

5.20
82
ЛП8
Т84
КН-1

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
• КИРИЛ
И МЕТОДИЙ •

TRAVAUX
DE L'UNIVERSITÉ
• CYRILLE
ET METHODE •
DE
V. TIRNOVO

ГОДИНА 1985



ТОМ XX КН. 1

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ
И МЕТОДИЙ“

TRAVAUX
DE L'UNIVERSITÉ
CYRILLE
ET METHODE
DE
V. TIRNOVO

TOME XX LIVRE I
FACULTE PHILOGIQUE
LITTERATURE
ANNÉE 1985

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
•КИРИЛ
И МЕТОДИЙ•

ТОМ XX КНИГА I
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
ГОДИНА 1985

82
91A П 8
Т 84

12593 | 1985

© Великотърновски университет
„Кирил и Методий“, 1985
с/о Jusautor, Sofia

Индекс 82(05)

ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА
гр. В. ТЪРНОВО ДП

СЪДЪРЖАНИЕ

1. Максимилиан Якубиц — Мартин Лутер — неговият творчески принос за развитието на немския език и историческата му роля в духовните, социални и политически борби през епохата на Реформацията	9
2. Гено Генов — Поетика на историческите трагедии на Алесандро Мандзони („Графът Карманьола“)	31
3. Пенка Ангелова — Конфликтът между идеал и действителност и неговото поетическо осъществяване в романите на Херман Хесе от зрелия му творчески период като израз на кризата на личността	63
4. Невена Георгиева — Персонажът-реч в „Площад Етоал“	91
5. Багрелия Борисова — За някои прилики във възгледите на Е. Т. А. Хофман и Добри Войников за изкуството и творческата фантазия	119
6. Мариана Нинова — Система на персонажите в романа „Плячката“ на Емил Зола.	139
7. Николина Бурнева — Главният протагонист като ориентировъчен център за разкриване на облика на човека в романите на Херман Кант	165

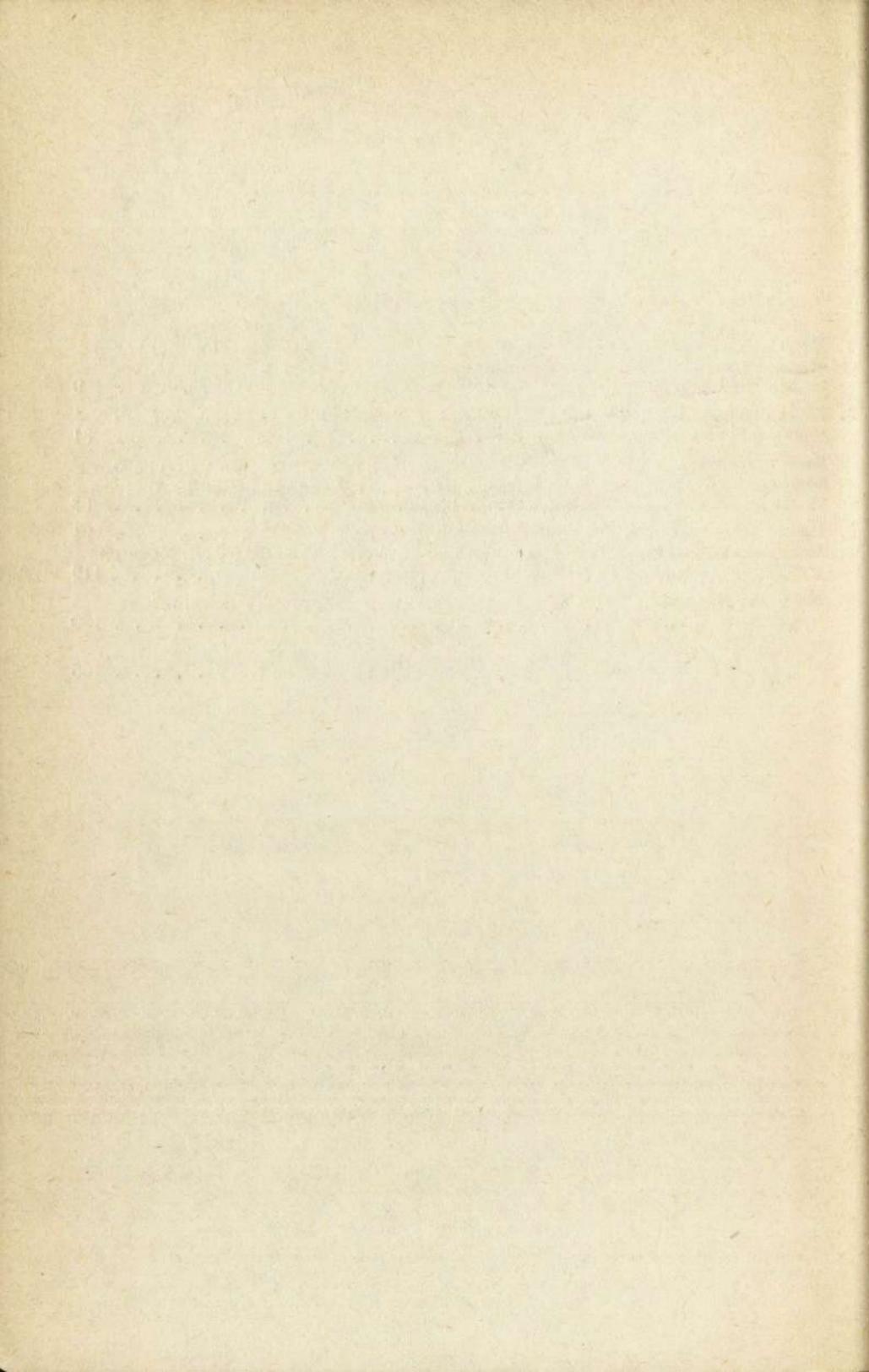
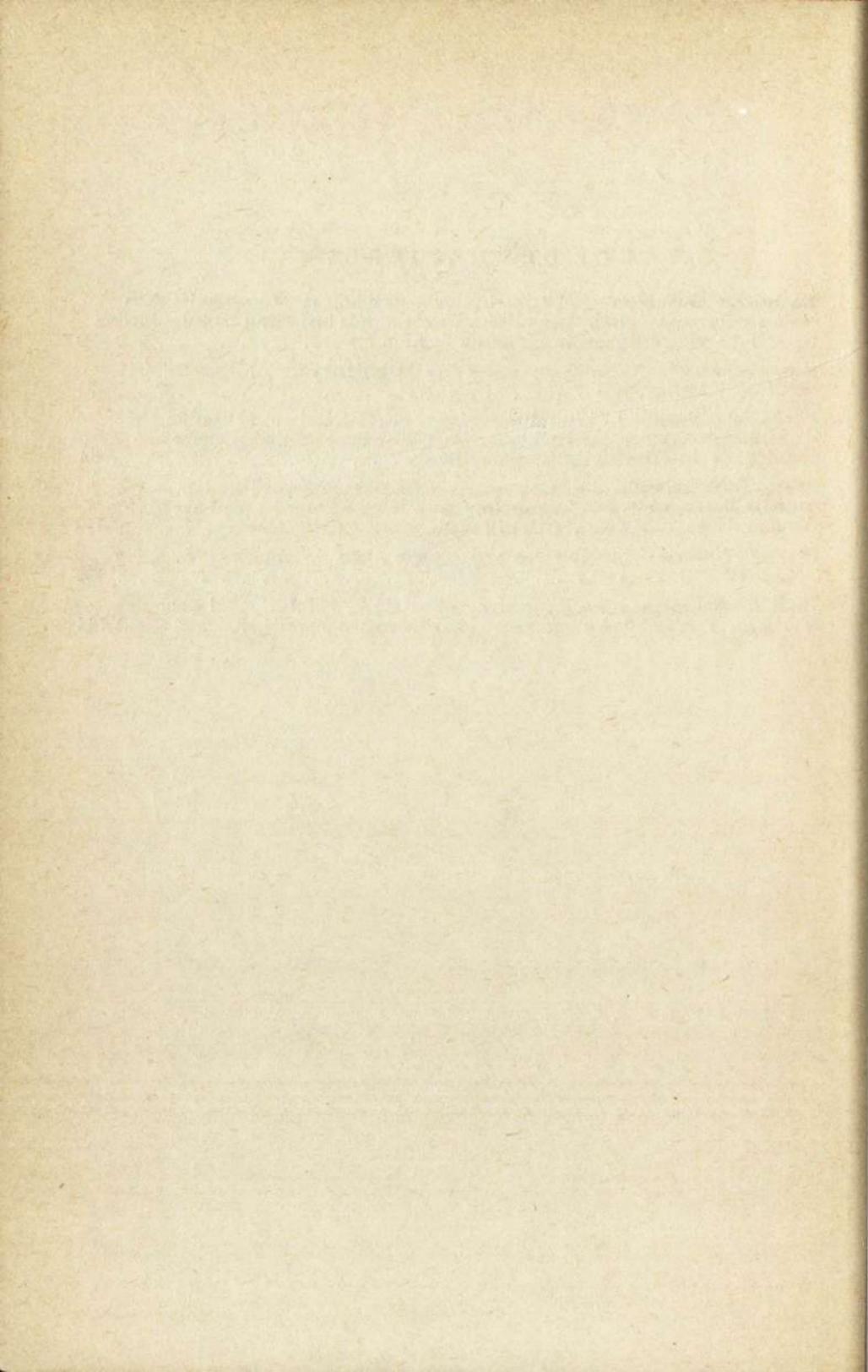


TABLE DES MATIERES

1. Maximilian Jakubietz — Martin Luther — son apport constructif dans le développement de la langue allemande et son rôle historique dans les luttes sociales et politiques au temps de la Réforme	9
2. Gueno Guenov — Poétique des tragédies historiques de A. Manzoni („Il Conte di Carmagnola“)	31
3. Penka Anguelova — Le conflit entre idéal et réalité et sa réalisation poétique dans les romans de Hermann Hesse la seconde période comme expression de la crise de la personnalité	63
4. Nevena Gueorguieva — Le personnage-parole dans „Place de l'Etoile“	91
5. Bagrelia Borissova — Pour un certain parallélisme entre les vues de Hoffmann et de Voynikov sur l'art et l'imagination en littérature	119
6. Mariana Ninova — Système des personnages dans le roman d'E. Zola „La Curée“	139
7. Nicli na Bourneva — Le Personnage principal — Point d'appui pour une étude de „l'image“ de l'homme dans l'œuvre romanesque de Hermann Kant	165



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XX Книга I

Филологически факултет

Година 1984/1985

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XX, livre I

Faculté philologique

Année 1984/1985

Проф. Максимилиан Якубиец

МАРТИН ЛУТЕР — НЕГОВИЯТ ТВОРЧЕСКИ ПРИНОС
ЗА РАЗВИТИЕТО НА НЕМСКИЯ ЕЗИК
И ИСТОРИЧЕСКАТА МУ РОЛЯ В ДУХОВНИТЕ,
СОЦИАЛНИ И ПОЛИТИЧЕСКИ БОРБИ
ПРЕЗ ЕПОХАТА НА РЕФОРМАЦИЯТА

Prof. Maximilian Jakubietz

MARTIN LUTHER — SON APPORT CONSTRUCTIF DANS LE
DEVELOPPEMENT DE LA LANGUE ALLEMANDE ET SON
ROLE HISTORIQUE DANS LES LUTTES POLITIQUES ET
SOCIALES AU TEMPS DE LA REFORME

София 1985

COMPTON'S
AND
THE
NEW YORK

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts spitzten sich die Klassenkämpfe im politisch zerrissenen Deutschland zu. Bauern, Plebejer, Bürger und sogar Vertreter der herrschenden Klasse sehnten sich nach wirtschaftlicher, nationaler und religiöser Freiheit.

I. GESELLSCHAFTLICHE UND KULTUR-POLITISCHE SITUATION

Die Bauern, die etwa 80% der damaligen Bevölkerung in Deutschland ausmachten, bildeten die Hauptklasse der Feudalgesellschaft. Sie wurden vom Adel, der herrschenden Klasse, bewußt in Unwissenheit gehalten, um sie — gemeinsam mit der Kirche, dem ideologischen Machtinstrument der Feudalgesellschaft — ausbeuten zu können. Der plebejischen Mehrheit der Stadtbevölkerung (das waren Handwerksgelesen, Tagelöhner, Vagabunden und entlaufene Bauern) blieb eine Teilhabe am frühkapitalistischen Wohlstand versagt. Und in den Städten, wo sich in der Weberei der Übergang zur Manufaktur anbahnte, wie z. B. in Augsburg, Nürnberg oder Straßburg, entwickelte sich das Vorproletariat.

Die katholische Kirche war im Mittelalter der größte Grundbesitzer. Die Waren- und Geldwirtschaft brachte es dann mit sich, daß der Papst Leo X., natürlich auch die Vertreter seiner Kirche, sich immer mehr auf den Geldbesitz orientierten¹. Im uneinigen deutschen Volk, im politisch zerklüfteten Deutschland, erblickte der päpstliche Hof zu Rom ein geeignetes Ausbeutungsobjekt. So schrieb der Papst 1517 einen Ablass aus, um die jährlich eingetriebenen 300 000 deutschen Gulden um weitere 50 000 Dukaten zu erhöhen. Das ist gelungen, denn durch den Ablasshandel² — die Sünden der Christen konnten gegen eine entsprechende Geldsumme vergeben werden — preßte man immer mehr Geld aus Deutschland heraus. Außer dem Adel und der Kirche ersehnten alle anderen Schichten der deutschen Bevölkerung eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse.

Diese damalige Gesamtsituation hat Engels in seinem Werk „Der deutsche Bauernkrieg“ (1850) rückschauend sehr treffend charakterisiert: „Auch das deutsche Volk hat seine revolutionäre Tradition. Es gab eine Zeit, wo Deutschland Charaktere hervorbrachte, die sich den besten Leuten der Revolution anderer Länder an die Seite stellen können, wo das deutsche Volk eine Ausdauer und Energie entwickelte, die bei einer zentralisierten Nation die großartigsten Resultate erzeugt hätte, wo deutsche Bauern und Plebejer mit Ideen und Plänen schwanger gingen, vor denen ihre Nachkommen oft genug zurückschauern.“³

Die Auflehnung gegen Rom, die Empörung gegen den Papst und die Vertreter seiner Kirche hatten verschiedene Zielsetzungen: —Die *Humanisten* (z. B. Konrad Celtis, Erasmus von Rotterdam, Johannes Reuchlin), deren Teilnahme an den politischen und weltanschaulichen Kämpfen zu den Voraussetzungen der frühbürgerlichen Revolution⁴ gehörte, wandten sich gegen die Scholastik, um neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen den Weg zu ebnen. Indem sie gegen die Mißbräuche Roms und der Kirche auftraten, förderten sie das deutsche Nationalgefühl.

