
ПРОГЛАД

Издание на Филологическия факултет
при Великотърновския университет “Св. св. Кирил и Методий”

кн. 1, 2016 (год. XXV), ISSN 2367-8585

Борис Минков

ХЕРМАН БРОХ ИЛИ ОРНАМЕНТЪТ КАТО ТРАНСМЕДИАЛЕН КОНЦЕПТ

Boris Minkov

HERMANN BROCH OR THE ORNAMENT AS A TRANSMEDIA CONCEPT

Понятието за орнамент има средишно място в творчеството на австрийския писател Херман Брох. Под това понятие писателят разбира пълен исторически израз на дадена епоха и нейния стил, утопично единство на всички ценностни сектори на действителността. За Брох орнаментът има и познавателен характер. Статията проследява как това понятие организира повествователните структури на романовата трилогия „Сомнамбулите“, а също и как орнаментът осъществява трансмедиялни преноси (например между медийните платформи на операта, театъра, църквата, архитектурата).

Ключови думи: орнамент, стил, утопия, символно генерализирани медии

The concept of ‘ornament’ has an important role in the work of the Austrian writer Hermann Broch. For him this concept subsumes a historically complete depiction of a particular period and its style, a utopian unity of an all-encompassing value system. Broch’s ornament is a cognitive concept too. The paper studies how this concept helps organize narrative structures in the trilogy of novels The Sleepwalkers. Another aspect under scrutiny is how the ornament facilitates cross-media transfer (for example between the media platforms of the opera, the theatre, the church, and in architecture).

Key words: ornament, style, utopia, symbolically generalized communication media.

1. Културно-исторически и трансмедиялни измерения на едно понятие

Настоящата статия е опит да се представи средищното за творчеството на Херман Брох понятие орнамент като платформа, която систематизира и обединява различни образи на действителността. Голяма част от тези образи са медиялно структурирани.

За Брох **орнаментът** е динамично и нееднозначно понятие. Той представлява пълен исторически израз на дадена епоха и нейния стил и в същото време има характера на абревиатура, на „подпис на епохата“ (Брох 2012: 509). Орнаментът има и познавателни измерения, като в неговото абстрактно, само потенциално възможно единство се осъществява снемането на рационалното и ирационалното. В своята цялост орнаментът трябва да събере разпръснатите ценностни сектори на дадено съвремие във всеобща и всеобемаща реалност. Още тук трябва да се каже, че Брох използва това понятие в подчертано утопичен план. За разлика от доста сходното понятие за стил, което обаче се отличава с конкретни исторически проявления, орнаментът носи едновременно надеждите и колебанията на писателя. Той е последователен в своя скепсис спрямо възможностите на литературното творчество, независимо че същевременно отбелязва познавателния ѝ потенциал спрямо други медии, в това число и спрямо науката.

Представата на Брох за орнамент се разгръща в контекста на комплекса на Виенската модерност около 1900 г. и почива на актуалната в началото на ХХ век дискусия, която може да се обобщи като противопоставяне и взаимно проникване на орнамента и аскезата¹. Тази представа се допълва от кризата на историческото мислене непосредствено след Първата световна война. Критиката на историческата каузалност в понятието за орнамент е обвързана и със силно

¹ Разностранен и обхванат поглед върху тази дискусия предлага сборникът „Орнамент и аскеза в духа на времето на Виена от 1900“ (Pfabigan 1985).

въздействащите в публичното пространство морфологически разработки за развитието и упадък на цивилизацията, на първо място със „Залезът на Запада“ на Освалд Шпенглер. В същото време Брех се противопоставя радикално на контекста, в който развива своите представи за съвременността, епохата и орнамента. Особено критичен е спрямо позиции, които предлагат ефектни и окончателни в своята валидност изводи, прогнози и решения. Така например той възприема книгата на Шпенглер като „готварска книга“ заради апелите на профетичния ѝ патос.² Природата на орнамента за Брех е вътрешно парадоксална. Орнаментът „е освободен от каквато и да е целева форма, макар да е израсъл от нея“ и въз основа на това се превръща в „абстрактен израз, във формула на самия стил, а по този начин и във формула на цялата епоха и нейния живот“ (Брех 2012: 488).

