.

Ако Шилан е *естет* според категоризацията на Киркегор, пак според нея Бьорнстерне Бьорнсон е без съмнение *етик*, за когото битието е лишено от смисъл без бремето на дълг и отговорности. Убеден демократ, допринесъл много за раздвижване на духовете в Норвегия преди периода на „пробива на модерното“ и като писател, и като театрален директор, и като общественик, той бил убеден, че „дисхармонията вътре

¹⁵ В книгата „Шведската литература от 1870 до Първата световна война“. Стхлм, 1960.

¹⁶ Цит. от „Ибсен“ на Майкъл Мейър. Л. 1971, с. 186.

¹⁷ В книгата „Литературният пробив на Александър Шилан“. Стхлм, 1952.

¹⁸ Поредица от памфлети с общ наслов, създавана от С. Киркегор в периода от май до октомври 1855 г., в които той най-остро критикува официалната църква в Дания за извращаване на християнството и за спекула с вярата на хората. От „Моментът“ (заглавието внушава актуалността на текстовете) излизат девет „броя“.

¹⁹ Един от псевдонимите (в случая със значението *Отшелникът-победител*), с които С. Киркегор издава поредица трудове от 1843 до 1846. Сред тях са „Или-или“, „Страх и трепет“, „Философски трохи“, „Понятието страх“, „Стадии по жизнения път“ и др.

в човека го прави поет“ и отдавал предпочитанията си на личности неординерни, антиконформистки устроени и изявени, но си давал сметка, че силният заряд на надарения индивид може да доведе до спорни резултати, дори противоположни на първоначалните добри намерения, ако не бъде подчинен на възвишени и полезни за социума цели. Бьорнстерне Бьорнсон обаче платил дан на прекаленото, дори старомодно морализаторство, включвайки се в борбата за чистота на нравите, разгоряла се по онова време в Скандинавия с настояването за целомъдрие и на мъжете преди встъпване в брак, основен мотив в пиесата му „Една ръкавица“ (1883), станало повод за разгорещени дискусии, в които помлади творци като Гарбор, Стриндберг и други рязко се отграничили от своя инак високо уважаван събрат по перо. Във всеки случай проблемите, които възниквали около доста техни произведения, съдебните процеси, открити срещу сборниците разкази „Брачни истории“ (1884) на Стриндберг, „Пръски и отломки“ (1896) на Фрьодинг, срещу романи от рода на „Из живота на бохемата в Християния“ на Йегер и др., свидетелстват, че схватката със старото не само не е била лека, а и опасна, рискована, на моменти безжалостна, причиняваща дълбоки и трудно зарастващи рани. В нея Бьорнстерне Бьорнсон участвал най-активно и като поет, и като трибун, вписвайки едни от най-възбуждащите страници в историята на норвежката литература с произведения като повестите „Сюнове Сьулбакен“ (1837), „Арне“ (1859), „Косите на Авесалом“ (1894), с драматическата трилогия „Сигур Слембе“ (1862), с романите „Магнхилд“ (1875) и „Прах“ (1882), със своите разкази и стихове. В тях, независимо дали сюжетите и мотивите са почерпани от историята или от съвременността на автора, личи широката перспектива, открита пред него от науката, от нейните търсения и постижения в края на по-миналото столетие, от модерните тогава идеи, предизвикали плодно стълкновение между религиозност и свободолюбие, между традиционализъм и новаторство, между възпламеняващите пориви на романтизма и отрезвяването, неизбежно, нужно и сепнало няколко творчески поколения наведнаж – и в Скандинавия, и в Европа, като пробуждане от странен и упойващ сън.

Литературните процеси и явления в Европа оказват все по-засилващо се влияние върху търсенията и творческите открития на писателите в Скандинавия, особено върху онези, които се обвързват с „пробива на модерното“. След разцвета на натурализма през 70-те години настъпила междинна фаза, обикновено окачествявана като период на късния натурализъм или на декаданса, на упадъка, въдворил се в началото на 80-те години във Франция, откъдето бързо се разпространил извън нея. Като последица литературният живот донякъде се интернационализирал и импулсите се предавали чрез международни групировки, котерии, но Франция оставала неоспорим център на културата в Европа, а и в света. Късният натурализъм се характеризира с уклон към песимизъм, който впрочем не бил чужд и на „същинския“ натурализъм – да си спомним Флобер, истински „парнасец“ в белетристиката, чийто роман „Мадам Бовари“ (1857) е преди всичко разчистване на сметки с нездравия свят на романтичното въ-

ображение и стриктно прилагане на „научните“ принципи, тогава възприети в художественото творчество: тема от делничния живот, „невидим“ автор, скептичен и лишен от заблуди, съсредоточен поглед върху човешката натура.... Зола обаче, въпреки ужасяващите страни на реалността, която описва, поддържа оптимистични интонации на вяра в човека и във възможностите за промяна на обществения ред, на социалните условия. По-младите му последователи обаче били доста по-черногледни. За това допринасяли в немалка степен и възгледите на немските философи-песимисти (Хартман и Шопенхауер), прокарали път за една своеобразна „научна мистика“, намерила художествено приложение в творчеството на френския писател от холандски произход Жорис-Карл Юисманс (1848–1907), започнал като верен последовател на Зола, но пресъздал в романа си „Наопаки“ (1884) колективния образ на „декадентското“ поколение, търсещо утеха в естетска префиненост и стимулиращи дразнителни на нервната система. Шведският литературен историк Гунар Брандел прокарва паралел между такъв охудожествен физиологизъм и циничната умора, обхванала младите герои на Ханс Йегер, Кристиан Кру (1852–1925) и Арне Гарбор, все норвежци, поставили знак за равенство между свободата на личността и нейното идентифициране чрез еротиката, чрез шанса за избор и разкрепостеност в интимния живот, за дешифриране на сигналите на подсъзнанието и внимателно отчитане на значенията им. Метафизичният страх, особената ирационална тревога са свойствени и за произведенията на такъв късен натуралист във Франция като Пол Бурже (1852–1935), сякаш типизирал основните черти на явлението: песимизъм, сплийн, сетивна изтънченост, неврози, убеждението, че науката има свои предели, че вселената не се поддава на обяснение по рационален начин. Настроения, сходни с тези на Юисманс и Бурже, откриваме у доста писатели от края на века и в Скандинавия, насочили вниманието си, подобно на Аугуст Стриндберг и Ула Хансон в Швеция например, към мистериите на душата, към кладенците на подсъзнателното, на несъзнаваното, но без изблици на она анархо-радикализъм, който характеризира творчеството и дейността изобщо на Йегер, Кру и Гарбор, да речем, радатели за „свободна любов“ и за детрониране на всякакви авторитети от ранга дори на Ибсен или на Брандес. Тъй, както социализмът „партнирал“ на натурализма в обществено-политически план, анархизмът пък се проявявал като един вид спътник на късния натурализъм, чието ядро бил всъщност индивидът, не породилите го фактори и среда. Едничкото оръжие на индивида да властва над света, да го владее, е собственият му аз – теза, получила още по-драстичен израз във възгледите на Фридрих Ницше (1844–1900), всъщност станал известен в Скандинавия благодарение на лекциите, които Георг Брандес изнасял в Копенхаген, а въздействието на идеите му, особено неговото преклонение пред силната, независима и неогъваема личност, долавяме и у Хамсун, не само у Стриндберг или Ибсен.