—*Ulrich von Hutten* sah im Papst den größten Gegner der von ihm angestrebten Einigung Deutschlands. In seinem berühmten Dialog „*Vadiscus oder Die römische Dreieinigkeit*“ (1520) wird die Geldgier und das unsittliche Leben des päpstlichen Hofes zu Rom attackiert. —*Martin Luther* wandte sich aus religiöser Überzeugung gegen den Papst, der, gemeinsam mit den Vertretern seiner Kirche, den christlichen Glauben in Geld ummünzte.

2. LUTHER UND DIE REFORMATION

Zu den Charakteren, „die sich den besten Leuten der Revolution anderer Länder stellen konnten“, gehörte vorübergehend, von 1517 bis 1521, auch Martin Luther. Geboren am 10. November 1483 in Eisleben, besuchte er die Lateinschule in Mansfeld (1488) und Magdeburg (1497). 1501 nahm er in Erfurt das Studium der Philosophie und Jura auf. Nach seinem Magisterexamen im Jahre 1505 trat er in das Augustinerkloster ein, um sich intensiv mit der Theologie zu befassen, zwei Jahre später erhielt er die Priesterweihe. Bereits 1508 wurde Luther zum Professor für Moralphilosophie nach Wittenberg berufen. Nach einer Reise nach Rom (1510/11) promovierte er zum Dr. theol. und wurde als Professor für Bibelerklärung in Wittenberg angestellt. Dasselbst schlug er am 31.10. 1517 seine berühmt gewordenen 95 Thesen an die Tür der Schloßkirche an. In Zusammenhang damit wurde er 1518 in Augsburg verhört, verwarf in der Leipziger Disputation die kirchliche Autorität und erklärte die Bibel als einzig wahre Quelle der Gläubigen (1519). Im nächsten Jahr verbrannte er öffentlich die päpstliche Bannbulle und wurde daraufhin von Kaiser Karl V. vor den Reichstag zu Worms zitiert, ohne sein Denken und Tun, seine Thesen und Schriften zu widerrufen. 1521 wurde er vom Papst in den Bann getan.

Der Kurfürst Friedrich von Sachsen gewährte ihm — als „*Junker Jörg*“ — in Eisenach auf der Wartburg Asyl, wo Luther das Neue Testament aus dem Griechischen ins Deutsche übersetzte. Er kehrte jedoch bald nach Wittenberg zurück, um einerseits gegen die Bilderstürmer unter Karlstadt aufzutreten, andererseits Aufrufe gegen die aufständischen Bauern zu erlassen. Von 1512 bis 1534, über zwölf

Jahre lang, arbeitete Luther an der Übersetzung des Alten Testaments. Im Jahre 1525 heiratete er die frühere Nonne Katharina von Bora.

Nach dem Bauernkrieg, also ab 1526, bemühte sich Luther um den Ausbau der evangelischen Kirche. Es kam zum Bruch mit Erasmus (1525) und Zwingli (1529).

Martin Luther verstarb am 18. Februar 1546 in Eisleben und wurde in der Schloßkirche zu Wittenberg beigesetzt.

2.1. Luthers Streitschriften und die demokratische Bewegung

Luthers Thesenanschlag am 31. Oktober 1517 wurde zum Signal auf das sich alle Schichten des deutschen Volkes der Reformation anschlossen. Die 95 Thesen, die der Mönch und Universitätslehrer in Wittenberg — damals eine der führenden Universitäten Europas — anschlug, waren nicht nur Grundsätze, sondern zugleich Kampfparolen, die den Mißbräuchen der Kirche, insbesondere dem Ablasshandel, in schroffer Form den Kampf ansagten.

Seit dem Thesenanschlag erfreute sich Dr. Martin Luther einer großen Popularität. Als er aber am 10. Dezember 1520, von dem Elstertore in Wittenberg, das „geistliche Recht“, die Bannbulle des Papstes im Beisein seiner Studenten und der Bevölkerung Wittenbergs verbrannte, da feierten ihn alle als einen fortschrittlich Gesinnten, als einen streitbaren und bekennenhaften Wissenschaftler. Luther, der damit für die Gerechtigkeit und damit für die Sache des Volkes Partei ergriff, warf die Last einer jahrhundertealten Tradition — den unbedingten geistigen Gehorsam gegenüber dem Papst — vor aller Augen von sich ab. Dieses mutige Eintreten für den politischen und sozialen Fortschritt enthielt Wesenszüge eines tätigen Gelehrten, die erst in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft umfassend zur Geltung kommen. Luthers Handlungsweise ist hier ein Musterbeispiel dafür, wie ein Wissenschaftler den Gang der Geschichte beeinflussen kann.

Martin Luther gewann, bedingt durch das Studium reformatorisch-nationaler⁵, antipäpstlicher⁶ und humanistisch-wissenschaftlicher⁷ Schriften, in denen inhaltliche Fälschungen der lateinischen Bibel nachgewiesen und die Herrschaftsansprüche des Papstes als Zwecklüge entlarvt wurden, eine neue Auffassung vom Christentum; sie wurde durch seine Romreise und den Ablasshandel Tetzels bestärkt. So lehnte er 1520/21 in seinen berühmten Schriften „Von dem Papsttum zu Rom“ (1520), „An den christlichen Adel deutscher Nation“ (1520), „Von der Freiheit eines Christenmenschen“ (1520) und „Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche“ (1521), die in ihrer Zielsetzung antifeudal-demokratisch waren und die ausgebeuteten Bauern, Plebejer und Bürger in ihrem revolutionären Denken und Handeln stark beeinflussten, die Unter-

drückung und finanzielle Ausplünderung Deutschlands durch den Papst und die Vertreter seiner Kirche entschieden ab.

In diesen operativen Schriften, die Luther als offene Sendbriefe abgefaßt hatte, werden Fragen gestellt und beantwortet, die damals fast alle Klassen und Schichten des deutschen Volkes bewegten. Seine Programmschrift „An den christlichen Adel deutscher Nation“ wurde von allen, die sich um den mutigen Reformator scharten, viel bewundert und wärmstens befürwortet. Die Gründe dafür sind klar: Luther charakterisiert in dieser Streitschrift den Reichtum der katholischen Kirche als unchristlich. Er fordert die Übergabe der unrechtmäßig erworbenen Reichtümer an die weltlichen Gewalten. Das angemessene Recht der Kirche, alleiniger Gottesmittler zu sein, spricht er ihr ab, denn „lediglich die Taufe und der Glaube kennzeichnen den Christen, nicht aber die Zeremonien, die Salbungen, das Plattenscheren, das Geldgeben, alles das, was sich Päpste und Bischöfe ausgedacht hatten“⁸.

Der schwerste Schlag, der der kämpferische Reformator der Kirche versetzte, bestand in der Verkündung des Priestertums der Laien. Mit anderen Worten: Die angemessene Behauptung des Papstes, nur er allein könne die Bibel erklären, stellte Luther als unwahr dar. Richtig sei, daß jeder Christ das Recht habe, die Bibel zu erklären, so wie er sie versteht. Von dieser Interpretation leiteten die vom Adel und von der Kirche Ausgebeuteten ihre Forderung ab, die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse im gottgefälligen Sinne, eben nach ihrer Sicht und Auffassung, zu verändern. Somit entwickelte Luther das Programm einer Reform, deren Ziel es war, die Kirche in den weltlichen Besitz zu nehmen, um das Hereinregieren des Papstes und dessen Vertreter für immer zu beenden. Das entsprach nicht nur den Zielen des Bürgertums, sondern verlieh der Reformation einen bürgerlich-progressiven und, in bezug auf die Interessen aller anderen Schichten, integrierenden Charakter.

Luthers Streitschriften wirkten auf alle unterdrückten Schichten als revolutionäre Anleitung; verlieh doch der sprachmächtige Reformator — hierin nur mit Goethe und Marx zu vergleichen — dem Inhalt seiner kämpferischen Sendschreiben eine außerordentlich wirksame Form. Seine aus dem Leben gezogenen Argumente, die alle Mißbräuche offen darlegen, untermalt Luther mit volkstümlichen Redewendungen. Seine Streitschriften sind ein Beweis dafür, daß er alle Dogmen der katholischen Kirche, die dem Papst dienten, insbesondere der Unfehlbarkeitsanspruch und die Sakramentslehre, durch Bibelzitate und Sprichwörter entkräftete. Indem er den Papst und die Vertreter seiner Kirche in ihrem Denken und Tun entlarvte, festigte er seine neue Glaubenslehre, die auf dem Wortlaut der Bibel fußte. Er beabsichtigte, eine deutsche Nationalkirche zu begründen.

Kurz, Luther war nicht nur „die Zunge, sondern auch das Schwert seiner Zeit. . . der menschlichen Vernunft war das Recht eingeräumt,

die Bibel zu erklären. . . Von dem Reichstage an, wo Luther die Autorität des Papstes leugnet, da beginnt ein neues Zeitalter in Deutschland.“⁹

Tatsächlich entwickelte sich die Reformation nach dem Reichstag zu Worms, also nach 1521, außerordentlich schnell. Im Juli desselben Jahres stürmten die Anhänger Luthers, die „Martinianer“, die Häuser der reaktionären Geistlichen in Erfurt; in Wittenberg sorgten Philipp Melancthon und Andreas Karlstadt im Winter des Jahres 1521/22 für einen eindeutigen Sieg der reformatorischen Bewegung, die sofort weitere Aktionen zur Einführung der Reformation in vielen Städten auslöste. Wie bekannt, entschied sich nicht nur Sachsen für die Reformation, sondern auch Hessen, Braunschweig-Lüneburg, Ansbach, Anhalt und viele Reichsstädte.

Die Epoche der Reformation charakterisierend, schreibt Engels in der „Einleitung (zur) Dialektik der Natur“ (1876): „Die moderne Naturforschung datiert wie die ganze neuere Geschichte von jener gewaltigen Epoche, die wir Deutsche, nach dem uns damals zugestoßenen Nationalunglück, die Reformation, die Franzosen die Renaissance und die Italiener Cinquecento nennen, die keiner dieser Namen erschöpfend ausdrückt. . . Es war die größte progressive Umwälzung, die die Menschheit bis dahin erlebt hatte: eine Zeit, die Riesen brauchte und Riesen zeugte, Riesen an Denkkraft und Leidenschaft und Charakter, an Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit. . . Luther fegte nicht nur den Augiasstall der Kirche, sondern auch den der deutschen Sprache aus, schuf die moderne deutsche Prosa und dichtete Text und Melodie jenes siegesgewissen Chorals, der die Marseillaise des 16. Jahrhunderts wurde.“¹⁰

Der Choral, den Engels meint, ist das von Luther nach dem 46. Psalm in deutscher Sprache gedichtete Gemeindelied „Eine feste Burg ist unser Gott“ (1529):

„Eine feste Burg ist unser Gott,
 Ein gute Wehr und Waffen.
 Er hilft uns frei aus aller Not,
 Die uns itzt hat betroffen.
 Der alt böse Feind,
 Mit Ernst er's itzt meint.
 Groß Macht und viel List
 Sein grausam Rüstung ist.
 Auf Erd ist nicht seinsgleichen.
 Mit unser Macht ist nichts getan:
 Wir sind gar bald verloren,
 Es streit' für uns der rechte Mann,
 Den Gott hat selbst erkoren.
 Fragst du, wer der ist?
 Er heißt Jesu Christ,
 Der Herr Zebaoth;
 Und ist kein ander Gott:
 Das Feld muß er behalten.
 Und wenn die Welt voll Teufel wär
 Und wollt uns gar verschlingen,

So fürchten wir uns nicht so sehr:
 Es soll uns doch gelingen.
 Der Fürst dieser Welt,
 Wie sau'r er sich stellt,
 Tut er uns doch nicht.
 Das macht, er ist gericht';
 Ein Wörtlein kann ihn fällen.
 Das Wort sie sollen lassen stahn
 Und kein Dank dazu haben.
 Er ist bei uns wohl auf dem Plan
 Mit seinem Geist und Gaben.
 Nehmen sie den Leib,
 Gut, Ehr, Kind und Weib:
 Laß fahren dahin!
 Sie haben's kein Gewinn:
 Das Reich muß uns doch bleiben.¹¹

Dieses vierstrophige Lied — jede Strophe hat neun Verse (der Reim ist ababccdde) — gehört zum festen Bestand der deutschen religiösen Lyrik. Luthers Genie lebt in Luthers leidenschaftlichen Versen ebenso wie in seiner nüchternen, doch herrlichen und unvergänglichen Prosa. Ein Mann von klarer und offener Seele war Luther, zumindest bis 1521, vom Papst in den Bann getan, mutig gegen Rom aufgetreten. Sein deutsches Kirchenlied „Ein feste Burg ist unser Gott“, dem eine erhebende Melodie eigen ist, bringt nicht nur die Sehnsucht des Volkes nach Freiheit, sondern ebenso die Kampftschlossenheit der Gläubigen, für eine gerechte Sache zu kämpfen und zu siegen, sinnfällig zum Ausdruck. Bestimmte Verse entzündeten die Verse aller und wirkten nach.

Luther dichtete dieses Lied — neben vierzig anderen deutschen Gemeindeliedern¹² — einerseits als Schutzhymne (46. Psalm: schützende Allmacht Gottes) für die Gläubigen, die ausgebeutet und verzweifelt, Rat und Beistand in ihm suchten. Beim gemeinsamen Singen gab es ihnen Hoffnung, denn es konnte menschliches Glück verursachen. Andererseits hat Luther, der seine Lehre zäh und hart gegen den Papst verteidigte, dieses Gemeindelied als Trutzhymne gegen den Reichstag von Speyer (1529) gedichtet, der die Lutheranen als Protestanten und die evangelische Lehre Luthers als Protestantismus¹³ bezeichnete.

Seine für die Gläubigen durchsichtigen und erregenden Gemeindelieder waren in der deutschen religiösen Literatur eine besondere Erscheinung, die auf lange Zeit Gültigkeit behalten sollte. Luther räumte dem Volk eine aktive Rolle beim Gottesdienst dadurch ein, daß er die Kirchenlieder — im Gegensatz zur lateinischen Messe der katholischen Kirche — in deutscher Sprache hat singen lassen.