На пръв поглед изглежда, че концепцията на Брех за орнаменталното съдържа в основата си солидна доза консервативен романтизъм – идея за своеобразен (модерен) романтически синтез, като възможно търсене на златните времена на всеединство, като едно развито в посока на абстрактното „синьо цвете“, което да обединява съществуването, творческите импулси и любовта под доминацията на митопоетическото. Към подобна привидност насочват и идеята за сливането на индивидуалната и общностната утопия в орнамента, и историческото детерминиране на „разпада на ценностите“ от Реформацията насам. В действителност Херман Брех подлага на основна критика тъкмо романтическите проекти, които водят до абсолютизирането на земното, като този процес може да изведе единствено до празна патетична реторика. Нещо повече – Брех извежда преобразяването на ирационалното, етически невалидното възприемане на света в абсолютно рационалното като основна задача за формирането на всяка ценностна система – задача, при която обаче всяка ценностна система неизменно се проваля. (Брех, 1984: 113 – 114)

Наред с това авторът въвежда едно странично понятие като **надежда** – надеждата е агент на приближаването към абсолютното, което прави възможно вечно възвратимото раждане на ценностите.

² В непубликувано писмо на Брех до издателя Броди от 14.12.1932 г., цит. по: Lützel 1991: 26.

Утопичното – за разлика от идеологическото, не се стреми да легитимира минали степени на битието като все още валидни или възможни, както прави романтизмът, и в този смисъл утопията не изостава от съвремението си, като цели да постигне трансцендиращо проникване на „сегашното“. Само актуалните, „сегашните“ ценностни сектори подлежат на орнаментално (утопично) събиране.

Представите на Херман Брох за утопичното се развиват изцяло в контекста на емблематичните търсения на времето. Докато авторът работи над трилогията „Сомнамбулите“ (1930 – 1932), излиза основополагащото съчинение на Карл Манхайм „Идеология и утопия“ (1929). В него се говори за това, че едно съзнание е погрешно в етическия смисъл на думата, когато е ориентирано към „преодолени и надживени норми и форми на мислене, а и начини на тълкуване“ (Mannheim 1969: 83 – 84). В тази перспектива човекът прикрива автентичното отношение към самия себе си и към света и подправя преживяването на изначалните дадености на човешкото битие, като или ги определя, или ги идеализира, но също и „романтизира“, мобилизирайки всички възможни средства за бягство от себе си и от света.

Вътрешната противоречивост на дискусиата за орнамента около 1900 г. може да се види например в манифеста „Орнамент и престъпление“ (1908). В него Адолф Лоос търси пример за такъв изначален минимализъм на художествения изказ, който да обема в себе си еротиката, етиката, трансценденталното. Това е изказ, който впоследствие е бил износен от орнаментално пренастичане и стеснен в своята универсална валидност. Лоос посочва като такъв орнамент „кръст“-а:

[...] хоризонтална черта: лежащата жена. вертикална черта: проникващият в нея мъж. мъжът, който е създал това, е усещал същия импулс, който е задвижвал и бетовен, бил е на същото това седмо небе, на което бетовен е създал деветата [симфония]. Но човекът на нашето време, който издрасква стените с еротични символи, той е престъпник или дегенерат. (Loos 1962: 276)³

³ Преводът мой – Б.М.

Представата за дегенериране Лоос свързва пряко с намаляването на съпротивителните сили на културата в свръхизобилието, с болестта на преситата, която унищожавя и заложения във всяко голямо произведение на изкуството импулс към еротика. Като противодействие на това състояние на упадъчност архитектът възприема материала в неговата първичност, в орнаменталната му минималистичност.