Въпреки обстоятелството, че в романите, драмите и поезията на писателите, активизирани около „пробива на модерното“, тежестта най-

често пада върху физиологичното и детерминираното в поведението и участието на героите, върху отблъскващите страни на реалността и „зрачните“ състояния на невротизъм и пасивност, идеите и похвати-те, възприети от натурализма, съжителстват при тях симбиотично с неизживяно увлечение по атмосферата и дръзновения размах на романтизма, което личи съвсем недвусмислено при трактовката на темата за самотата и индивида-отшелник, не толкова изтерзана или дам-госана жертва на околните и на социума изобщо, колкото гений, меч-тател, бунтар, притежаващ загадъчна сила и власт, проумял тайнствените измерения на Битието. Безусловно, интерпретацията на самотата по принцип, като страдание или самодисциплина, като безценен чо-вешки опит или злосъстен жребий, като автентична изява на личност-та и извор на творчество, като парализиращ недъг, като *фрустрация*, отразява в много по-висока степен аз-а на автора, както и онзи негов образ, който той е притулил под маската на своя герой. Така проучва-нето на мотива за изолацията у норвежците Шилан, Ли, Йегер или Гар-бор, у шведите Алгрен, Хедберг, Йейерщам или Лундегорд, у датча-ните Топсъ, Понтопидан, Банг или Йелеруп (да споменем само ня-кои) предоставя възможност за любопитни наблюдения и паралели, за навлизане във вътрешния мир и на писателите, за създаване на групов портрет на привърженици на съответното движение или школа (както в случая – „пробива на модерното“), на творци, представителни за ли-тературата и на региона, и на отделните страни в него. Главните дей-ствуващи лица в техните произведения са предимно някакви нови „хам-летовци“, издънки от големия род на романтиците с най-известни си-нове Вертер, Рьоне или Чайлд Харолд, но също и от семейството на постромантиците, особено влиятелни в Дания, да речем, благодарен-ие на Киркегор, Шак, Мьолер и Херц²⁰. Този литературен типаж не е лишен от сходство с персонажа на натуралистите, доколкото изолация-та, в която съществува и се изявява, е разкрита като предопределение, социално или съдбовно, социално-съдбовно. Това са личности от период на тежък, сложен преход и затова са също тъй комплицирани, неподдава-щи се на еднозначно тълкуване и квалификации (Язон, събирателно але-горичен образ у Топсъ, Нилс Люне на Якобсен, Вилиам Хьой на Банг и др.). Романът „Язон и златното руно“ на Вилхелм Топсъ (1840–1881) из-лиза от печат през 1875 г. – анонимно, и е белязан с онова раздвоение между старото и новото, което дава тон в творчеството на почти всички представители на движението „пробив на модерното“, намирайки харак-терен израз в специфично усещане за умора от живота, предпочитан мо-тив у повечето от тях. Любовта като възвишено чувство и като еротичен подтик е основната тема в произведението, а „златното руно“ е всъщ-

²⁰ Ханс Егед Шак (1820–1859) с единствения си роман „Фантастите“ (1857), Поул Мартин Мьолер (1794–1838) с неговата „Философия на личността“, Хенрик Херц (1787–1880) с романа „Настроения и състояния“ (1839) са действително предходници на писателите от „пробива на модерното“ наред със Сьорен Киркегор, техен истински „духовен баша“.

ност връзката с реалността, постигната и поддържана по различен начин от тримата млади мъже, главни герои в произведението. Всеки от тях – и Антон, и Бернхард, и Феликс, разполага със собствен къс от скъпоценната плячка, но подобно притежание не е достатъчно, ако не е съпроводено и от разрешаване на дълбоко личния проблем за гравидно отношение към действителността, което тримата търсят на различни равнища. Топсъо е майстор на внушението, на нюанса и интригуващите недомлъвки, той си служи с лексика, близка до тази на естествоизпитателите като Дарвин, чиито трудове го впечатлили в преводите им на датски, направени от Йенс Петер Якобсен. Този негов роман е явление в скандинавската художествена проза и издава родство именно с Якобсен – той несъмнено познавал добре творбите му „Могенс“ и „Госпожа Мария Грубе“, но от гледна точка на стила и езика „Язон и златното руно“ е някак старомоден, предлага повече разсъждения, отколкото образи, повече абстрактни препратки към въпроси, свързани с политиката или изкуството, натежаващи от прекомерна умозрителност. Романът на Топсъо типизира впрочем и друга тенденция – в доста произведения на скандинавски писатели, публикувани от 1883 до 1886 г., интровертният и съзрцателен самотник отстъпва на по-простички характери, дори на примитиви. Такава промяна в схващането за него, каквато отразяват те, свидетелства за нов момент в подхода към битието, за различно виждане, както за персонажа, така и за конкретния живот изобщо във всичките му измерения. Примирие с него заради *другите*, съчетано с принизяване на изискванията, дотогава свръхвисоки, пресилени и идеалистични, за интелектуалното себеосъществяване и за въздигането на *аз-а*; задълбочен скептицизъм относно героизираната себичност на самотника и неговите усилия да се докосне до отвъдна, абстрактна реалност и обратното – засилено уважение към земните инстинкти на обикновения човек и към неговата непридирчивост, към потребността му (осъзната или не, ала ръководна за него) да живее за *своите*, за хората; едно ново усещане за прелестите на смислено оползотворения делник... Образът на майка, притиснала към гърдата си детенце, осветена от ярките лъчи на слънцето, извисено над нея и заобиколена от успокоителна зеленина, е идиличното фигуративно обобщение, което изразява *примирието* с действителността, ключвано от писателите през първата половина на 80-те години: приспособяване към нейните норми и императиви, *екстравертност*, нерядко граничеща с възобновен интерес към социалните проблеми – ето част от мотивите и идейните съвкупности, които откриваме в тези творби. В последните глави на романа си „Ерик Гране“ Йейерщам посочва как героят му се отказва от своите доскорощни претенции на романтик-мечтател, за да се ориентира към по-семпло щастие и „контакт с делника“. Метаморфозата във възгледите му е най-тясно свързана с коренен обрат в съществуването му: той се заселва далеч от града, взема си съпруга... „Всеки нов ден е като подарък, който ми доставя радост, та го очаквам с протегнати ръце. Навред по света делникът