2.2. Luthers deutsche Volksbibel als Grundlage für die deutsche Nationalsprache

Besondere Verdienste erwarb sich Luther dadurch, daß er die deutsche Sprache bewußt betonte. Seine größte wissenschaftliche und sprachliche Leistung war die Übersetzung des Bibeltextes in die deutsche Sprache. Mit seinen in der deutschen Sprache gehaltenen Predigten und vor allem mit der Bibelübersetzung¹⁴ schuf Luther die deutsche Volksbibel.

Dank seiner sozialen Herkunft kannte er die Sprache des Volkes. Deshalb war er bemüht, solche Sprichwörter, Redewendungen und Wortschöpfungen bei der Übersetzung der Bibel ins Deutsche einzu beziehen, die im Volke lebendig waren. Beispiele, die in den Besitz der deutschen Sprache eingingen, sind für die

— *Sprichwörter*: „Wer sich in Gefahr begibt, kommt darin um“; „Bleib im Land und nähre dich ehrlich“, „Recht muß Recht bleiben“, „Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein“ u. a. m.

— *Redewendungen*: „durch die Finger sehen“, „Dorn im Auge“, „Mit fremdem Kalbe pflügen“, „sein Licht unter den Scheffel stellen“, „herrlich und in Freuden leben“ u. a. m.

— *Wortschöpfungen*: „Lästermaul“, „Fallstrick“, „Mördergrube“, „Erdenkloß“, „Schwarmgeist“, „Lückenbüßer“, „Maulchrist“, „Denkzettel“, „Splitterrichter“, „Bubenstück“ u. a. m.

— *volkstümlichen Wendungen*: „sich in den Haaren liegen“, „zu Schanden werden“, „zwischen Tür und Angel“, „das Herz ausschütten“, „Schiffbruch leiden“, „Die Axt an die Wurzel legen“, „die Haare stehen zu Bergen“, „mit Zittern und Zagen“, „nach der Pfeife tanzen“, „jemand eine Nase drehen“, „schlecht und recht“, „Hülle und Fülle“, „Schutz und Trutz“, „Tritt und Schritt“, „angst und bange werden“ u. a. m.

— *sinnverwandten Wörter*: „gehen, wallen, wandeln, wandern, ziehen, fahren“; „erzürnen, entrüsten, reizen, erregen“; „bewahren, behüten, schützen, schirmen“; „sich freuen, fröhlich sein, jubeln, jauchzen, frohlocken“, „warten, harren, hoffen, schauen“; „albern, töricht, närrisch, unklug, unweis“; „Pfad, Steg, Weg, Straße, Bahn“ u. a. m.

— aus der Volkssprache übernommene *Alliterationen*: „Gut und Geld“, „Land und Leute“, „Zittern und Zagen“, „Lieb' und Leid“, „gang und gäbe“, „müde und matt“, „wägen und wagen“, „Eine Herde und ein Hirte“ u. a. m.¹⁵

Mit besonderem Nachdruck soll — in diesem Zusammenhang — auf das Wort „Grund“ hingewiesen werden. Es hat seine uns vertraute Bedeutung von „Ursache“ durch das Bemühen Luthers erhalten, für alles, was er sagte und unternahm, die „Grundlage“ dafür — später den „Grund“ — in der Bibel nachzuweisen.

Seinen Gegnern legte Luther die Prinzipien seiner Übersetzungsmethode im „Sendbrief vom Dolmetschen“ (1530) dar, und zwar in dem bekannten und berühmten Ausspruch: „Man muß nicht die Buch-

12393 / 1985

ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА

гр. В. ТЪРНОВО ДП

staben in der lateinischen Sprache fragen, wie man soll deutsch reden, sondern man muß die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gassen, dem gemeinen Mann auf dem Markt drum fragen, und denselbigen auf das Maul sehen, wie sie reden, und darnach dolmetschen. So verstehen sie es dann, und merken, daß man Deutsch mit ihnen redet.“¹⁶

Gestützt auf die von Erasmus herausgegebene Erstausgabe des „Neuen Testaments“ (1516) in griechischer Sprache, von einer eigenen Übersetzung begleitet, berücksichtigte Luther nicht nur die von Erasmus durch die Textkritik nachgewiesenen philologischen Ungenauigkeiten, sondern auch die von der katholischen Kirche betriebenen inhaltlichen Fälschungen. Dadurch war er imstande, eine dem deutschen Sprachgebrauch entsprechende freie und dennoch volksverbundene Übersetzung der Bibel zu geben. Ohne den Inhalt der Bibel zu verzerren, übersetzte Luther sie so all gemein verständig, daß sie jeder lesen und verstehen konnte. Er verwendete bildliche Ausdrücke (Vergleiche), und bemühte sich um einen sprachlichen Wohlklang, so daß seine Übersetzung zu einer sprachschöpferisch-literarischen Tat wurde. Nicht von ungefähr war sie von nachhaltiger Einwirkung auf die deutsche Sprachentwicklung.

Die Gründe dafür sind eindeutig: Luther stützte sich erstens auf die damals am weitesten verbreitete meißnische Kanzleisprache, ohne die Volkssprache im mindesten zu vernachlässigen; zweitens war er, wie schon oben dargelegt, Nutznießer der humanistisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzungen und Editionen; drittens übersetzte er nicht den Text der lateinischen Bibel (Vulgata) wörtlich, sondern übertrug den griechischen Urtext frei in die Sprache des Volkes. Alles das zusammengenommen befähigte ihn, ein Sprachkunstwerk zu schaffen, das die neuhochdeutsche Sprache wesentlich beeinflusste.

Bis 1500 gab es bereits fünfzehn hochdeutsche und fünf niederdeutsche Bibelübersetzungen, aber keine einzige war, wie die von Luther, volkstümlich geworden. Die Gründe dafür sind ebenfalls klar: einmal verhinderte die katholische Kirche die Verbreitung der Bibelübersetzung, zum anderen waren sie sprachlich unvollkommen.

Mit Luther, in dem wir einen großen Sprachschöpfer sehen, endet nicht nur das Mittelhochdeutsch, sondern setzt sich gleichzeitig die hochdeutsche Schriftsprache durch. Der große Reformator stand am Anfang eines Weges, auf dem ihm die bedeutendsten, mit dem Volke verbundenen Sprachgesellschaften¹⁷, Sprachforscher¹⁸ und Schriftsteller von Opitz über Heine bis zu Kant gefolgt sind und weiterhin folgen. Sie alle suchten und suchen, ebenso wie Luther, den Anschluß an die lebendig gesprochene Sprache des Volkes. Ihre Vorbilder waren — neben anderen — vor allem Luther, Leibnitz¹⁹, Thomasius²⁰. Was sie sprachschöpferisch geleistet haben, wird in der DDR, in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft ständig präzisiert.

Luthers Wirkung für die deutsche Sprachentwicklung kann nicht noch genug eingeschätzt werden; ging es ihm doch, wie allen sprachschöpferisch-volksverbundenen Schriftstellern, um eine Sprache als wirksames Kommunikationsmittel, das zugleich Träger und Vermittler von Ideologie ist. Denn in den weltanschaulichen Auseinandersetzungen z. Z. der Reformation erfolgte die Ideologievermittlung einerseits durch die Bildnisse²¹ der Reformatoren (Luther, Zwingli, Calvin), andererseits durch das gesprochene und geschriebene Wort. Letztere Art bevorzugten — interessanterweise — nicht nur die Reformatoren, sondern alle verantwortungsbewußten Schriftsteller²².

Luthers Schreibweise²³, die zuweilen drastisch, humorvoll und immer wieder volksverbunden war, ging allen ein; auch ungeschulten Bauern.

Mit seiner Bibelübersetzung jedoch gab Luther der plebejischen Bewegung ein mächtiges Werkzeug in die Hand. Die Bibel war damals das Buch, das nicht nur die Bauern besaßen, sondern alle unterdrückten Schichten, auch die plebejische Mehrheit der Stadtbevölkerung. Aus ihr leitete die bäuerlich-plebejische Bewegung ihre revolutionären Forderungen ab, die dann Müntzer²⁴ für die Konsequenteren formulierte.

Das Prinzip der sinnmäßigen, die Sache treffenden Sprachrichtigkeit vertretend, kämpfte Luther mit seiner Bibel nicht nur gegen die Sprachmengerei²⁵, die zu seiner Zeit einsetzte, sondern gleichzeitig gegen die Unterdrückung durch die päpstliche Kurie. Mehr noch, seine Bibel, die durch den Buchdruck²⁶ eine schnelle und weite Verbreitung fand, wirkte als ein festes Bindeglied, das alle unterdrückten Schichten des Volkes durch die gemeinsame deutsche Sprache einander näherbrachte.

Die eigenständige Sprachgewalt, die von Luthers Bibel ausging, wird einem erst klar, wenn man einige sprachliche Wendungen Luthers mit der Ausdrucksweise anderer Bibelübersetzungen vergleicht. Seine Übersetzung immer wieder korrigierend, zum Teil noch während der Drucklegung, ließ er das Ganze vom sprachkundigen Philologen Melancton²⁷ noch einmal überprüfen. Das alles „kann nicht die Mühe und Kleinarbeit verkennen lassen, die in jedem Wort seiner Bibelübersetzung stecken. Sie hat mehr als zwei Jahrhunderte die deutsche Sprache geformt; ungezählte Wendungen gingen in die Umgangssprache ein und sind heute noch lebendiges Sprachgut.“²⁸

Luthers sprachschöpferisch-literarische Leistung wird besonders deutlich, wenn man seine Bibelübersetzung mit früheren und anderen Übersetzungen vergleicht. Beispielsweise sollen hier einmal die „Vulgata“²⁹, die „Mentel-bibel“³⁰ und die „Koburger-Bibel“³¹ mit der „Luther-Bibel“ verglichen werden.

Vulgata (um 400):

Dominus regit me et nihil mihi deerit: in loco pascuae ibi me collocavit. Super aquam refectionis educavit me.

Mentel-Bibel (1466):

Der herr der richt mich und mir gebrast nit: und an der stat der weyde do setzt er mich. Er fürte mich ob dem wasser der widerbringung.

Koburger-Bibel (1483):

Der herr regieret mich und mir gebrist nichts, und an der stat d'weyde de satzt er mich. Er hat mich gefueret auff dem wasser der widerbringung.

Luther-Bibel (1534):

Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln. Er weidet mich auf einer gruenen Awen, und fueret mich zum frischen wasser (1545: Und fueret mich auf rechter StraÙe).

Ein weiterer Vergleich zwischen Mentel und Luther soll des Reformators große sprachliche Leistung in der Gegenüberstellung blitzartig veranschaulichen:

Mentel:

Zeig uns, was tu wir?
Ich rufe den Kaiser.
Sagen sich ze seien einen
micheln.

Luther:

Was sollen wir tun?
Ich beruf mich auf den Kaiser.
Er gab für, er wäre etwas
Großes.

Da die Entwicklung der Sprache allmählich und kontinuierlich vorangeht, sind in unserer heutigen Sprache Elemente aller vergangenen Jahrhunderte vorhanden. Luthers sprachliche Leistung einigte und aktivierte das ganze Volk. Er erkannte richtigerweise den Dreh- und Angelpunkt des meißnischen Dialekts, der die Kraft hatte, sich in g a n z Deutschland durchzusetzen. Nach Frings³² ging die Entwicklung der neuhochdeutschen Sprache mit der Siedelbewegung vor sich, welche die deutschen Stämme seit dem hohen Mittelalter über die Saale in das Neuland führte.

Im Gebiet Leipzig-Meißen-Dresden, in der Mark Meißen, haben sich seit dem 12. Jh. der Süden und der Mitte getroffen und gemeinsam gesiedelt. Dieser Raum, mit dem Kulturmittelpunkt Leipzig, wurde demnach zum sprachbildenden Mittelpunkt. Hier konnte die sprachliche Einheit wachsen.

Und das stimmt mit den Worten Luthers überein, wenn er sagt: „Ich habe keine gewisse sonderliche eigene Sprache im Deutschen, sondern brauche der gemeinen deutschen Sprache, daß mich beide, Ober- und Niederländer, verstehen mögen. Ich rede nach der sächsischen Kanzlei, welcher nachfolgen alle Fürsten und Könige in Deutschland. Darum ist's auch die gemeinste deutsche Sprache. Kaiser Maximilian und Kurfürst Friedrich, Herzog zu Sachsen, haben im römischen Reich die deutschen Sprachen also in eine gewisse Sprache gezogen.“³³

Luther übernahm also die von den Siedlern aller deutschen Stämme im sächsischen Raum vorgebildete Sprache, die kurz vor seiner

Zeit auch von der sächsischen Kanzlei übernommen worden war. Da diese Sprache Elemente aus allen deutschen Dialekten enthielt, wurde sie zur Grundlage der deutschen Nationalsprache. Vorher mußte sie aber von einem Sprachgenie geschmeidig, bildkräftig, gefällig, treffend und rhythmisch bequem gemacht werden. Diese schwierige Aufgabe hat Luther durch die Bibelübersetzung hervorragend gelöst; schuf er doch ein vorbildliches Sprachkunstwerk, das—begünstigt durch den Buchdruck—in ganz Deutschland unter dem Volke verbreitet war.

2.3. Luthers Verdienste für die nationale Kultur und sein Einfluß im Ausland

Alle fortschrittlich gesinnten Kulturschaffenden in Deutschland erwarteten von Luther, dem die beistanden, eine Antwort auf jene Fragen des Lebens, die nicht nur sie, sondern das ganze Volk erregten und bewegten. In den sozialen und ideologischen Auseinandersetzungen standen die Künstler an Luthers Seite. Dürer, Cranach, Grünewald, Holbein, Riemenschneider und Stoß, um nur die bedeutendsten unter ihnen zu nennen, schufen ein neues Menschenbild, den selbstbewußten Bürger und die Volksfigur, um so allen fortschrittlichen Kräften ein Leitbild für die eigene Entwicklung zu geben.

Das Schulwesen entwickelte sich — dank der Anregungen durch Luther — im Sinne einer Volksschule weiter. Melancthon, der „den Ehrennamen 'Lehrer Deutschlands' zu Recht trug, entwickelte die Idee des humanistischen Gymnasiums und damit einen Schultyp, der für das bürgerliche Schulwesen bis in das 19. Jh. hinein Geltung hatte. Nach seinen Leitgedanken reformierten sich bedeutende Universitäten oder wurden neue ins Leben gerufen. Es entstanden Schulen als Pflanzstätten für eine bürgerliche Intelligenz, die das Erbe des Humanismus fortsetzte und schließlich der frühen Aufklärung zuführte.“³⁴

Luthers Gemeindelieder und Choräle, wie z. B. „Ein feste Burg ist unser Gott“, zog eine erste Entwicklung der deutschen Musik nach sich. Man denke nur an Schütz, Telemann, Bach und Händel.