Концепцията на Брех за орнамента е свързана с „Орнамент и престъпление“ на Лоос, доколкото и в двата случая са очертани мащабни културно-исторически планове. При Брех орнаментът също носи значение на фигуративен израз на едно съвременно състояние, само че същевременно се възприема и като цялостна платформа за свързване и надграждане на ценностни сектори, институции и медии, чието някогашно (при всички случаи митично) единство се е разпаднало в плана на една съвременност. За тази цел, когато описва своята съвременност, Брех набелязва и понятие-контрапункт на орнамента: **декорацията** в условията на „културен вакуум“ (Брех 1984: 36 – 37). Особено ясно това е представено в есето „Хофманстал и неговото време“ (1948) – един късен текст, в се който обобщават търсения от повече от две десетилетия.

В първите глава на това есе, което първоначално е замислено като предговор към американското издание на Хофманстал, Брех наблюдава как дефицитът на стилови изрази на епохата (Виена около 1900 г.) се замества с декорация: псевдоготика, псевдобарок, псевдокласицизъм. Тази изобилна декорация, която дава на бюргера фалшиви опори на сигурност, забулва бедността на епохата в разкош (Брех 1984: 18 – 19). Но за Брех особено неприемливи са претенциите ѝ за рационална целесъобразност – това, че тя е непосредствено насочена да въздейства на осредненото съзнание, като му внушава определени неща. Например в исторически план тя внушава, че пространството на Австро-унгарската империя е оазис на демократичност, имперско изобилие и блясък, сред който процъфтяват всички изкуства. Вследствие на това културно и политическо надмощие на декоративното времето на Хофманстал се явява като „безорнаментно“ (Брех 1984: 87).

Докато в текста си за Хофманстал характеризира културно-историческата ситуация за формиране на съвременната епоха като

безорнаментна, в есеистичните пасажи от „Разпадането на ценностите“, включени в разпръснат вид в третата книга на романа „Сомнамбулите“, Херман Брох се занимава с разнопосочната симптоматиката на явлението и задава релацията между (анти)стила и поведението на индивида. **Стилът** тук се мисли като идея, като „логика, която пронизва сградата като цяло [...] и в тази логика орнаментът представлява само детайл, възплъщаващ крайния най-диференциален израз, единния и обединяващ основен замисъл на цялото“ (Брох 1984: 85). На това място „аз“-ът се явява не като някаква цел, която идеята на орнаменталното „пронизва“. Индивидът е непосредствено обвързан с орнамента в своето обитаване (все едно дали става въпрос за обитаването на сграда, за обитаване на езика, за интегрираното присъствие в обществени конвенции, чрез които се възприемат отделни ценностни сектори на действителността, или пък за обитаването на историята). Той е в изначалната необходимост да бъде заговорен и приобщен. Защото, както трилогията „Сомнамбулите“ показва, „аз“-ът е последната спирка на ценностния разпад и утопичното бъдещо единство следва да започне именно от неговото „събиране“.

Остава дълбокото безпокойство и съзнанието, че този архитектурен стил [на неговото съвремие – Б. М.], който вече не е никакъв стил, представлява само симптом, предупреждаващ огнен надпис за състоянието на духа, осъден да се превърне в бездуховността на едно безвремие. Ах, аз се уморявам от гледката му. Стига да можем, не бих напуснал жилището си (Брох 1984: 86).

Говорейки в този смисъл за „обратното насочване“ и лично „връщане към самотата“ сред разпада на ценностите, унгарският германист Ендре Киш определя „негативния универсализъм“ като водеща черта на теоретико-познавателните търсения на Брох, при което наблюдава едно качествено ново измерение на човешкото преживяване и опит. То е както метаполитическо, така и метарегиозно (срв. Киш 1998).