може да е извор и на отрада. Има какво да го прави нетърпим и досаден, аз го зная също тъй добре, както толкова хора. Но за това ще говорим друг път. Сигурен съм в едно: не е нужно да се тътря в сенките, за да се добера до онова, което наричат *собствена личност*“.²¹

Следователно Ерик Гране прави крачката от ибсеновото преклонение пред самотния горд индивид към компромис с реалността. Такова отношение към житейските моменти и задължения у Зола например демонстрират занаятчи, прислужници, работници, за които здравословното в естествеността си съществуване е извънредно важно и взаимността между половете, човешката солидарност го балансират по незаменим и несравним с нищо начин. Подобен избор, битово-психологически и идеен, мировъзренчески, правят и редица герои на писатели в Скандинавия, които при тях са съответно фермери и рибари. В тази връзка следва да се посочат произведения като сборниците разкази „Подрязани криле“ (1881) и „Картини от селския живот“ (1883) на Хенрик Понтотидан, най-късно дебютиралият в литературата представител на „пробива на модерното“ (и най-дълголетният), както и неговия неголям роман „Жителите на Сандинге“ (1883), разказите на Ернст Алгрен (1850–1888) и романа от същия автор (по-точно авторка, както ще стане ясно малко по-долу) „Госпожа Мариан“ (1887), романите „Заробен от живота“ (1883) на Юнас Ли (1833–1908), „Елсе“ на Александър Шилан и „Малки хора“ (1880) на Софус Шандорф (1836–1901) – в тях се отстоява убедеността, че пътят на самотника отвежда към злосъстия и несрета, отдалява го безмерно от „радостта да живееш“,²² че homo rusticus превъзхожда по много и важни показатели, житейски, морални, духовни, homo urbanus... Отзвук от това разбиране долавяме и в творби на най-големите писатели в Скандинавия през този период, най-ярките личности на „пробива на модерното“: Стриндберг и Ибсен. Сходно виждане за разумна алтернатива на изтощителните стремления към самостоятелност и главозамайващо извисяване над делника предлага също шведската писателка Виктория Бенедиктсон, известна под псевдонима Ернст Алгрен и чийто роман „Госпожа Мариан“ представлява един вид утопичен Bildungsroman, който разкрива шансовете, обезпечавани от реалния живот в една наистина неочаквана насока – труд и обич, далеч от фалшивата освободеност на бохемските лудории, но и от душната килия на традиционния брак. „Госпожа Мариан“ демонстрира известно смекчаване на екстремния индивидуализъм, свойствен на повечето представители на дви-

²¹ Цитирано от „Ерик Гране“ на Гюстаф аф Йейершам. Стхлм 1885, с. 180.

²² La joie de vivre – това словосъчетание, заимствано от заглавие на роман на Емил Зола, издаден през 1884 г., се превръща в истинска парола на последното десетилетие на века в Скандинавия, където поети и белетристи го наситат с ново съдържание, предполагащо екзалтираност на сетивата и емоциите, наслада от игрите на въображението до опияняването на щастие, духовно вибриране на високи философски обороти, задействано от постулатите на Нише за стимулиращия ефект на житейските конфликти и борби или от учудващо изгодните творчески дивиденди, с които полузабравеното идейно-художествено наследство на романтизма облагодетелства самия край на вече по-миналия век.

жението, застъпен и в „Пари“ (1885), предишния роман на Алгрен, а и не допуска какъвто и да било апотеоз на самотата като привилегировано човешко състояние. Пламенният порив към свобода, нервните реакции спрямо обикновения живот на обикновените хора, непрекъснатите съпоставки на съществуването *тук и там* са подменени с по-спокойна убеденост в предимствата на заземеното битие, с мъдрото разбиране, че отделният човек е само брънка в дълга родова верига и че самотникът не изпълнява изконното му предназначение. От извор на вдъхновение и синоним на волна разкрепостеност или пък от сковаваща принуда самотата се превръща и в еквивалент на дълбок страх, на неудовлетвореност и мъка.

Това, което прави интересни произведенията на Виктория Бенедиктсон-Ернст Алгрен, самоубила се впрочем в един копенхагенски хотел, оставяйки творчеството си недовършено или напротив, приключила го по такъв характерно трагичен начин, е интерпретирането на въпроса за самотата изобщо и като пряка последица от неудачно сложени отношения между мъжа и жената. Ако Ернст Алгрен, нейният „двойник“, така да се каже, е бунтар, непокорна личност, която прокламира неподчинението като естествено поведение за модерния човек, Виктория Бенедиктсон без съмнение се е натъквала на сериозни трудности в желанието си да се утвърди и да се изявява на равна нога в едно предизвикателно мъжко обкръжение и псевдонимът, който използва, вероятно ѝ е предоставял възможността да се визира в действителността през друга призма, да я третира творчески по-задълбочено и разностранно. Ефектът, постиган от нея, напомня в твърде голяма степен онзи, който ни е известен от произведенията на други писатели, нейни съвременници и едва ли е случайно, че той е почти винаги трагичен. Не само недостатъчната образованост, но и почти пълната подчиненост на мъжа, притежаващ правото да се разпорежда и с нейната собственост, правели жената истинския самотник на епохата, маргинална фигура, социално отблъсната и непълноценна, затворена в дома си. Повод за разгорещени и продължителни дебати за нейното положение станал в Скандинавия преводът на книгата на Джон Стюарт Мил „За подчиненото положение на жената“ (1869), чийто автор негодува срещу спекулирането с т. нар. „женска натура“, напълно измислено понятие, резултат от целенасочено провеждана стратегия на определени обществени кръгове, чиито интереси диктуват изтласкването на „слабия пол“ в социалната периферия, издигането на препятствия пред нейния естествен стремеж да се развива и усъвършенства. В подобен дух е издържан и публицистичният цикъл „От лагера на немите“ (1877) на норвежката Камила Колет (1813–1895), отпечатан в подлистник в много вестници и в Швеция, и в Дания, в който авторката проследява образа на жената в литературата и оспорва натрапчиво прокарваната чрез него идея за жертвоготовност, пасивност и компромис, отъждествявана най-често с нея. Писателите все по-често поставяли проблеми от подобно естество, предлагали свои виждания за проституцията, за лицемерния морал на самоуверената и вулгарно преуспяваща буржоа-