Die Sozialethik erhielt durch Luther befruchtende Anstöße für viele nachfolgende Generationen. Der von ihm geprägte Dienst am Nächsten, die von ihm geforderte Einstellung zur sinnvollen Arbeit, die von ihm ausgehende Hochschätzung der Pflichterfüllung, des Verantwortungsbewußtseins und der Sparsamkeit, seine „Ablehnung des Mißbrauchs menschlicher Arbeit zu Profitzwecken“³⁵ und der von ihm verlangte Familienschutz, das alles sind Tugenden, die in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft gang und gäbe sind.

Luthers Reformarbeit deckte nicht nur die Widersprüche der Feudalgesellschaft in Deutschland auf, sondern beeinflusste die weitere Entwicklung der europäischen Länder beim Übergang vom Feudalis-

mus zum Kapitalismus. Die Reformation verbreitete sich in der Schweiz, in Frankreich, in den Niederlanden; sie setzte sich in Dänemark, Norwegen, Schweden, Finnland, Schottland und England durch. Luthers Lehre bestimmte vor allem das kirchliche Leben in den skandinavischen Ländern. Die Reformatoren Michael Agricola in Finnland und Olavus Petri in Schweden, die in Wittenberg studiert hatten, sahen im Luthertum das große Beispiel. „Nach dem Vorbild Luthers wurde die Bibel in weitere Volkssprachen übersetzt. So übertrug Robert Olivetan ihren Text 1530 ins Französische, Thomas Cranmer 1538 ins Englische, Johann Silvester 1541 ins Ungarische, Michael Agricola 1548 ins Finnische.“³⁶

Die von Luther in Deutschland angeführte Reformation regte die Niederländer im 16. Jh. an, sich gegen die spanische Fremdherrschaft zur Wehr zu setzen; sie blieb nicht ohne Einfluß auf die englische Revolution im 17. Jh., auf den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg im 18. Jh. und auf die Französische Revolution, mit der damals eine neue Epoche in der Geschichte der Menschheit begann. „Dieser bürgerliche Revolutionszyklus konnte auf den Ergebnissen der Reformation aufbauen.“³⁷

2.4. Luthers Tragik

Die Reformation, die sich gegen das ideologische Machtinstrument des Feudalsystems, den Papst und seine Kirche wandte, war aufs engste mit dem deutschen Bauernkrieg verbunden. Beide Ereignisse waren Höhepunkte der „ersten bürgerlichen Revolution“ in Deutschland.

Luthers Thesenanschlag gab das Signal zum Aufbegehren nicht nur für die unterdrückte Hauptklasse, die Bauern, sondern für alle ausgebeuteten Schichten. Die antipäpstliche Opposition ließ drei Lager entstehen:

- die bäuerlich-bürgerliche Reformation Luthers;
- die bürgerlich-radikalen Richtungen um Karlstadt in Wittenberg und Zwingli in der Schweiz;
- die Volksreformation Thomas Müntzers, die durch eine Volksrevolution den Feudalismus beseitigen und einen Volksstaat begründen wollte.

„Der 1524/25 wie ein Sturm über große Teile Deutschlands hinwegbrausende Große Deutsche Bauernkrieg, der vor allem das Elsaß, Schwaben, Franken, Tirol und Thüringen ergriff, rief die Zerrüttung der hochmittelalterlichen Feudalgemeinschaft ins allgemeine Bewußtsein. Er endete mit einer Niederlage, da das historische notwendige Bündnis mit einem kampftschlossenen Bürgertum nicht zustande kam, das Klassenbewußtsein der Bauern noch unentwickelt war und Erfahrungen im politischen und militärischen Kämpfe fehlten.“³⁸

In dem Maße, wie sich die Volksbewegung radikalisierte, wandte sich Luther, der ihr anfangs biblische Begründungen und revolutionäre Argumente lieferte, angstvoll ab. Er wollte seine reformatorischen Ziele ohne Gewaltanwendung erreichen. Ab 1523/24 war sein Verhältnis zur Obrigkeit ein anderes als das der Volksbewegung. Es kam zu Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Reformator und dem Volke. Luther, der so manche Erfahrungen über kirchliche und fürstliche Herren gemacht hatte, fühlte nicht mehr so innig und tief mit den Unterdrückten. An dieser Verwandlung kann man sehen, daß in ihm eine große Veränderung vorgegangen war. Zwar mußte er schwere Schicksalsschläge in dem Zeitraum von 1517 bis 1523 hinnehmen (z. B. das Wormser Edikt), doch war seine spätere Forderung an die Bauern, friedlich zu bleiben und sich vom Aufstand zurückzuhalten, mehr als unverständlich.

Nachdem die antifeudale revolutionäre Volksbewegung im deutschen Bauernkrieg, den Thomas Müntzer als führender Ideologe organisierte und leitete, ihren Höhepunkt erreichte, stellte sich Luther an die Seite der Fürsten. Er forderte sie sogar auf, gegen die revolutionären Bauern vorzugehen: „Wider die räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern“ (1525). Mit diesem Verrat an den Bauer begab sich Luther in die Abhängigkeit der Fürsten. Es war zwar seine Absicht, seine Lehre und junge Kirche nicht durch eine revolutionäre Umwälzung erschüttern zu lassen, doch trat er — bewußt oder unbewußt — gegen die bäuerlich-plebejischen Massen auf. Mehr noch, er rechtfertigte so das brutale Vorgehen der Feudalherren und ihrer Handlanger gegen die Aufständischen, die bäuerlich-plebejische Reformation.

Kurz, Luthers Tragik bestand darin, daß er mit seinem Thesenanschlag einerseits eine revolutionäre Volksbewegung gegen das Alte einleitete, die alle oppositionellen Schichten einbezog, andererseits sich von dieser aufständischen Bewegung „zugunsten einer kirchlich-religiösen Reformation trennte, die auf den Schutz der Territorialfürsten angewiesen war.“³⁹

3. PFLEGE DES LUTHER-ERBES

Engels deutete Luthers Werk als Bestandteil der Revolution Nr. 1 der Bourgeoisie. Als frühbürgerliche Revolution stehen Reformation und Bauernkrieg in einer Traditionslinie mit dem Sieg der sozialistischen Revolution in der DDR. Wofür Bauern, Plebejer, Bürger, Humanisten gekämpft hatten, ist in der DDR erfüllt worden.

Wir wissen Luthers epochal-historische Leistungen zu würdigen, kennen aber auch seine Widersprüche und seine falsche Entscheidung, die er 1525 gezogen hat. Niemals aber hat die DDR, die sich als Erbin der revolutionären deutschen Bewegungen versteht, einen reaktionären Mißbrauch von Luthers Erbe zugelassen. Im Gegenteil,

angeregt durch J. R. Becher, hat z. B. Hans Lorbeer mit seiner Romantrilogie um Luther „Die Rebellen von Wittenberg“ („Das Fegefeuer“, 1956; „Der Widerruf“, 1959; „Die Obrigkeit“, 1963) eine biographische Darstellung geschaffen, die dem großen Reformator, aus historisch-materialistischer Sicht, ein differenziert gestaltetes Denkmal setzt. Seit Mitte 1980 liegen Materialien⁴⁰ vor, die uns helfen, zu einem gerechten Luther-Bild zu gelangen.

Als der Faschismus Luther für sich buchen wollte, um das Luthertum der Reichskirchenleitung zu unterwerfen, taten z. B. Martin Niemöller und der evangelische Pfarrer Paul Schneider (Buchenwald) alles in ihren Kräften Stehende, um die Reformation für den antifaschistischen Kampf wirksam werden zu lassen.

Während des zweiten Weltkrieges schlossen sich Marxisten und Christen (z. B. Krummacher, Schröder, Sönnichsen) im Nationalkomitee „Freies Deutschland“ zusammen, um Luthers Werk und die Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung als die Kräfte auf den Schild zu heben, die für die deutsche Entwicklung entscheidend waren.

In patriotischer und humanistischer Verantwortung gingen die Bürger nach 1945, ohne Unterschied der Weltanschauung und der Konfession daran, das zerstörte Land wieder aufzubauen. „Mit dem Sieg der Arbeiterklasse und ihrer Verbündeten, mit dem Aufbau und der Gestaltung des Sozialismus sind in der Deutschen Demokratischen Republik die gesellschaftlichen Voraussetzungen dafür geschaffen, Martin Luther allseitig wissenschaftlich begründet und gerecht zu würdigen.“⁴¹ Gleichzeitig ist man bemüht, „die Dialektik des Verhältnisses Martin Luther — Thomas Müntzer nicht außer acht zu lassen.“⁴²

Anlässlich des VII. Historikerkongresses der DDR, der Anfang Dezember 1982 in Berlin stattfand, verwies Kurt Heger darauf, daß sich — wie unsere Gesellschaft selbst — auch das Traditionsbild ständig entwickelt. „Die Geschichte ist eine Quelle unseres Stolzes“⁴³ sagte er. Auf Martin Luther bezogen heißt das: Wir bewahren und pflegen seine Leistungen, denn die DDR ist das Ergebnis der gesamten deutschen Geschichte. Wir werten aber auch seine Grenzen, die im Zusammenhang mit den Klassenverhältnissen seiner Zeit zu sehen sind.

Luther und Müntzer, ebenso alle herausragenden, revolutionär-humanistischen und politisch-verantwortungsvollen Vertreter des deutschen Volkes rechnen wir zu unseren demokratischen Traditionen. Sie kämpften für den gesellschaftlichen Fortschritt, traten für die soziale Gerechtigkeit und den Frieden in der Welt ein.

Luthers Leistungen werden auch in Bulgarien gewürdigt — sie können nicht nur mit denen Paisijs von Chilandar⁴⁴, sondern auch mit der kulturpolitischen Wirksamkeit und Bedeutung der Begründer des slawischen Schrifttums verglichen werden.

Aus vorliegender Abhandlung sollte hervorgegangen sein, daß Luther zu den großen Persönlichkeiten der deutschen Geschichte ge-

hört, die Weltgeltung erlangt haben. Sein Kampf für den Fortschritt kommt „dem Zusammenleben der Völker und Staaten zugute“⁴⁵. Deshalb erklärte Erich Honecker, der Vorsitzende des Martin-Luther-Komitees der DDR: „Zu den progressiven Traditionen, die wir pflegen und weiterführen, gehören das Weiterführen und das Vermächtnis all derer, die zum Fortschritt, zur Entwicklung der Weltkultur beigetragen haben, ganz gleich, in welcher sozialen und klassenmäßigen Bindung sie sich befanden.“⁴⁶

Luthers Leistungen, die — anlässlich seines 500. Geburtstages — in vielen Ländern gewürdigt wurden, festigen nicht nur unser Geschichtsbewußtsein, sondern bringen uns vor allem seine sprachschöpferisch-literarische Tat um die Entwicklung der neuhochdeutschen Schriftsprache nahe.

ANMERKUNGEN:

- ¹ Vgl. *K. Marx*, Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844); *Das Kapital*, Bd. 1 (1867).
- ² „Der Ablaßhändler zog durch die Lande und verbreitete die anmaßende Kunde: 'Wenn das Geld im Kasten klingt, die Seele in den Himmel springt'“, *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*, Berlin 1965, S. 98.
- ³ *K. Marx/Fr. Engels*, Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Bd. 2, S. 141.
- ⁴ Die sechs Gründe, die Engels veranlaßten, die Reformation und den deutschen Bauernkrieg als ein epochenbestimmendes ideologisches und politisches Ereignis zu werten, sind von ihm selbst genannt worden (Vgl. *K. Marx/Fr. Engels*, Werke, Berlin 1956—1968): 1. Diese „erste bürgerliche Revolution“ nahm „nationale Dimensionen an (Bd. 21, S. 492); 2. Die Reformation paßte „die alte theologische Weltanschauung. . . der Lebenslage der neuen Klasse“ an (Bd. 21, S. 492) und der Protestantismus „verwandelte fast alle traditionellen Feiertage in Werktage“, was — nach Marx — eine große Rolle „in der Genesis des Kapitals“ spielte. (Bd. 23, S. 292); 3. Die neue Religion war gegen das „große internationale Zentrum des Feudalsystems. . . die römische Kirche“ gerichtet. (Bd. 19, S. 533); 4. Der Protestantismus bereitete den Angriff gegen den weltlichen Feudalismus in jedem Lande vor, in dem er das Alte in Frage stellte. (Bd. 19, S. 533); 5. Die neue Religion trug dazu bei, das feudalistische Staatesgebilde zu ruinieren, indem sie den Übergang von der feudalistischen zur feudalabsolutistischen Monarchie beförderte. (Bd. 21, S. 402); 6. Der Protestantismus wurde, wenn auch noch in religiöser Verkleidung, in der Schweiz, den Niederlanden, Schottland und England besonders wirksam. Er bildete die bürgerliche Ideologie heraus und unterstützte den bürgerlichen Emanzipationsprozeß. (Bd. 19, S. 534 f.).
- ⁵ *Marx/Engels*, a. a. O., Bd. 2, S. 141.
Vgl. Johann Hus (1369—1415), böhmischer Reformator, der 1410 aus der Kirchengemeinschaft ausgeschlossen wurde. Seitdem trat er gegen die Lehre vom Ablaß, auch gegen die Unfehlbarkeit des Papstes auf. Dafür ließ ihn der Papst 1414 verhaften und ein Jahr darauf hinrichten.
- ⁶ Vgl. Ulrich von Hutten (1488—1523), der mit seinem in deutscher Sprache herausgegebenen „Gesprächsbüchlein“ (1521) dem Papst und dem Klerus — in Form von Dialogen — schärfstens entgegentrat.
- ⁷ Vgl. Erasmus von Rotterdam (1466—1536), der mit seiner auf den griechischen Urtext zurückgehenden Herausgabe des Neuen Testaments die Grundlage für Luthers Bibelübersetzung schuf.