За настоящия опит да се представи **орнаментът като трансмедиален концепт** от особено значение са възможностите за набелязване на ключови медийни матрици, които трайно присъстват както в познавателно-теоретическите и есеистичните текстове, така и в художествените произведения на Херман Брох: архитектурата,

театърът, операта, църквата.⁴ Тези медийни модели участват в художествената тъкан на неговите романи не като видове изкуства, не като художествени фигури, стилови изрази или автопоетически лайтмотиви, а като комплексни нагласи към света, като комуникативни канали, целенасочено изграждани и оборудвани от множество продуценти и възприемащи съзнания. Независимо от това, че за тяхното създаване са интегрирани редица културни, политически и идеологически инстанции, които също в известен смисъл играят роля на медии, структурите на тези посреднически звена са подчертано автореференциални, при което в медийния фокус се разполага не предадената информация и нейната същност, а самите канали на информация, механизмите на опосредстване. Това поведение на посредническите структури представлява една от основните характеристики на медиите. Казано с други думи, всички тези медиални платформи, както и изобщо медиите, имат за цел не да предадат някакво послание, а чрез неговото предаване да си осигурят едно следващо излъчване.⁵

Вестникът играе съществена роля във втората и третата част от „Сомнамбулите“, както и в „Невиновните“ – един „роман в единадесет разказа“, като разгръща един симултанен „речников състав на епохата“ (Брох 1984: 143). Колекцията от симулакри (настолните модели и сувенирни макети на Айфеловата кула, Статуята на свободата и паметника на Шилер в дома на Аугуст Еш и Мама Хентйен, но също и цяло ветрило от плакати и пощенски картички) във втората част на трилогията според Брох представляват, редом с вестника, предмети, понесени към състояние на декоративна глухота, защото отказват достъпа на индивидуалното съзнание до себе си и правят комуникацията слабо вероятна.

За разлика от литературните проекции на медиите на разпространението (т.е. художествените проекции на масмедии, транспортни средства, машини и под.), комуникационните платформи на операта, театъра и църквата могат да се мислят като „символно генерали-

⁴ Разбира се, самият Брох не използва представата за „медия“ и нейните производни в понятиената си система.

⁵ Така, както медията на парите работи по принцип на ръба на дефицита, като използващият тази медия трябва да винаги да запазва ресурс за едно следващо плащане.

зирани медии“⁶. Ако в първия тип медиално отношение става дума за (само) относителното преодоляване на пространствените и времевите разлики между изпращащия съобщението и неговите възможни получатели, във втория двете страни преодоляват разликите при взаимна принадлежност, без обаче при това да се снемат разликите помежду им.

2. Следи на орнаментални проекции в трилогията „Сомнамбулите“

Често и с основание наричат „Сомнамбулите“ една „трилогия на разпада“. Значително по-рядко (и с не по-малко основание) романовият свод се разбира като разгръщане на възможностите на художествения интегритет, като нестихващ стремеж за приобщаване на действия и преплитане на повествователни гласове (напр. Gabolde 1998), като прокарване на комуникационни мостове между времената или като триумф на ирационалната логика, изграждаща пространства на безкрайни смесвания (напр. Кундера 2007). Първата книга – „1888. Пазенов, или Романтизмът“ – е привидно стилизирана като типичен роман на XIX век: с персонажи мономани, които изпълняват стандартни социални роли, с колекционерски страсти и повествователни отстъпления към интериорната архитектура, с познати дилеми и решения, със завръщащи се отново и отново разговори за дълга, честта, любовта и вярата. Във втората книга – „1903. Еш, или Анархията“ – повествователното единство започва да се пропуква, налага се лутането като постоянно и неизбежно състояние, което се пренася и в повествователната перспектива. Липсва каквато и да била мотивация за действията на персонажите, а всяко усещане за последователност и причинно-следствени връзки започва да избледнява. Търсенето на счетоводната грешка на света може да потопи Еш както в патриотично умиление, така и в анархистичен бунт. Третата

⁶ Никлас Луман въвежда това разграничение. Символно генерализираните медии са онези, които подобно на любовта, властта, парите или изкуството упражняват контрол над човешките дейности, създават илюзия за съпричастност и „овъзможняват“ комуникацията. (Luhmann 1997: 320) Сама по себе си комуникацията по-скоро не е вероятна (unwahrscheinlich); медиите я правят вероятна.