зия. В това отношение следва да бъдат открити вече споменатите тук романи „Албертине“ на норвежеца Кристиан Кру и „Из живота на бохемата в Християния“ (1885) на неговия сънародник Ханс Йегер. И двете произведения били конфискувани, но интелигенцията в скандинавските страни ги четяла жадно и тайно наред с трудовете на немския автор Макс Нордау като например „Конвенционални лъжи на съвременността“ (1883), според когото дори законният брак е тъждествен на проституиране, ако се базира върху амбицията за материално облагодетелстване. Все по-многобройни ставали романите със семейна тематика, в които съпружеските взаимоотношения се третирали в духа на Флоберовия „Мадам Бовари“ – сред тях особено изпъкват „Госпожа Мария Грубе“ (1876) на Й. П. Якобсен и „Констанс Ринг“ (1885) на норвежката Амалие Скрам (1846–1905). Техните героини търсят своето щастие извън крепостта на брака, който не задоволява емоционалните им потребности. Мария например е мечтателка и въпреки че търпи поражение в опитите си да намери мъж, който да я обича истински и да я цени, тя не губи надеждата, че това все някога ще стане. Заради любовта на простия Съорен тя пренебрегва аристократа Улрик (действието на романа се развива в XVII в., но творбата на Якобсен е психологическа, не историческа) – социална деградация, равнозначна на възнемането ѝ като личност, на доказателство за дълъг вътрешен път, за еволюция. Мария побеждава в битката да се наложи като такава, каквато е и то при условия, които сама поставя, тя триумфира там, където толкова нейни посестрими търпят поражения, рухват и загиват. Инак самотница, меланхолична и затворена, обсебена от себе си, Мария Грубе изминава разстоянието от двореца до конюшната с гордо вдигната глава и не е учудващ фактът, че в Дания този роман на Якобсен се посреща дори по-възторжено от „Нилс Люне“, чийто успех в Европа е обаче несравнимо по-голям.

Горчива е съдбата на Констанс, героинята на Амалие Скрам, която посяга на живота си, несполучила да намери разбиране и взаимност, но бунтът на Нора от „Куклен дом“ на Ибсен е бил като че отдавна жадуваният сигнал за жените в Скандинавия, немалко от които последвали примера ѝ и предпочели разрива със семейството пред затъване в тресавището на лицемерието и фалша. Още от първата си постановка в Копенхаген през 1879 г. драмата на Ибсен започнала своите триумфални маршрути по скандинавските, а впоследствие и по европейските, и световните сцени. Почти същия ефект на неудържимо и очаквано предизвикателство (макар и в регионален, не в глобален обсег) имала и пиесата „Една ръкавица“ на Бьорнстерне Бьорнсон, за която вече стана дума по-горе. Свава, героинята в нея, хвърля ръкавицата си в лицето на своя съпруг, когато разбира, че той е имал връзки и с други жени. Тя го напуска по същия драматичен и смел начин, както Нора излиза от своя дом, иронизиран впрочем от Стриндберг в програмния увод към сборника разкази „Брачни истории“, който изобилства с подигравки по повод на „куклено-домашната истерия“ и на радетелките за еманципация на жените („котериен проблем, запълващ дните на празноглави „сини чорапи“) и

станал повод за скандал, катализирал вече започналия съдебен процес срещу писателя. Но независимо от възраженията, които могат да предизвикат тъй крайните реакции срещу борбата на жените за еманципация от страна на шведския класик, възгледите за брака в повечето негови произведения са реалистични и приемливи, дори съзвучни с философията, предпоставена от „радостта да живееш“, която за него се припокрива с блаженството от самотата, постижимо в менгемето и на семейството, и на социума, щом налице е потребност от „лична свобода“, от „ясна и дълбока мисъл“, изключени без самотата и мълчанието, с които човек може да се обгърне и сред шумна тълпа. Обикновените хора впрочем усещат безпогрешно, че битието е несъвършено и се стремят да се приспособят към него, а интелектуалците следва да се придържат към техния пример, тъй като са лишени от инстинкта, който би трябвало да ги ориентира към такава тактика.

Подобно виждане, защитено в по-широк социален план, Стриндберг предлага и в „Утопии в действителността“ (1885) и в ред други свои произведения като „Шведски съдбини и приключения“ (1882–1883), в някои части на автобиографичния роман „Синът на прислужница“ (1886) и др. Ибсен също се обявява в подкрепа на тази философия в „Дивата патица“ (1884), да речем, чрез образа на Релинг и донякъде посредством този на Джина Екдал, независимо от обстоятелството, че идилията, която са си изградили, почива върху лъжа. Те обаче я лансират и като принцип на съществуването изобщо, противопоставяйки се на идеалиста Грегерс Верле, тук възплъщение на романтизма в отбранителна позиция. Неговата импулсивна вяра в спасителната сила на самотата и в одухотворяващия ѝ ефект е за големия норвежки драматург тема, която заслужава да бъде дискутирана най-сериозно и то на обществено равнище. Линията, подета от него в „Дивата патица“, описва удебелена траектория в „Призраци“: яркото слънце, радостта от живота, любовта към труда и щастието, което тя дарява, са все по-непостижими поводи за блаженство при Освалд и влизат в мрачен контраст с неговото самотничество, с дамоклевата угроза от неизбежна катастрофа, от губителния удар на сляпата богиня на смъртта, неизлечимата му болест. Същевременно госпожа Алвинг олицетворява идеала за родителски грижовна опека и алтруизъм, изповядван от натуралистите, макар ролята на предана майка, повела борба за доброто на своя син, да ѝ отрежда по-скоро мъка, отколкото душевен комфорт и чувство за изпълнен човешки дълг. Интерпретирането на сходна тематика в съзвучен ключ откриваме и в „Пастор Халин“ (1887) на Йе-йерцам, роман, силно повлиян от „Грешката на абат Муре“ на Зола, в „Юда“ (1886) на Тур Хедберг (1862–1931), в трилогията „Отрова“ (1883), „Фортуна“ (1884) и „Еньовден“ (1887) на Александер Шилан, в „Студенти от село“ (1883) и „Мъже“ (1886) на Арне Гарбор, а също в *Sensitiva amorosa* (1887) и „Песните на младия Офвег“ (1892) на Ула Хансон (1860–1925). Лирическият герой на последния е особено напрегнат вътрешно, изопнат докрай като струна, интровертен и умозрителен – такъв, какъвто го откриваме и в произведенията на доста скандинавски писатели от периода,