- ⁸ Autorenkoll., Deutsche Literaturgeschichte in einem Band, Berlin 1965, S. 99/100.
- ⁹ Heine, H.: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland (1834), Werke und Briefe in zehn Bänden, Berlin 1961, Bd. 5, S. 192.
- ¹⁰ Marx/Engels/Lenin, Über Kunst und Literatur. Ausgewählte Schriften, Leipzig 1958, S. 36/38 (im folgenden: Über Kunst und Literatur, a. a. O., S.).
- ¹¹ Deutsches Gedichtbuch, zusammengestellt von G. Deicke u. U. Berger, Berlin, 1959, S. 39/40.
- ¹² Luther selbst dichtete 41 Gemeindelieder. Die bekanntesten sind: „Herr Gott, dich loben wir“, „Wir glauben all an einen Gott“, „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, „Ein feste Burg ist unser Gott“, „Ach Gott vom Himmel, sieh darein“, „Ein Kinderlied auf die Weihnachten“ u. a.
- ¹³ Vgl. Anm. 4.
- ¹⁴ Das Neue Testament wurde 1522 gedruckt, ab 1522 erschien — in einzelnen Büchern — das Alte Testament, die erste Vollbibel in Luthers Übersetzung wurde 1534 vom Drucker Hans Lufft in Wittenberg herausgegeben, bis 1546 wurde das Lutheroriginal 10mal aufgelegt, durch viele Nachdrucke wurde es in ganz Deutschland verbreitet. Die letzte, von ihm selbst veranstaltete Gesamtausgabe, erschien 1545.
- ¹⁵ Vgl. E. Arndt/G. Brandt, Luther und die deutsche Sprache. Wie redet der Deutsche man jun solchem fall?, Leipzig, 1983, S. 198—221.
- ¹⁶ Luther, Sendbrief vom Dolmetschen (1530), Halle² 1957, S. 16/17.
- ¹⁷ Hier muß unbedingt die „Fruchtbringende Gesellschaft“ (1617) genannt werden. Ihr Wahrzeichen war der Palmenbaum, ihr Wahrwort lautete: „Alles zum Nutzen!“ Jedes Mitglied — jeder konnte, ohne Ansehen von Stand und Religion, aufgenommen werden — erhielt einen Namen. Gryphius z. B. war der Unsterbliche (1622), Opitz — der Gekrönte (1629), Logau — der Verkleinernde (1648). Ihren Sitz hatte die Fruchtbringende Gesellschaft in Köthen bis 1650, bis 1667 in Weimar, bis 1680 in Halle. Sie zählte 890 Mitglieder. Ihr Hauptzweck bestand darin, die von den Gelehrten mißachtete und — bedingt durch den Dreißigjährigen Krieg (1618—1648) — verwilderte, durch Überwucherung mit Fremdwörtern, völlig entstellten deutschen Sprache zu reinigen und wieder zum Ansehen und Gelten zu bringen. Daneben gab es auch andere Sprachgesellschaften, z. B. die „Gesellschaft von der Tannen“ (1633) in Straßburg, die nur von kurzer Dauer war; die „Rosengesellschaft“ (1643), die — mit ihrem Sitz in Hamburg — noch 1705 bestand; den „Hirtenorden“ (1644), der — mit seinem Sitz in Nürnberg — in Spielereien verfiel. Die drei zuletzt genannten drei Sprachgesellschaften gerieten in eine — zum Teil lächerliche — Verdeutschungssucht, so daß ihre Funktionen — letztendlich — denen von Vergnügungsvereinen gleichkamen.
- ¹⁸ Hier seien nur die bedeutendsten Sprachforscher genannt: — Justus Georg Schottel (1612—1676), Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft. Neben seinem Hauptwerk, der Grammatik „Ausführliche Arbeit von der Teutschen Hauptsprache“ (1663), verfaßte er die Schriften „Teutsche Sprachkunst“ (1641) und „Teutsche Vers- und Reimkunst“ (1645). Mit seinem allegorischen Spiel „Neu erfundenes Freudenspiel, genant Friedens Sieg“ (1648) klagt der Dichter Schottel den Krieg an und bringt die Friedenssehnsucht des Volkes betont zum Ausdruck. Sein Hauptwerk wurde 1967 von W. Hecht neu herausgegeben. Schottels Absicht war, historisch-etymologische Untersuchungen zur deutschen Sprache und Literatur anzustellen. Nach seiner Meinung, die wir mit ihm teilen, müssen die Gesetzmäßigkeiten einer Sprache aus dem Prozeß ihrer Entstehung, die aufs engste der Entwicklung des Volkes verbunden ist, abgeleitet werden. Sein Hauptwerk war — für die damalige Zeit — eine herausragende Leistung. Bezeichnung wie „Geschlechtswort“, „Zahlwort“, „Zeitwort“ und „Mehrzahl“ gehen auf Schottel zurück. — die Brüder Grimm, Jacob (1785—1863) und Wilhelm (1786—1859). Sie betrachteten die Sprache ebenfalls als ein Produkt der gesellschaftlichen

Entwicklung. In der „Deutschen Grammatik“ (1819/37, 4. Teile; Neudruck 1967) legte J. Grimm diese neue Methode einmalig überzeugend dar. Gemeinsam mit seinem Bruder schuf J. Grimm auch das etymologische Wörterbuch (Bd. 1—4, 1852 ff., später von vielen anderen fortgesetzt, 1961 durch die Akademie der Wissenschaften in Berlin und Göttingen abgeschlossen, 32 Bde.). Es ist eine umfassende deutsche Wortgeschichte, in der jedes Wort von seinem Ursprung her in allen Anwendungsformen und Bedeutungswandlungen verfolgt und dargestellt wird.

¹⁹ G. W. Leibnitz (1646—1716) organisierte nicht nur wissenschaftliche Akademien, sondern hat — durch seine Beziehungen zu vielen Ländern — das geistige Leben seiner Zeit stark gefördert. Durch ihn sprach Deutschland wieder zu Europa.

²⁰ Christian Thomasius (1655—1728) hielt — als Professor des Naturrechts 1688 in Leipzig die erste Vorlesung in deutscher Sprache. Bis dahin wurde nur in lateinischer Sprache gelehrt.

²¹ Der Bogen des Lutherbildes z. B. spannt sich von Lucas Cranach bis zu Werner Tübke, der den Bauernkrieg erneut in unserer Zeit gestaltete. Der abergläubische Mißbrauch einer Bildanbetung, auch der Prunk mit reichen Bildausstattungen der Kirchen riefen allerdings Proteste sowohl der humanistischen Gelehrten als auch der radikalen Gegner der Papstkirche hervor, die mitunter zu Bilderstürmen führten.

²² Vgl. z. B. J. W. Goethe, Deutsche Sprachkunst (1817).

²³ F. Engels vergleicht Luthers drastische Schreibweise mit der von Wilhelm Wolff, der 1848/9 Redaktionssekretär der „Neuen Rheinischen Zeitung“ (Köln) war.

²⁴ Zum Biographischen Thomas Müntzers in knappster Form soviel: Geboren um 1490 in Stolberg/Harz; enthauptet am 27.5.1525 in Mühlhausen. Sohn eines Handwerkers, studierte in Leipzig und Frankfurt/Oder. Er arbeitete als Prediger und Lehrer in Halberstadt und Aschersleben. Einen tiefen Einfluß auf ihn übte die Lehre des mittelalterlichen Mystikers Joachim di Fiore von „Tausendjährigen Reich“ der Gerechtigkeit aus. Als evangelischer Prediger unterstützte Müntzer 1520 in Zwickau die revoltierenden Berggesellen. Daraufhin wurde er vom Stadtrat ausgewiesen. Er ging nach Prag und predigte in Anlehnung an die hussistische Tradition. Erneut vertrieben, erhielt er 1523 eine Predigerstelle in Allstadt bei Eisleben; seine Predigten, die nichts anderes als volkstümlich-kämpferische Kommentare zu Abschnitten aus der Bibel darstellten, waren zugänglich für die Bergknappen des Mansfelder Reviers. Von Müntzer stammen viele operative Schriften, z. B.: „Fürstenpredigt“ (1524), „Hochverursachte Schutzrede und Antwort wider das geistlose sanftlebende Fleisch zu Wittenberg“ (1524), „Artikelbrief“ (1524), „Manifest an die Allstadter“ (1525). Von den revolutionären Bergknappen aber getrennt, wurden die schlecht bewaffneten Bauern am 15. Mai 1525 — in der Schlacht bei Frankenhausen — von den feudalen Herren grauenhaft niedergemetzelt. Müntzer wurde verwundet, gefangenengenommen, gefoltert und hingerichtet. Noch auf der Folter bekannte er sich zu seinen Ideen: „Omnia sint communal“.

²⁵ Als literarisches Thema findet man die kritische Auseinandersetzung mit der Sprachverderbnis, die sich während des Dreißigjährigen Krieges verstärkte und noch danach andauerte, z. B. bei folgenden Dichtern gestaltet: In den „Teutschen Sinngedichten“ von Fr. Logau (1638), in Moscheroschs Prosatire „Wunderbarliche und wahrhaftige Geschichte Philanders von Sittenwald“ (1640), in der Satire „Horribilicribrifax“ von Gryphius (1663), in Grimmelhausens „Teutscher Michael“ (1663).

²⁶ Als Johannes Gutenberg in Mainz um 1450 die beweglichen Lettern erfand, war für den Buchdruck eine umwälzende Methode eingeleitet. Seit dem ersten Bibeldruck in Mainz („Gutenberg-Bibel“, 1456) wurde die Literatur viel billiger und das Interesse fürs Lesen unter dem Volk viel stärker.

²⁷ Der Humanist Philipp von Melancthon (1497—1566), ein Neffe Reuchlins, war — neben Erasmus — der bedeutendste Philologe seiner Zeit. Er leistete

- Luther bei seiner Bibelübersetzung unentbehrliche und außerordentlich wertvolle Dienste. Ab 1518 war er als Professor der griechischen Sprache in Wittenberg tätig, wo er sich mit Luther befreundete. Er reformierte das Schul- und Bildungswesen. Auf seine Anregungen hin entstanden in Marburg (1527), Königsberg (1544) und Jena (1558) protestantische Hochschulen. Mit seinen Schriften „Verteidigungsschrift für Luther“ (1521) und „Grundwahrheiten der Theologie“ (1525) verteidigte er Luthers Lehre gegen katholische Angriffe.
- ²⁹ H. Pischner, Die deutsche Nationalkultur und Martin Luther, Martin Luther und unsere Zeit. Konstituierung des Martin-Luther-Komitees der DDR am 13. Juni 1980, Berlin und Weimar, 1980, S. 51 (im folgenden: Luther und unsere Zeit, S.)
- ³⁰ Die älteste Übersetzung des Alten Testaments ins Griechische, „Septuaginta“ genannt, entstand um 280 v. u. Z.. Gegen Ende des 2. Jahrhunderts u. Z. wurde die älteste lateinische Bibelübersetzung, „Itala“ genannt, geschaffen. Dieser Text wurde durch den Presbyter Hieronymus (340—420) revidiert, somit schuf er die „Vulgata“ in lateinischer Sprache. Um 360 nahm Ulfilas, Bischof der Westgoten, die Bibelübersetzung für die germanischen Stämme vor. In der Folgezeit wurden — unter Zugrundelegung der Vulgata — bestimmte Teile oder Auszüge aus der Bibel frei übersetzt. Hierzu zählen der niedersächsische „Heliand“ (um 830), das „Leben Jesu“ (1125) der Klausnerin Ava, die „Weltchronik“ (13. Jh.) des Rudolf von Ems u. a. m. Vgl. dazu Autorenkoll., Geschichte der deutschen Literatur von 1480 bis 1600, Berlin 1961, Bd. 4, S. 275.
- ³¹ Johann Mentel, bis 1478 Buchdrucker in Straßburg, schuf die erste Ausgabe einer deutschen Vollbibel, genannt Mentel-Bibel (1466).
- ³² Anton Koburger druckte seine Bibel 1483 in Nürnberg. Auf seine Ausgabe stützten sich die fünf letzten Bibelausgaben, die noch vor Luthers Bibelübersetzung erschienen.
- ³³ Th. Fungs, Grundlagen einer Geschichte der deutschen Sprache, Halle 1948, S. 41 und 43 (Karten).
- ³⁴ M. Luther, Tischreden, Kp. 70, Deutsche Grammatik, Hrsg. von H. Paul, Bd. 1, S. 120.
- ³⁵ Vgl. Thesen über Martin Luther, Zum 500. Geburtstag. Luther-Ehrung 1983 der DDR, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR, Berlin, 1981, S. 26 (im folgenden: Thesen über Luther).
- ³⁶ Ebenda, S. 26.
- ³⁷ Ebenda, S. 23.
- ³⁸ Ebenda, S. 24.
- ³⁹ Autorenkoll., Kurze Geschichte der deutschen Literatur, Berlin 1981, S. 85 (im folgenden: Kurze Literaturgeschichte, S.).
- ⁴⁰ Ebenda, S. 94.
- ⁴¹ Vgl. auch das Doppelheft „Wiss. Zs. der Friedrich-Schiller-Universität Jena“, und 2/1983 (14 Beiträge).
- ⁴² Thesen über Luther, S. 35.
- ⁴³ Luther und unsere Zeit, S. 53.
- ⁴⁴ K. Hager, Geschichte und Gegenwart, Berliner Ztg., Nr. 29 Jg. 33, S. 3.
- ⁴⁵ P. Paisijs „Slavisch-bulgarische Geschichte“ (1776) setzte sich mit der griechischen Orthodoxie auseinander und stärkte das Selbst- und Nationalgefühl des bulgarischen Volkes im Kampf gegen die osmanische Unterdrückung.
- ⁴⁶ Thesen über Luther, XV., S. 37. Vgl. auch Autorenkoll., Grundpositionen der deutschen Literatur in 16. Jahrhundert, Berlin und Weimar 1976.
- ⁴⁷ E. Honecker, Unsere Zeit verlangt Parteinahme für Fortschritt, Vernunft und Menschlichkeit. Luther und unsere Zeit, S. 12.

МАРТИН ЛУТЕР — НЕГОВИЯТ ТВОРЧЕСКИ ПРИНОС ЗА РАЗВИТИЕТО
НА НЕМСКИЯ ЕЗИК И ИСТОРИЧЕСКАТА МУ РОЛЯ
В ДУХОВНИТЕ, СОЦИАЛНИ И ПОЛИТИЧЕСКИ БОРБИ
ПРЕЗ ЕПОХАТА НА РЕФОРМАЦИЯТА. ПО ПОВОД
500-ГОДИШНИНАТА ОТ РОЖДЕНИЕТО МУ (10 ноември 1983 год.)