книга – „1918. Хюгуно, или Деловитостта“ – налага впечатлението за множество прекъсвания и подновявания на разказа от произволни места и в произволни посоки, както и от персонажи, които са напълно различни от основните. Така в повествованието са интегрирани истории за лица, които не личи да имат каквато и да било връзка с основната сюжетна линия (Хана Вендлинг, очакваща със страх отпуската на мъжа си от фронта, спасеният по чудо опълченец Гьодике, загубил ръката си лейтенант Ярецки). Особено отчетливо се открояват със своята интонационна и ритмическа самостоятелност частите от Историята за момичето от Армията на спасението. Тук присъстват, както вече стана дума, и фрагментите на есето „Разпад на ценностите“.

В действителност обаче още първата книга на „Сомнамбулите“ е противоречива в своето повествователно поведение, особено ако приемем възможността театралното и оперното да се мислят в качеството им на медии. Най-напред трябва да се каже, че повествователят използва „орнамент“ и във всекидневното му значение, и то в ключов момент: По-големият брат на Йоахим Пазенов – Хелмут, е загинал на дуел. Йоахим го вижда да лежи в ковчег в салона на бащиния дом, докато самият баща само повтаря в несвясат „Загина за честта си“. Многократно повтарящият се орнамент на пода се явява контрапункт на бащиното повтаряне и отключва у Йоахим детски спомени, така че му се приисква да заскача както някога по шарките на пода (Брох 2012: 49). Към тази следа в паметта се прибавя поредица от възприятия: на Йоахим му се струва, че брат му лежи в детски ковчег, а след това очаква да види и детски лопатки при заравянето на гроба. В същото време паралелно с тези асоциации се разкрива и една останала в миналото травматична история (за неволно осакатеното от Йоахим пони), която стои между двамата братя. Първоначално буквалното значение на „орнамент“ се надгражда от интериорното разгръщане – при това не само в един, а в два паралелно шрихиранни архитектурни мебелни ансамбъла: в дома на семейство Пазенов и – с особена интензивност – в дома на Елизабет (за която според повелята на семейната традиция Йоахим трябва да се ожени един ден, особено след като по-големият му брат е починал). Леката насмешка в погледа на Йоахим към мебелите в стил ампир у Елизабет е отглас от естетическите екскурси на приятеля му Берtrand, насочени спрямо униформения свят – своеобраз-

ната мономания на Йоахим, единственото укритие, в което той се чувства сигурен. По такъв начин и архитектурното като медиална обвивка на действието, непосредствено ангажирайки се с ироничната интерпретация на романтичното (и/или с романтическото).

Но ролята на универсален орнаментален хомогенизатор на целостта в романа поема присъствието на операта/театъра. Чувството за вина на Йоахим пред загиналия брат се разгръща не около травматичните спомени от детството, а около един оперен спектакъл, на който изглежда е попаднал случайно: „Даваха Фауст“, заявява с фриволна лекота и сякаш с рутинна досада аукториалният повествовател⁷ и допълва:

[...] сладостното звучене бе не по-малко безсмислено от оперното действие, където нито едно лице, включително самият Фауст, не забелязваше, че зад любимите черти на Маргарита се крие всъщност брат й Валентин и че Маргарита трябва да понесе наказанието именно заради него, а не заради нещо друго. Мефистофел може би го знаеше и Йоахим се зарадва, че Елизабет няма брат. (Брох 2012: 41)

И така, въвлечането на операта тук (и в частност, на операта „Фауст“) няма характер на цитат. Операта е управляващата и регулираща среда, която поглъща Йоахим и оказва решаващо въздействие върху неговото съзнание. Оттук нататък оперната ситуация поема ролята на комуникационен канал за произвеждане на двойници и тълкувателни протези на обърканото му съзнание. Нещо повече – вследствие на това цялостната сюжетност на романа с преплитането на два любовни триъгълника е поставена върху платформата на операта. В антракта Йоахим е изплашен от двама младежи, които изглеждат като италианци, но говорят чешки, затова той прибързано решава, че единият от тях е братът на Ружена (момиче от Бохемия със съмнително поведение, отскоро негова любовница), с която твърде много си приличал, независимо от това, че в този момент изобщо не може да си спомни как изглежда тя. Когато по-късно случайно

⁷ Впрочем още тук, в първата книга от трилогията, проличава разколебането на повествователната позиция. Дистанцирането, ако не и враждебността към операта, а оттам и към романтическото усилване на „инертността на чувството“, носи на „всезнаещия разказвач“ нагласа от профила на Берtrand.