белязан в подобаваща степен от психологизма, естетството, интелектуалния аристократизъм и ницшеанското преклонение пред свръхчовека, от стремежа към *благодатна изолация*, *splendid isolation*, т. е. към такова откъсване от хората и обществото, което се отразява превъзходно върху развитието на индивида, способствайки за жадуваната от него еволюция. Анализът на драмите на Ибсен от „Розмерсхолм“ (1886) до „Хеда Габлер“ (1890) също разкрива завръщането на идеалиста, който, принуден да отстъпи пред неудържимия напор на житейските реалности в „Дивата патица“ например, изниква кажи-речи внезапно с нов облик и провъзгласява необходимостта от безкомпромисност във „въжделенията на душата“, от истински максимализъм в съблюдаването на тяхното поддържане и цели. Потребността от свобода, нервната раздразнителност, която причиняват задълженията в делничен план – както от интимно, така и от социално естество, негодуванието, предизвиквано непрестанно от настъплението на бруталния материализъм, от духовното обедняване на дребния буржоа, се подхващат пак като състояния, типизиращи героите в произведенията на писателите от движението „пробив на модерното“, независимо дали са белетристични или лирически, драматургични, литературоведски и т. н. И ако Улрик Брендел от „Розмерсхолм“ или Люнгstrand от „Морската жена“ (1888), и двамата непрактични, някак абстрактно естетстващи, будят по-скоро съжаление, Хеда Габлер от едноименната пиеса пак на Ибсен е личност от ранг, достойна за уважение и възторг. Типът *трагичен и горд самотник* се налага с подновена сила не само у Ибсен, но неговите герои Солнес („Майстор Солнес“, 1892), Йон Габриел Боркман („Йон Габриел Боркман“, 1896) и Рубек („Когато ние мъртвите се събудим“, 1899) са особено характерни изразители на въпросната тенденция и подобно на Хеда Габлер изпитват наслада от любовта единствено в сферата на умозрителното, готови са да бранят свободата си до смърт, не допускат възможност за унизително примирие с претенциите, предявявани спрямо тях от околните, от „дребните души“, от „нищожествата“. Не се отклонява от тази тенденция и самият Брандес, разбира се, който в своите лекции за Фридрих Ницше, изнасяни в Копенхагенския университет през 1888 г., и в статията си „Аристократичен радикализъм“, включена в едноименен сборник есета, излязъл от печат през 1899-та, ѝ плаща подобаваща дан. Както изтъква Тюре Стенстрьом, в тези изяви на датския критик, както впрочем и в някои характерни в това отношение творби на неговия сънародник Холгер Драгман (1846–1908), особено в автобиографичния му роман „С едри мазки“ (1887) и в сборника разкази „Художници“ (1899), аристократичното отношение към обществото, нерядко самоцелният естетизъм, пределната интровертност оказват услуга на антидемократичните течения и настроения, опасност, която не съумява да избегне и Стриндберг, обрисувал *dramatis personae*, погълнати от несекваща битка за постигане на душевно могъщество и власт, за категорична и показна извисеност над околните в „Синът на прислужницата“, автобиографичен роман от 1886–7 г., „Вивисекции“, сборник разкази и есета от 1887, повестта „Чандала“ от 1889, натуралистичните му драми

и най-вече в „Край морето“ (1890), роман, издържан изцяло в ницшеански дух (да споменем само някои от най-типичните). Надарени със силен и проникателен ум, героите на Стриндберг от тази категория крачат храбро по стръмен и неравен път, прокаран от тях самите, от непризнаващата предгради и непревзети върхове мисъл, култивирана грижовно като ценен и скъп дар, за да имат твърдостта, с която преодоляват попълзновенията на лукавото и низко мнозинство, на покварените от битови и плътски щения „джуджета“. Борг от „Край морето“ например единствено на брега на необятната водна шир бива обзет от чувството, че се пречиства, че се изтръгва от „паяжината на коварството“, в която го вплитат хората и най-вече жените, нанасяйки така губителни удари на изопнатото му до болезненост съзнание. Той лелее мечтата „да бъде сам като Бог“ и тъй да победи *природното* като даденост и обстоятелство, като преграда за духа. В сложната композиция на романа тази идея е имплицирана посредством символични обобщения (морето; населението; рибарите; жената), изразяващи именно това начало и налаганите от него ограничения, които героят на Стриндберг желае да превъзмогне, да покори без остатък. „Край морето“ предоставя красноречиви доказателства за отдалечаването на Стриндберг от натурализма, от свързаното с него кредо за помирение между индивид и реалност, за възприемане на критериите и нормите на живота и на неговото изискване за биологично възпроизвеждане, за постоянен кръговрат на различните му форми и състояния. И други писатели в Скандинавия демонстрират в края на 80-те години подобно отношение към личността на самотника, неприкрито възхищение от нейната въздигнатост и сила (Аксел Лундегорд, Тур Хедберг, Хенрик Понтопидан и др.). У Александер Шилан той е преди всичко бунтар и сам хипериндивидуалист и интелегент-аристократ, той е имал предпоставките да възприеме и прегърне идеята за *вътрешното емигрантство*, вдъхновен впрочем и от известната книга на Георг Брандес на тази тема²³, допринесла много за идейно-художественото му ориентиране. В ранните произведения на Шилан не откриваме кой знае колко доказателства за неговия интерес към темата за самотника, но в романите, които той пише през 80-те години и впоследствие, личи, че нализа в голямата литература уверено, утвърждавайки се в областта ѝ като завършен индивидуалист. Той не е чужд на тежненията за социално равенство и за демократизиране на обществото, но в тези свои убеждения не излиза извън рамката, очертана от брандесианството. Показателен впрочем е фактът, че от натуралистите цени най-високо Алфонс Доде, представителен за това течение по-скоро с литературната си техника, докато към Зола се отнася резервирано, ала в по-късния стадий на творческото си развитие сякаш го преоткрива и коментира с възторг делото му. Вече „изпечен“ натуралист, Шилан разкрива и ново отношение към ситуацията на аутсайдръа („Трудови хора“, „Елсе“, трилогията, посочена по-горе) като за сцена на драматичните конфликти в произведенията си избира своя роден Ставангер, крайбрежен