Максимилиан Якубиец

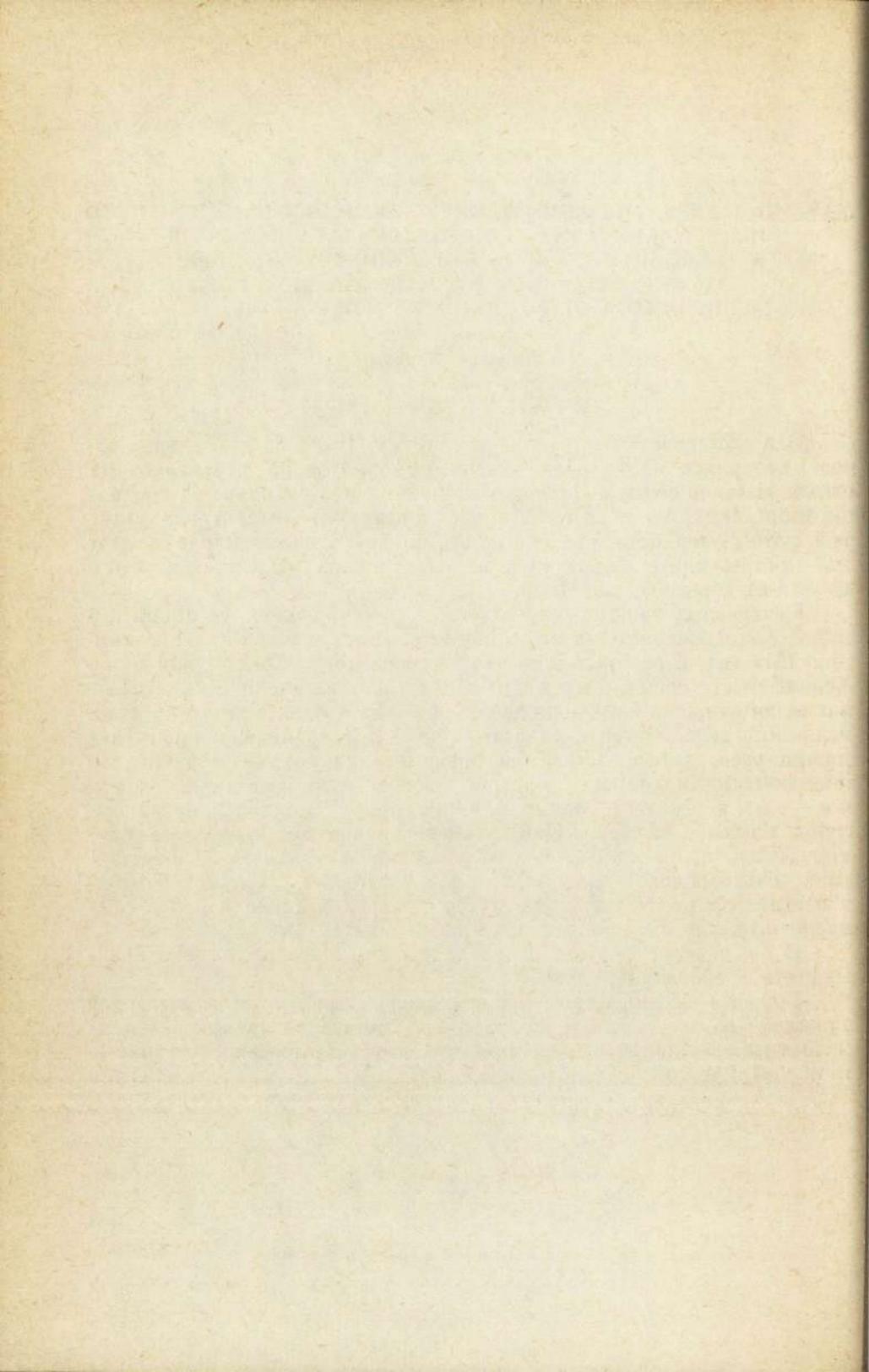
(Резюме)

В представеното изследване за Мартин Лутер се разкрива творческият принос на големия немски реформатор за развитието на езика. Изтъква се, че с Лутер не само завършва периодът на средно-високонемския, но и се налага високонемският литературен език, тъй като Лутер прокарва един път, по който впоследствие поемат най-прогресивните, свързани с народа езикови общества, изследователи-езиковеди и писатели.

Разкрива се защо всички слоеве на немския народ се присъединяват към движението на Реформацията, което започва на 31 октомври 1517 год. с обнародването на Лутеровите тезиси; как съчинените от Лутер църковни песни на немски език изразяват решителността на народа да се бори и да победи в името на справедливото дело. Лутер е показан и като полемизиращ и пропагандиращ учен, който застава на позициите на народа и защитава политическия и социален прогрес. Неговите полемични съчинения оказват голямо влияние върху експлоатираните селяни, плебеи и бюргери. Най-голямото научно постижение на Мартин Лутер, допринесло много за усъвършенствването на немския език и подема на литературата, е преводът на Библията. Интересен е и фактът, че Лутер е оказал влияние и върху развитието на образователното дело и на музиката.

В заключение се проследява значението на епохата на Реформацията в общоевропейски план.

Грижата за творческото и идейно наследство на Мартин Лутер показва, че ние добре осъзнаваме епохалните исторически постижения на големия немски реформатор, като отчитаме същевременно и неговата вътрешна противоречивост.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XX, книга I

Филологически факултет

Година 1984/1985

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Томе XX, livre I

Faculté philologique

Année 1984/1985

Гено Генов

ПОЕТИКА НА ИСТОРИЧЕСКИТЕ ТРАГЕДИИ
НА АЛЕСАНДРО МАНДЗОНИ

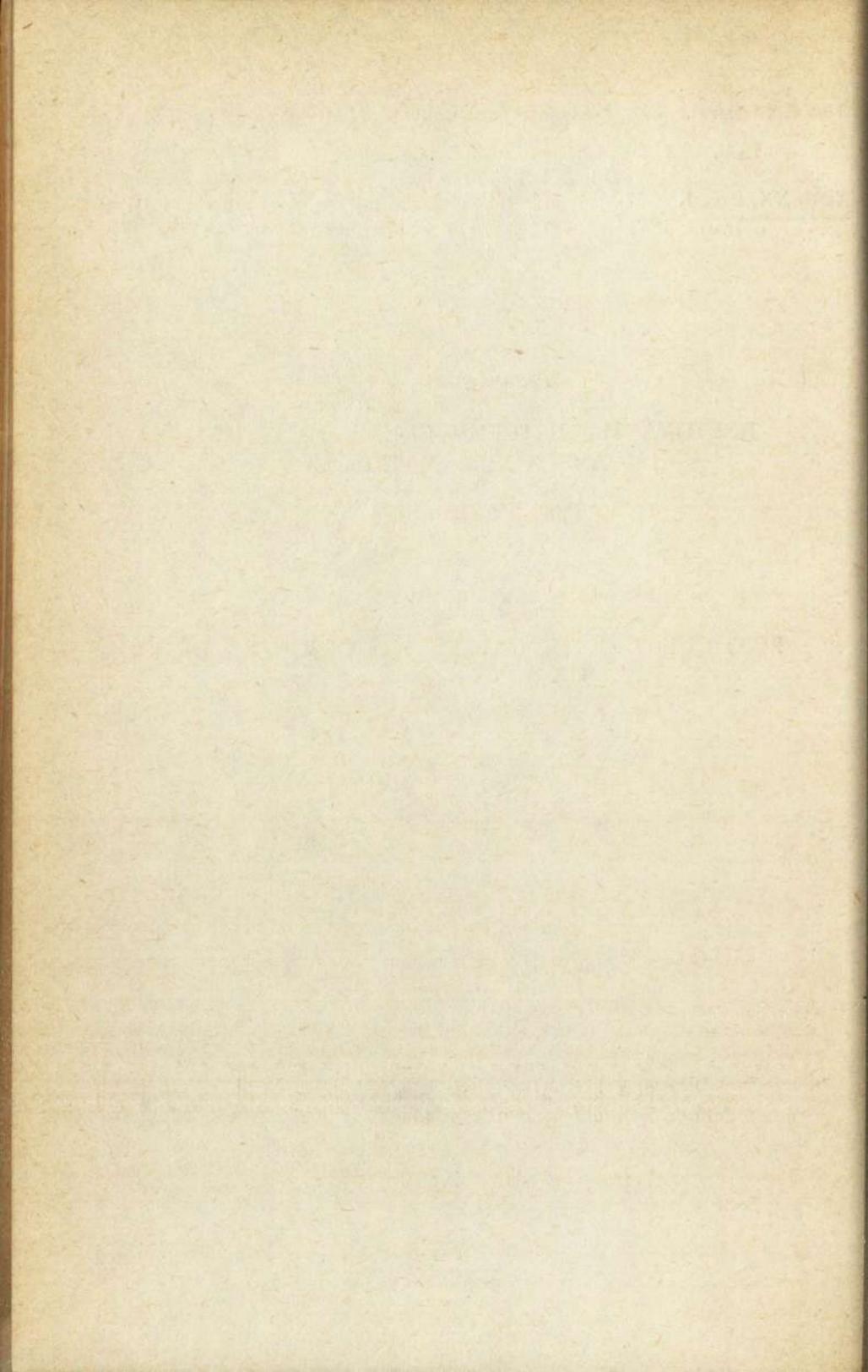
(„Граф Карманьола“)

Gueno Guenov

POETIQUE DES TRAGEDIES HISTORIQUES DE
DE A. MANZONI

(„Il Conte di Carmagnola“)

София 1985



Алесандро Мандзони (1785—1873) се изгражда като творец през трудни за запазване на националното самочувствие и съдбовни за развитието на духовната култура в Италия моменти — народните борби за освобождение от игото на чужди нашественици, французи, а по-късно австрийци, и усилията на революционно настроените млади интелегенти за възраждането на демократичните традиции в културата на тази страна. В литературното му творчество идеите на Френското просвещение подхранват идеята му за една нова демократична култура. Литературно-художествената му изобразителна система, обвързана здраво с литературно-естетическите принципи на просветителския реализъм, се обогатява в общуването му с новите литературнотеоретически постановки на писателите-романтици във Франция и Германия.

В настоящата студия предлагаме един съвременен критически прочит на двете трагедии на Мандзони „Граф Карманьола“ и „Аделки“¹, проследяваме взаимодействията между основните структурни компоненти в тях, съчетаването на идеи и литературноизобразителни похвати на просветителския реализъм с новите художествени принципи в поетиката на романтичната драма, разкриваме как патосът на идеята за национално освобождение обуславя изявите на социално-нравствената отговорност у индивида за съдбата на народа и държавата.

Творческата дейност на Мандзони като драматург съвпада с важен период в историята на Италия през XIX в. — Р и з о р д ж и м е н т о, през който народът повежда открита борба за освобождение от австрийското иго. Названието „Ризорджименто“ означава възраждане, т. е. в идеологически аспект изразява връзката на националноосвободителното движение в страната с предшестващата история на Италия. Според италианския историк Канделоро „в хода на Ризорджименто всички политически и национални течения са се стремили в повече или по-малко решителна и ясно изразена форма да се опират на известни периоди от миналата история на Италия. Движението за единство и независимост се е разглеждало тогава като възраждане на италианската нация от състоянието на упадък, най-очевидната и тежка проява на който е чуждестранното господство“².

Духовната атмосфера в обществото на Италия след падането на Наполеон е раздвижена от бунтовните призови на младите патриотично настроени интелегенти да се поведе борба за национална независимост. „Трусове по времето на Наполеон, които събориха старите управления и създадоха по-големи териториални ядра на полуострова, макар че заместиха старото с ново владичество, послужиха

да събудят в Италия копнеж за политически свободи, да съживят заспалите сили на народа, да възобновят и разпространят благата на народната просвета и преди всичко изтъкнаха и накараха да се ценят военните добродетели“ (разредката моя! Г. Г.). След падането на Наполеон през 1815 г. австрийските войски навлизат в родния град на Мандзони Милано. Настъпва периодът на Реставрацията в Италия, през който „в духа на италианците, както в духа на мнозинството от европейските народи, ще остане почти непокътната логиката на революцията“³.

През ранните години на младостта си Мандзони се възхищава от тираноборческите трагедии на Виторио Алфиери. Това увлечение е естествено за юношата, който живее в Милано по времето, когато там възниква патриотичното движение на „чистите италианци“ (Italici puri). Обединени около граф Федерико Конфалониери, младите бунтовно настроени родолюбци в града повеждат борба срещу проникването на френско влияние в областта Ломбардия, като се надяват на помощ от англичаните, за да избягнат установяването на австрийското иго в земите на Северна Италия.

И в двете си трагедии при обяснението на човешките взаимоотношения Мандзони се стреми да съчетава историческата истина с изконните нравствени добродетели, които красят човека през всички епохи. „Основополагащият мотив на романтичката ни литература, обяснява известният италиански литературен историк на романтизма Марио Пупо, е онзи, който провъзгласява в творчеството си Мандзони — вярност към истината или по-точно всяка литературна творба трябва да има историческа основа. Но това рядко се постига, както е успял Мандзони, чрез спокоен обективен анализ на индивидуалната и колективната психология, чрез представянето на историята от вътре“ (разредката моя! Г. Г.)⁴.

* * *

Алесандро Мандзони се запознава с военните подвизи на прочутия през XV в. предводител на наемници Франческо Бартоломео Бусоне, назоваван фамилиарно сред тях Карманьола, от „Историята на италианските републики“, написана от Сисмонде ди Сисмонди, историк, работещ в Генуа, но тосканец по произход. В своя труд авторът представя Карманьола като смел и добре владеещ военното изкуство вожд на кондотиерите, който допринася много за укрепването на властта на Филипо Висконти, великия херцог на Милано. Според Сисмонди неговите блестящи способности в тактиката на боя се съчетават с благоразумие и предвидливост.

След като прочита драмата на Шилер за Валенщайн, Мандзони замисля трагедия, в която да представи на сцената вожд на наемниците Франческо Бусоне. Прославеният кондотиер е бил отначало военачалник в двора на Висконти, но обиден от покоро-

вителя си, Карманьола преминава на служба във войската на Венецианската република.

Отначало като историк, а впоследствие и като драматург Мандзони установява вниманието си главно върху неясните обстоятелства, при които сенаторите от Съвета на Венеция осъждат прочутия наемник на смърт, след като именно той извоюва победа за републиката, като разгромява войската на Висконти при Маклодио през 1424 г. Необходимо е да се отбележи, че още при избора на сюжета Мандзони споделя една често срещана у италианските историци и писатели от епохата на романтизма концепция на Ренесанса и като я следва, разглежда Кватроченто като „начало на политическия и моралния упадък на Италия“⁴⁵.