среща Ружена на улицата, той се вижда в чертите ѝ, за да открие в тях брат ѝ, но не може да отклони мисълта за собствения си брат.

Тези игри на „еднаквост“ в съзнанието разкриват само началото на върволицата от прилики, смесвания и препращания. В лутанията на Пазенов из Берлин, където служи като млад подофицер, както и из имението на родителите му в Източна Прусия, мимоходом е взето под прицел самото романтично двойничество: натрапчивото преживяване на индивида като друг. Брех подхожда към изобличаването на патоса му с разбиране и респект към неговата роля в един значителен период от XIX век, без обаче да забравя и пародийните възможности на операта и нейните комуникационни канали. Многократно е подчертано сдвояването на триъгълника „Пазенов – Ружена/Елизабет – Берtrand“ като подобен на този между „Фауст – Маргарита – Мефистофел“. Интуитивната бурна реакция на естественото момиче спрямо „чуждия човек“ – циника Берtrand, когото Ружена разпознава като „лош приятел“ на своя любим, е сдвоена с паническата, ирационална боязън на Маргарита от Мефистофел.

Ироничният срез на романтизма в „1888. Пазенов“ не свършва с непосредствените романтически топоси. Особено силно и последователно е проведено изобличението на един религиозен рудимент в търсената тоталност на епохата: култът към Мадоната⁸. Но именно тоталността на образа на света предполага двойническите „припознавания“ да не спрат в момента, когато образът на Елизабет ще се изправи като дериват на Девата. Някога в имението на бащата на Йоахим е имало прислужница полякия и младият човек е бил влюбен в нея, като в мечтанието си я е смесвал еднозначно с Девата. Когато в „сегашното“ казва на баща си, че трябва да побърза, защото ще изпусне влака за Берлин, Йоахим минава *en passant* през църквата на родното си село и установява приликата на Елизабет с Мадоната – сега обаче това го учудва. Милан Кундера акцентува върху този момент в бележките си за Брех: „Струва му се, че посредством този блян сам Бог му известява, че Елизабет, в която той не е влюбен, всъщност е неговата истинска и единствена любов.“ (Кундера 2007: 67)

⁸ В разобличаването на този култ Лютцелер вижда поредната реплика на Брех към Шпенглер, който все още се отнася към фигурата на Мадоната с носталгия. (срв. Lützel 1991)

Смесванията обаче не спират дотук. Особено характерен със своята пластичност е начинът, по който следите от присъствието на **медналните матрици в орнаменталното** натрупване отшумяват. От посетената набързо църква Йоахим задържа в себе си три думи: „възвишен и силен“. Най-напред под въздействието на тези думи решава да навести Елизабет. Веднага след това отеждането на същите думи във влака му причинява световъртеж. (Ако влакът е типична медия на разпространението, то медията на църквата е със сигурност символно генерализирана в горе описания смисъл).

„В купето отново му дойдоха на ум тези думи и той пак прошепна: „Възвишен и силен...“, само че този път те бяха свързани с представата за колосан нагръдник и упоителен копнеж по Ружена.“ (Брох 2012: 55). За орнаментното събиране е важно да се отбележи, че медийната подложка на театралното е активна и след въвеждане на мотива за църковните смесвания: Ружена започва работа в театър, като при това самият Берtrand (Мефистофел) ѝ е уредил това място. Тук Брох предприема една на пръв поглед сантиментална зарисовка, която наред със симптоматиката на своето непосредствено значение има дълбоки иконографски конотации. Когато Йоахим заминава на учение, той моли Ружена „по едно и също време с него, в девет часа вечерта, да отпрати очи към луната, за да могат погледите им да се срещнат там горе“. Тя изпълнява заръката, „изпълнена с чувство за дълг, макар антрактът да беше в девет и половина“ (Брох 2012: 82).