²³ Става дума за „Емигрантската литература“. Кпхаг, 1872.

град в Норвегия, разтърсван от социални трусове и фалити, с опозиционни сили, предизвикващи сплотеността и активизирането на буржоазията. В нейната среда романтикът, роденият бохем се задушава и рискува да загине („Гарман & Вурсе“) – той търси убежище в собствения си бунт, единственият начин да се защити и реализира като личност. Самият Шилан бил самотник по душа, който странял от всякакви партии и групировки, лишен от корен и вътре, и вън от себе си, обладан от стремеж към егоцентрично и изпълнено със странна наслада страдание. Социалните импулси у друг норвежки писател, свързан с „пробива на модерното“ – Арне Гарбор, са по-силни, отколкото при Шилан, с когото впрочем го родяят много сходства в развитието им, но в неговите произведения побеждава вярата в силата на самотника и увлечението по абсолюта като идеал: индивидът е сам срещу всички, а в случая с Даниел Браут от романа „Студенти от село“ и „сам от всички“ – единствено мирисът на хляб му напомня, че животът като такъв, нищо друго, предлага малкото на брой шансове за оцеляване...

Идеалът за човек, извисен над своето време, лишен от „пъпна връв“ с него, който създава ценности в суверенна самота, типичен за последните години на предпоследното десетилетие на XIX век, бива лансиран от Брандес още в първия етап от неговото собствено развитие на критик и изследовател на литературните процеси, не само на фактите и явленията. Той установява контакти с философи като Щирнер и Ницше, към които изпитва неприкрито възхищение, предпоставило в известна степен, разбира се, и собственото му виждане за самотата като положителна житейска и творческа алтернатива, като страдание, закаляващо духа, като възможност за самодисциплиниране и извор на градивна енергия. В своите текстове обаче Брандес не се задълбочава в аргументацията на един такъв възглед, а го третира по-скоро бегло, дори мимоходом: в есета за Юго и Гарбор, в това за Шопенхауер, в книгата за Холберг. А също и в известното есе за Ницше, когото дори величае като пророк:

...Той предсказва *свръхчовека*. Не търси доказателствата по пътя на логиката, а се основава единствено на вярата в правилността и надеждността на своя инстинкт, убеден, че за разлика от противниците си, които били враждебно настроени към живота, застъпва жизнелюбив принцип.

В последното десетилетие на XIX в. Ницше се превърна в голямата противоположност на Толстой. Моралът на Ницше е аристократичен, а този на Толстой – близък до народа: Ницше е подчертано индивидуалистичен, а Толстой – свързан с евангелието; Ницше утвърждава самовластието на отделната личност, докато Толстой изтъква необходимостта от саможертвата ѝ.

Навсякъде, където проникне учението на Ницше, навсякъде, където намери достъп великата му и своеобразна личност, той все ще прилича и отблъсква едновременно, но винаги ще дава своя принос за развитието и оформянето на индивидуалността.

Убеждението, че самотата е необходим и отличителен атрибут на забележителния човек Георг Брандес застъпва и в своите портрети на

Жорж Санд и Анри Бейл, включени в книгата „Школата на романтизма във Франция“ (1882): в тях долавяме отзвук от идеите и чувствата, отразени в есето за Байрон, вече споменато тук, а като се прибави и емоционално обагреното възхищение пред Ницше в „Аристократичен радикализъм“, където „Тъй рече Заратустра“ е названа „книга за алпинисти на духа“ и задължително пособие за всички почитатели на следния идеал:

...отгоре – чисто небе, безбрежна морска шир в подножието на планината, над която сияят звездите, смълчани над плисъка на вълните и над могъщия ѝ хребет. Там, на върха е Заратустра, насаме със себе си, той поема свежия въздух с пълни гърди, слят с изгряващото слънце, слят с пладнешкия зной, който не накръпява хладната свежест, слят с примигващите звезди, с които настъпва нощта.

Предпочитанията му на постромантик с типизиращо светоусещане и вкус изпъкват особено отчетливо, както впрочем и наклонността да стимулира подобаваща атмосфера в културата и обществото, продължавайки традицията, достигнала своята кулминация при Киркегор. В това отношение най-синхронно в идейно-естетически план му партнира Ибсен, когото с Ницше сближава ненавистта към държавата като заробваща душите институция, а и двамата без съмнение не са забравяли и за миг, че пръв в тази част на европейския Север Киркегор изтъква тъждеството между съпротивата на индивида да следва стадото и подходящата настройка на неговия ум и психика. Изключителността като важно условие за качеството на отделната личност, склонността към своеобразен монастицизъм, т. е. към издигане на духовното, на интелектуалното над биологичното, над телесното, непоносимостта спрямо микросвета на дребните души, на бюргерите, егоцентризъмът като източник на достатъчна вътрешна сила за преодоляване на препятствията по пътя напред и нагоре, които окуражава Брандес, дават основание за не един интересен паралел между големия критик и също тъй големи скандинавски творци, ярки представители на движението „пробив на модерното“, чийто вдъхновител той е. На първо място следва да посочим Ибсен и Стриндберг, разбира се, прехвърлили, подобно на Брандес мост между възвишения, изтънчен естетизъм и култа към свръхчовека, макар при норвежеца и шведа да не долавяме тъй засилено преклонение пред красотата и осезаема тенденция към възприемане на принципа „изкуство заради изкуството“, както при датчанина в самия край на по-миналото столетие. (Георг Брандес обаче не се отнася положително към модернистичното раздвижване в европейското изкуство от началото на XX в., което критикува с острота, учудваща за тъй толерантен интелектуалец като него, надарен с широта на погледа върху художествените процеси и явления, с верен усет за стойностното и непреходното). Идеологията на късния натурализъм, изложена по-горе, отстъпва на нов култ към личността, който дава тон в литературата и през 90-те години като стимулира поливариантност в трактовката на социалните явления и факти от творците, придо-