Работата си върху трагедията „Граф Карманьола“ Мандзони започва в началото на 1816 г. В края на март същата година той пише писмо до своя близък приятел в Париж от престоя му през периода 1805—1810 г., френския литературен критик Клод Фориел. Там той заявява, че с новия си драматургичен проект той ще вземе участие в спора за културата и в частност за театъра в Италия.

През 1816 г. в Милано се водят много оживени спорове по някои основни проблеми на теорията на драмата. В споменатото писмо Мандзони се връща към много полезните за него някогашни разговори и спорове с Фориел, споделя размислите си от прочита на трагедиите на Шекспир в превод на френски език. Наскоро той се е запознал и с теоретическите разсъждения на Август Шлегел в публикуваните по това време в Италия лекции върху драматичната литература и изкуството на театъра. Той се възмушава, че много често „красиви и велики исторически подвизи“ не се представят по театралните сцени в родната му страна само защото „не са съобразени с ограничената и изкуствена изобразителна система на автора“. Мандзони излага типично романтически възгледи — отстоява свободата на твореца, отхвърля „тесните и изкуствени“ поетически системи и декларира своето приобщаване към общите принципи на романтическата литературна теория. Той е убеден, че сред съвременниците му в Италия съществува благоприятен духовен климат за романтически бунт в изкуството, но културните хора в родината му са благосклонни по-скоро към „разумните новости в литературата“.

След като установява замисъла си, Мандзони се чувствава задължен да обоснове в теоретичен план своята свобода на драматург да прекроява правилата, да защити волностите в композицията, които нарушават допустимите граници според традиционната класицистична литературна естетика. Във важния за изясняването на поетическите му принципи предговор към трагедията „Граф Карманьола“ той засяга три проблема: за единството на време и място, за нравствената поука от трагическите творби, за функциите на Хора в съвременната трагедия. Като изходна позиция на разсъжденията си Мандзони защитава убеждението, че при оценката на

всяка литературна творба трябва да се вземат предвид трите градвни елемента — намерението на автора, разумността на поставената от него цел и последователността, с която той осъществява намеренията си. При тази класификация ние сме изправени още в началото на предговора пред характерната за романтиците склонност да въздигат субективното намерение на твореца като непременно водещо при осмислянето на литературната творба.

Наистина Мандзони е прав, когато недоволствува, че ожесточените догматични спорове в литературната теория отнемат на писателя „надеждата да произнесе разумна присъда над своята поетична творба“. Без излишни скрупули към нормативните правила за съчиняване, следвани от класицистите, авторът на трагедията за Карманьола разчиства място за собствените си преценки относно трите особено важни за него като творец проблема на драматургичната поетика.

Мандзони отрича правилата за единство на място и време като необосновани от „природата на изкуството“, като „неестествени за характера на драматичната поема“. Тези правила според него са „изведени произволно“ от един пасаж в „Поетиката“ на Аристотел, където те съвсем не са наложени като непрестъпни канони. Вината се вменява на онези теоретици, които много по-късно наивно са свързали изискванията за единство на място и време с проблема за правдоподобие в трагедията. Именно тях укорява Мандзони заради „погрешното приемане на зрителя в залата като съучастник в действието“. „Правдоподобие не трябва да се ражда у зрителя от обвързването на действието със сегашния му начин на живот, а от взаимоотношенията, които различните части на действието установяват помежду си“ — пише той. Като доказва убедително, че „зрителят е извън действието“, италианският драматург отхвърля главния аргумент на защитниците на единството за място и време като главен фактор за обосноваването на правдоподобие в трагедията.

Срещу изкуствените правила, въведени в театъра през XVII в., романтикът Мандзони привежда като „най-добър свидетел“ вкуса на човека от народа, на демократичния зрител. „Върховното доказателство, че правилата не са необходими за създаване на илюзията, са хората от народа, които се озовават в състоянието на илюзия, изисквано от изкуството, когато всеки ден, навсякъде по света присъствуват на представления, в които те (правилата, б. м.) не са съблюдавани.“ Мандзони изхожда от едно благосклонно спрямо средния зрител схващане, според което той е активен свидетел на действието по-скоро чрез разума, отколкото чрез чувствата си. Според него зрителят от народа е по-склонен да рационализира драматичните ситуации в хода на действието, отколкото да се вживява в страстите на персонажите, в тяхната променлива съдба.

Не може да се приеме, че „смяната на сцените разрушавала илюзията“, която не била така стабилна у обикновените хора, както

при образованите, които „следят с повече гъвкавост на фантазията намеренията на художника“. Мандзони споменава, че много национални поети в Англия и Испания отдавна са приети от широката публика, въпреки че като творци никога не са се интересували от единството за място и единството за време. Със съжаление и тревога авторът пренася проблема в родната си страна: „В Италия тези правила са били следвани като закони без дискусии, доколкото знам, и вероятно без размисъл.“

Придържач се към тезата за предимно интелектуалното съучастие на зрителя в събитията, показвани в трагедията, Мандзони отхвърля мнението на автори като Никол, Босюе и Русо, които отричат ревностно трагическите представления като неморални. Те твърдят, че трагедиите са често „неморални“ и дори вредни, тъй като насочват интереса на зрителя към непознати за него и малко засягащи го пороци. „Причината, поради която драмата изглежда по своята естествена същност неморална на тримата споменати по-горе автори, е целта ѝ според думите им „да възбужда страсти и да ги удовлетворява“. Мандзони поддържа онези „изкуства на словото“, при които първо се въздействува върху мислите, а после върху чувствата на хората. Именно тези изкуства чрез същностната си природа са най-тясно свързани с важните проблеми на човешкото съществуване.

Тримата автори изказват съмнения относно въздействиения ефект на някои „студени драми“, които са „порочни като изкуство“, т. е. не успяват „да пречистят зрителя от вредните удоволствия, които се представят на сцената“. Мандзони отхвърля този довод на френските философи и теолози като „неправилно изведен за драматичната поезия изобщо“. „Струва ми се, че те са били въввлечени в грешка, разсъждава той, когато не са допуснали възможността за друга система, различна от онази, която се следва във Франция.“ Италианският драматург е уверен, че съществува друга система, „отвеждаща към високо морална цел“, но само загатва за свой бъдещ труд, в който теоретично ще я изясни. Мандзони е имал предвид трактата си „За моралността на трагическите творби“, който е останал nedovършен и е публикуван едва след смъртта му.

При анализа на мястото и драматургичните функции на Хора в трагедията Мандзони привежда пасаж от вече издадените в Италия лекции на Август Шлегел „Курс по драматична литература“: „Хорът трябва да се разглежда като персонификация на нравствените разсъждения, към които ни подбужда действието, като средство за изява на чувствата на поета, който говори от името на цялото човечество.“ Мандзони се насочва към художествените функции на Хора в древногръцката трагедия на основата на класификацията, направена от немския автор, според когото старите гърци са виждали в Хора преди всичко „представител на народността дух“, след това „защитник на някаква човешка кауза“ или просто „идеал-

ния зрител“. Италианският автор излага идеята си за обновяване на духа на старогръцкия Хор, за включване на откъси, композирани по подобие на неговите партии, за разширяване на лирическият обхват на трагедията. В съвременната трагедия Хорът ще бъде много по-независим от конкретните драматургични ситуации и от обрватите в съдбата на персонажите. Чрез партиите на Хора драматургът-романтик си осигурява възможността да изкаже чисто морална преценка, да извлече от някои събития, показани в трагедията, преки поуки от по-висш духовен разред, да включва свободно субективните си нравствени идеали, без да нарушава насоката на представяните човешки взаимоотношения.

За драматурга-романтик интермедиите на Хора в трагедията осигуряват и друго, особено важно за творческата му свобода предимство: „Хоровете имат и едно друго предимство за изкуството, тъй като осигуряват за поета удобна позиция, от която той може да говори от свое име. Те ще намалат силата на изкушението, на което е изложен драматургът, да се вмъква в действието и да заема на персонажите свои собствени чувства — недостатък на мнозина сред най-известните драматургични автори.“

Въвеждането на Хор в трагедията „Граф Карманьола“ е в известна степен основателен довод за някои критици, оценяващи драматургията на Мандзони, които отдават предимство на епическия талант в творческото въображение на този автор, когато той твори за сцената. Така Пандолфи твърди, че лирическите партии на Хора в трагедиите на Мандзони „могат да влязат в историята на лириката и на епопеята“, но „не могат да предотвратят бедността на автентични театрални похвати в изграждането на конфликта и на драматичното действие“⁶. Въвеждането на Хора в трагедиите на Мандзони може да се свърже с „един от най-характерните аспекти на натураела на нашия автор — неговото остро и мъчително съзнание за границите на субективното мислене и оттам недоверието и страхът пред всичко онова, което може да се прояви като произволен продукт на отделния индивид, плод на личното му въображение без съотнасяне към нещо обективно и общо, което да му придава стойност и автентичност“⁷.

Посредством интермедиите на Хора Мандзони въвежда в романтическата трагедия една справедлива оценка на ужасите на войната, изхождаща от миролюбивите хора от народа. В жаловитите вопли на Хора войната се описва като безсмислено кръвопролитие, в което „братя убиват братя“, без да знаят идеята, за която се воюва. При пълна епическа обективност в песента на Хора се дава извънвременна присъда над войната, в която авторът се отграничава от ентузиазма на своя герой, който приема битката според разбиранята на своето време като рицарски турнир.

Идеята на Мандзони е винаги „резултат от историческите събития“, но не като обобщение, а като истина, която се оформя в самото им протичане. Драматургът доказва идеята си на основата

на събития, взети направо от живота, в които най-ярко се открояват разнообразни, често срещани в историята противоречия. В трагедиите си Мандзони не приема реториката на абстрактното мислене при извеждането на идеята. Той се насочва към изследването на моралното състояние у отделни индивиди, към взаимоотношенията им с другите хора в определен период от историята на Италия. И все пак Мандзони остава в пределите на романтическата художествена естетика. Въпреки теоретично заявения стремеж на драматурга да бъде верен във възпроизвеждането на историческата истина на сцената той следва творческите амбиции на поетите-романтици, „избягва раболепното служене на реалната действителност в нейната тежка и непрозрачна материалност“⁸.

Нанстина Мандзони обявява за съвсем естествен онзи порядък, при който в съчиняването, преди да се изяви поетът, трябва да се прояви у него съвестният историк. Историческите бележки пред трагедиите му са написани живо, анализът, който се прави в тях, е точен — „в най-чистата си форма, съобразена с италианската повествователна традиция, те напомнят за най-добрите образци на френската проза“⁹.

Мандзони възприема вече установената във френските исторически трагедии традиция, при която преди художествената обработка на историята се излагат онези факти, които влизат в подбрания периметър на събитията, представени на сцената.

В историческите бележки пред „Граф Карманьола“ авторът надхвърля пределите на чистата информация за случки и деяния, които се преосмислят като възлови драматични ситуации в драматичното действие. В подробните разяснения върху взаимоотношенията между гордия и независим по дух кондотиер и достолепните сенатори на Венеция творецът-романтик предрешава чрез предположенията си като историк избора ни като зрители още преди да са се развили на сцена действителните опозиции на драматургичния текст. В началото на историческите бележки водеща е амбицията на историка Мандзони да осветли обективно, като се позовава на авторитетни хронисти, един далечен период в родната история (1425—1432). В духа на романтичната историография фактите и обясненията се насочват предимно към личността на Франческо ди Бартоломео Бусоне, известен с прозвището си Карманьола, върху високите му нравствени добродетели и здраво изградени етични принципи. Интересно е да проследим в хода на обясненията на драматурга еволюцията на обхвата на събитията от частнонаучния разбор към почти художествен драматургичен анализ, развитието на опозицията между свободната, независима в честността си личност и обърканата в неясните си догадки за предателство общност на властващите сенатори.

Франческо се ражда през 1390 г., живее на село сред красивата природа на родния Пиемонт. Възмъжал, силен и непокорен, той изоставя стадото, спокойния живот на безгрижен пастир и постъпва

като наемник в свитата на известния кондотиер Фачино Кане. Воюва храбро на страната на херцога Филипо Мария при превземането на Милано, спечелва бързо благосклонността на покровителя си, за когото той, вече прославян с името Карманьола, завладява последователно в победни битки Пиаченца, Бреша, Бергамо и много други градове.

Синьор Филипо Мария дарява тържествено своя първи по вяроност и смелост воин с титлата Граф на Кастелнуово. Карманьола се жени за дама от благородническо семейство, Антониета Висконти, построява си голям дворец в Милано, палацо дел Бролето. Дотук съдбата на бързо издигналия се доблестен кондотиер съпада с широко разпространената през късното средновековие, възпроизвеждана в плутовските романи история на преуспяващия, остроумен и находчив „пикаро“, произхождащ от скромно семейство, но получил благодарение на предприемчивостта и верността си благоволенieto на някой известен владетел.

При навлизането в сферата на човешките взаимоотношения между доблестния служител и честолюбивия му покровител Мандзони постепенно напуска пределите на чисто информативното историческо повествование. Широката известност на уважавания наемен военачалник, ентузиизираната подкрепа, с която го обграждат войните му, твърдят му и горд характер, величието на делата му в защита на държавата предизвикват охладняването на покровителя към доблестния рицар. Филипо отправя Карманьола на скромната длъжност управител на Генуа, като подмолно се стреми да го лиши от влиянието му във войската. В писмо херцогът моли своя управител да се откаже от свитата си — триста конници. Така властвуващият, по-силният в йерархията се опитва да разруши нравствените устои на гордия човек Карманьола. В бележките си Мандзони много проникновено предава нарастващото напрежение в създалата се между тях криза: „Карманьола отговаря на Херцога, моли го да не лишава от въоръжение човека, отрасъл сред сраженията. . . Като не получава отклик на жалбите си, нито на молбата си да бъде освободен от служба, Графът решава сам да се яви пред владетеля.“ Проследяването на събитията довежда автора до плодоносната за драматургично пресътворяване ситуация — честният, доблестният воин решава да влезе в открит спор с по-силния в съсловната йерархия, с властвуващия над него. Още тук, в историческите бележки, е набелязан обратът в поведението на двамата протагонисти в историята, които в трагедията няма да стигнат нивото на пряката сценична опозиция като драматургични персонажи — Карманьола иска да се срещне и да говори с Филипо, но той се крие в кулата на замъка си, избягва неуверен срещата.

Една така парадоксална инверсия във взаимоотношенията, при която силният, властвуващият не приема наетия от самия него и доблестно изпълнил дълга си воин, естествено определя избора на

драматурга Мандзони. В романтическата драма много често моралните сили у личността я издигат над враговете, покровителствувани от властта, от законите, поддържащи съсловната йерархия.