Театралното присъства като матрица, синхронизираща очаквания и житейски намерения, и в следващите книги от трилогията, независимо от това, че отделните книги не разгръщат продължителност на лайтмотива. Централният персонаж във втората книга – счетоводителят Еш – е бил уволнен несправедливо от работа и за кратко работи като счетоводител на пристанището в Манхайм, когато получава внезапно просветление по време на един вариететен номер: хвърляне на ножове по момиче от унгарски произход на име Илона. За Еш това е неочакван и решаващ момент, който магически обединява профанно и религиозно (доколкото вариететно разпънатото момиче напомня на мъченица в името на вярата). В този момент той чува фанфарите на Страшния съд. (Брох 2012: 222) За момент Аугуст Еш си внушава, че е намерил счетоводната грешка в света. Точно този кратък миг на решението (kairos за разлика от безбрежния

ход на *chronos*) ще го накара да се посвети на „театрален проект“: женски борби, за които самият той набира участнички с усещането, че по такъв начин откупва Илона от мъченичеството ѝ. За да се фиксира в един сякаш произволен следващ момент върху аморалните връзки с момчета, които поддържа управителят на фирмата Средно-рейнско параходство – познатият от първия роман Едуард фон Берtrand като дериват на Мефистофел. (Брох 2012: 359 – 360). В същото време изтъпява друга „счетоводна“ фикс-идея на Еш: емиграцията в Америка.

Дори от редиците на неговите възторжени изследователи може да се чуе, че творчеството на Брох принадлежи към гетото на високата модерност (Durzak 1978: 134). Читателите често се стъписват или се изумяват пред синтактично усложнените конструкции, уморяват се от дългите периоди на изречения матрьошки, от криволическите описания на лунатични видения и мотивационни схеми, които персонажите следват с математическа сериозност. Но именно в това комплексно повествование проблясва идеята за събирането на множество образи на съвременността в една универсална, утопична тоталност. С това се управлява и насоката за орнаменталното обвързване с един имплицитен читател, който не просто би декодирал логическия зиг-заг на посланието, но и би усилил интенцията на неговата принципна незавършеност и относителност, неговия игрови и „екземпларен“ характер. Защото именно инвариантният комбинативен израз на „синтаксиса на действителността“ (колкото игрови, толкова и тотален) е в състояние да въведе в употреба езиковата абстрактна картина от „речника на действителността“. Ето един пример вместо заключение:

В онази извънмерна покрусa, която изпълва човека от мига, когато той, вече излязъл от детската възраст, започне за осъзнаване, че е обречен да крачи неотвратимо и самотно към своята бъдеща смърт, в онази извънмерна покрусa, която всъщност вече може да бъде назована страх пред Бога, човек си дири другар, с когото да върви ръка за ръка към тъмните двери, и ако вече е разбрал от собствен опит каква безкрайна наслада носи пребиваването в постелята с друго същество, той смята, че това твърде интимно сливане на две тела би могло да продължи чак до погребалния ковчег: и дори подобна връзка да

изглежда отблъскваща, понеже събитията се развиват върху непроветрени и груби чаршафи, или пък на човек може да му хрумне, че момичето разчита единствено да остане на издръжката на мъжа чак до старини, все пак никога не бива да се забравя, че всяко същество, дори когато кожата му е повехнала, езикът – хаплив, а ръстът – смален, дори когато в устата му отчетливо зее липсата на един зъб горе вляво, това същество въпреки зейналата дупка въпие за онази любов, която навеки да го избави от смъртта, от страха от смъртта, който с настъпването на нощта неизменно надвисва над самотно спящото създание, страх, който като същински пламък те облизва и обхваща изцяло, щом привечер започнеш да се събличаш, както правеше сега госпожица Ерна: развърза червеникавото си кадифено горнище, после сне от себе си тъмзелената сукнена пола, а накрая – и долната пола. (Брох 2012: 241)