биваща характерно метафизично измерение и естетизирана в духа на един нов романтизъм. Интересът у писателите към физиологичните основи на психиката и психичното, към нагоните на индивида и към генетичната щафета на неговите комплекси, терзания и страхове се измества от този към рационалното у една или друга личност, към нейната организираност и уникална позиция било в историята, било в интимна среда, в обкръжението на родственици и съседи, към магнетичната загадъчност на непреклонната воля и необикновения характер или към заразителното жизнелюбие и безгрижие като противовес на сковаващите императиви на индустриалната цивилизация, а също и към мистиката на сагите, преданията и легендите, чиято образност и слог биват имитирани до степента на пастиш. При Ибсен например кръгът на творчеството му, което пък шведският критик Мартин Лам сравнява с Рим („всички пътища на драматическото изкуство водят към него или от него“²⁴), сякаш се затваря именно с „Хеда Габлер“, в чиято героиня кулминира трагическата параболa, описана от персонажите на драматурга, а тя се родее и с такива известни женски образи в световната литература от рода на Ема Бовари, Ана Каренина, Констанс Ринг, госпожица Юлия... При Стриндберг обаче кръгът не се затваря, защото той има ако не по-продължителна, то във всеки случай по-разнообразна дейност в областта на литературата, минава през повече етапи и създава или отразява редица следващи тенденции в изкуството и на XX век. Особено развитие на идеята му за самотата откриваме в романа „Сам“ (1903), неголям по обем, който се различава от предходните му творби, изпълнени по правило с конфликтни ситуации, с мъчително раздвоени герои и нерешими дилеми, все породени от чувството за уединеност или от липсата на такава. А „Сам“ е наситен с особена светлина, с хармония, с равновесие, тъй рядко за този писател, при когото самотата вече не е отшелническо отдръпване от света, а обратното, активизиране на комуникацията с него и статиката на ситуацията, върху която е изградено произведението, сияещо като перла сред драматично искрящите черни диаманти на неговото творчество, е всъщност статичност на товар, електрически, разбира се, чието насочено движение разтърсва читателя с Уранови вибрации и създава поле на енергии, захранващи и обновяващи съзнанието.

„Ето какво в крайна сметка е самотата: да се загърнеш в коприната на собствената си душа, да се превърнеш в какавида и да изчакваш метаморфозата, която е неминуема. Докато тя настъпи, преживяното те захранва, още повече, че по силата на телепатията поемаш и онова на други хора. Смърт и възкресение, превъзпитание за ново, неизвестно битие.

В самотата ти напълно разполагаш със себе си. Ничии мисли не контролират твоите, ничии вкусове или капризи не те потискат. В условията на новопридобитата свобода душата сякаш разцъфтява и те обземат

²⁴ В „Модерната драма“. Стхлм, 1948, с. 125.

невероятен вътрешен покой, кротка радост, чувство на сигурност и на пълна отговорност за теб самия“, четем в „Сам“²⁵ и тези откровения се различават поразително от предупрежденията за трагиката на изолирания индивид, обрисувана с такава въздействена сила от същия автор – в „Край морето“, над десетилетие по-рано. Трагика, която изглежда закономерен крах на високомерието и недооценката на собствените възможности, на асоциалния тип поведение, което избира по погрешка онзи, озовал се в тъй безпределна самота, че дръзва да се хвърли в атака срещу мирозданието от полигона на морето – „всемайка, от чийто скут е пламнала първата искра на живота, на плодородието, неизчерпаем кладенец на любовта“, понесен от вълните му към трепкащата светлина на Бета в съзвездието Херкулес... Към края на романа Стриндберг вече застава на по-голямо разстояние от своя герой, дори се разграничава от него, макар и не съвсем открито, по-скоро завоалирано, та има право Уле Холмберг с твърдението си, че онова, което поднася с едната си ръка като болестен егоцентризъм, писателят отнема с другата²⁶.

Схемата *от романтизъм през натурализъм към нов романтизъм*, приложена към творческото и личностното развитие на представителите на „пробива на модерното“, красноречиво изразява и основните насоки на това динамично литературно движение, макар да би било трудно да регистрираме тъй отчетливи фази у всички тях, а някакво механично синхронизиране на изявите им поотделно или като група едва ли е постижимо. Тенденциите, които „пробивът на модерното“ продължава и разгръща през двете предпоследни десетилетия на XIX в. и в скандинавската литература като цяло, и в тази на всяка от страните в региона, са с безспорна и определяща значимост, а такъв градивен принос се доказва и от обстоятелството, че през 90-те години, обгърнати в твърде различна идейно-художествена атмосфера, породена и поддържана от други фактори и феномени, пък и сама създаваща условия, които да ѝ съответствуват, главната тема на „пробива на модерното“ подхващат и скандинавски писатели, необвързани с идеите на направлението, но също тъй вдъхновени от Ницше, а и от непосредствените си предшественици, от студията на Брандес за Шекспир, от произведенията на Стриндберг, утвърдил се впрочем като една от централните и дейни фигури в европейската книжовност и през новото столетие. След като в самия край на миналото изживява дълбока духовна криза, той се отдръпва в истинска отшелническа обител, която напуска едва след като съумява да отреагира на необходимостта „да опитоми самотата си“ с романа „Ад“ (1897) – покъртителен отчет за този „дъждовен сезон“ на мъчително раздвоение между химията и алхимията, вярата и ереста, изкуството и химерата, битието и клиничната смърт... „Сънувам, значи съществувам!“ – декларира тук Стриндберг и цитира името на своя пореден Вергилий в безкрайните странствования из произподнята на душата и лабиринтно усложнените ѝ връзки с други све-

²⁵ Цит. от „Сам“ на Аугуст Стриндберг. С., 1992, с. 18.

²⁶ В „Бог, койдо дава и други текстове по шведска литература“. Стхлм, 1939, с. 164.