Дължината на това изречение очевидно не е плод на маниерност. Ако в неговата настройка има нещо общо с бароковата жестикуляция, то е в представата за всеобемания *theatrum mundi*, който проектира в една капка всички взаимовръзки в света. Тук между общото и индивидуалното са прокарани и обтегнати множество нишки, като при това по тези нишки се върви и в двете посоки, за да могат не просто да се оформят автентични портрети на безличния „човек“ и събличащата се преди лягане госпожица Ерна, но и за да се проектира тази картина във възприемащото съзнание на Еш, който в качеството си на квартирант на брата и сестрата Корн обитава една от съседните стаи. В този план вече абстрактната дистанцираност и твърде близкото навлизане в интимността са противоположни страни от нагласата на счетоводителя Еш, колонките „има“ и „дълга“ в неговия баланс. Тук се включва и територията на детството паралелно с момента на нейното напускане, набелязан е пътят на детето (подобно на пътя на всеки друг) към смъртта и заедно с това възможностите на екстаза от телесното сливане като утопично противодействие на смъртта, което носи за миг една непосредствена (безпричинна) виталност и спотнанно желание за излизането от самотата. Наред с това изречението сплита културно-историческите следи на своите компоненти, усуква в своята синтактична цялост терминалните парадокси, които дремят под повърхността на видимата монотонност.

ЛИТЕРАТУРА

Брох 1984: Брох, Херман: *Песента на Нерон*. Превод: Красимира Михайлова. С.: Народна култура. // **Broh 1984:** Broh, Herman: *Pesenta na Neron*. Prevod: Krasimira Mihaylova. S.: Narodna kultura.

Брох 2012: Брох, Херман: *Сомнамбулите*. Превод: Любомир Илиев. С.: Алтера. // **Broh 2012:** Broh, Herman: *Somnambulite*. Prevod: Lyubomir Iliev. S.: Altera.

Кундера 2007: Кундера, Милан: Бележки, вдъхновени от „Лунатиците“. // *Изкуството на романа*. Превод от френски: Боян Знеполски. С.: Колибри, 51 – 75. // **Kundera 2007:** Kundera, Milan: *Belezhki, vdahnoveni ot „Lunatitsite“*. // *Izkustvoto na romana*. Prevod ot frenski: Boyan Znepolski. S.: Kolibri, 2007, s. 51 – 75.

Durzak 1978: Durzak, Manfred: Zwischen Satire und Pathos. Die Möglichkeiten des Erzählers Hermann Broch in den “Schuldlosen”. // *Broch heute*. Hrsg. von Joseph Strelka. Bern und München: Francke, 133 – 154.

Gabolde 1998: Gabolde, Isabelle: Echos und scheinbare Diskontinuität in den “Schlafwandler”. Aufbau einer Architektonik – Syntax einer Architektur. // Arpád Bernáth, Michael Kessler, Endre Kiss (Hrsg.): *Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung*. Akten des internationalen Symposions Hermann Broch, 15 – 17. September 1996, Szeged. Tübingen: Stauffenburg, 201 – 218.

Kiss 1998: Kiss, Endrĭ: Negativer Universalismus als Eigenart von Hermann Brochs Philosophie. // Arpád Bernáth, Michael Kessler, Endre Kiss (Hrsg.): *Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung*. Akten des internationalen Symposions Hermann Broch, 15-17. September 1996, Szeged. Tübingen: Stauffenburg, 3 – 15.

Loos 1962: Loos, Adolf: Ornament und Verbrechen. // Ders.: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden* – 1. Bd., hrsg. von Franz Glück. Wien, München: Herold, 276 – 288.

Luhmann 1997: Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Lützeler 1991: Lützeler, Paul Michael: Hermann Broch und Spenglers „Untergang des Abendlandes“ zwischen Moderne und Postmoderne. // Hermann Broch. *Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit. Akten der Londoner Symposium 1991*. hrsg. v. Thomas Stevens, Innsbruck 1994.

Mannheim 1969: Mannheim, Karl: *Ideologie und Utopie*. 5. Aufl., Frankfurt/M.: Schulte- Bulmke.

Pfabigan 1985: *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Hrsg. Von Alfred Pfabigan. Wien: C. Brandstatter.