тове – шведския теософ и *духовидец* Емануел Сведенборг (1688–1772), чието влияние върху своя мироглед и творческа еволюция признават Гьоте, Емерсън, Блейк, Балзак, Достоевски, Бодлер, а от по-ново време и Йейтс, Борхес, Паунд, Екелюф, Милош. И пак Стриндберг пресъздава по суверенен начин онова променено отношение към самотата, което е равносилно на идейна преориентация на писателите от „пробива на модерното“, обзети от нарастващо недоверие към колективното начало и принципи в обществения живот, към демокрацията, широко дискутирано впрочем от тях, вече не така споени, не така солидарни, а разединени от аутсайдрски настроения и от известна дисхармония, разбираемо съпътстваща тревогата на прага на нов век, в зората на нова епоха. Проблемът за самотата получава адекватна на времето интерпретация, която проследихме у Ибсен, Брандес, Стриндберг, Драхман, както и у редица други скандинавски автори – при преобладаващата част от тях именно границата между 80-те и 90-те години бележи нови моменти в отношението към самотника и неговата неоромантическа типологичност чрез кулминацията на преклонението пред силата и изключителността му, на обожествяването на отделната личност-единак. „В учението на Ницше за свръхчовека последното десетилетие на XIX век получава своята най-характерна форма на култ към аз-а, чиито последици: изолиране и бягство от действителността, не закъсняват да се проявят“, пише Е. Н. Тигерщедт²⁷, подчертавайки главната насока в тази промяна: от самотата като страдание към самотата като наслада, от самотата като страх към самотата като обект на благоговение, отразена убедително от Стриндберг в неговия малък роман „Сам“, а също и в доста от есетата на Ула Хансон „Гълкуватели и пророци“ (1889-90): По, Гаршин, Ницше са сред представените в нея творци и мислители, за които светът има „стойност само като естетическо явление“, а възвишените чувства, разбирането за *великото* им помагат да избегнат скуката на делничното съществуване. Единствено самотата придава на такава нагласа, интелектуална и емоционална, нужното високо напрежение, интензивността, които са разпознавателните свойства на *естета* от голяма класа. Той преминава през прага на новото време със съответни идейни и художествени изисквания, с качествено различни потребности и императиви, което подлага на съответна и то гълбинна проверка произведенията на писателите и от „пробива на модерното“, пробив, вече отдавна осъществен впрочем, поставя ги в изненадващи ситуации, вписва ги в непривичен контекст, трансформира и тях самите. Георг Брандес работи все така активно, но академизира в максимална степен приноса, задачите и стила си, издава избрани и събрани съчинения във внушителни комплекти, докато Аугуст Стриндберг продължава и да провокира, и да ентузиазира, топографирайки извървените маршрути с романи като „Готическите стая“ (1904), продължение на „Червената стая“, и „Черни знамена“ (1905), с драми като „Големият път“ (1909), с полемичната антология „Речи към шведската нация“ (1910)

²⁷ Цит. от „История на шведската литература“ от Е. Н. Тигерщедт. Стхлм, 1953, с. 411.

и четирите части на прочутата „Синя книга“ (1907–1912) – ерупции на привидно позатихнал, ала неугаснал вулкан, а Ибсен остава на пиедестала, издигнат му през XIX век, в чийто край започва устремно своя път в литературата друг знаменит норвежец, Кнут Хамсун (1859–1952). Той подема на свой ред темата за самотата, превръщайки я в измерение на все по-значителния проблем за взаимодействието между човека и природата, за необходимостта от равновесие между биологично и духовно, чието пренебрегване или нарушаване подкопава устоите на модерната цивилизация. Неговият роман „Глад“ излиза от печат през 1890 г., но създаването му, по-точно високата оценка, която получава този извънредно впечатляващ дебют²⁸, окуражила младия писател, вече ожесточен и изнурен от премного несгоди и битки, втвърдили стоманено характера му, закалили го в горнилото на мъчително търсене и себеутвърждаване, сигурно не биха били мислими без идейния климат, наложен в Скандинавия от *пробива на модерното*, сега не толкова от движението, колкото от резултата, от ефекта на неговото някогашно възникване и доскорошни прояви. Ако то имаше трето поколение свои изразители, Хамсун без съмнение щеше да заеме челно място сред тях, но както би ни било трудно да си представим „сфинкса на норвежката литература“, загадъчен и недосегаем, без Брандес, Ибсен и Стриндберг, не по-малко трудно би ни било пък да си представим и много европейски писатели без могъщото му влияние, без отблясъците от огъня, който е наклал в лоното на гората, в сърцето на природата – той пръв я противопоставя на обществото като негов антипод и подслон от враждебните вихри на реалността му. С романите на Хамсун в литературата на XX век навлиза самотник от нов тип, който не намира убежище и в себе си, чийто аз от щит е станал мишена, но подвижна, трудна за улучване, особено в сърцето, а свободата му е също тъй неограничена, както липсата на всякаква власт. За него небесата са пусти, божественото начало изпълва единствено природата, чрез сливане с която човекът получава шанс да се докосне до всемира. Рицар на тъгата, на житейския крах, на любовта като мистика, той усеща разстоянието като всепоглъщащо чувство за живот и търси в него не предпоставка за близост – с някого, с нещо, но подстъп към смъртта, спасителна алтернатива на съществуването само в три измерения.

ИЗБРАНА БИБЛИОГРАФИЯ:

- Ahlström, G. Det moderna genombrottet i Nordens litteratur. Sthlm, 1947.
Billeskov-Jansen, F.J. Studier i Séren Kierkegaards litterére Kunst. Kbhvn, 1951.
Brandes, G. Det moderne Gjennembruds Ménd. En Rékke Portréter. Kbhvn, 1883.
Frönkel, P. Ensomhetsfélelsen i europeisk litteratur i det 19. érhundre. Edda, 1948.
Stenström, Thure. Den ensamme. En motivstudie i det moderna genombrottets litteratur. Sthlm, 1961.
Tigerstedt, E. N. Svensk litteraturhistoria. Sthlm, 1953.

²⁸ Романа пръв прочита Едвард Брандес, брат на Георг, който веднага сигнализира за появата на ново, необичайно дарование в скандинавската литература. Към тази висока оценка се присъединяват много критици и журналисти; „Глад“ се превръща във важно и като че отдавна очаквано явление.