Неприет за открит разговор от херцога-покровител, гордият с честната си служба кондотиер се заклева пред стените на крепостта, че „скоро ще накара да го потърси онзи, който сега не е поискал да го изслуша“. Като прославен наеман военачалник Карманьола скоро преминава на служба при Сеньорията на Венеция. Междувременно флорентинците влизат във война с Филипо и търсят съюз с венецианците. За да отмъсти на „изменника“, на своя доскоро предан нему воин, херцог Филипо изпраща свой човек във Венеция с тайната мисия да убие Карманьола. Заговорът е разкрит и за сенаторите на Венеция вече няма никакво съмнение, че прославеният наемник вече никога няма да се върне при херцога на Милано. Висшият съвет на сенаторите дава на Карманьола широки пълномощия при вземането на решение за започване на война. Военният съюз с флорентинците е сключен през 1426 г.

Мандзони използва пространните описания на историците за победните битки на войската, предвождана от Карманьола, най-вече за да докаже неговата смелост, решителност и достойнствата му като овладял до съвършенство тактиката на боя военен стратег. Естествено в историческите бележки се описват само най-изявените черти в характера на героя Карманьола. Но явно е, че Мандзони разчита като драматург на тези пояснения, тъй като при изпълнение в театър военните подвизи на героя му трудно биха произвели непосредствен ефект в сценичното пространство.

Авторът изоставя чисто историографското повествование, когато трябва да разясни „освобождането на пленниците“ след победата на Карманьола при Маклодио, където той разбива войската на Милано. Мандзони навлиза в епизода чрез свой преразказ на ситуацията, при което променя тона на фактологическото изложение: „През нощта след битката войните-победители пускат на свобода почти всички пленници. Венецианските комисари, които следват войската, отправят жалба към Графа, който, след като питал един от своите подчинени какво е станало с пленниците и след като му отговарят, че повечето са пуснати на свобода с изключение на около четиристотин, останали в лагера, заповядва и те да бъдат пуснати според обичая.“

Не можем да приемем за случайно извеждането в драматична ситуация събитията от края на битката, около които се натрупват много противоречиви предположения относно лоялността на предводителя на наемниците Карманьола. Още тук симпатията на историка Мандзони се ориентира към индивида, останал верен единствено на дълга си като честен и справедлив воин, който в случая се свързва с хората, близки до него в житейския си избор.

Последната част на историческите бележки е организирана като драматична, изпълнена с много реторически обрати, дискусия относно вината на Карманьола. Неустановеността в историческите съчинения особено допада на драматурга Мандзони като много продуктивно сплитане на опозиции в предположенията: „Няма нищо автентично потвърждаващо невинността или виновността на този велик мъж. Трябва да допуснем, че венецианските историци, които са искали да пишат и живеят спокойни, биха го обвинили без всякакво съмнение. . . Без да се губят в догадки, те твърдят, че Карманьола бил убеден след мъчения чрез свидетели и на основата на собствените му писма. . . Но освен пълната липса на преки исторически свидетелства, които да утвърждават виновността на Карманьола, задълбочените размишления я превръщат в недопустимо мнение. . . Обвинението е изолирано в историята, не почива на нищо освен на факта, че войната завършила с неуспех.“

Ако се съпоставят предположенията, които Мандзони изброява в края на своите исторически бележки към „Граф Карманьола“, ще се убедим, че той вярва в лоялността на знаменития кондотиер, макар че доводите му като историк не са безапелационни. Историческата личност Карманьола се коментира по-скоро като възможен герой на една трагедия, чрез която той ще влезе в съзнанието на потомците като достоен, предан на дълга си човек. Мандзони привежда много доводи, но не толкова за да допълни един неясен момент в историята на Венеция, а за да осветли по някакъв начин взаимоотношенията между Карманьола и херцог Филипо. Като отстъпва постепенно от строго научния коментар на историята, той ориентира събитията, които в нея са описани непълно, към изграждането на една типична за романтичния театър конфигурация, в която високите морални качества на един безправен поданик се съпоставят с неблагодарността и коварството на владетеля. За романтика Мандзони „страховете и личните отмъщения от честолюбие са достатъчни през онези времена, за да дадат на събитията някакво обяснение, естествено по-вероятно от предателството — порок, противоположен на нрава и интересите на човека, на когото се приписва“.

От анализа на представянето на историческите събития в предговора на трагедията стигаме до заключението, че Мандзони се интересува повече от насоката на нравствените принципи, които отстояват хората в далечната историческа епоха, отколкото от цялостното развитие на обществените отношения през това време. В бележките се очертават няколко разреда опозиции, на основата на които ще се организират най-ефектните ситуации в драматургичната творба. При замисъла на трагедията „Граф Карманьола“ се откроява необходимостта за твореца-романтик да обяснява и мотивира предварително избрания сюжет в текст с по-широк диапазон на информация.

Авторът се чувствава задължен да въведе и теоретическите си размишления относно организирането на драматичното действие в предговора към трагедията. Там Мандзони обособява три основни момента при съчетаването на историческите с измислените събития — *d é m ê l é* (фр. разплитане), *disposé* (фр. разполагане) и *d é v e l o p p é* (фр. разгръщане). Осъществил тези три етапа, драматургът въвежда в трагедията своите пристрастия, вкуса си, свързва в единство епизодите, като осигурява същевременно свобода за вдъхновението си. Романтическият творец трябва според Мандзони да въвежда измислени събития с разумна мяра, да подбира темите си от историята, тъй като в нея много събития сами по себе си са вече драматични. Особено внимание се отделя на „разгръщането“, защото именно този трети момент осигурява единната структура на творбата, осигурява звученето ѝ като цяло, в което драматургичната динамика получава логична обосновка.

При изграждане на действието драматургът Мандзони изхожда от предпоставката, че зрителят участва в него предимно като интелект. Идеалният зрител според него би трябвало да бъде предразположен към рационализиране на ситуацията. В предговора към „Граф Карманьола“ авторът настоява, че „правдоподобното не трябва да се изгражда у зрителя посредством взаимовръзката между действието и настоящия му начин на живот, а чрез взаимоотношенията, които различните части на действието установяват помежду си“. Така че наред с умелото претворяване на историческата истина в трагедията трябва да се обръща внимание и на равновесието между отделните части на действието, за да се придаде по-голяма убедителност на излаганите пред разсъждаващия зрител минали събития.

В първа сцена на трагедията „Граф Карманьола“ драматургът Мандзони се насочва към човешките морални добродетели на прочутия наемник опосредствувано, чрез речта на Дожа. В Сената на Венеция се обсъжда възможността за съюз между венецианци и флорентинци. Обединени, войските на двата града ще воюват по-уверено с могъщия владетел на Милано Филипо Мария. Пред сенаторите Дожът възхвалява достойнствата на Карманьола, който доскоро е служил като върховен предводител на наемната войска на миланския херцог. Граф Карманьола излиза на сцената като активен персонаж във втора картина. Той се явява в Сената, за да подтикне заседаващите първенци на града-държава да решат обявяването на война. Уверен в себе си като военачалник, той гарантира победа. Сред сенаторите единствен Марино, неуверен в предаността на наемника към интересите на Венеция, изказва съмнение относно избора, предложен от Дожа. Благородният, отзивчив по душа сенатор Марко, верен приятел на Карманьола, успява да внуши единствено разумното решение в Съвета — Карманьола е избран

за предводител на войската. В края на първо действие той сам отива при Графа, за да му извести радостната новина.

В първите три сцени на второ действие се проследяват подготовката на битката и споровете около тактиката на предстоящата атака в лагера на Херцога на Милано. В пета сцена действието отново се пренася в лагера на венецианците, където Графът с радостна възбуда посреща пристигналата вест — войската на Висконти се готви да атакува при Маклодио. В тази сцена Мандзони въвежда интермедията на Хора, присъстващ като „обективен свидетел“ на събитията отдалеч, който оплаква предварително безсмислените жертви в предстоящата битка.

В началото на трето действие се озоваваме отново свидетели на спор между Графа, победител в битката с миланците, и първия комисар, посланик на Сената на Венеция, който настоява наемният военачалник да преследва врага неотстъпно до пълното му поражение. Във втора сцена, вече пред двамата комисари на Венеция, Карманьола изказва намерението си да спази „древния обичай“ да освободи пленените вражески наемни войни. Подозренията на двамата комисари относно верността на наемния военачалник към каузата на Венеция се зараждат в разгорещения спор от четвърта сцена, където догадките им се превръщат в съдбовни за героя съмнения. Вторият комисар вижда в щедростта на Карманьола към пленниците сигурно доказателство за измяна. Двата пратеници на Венеция уведомяват Сената за „предателството“ на самоуверения кондотиер.

Четвърто действие започва с противопоставянето пред сенаторите на Марино и Марко. Подозрителният, недоверчив още при избора на Карманьола за вожд на наемниците Марино осъжда Марко заради престъпното му снизхождение към чужденеца. Като своеобразно наказание Марко получава заповед да замине за Гърция, където да организира защитата на Солун, обсаден от турците. Преди тръгването си той трябва да обещае пред Марино, че няма да разкрива на Карманьола клопката, която му готви венецианският Сенат, като го призовава да се върне в града. Във втора сцена с разгръщане много драматичният монслог на Марко, провинил се пред своя дъстсен приятел и залсжил честта си пред Сената. В трета сцена се пренасяме отново край бойното поле в палатката на Графа, където той получава официално послание от венецианските сенатори, с което го молят да се яви пред Съвета им. Карманьола се радва на писмото, вижда в него знак за доверието на властта към него. Изпълнен единствено от ведрата мисъл, че скоро ще види дъщеря си и жена си, той се готви да отпътува.

В началото на пето действие, в залата на Съвета на Десетте, Карманьола узнава от Дожа оскърбителното обвинение срещу предаността му. Въпреки искрените му оправдания той е задържан за измяна на републиката и осъден на смърт. В трета сцена наемният

войн Гонзага съобщава на разтревожените Антониета и Матилде, жената и дъщерята на Карманьола, жестоката вест. Монологът на несправедливо обвинения доблестен военачалник, затворен сам в килия, изпълва четвъртата сцена. Следващата сцена ни приобщава към затрогващата раздяла на осъдения на смърт, горд и уверен в честността си човек, баща и съпруг с Антониета и Матилде.

При проследяване на всички важни за развитието на драматичното действие ситуации се убеждаваме, че на нивото на съдържанието в трагедията централната действена фигура е Карманьола. При един количествен анализ на нивото на формалната организация на драматичното действие установяваме, че от общо двадесет и три сцени в трагедията Карманьола се появява като страна на диалог в десет сцени и в три сцени той анализира превратностите в съдбата си чрез монолог. Впечатляваща при този тип анализ на композицията е пълната симетрия в разчленяването на първо и пето действие, където са обособени по пет сцени, в три от които се появява Карманьола. И в двете действия в една от тези три сцени той произнася дълъг монолог, сам анализира себе си пред зрителите. В тези два молога могат да се проследят паралелни съдържателни моменти — съжаление за измяната на покровителя или приятеля, желание да се служи предано и честно на войския дълг, въздигането на дълга в смисъл на съществуването на доблестния наемен воин.

В средищното трето действие на трагедията протагонистът се явява в трите сцени уверен в себе си, решава от позицията на силния, на победителя съдбата на пленниците, защитава твърдо тактиката си пред подозрителните комисари на Венеция. Като следва традицията, идваща от мелодрамата, драматургът Мандзони въвежда в своята романтическа трагедия парадоксална ситуация, чрез която се подражава на необяснимите за човешката логика похвати в съдбата. В момента, когато Карманьола действа подбуден единствено от благородната щедрост на изпълнилия доблестно дълга си военачалник, пратениците на Венеция замислят обвинението му в измяна пред Съвета на Десетте (III, сцена 4).

При изследването на структурата на трагедията се установява хармоничното разпределение в отделните действия на сцените, в които героят участва пряко в показаните събития — по три във всяко действие. Тази симетрия е нарушена в четвърто действие, където Графът се появява само в една сцена. Там определено може да се говори за отклоняване на драматичното действие от съдбата на Карманьола. Откроява се друга водеща драматургична фигура — благородният, честен и всеотдаен към приятеля си Марко. В това действие той особено драматично изживява погазването на верността към достойния приятел заради безмилостната, наложена му с решение на Съвета държавна необходимост.

Много изследвачи на драматургията на Мандзони са обръщали внимание на нестройната композиция в трагедията „Граф Карманьола“. Повечето от тях обособяват два разреда причини, които се разполагат както на нивото на формата, така и на нивото на съдържанието. Емилио Бертана смята, че Мандзони „би могъл да композира един много по-представителен „Граф Карманьола“, ако не си е поставил за цел да върви срещу течението. . . , да се обявява срещу обичаите и отдавна възприетите правила“. Според него тази трагедия трябва да се възприема по-скоро като „творба за противодействие“¹⁰. Марко Аполонио твърди, че „Граф Карманьола“ би могла да бъде много по-добре построена драматургична творба, ако събитията и катастрофата зависеха не от друго, а от тяхната органична връзка с персонажите, с всеки поотделно и с всички заедно“. Само Марко, „най-болезнено изживяващият жертвата, която принася на политиката“, „като отива да отдаде живота си в далечна чужда страна, ни насочва към темата за изгнаничеството на справедливия и честен човек“¹¹.

Заключението на Бертана е ориентирано към отрицателната спрямо класицистичните правила тенденция да се противодействува у романтика Мандзони, докато в разсъжденията на Аполонио се отчита преднамереното нарушаване на класицистичната хармония между характера на персонажа и логиката на поведението му в драматичното действие. От различна изходна позиция двамата критици констатираят съчетаване в драматургичната композиция при Мандзони на принципи от двете враждуващи поетики — класицистичната и романтическата. Обвързан от верността към една неустановима историческа истина, Мандзони доизгражда характера и поведението на героите си, развива своята собствена теза за еволюцията на отношенията между Карманьола и Сената на Венеция.

Драматичното действие в „Граф Карманьола“ проследява една трудна за осъществяване само със зрелищната динамика на романтическия театър тема — незаслуженото, несправедливо наложено наказание над честния всеотдаен човек, над доблестния жертвогосвен воин. Правомерно звучи твърдението на Мадзамуто, че нещастната съдба на Карманьола е представена сред „декор, обвързан с една твърде позната хореография, в която прозира нагласената литературна измама“¹².

Драматичното напрежение достига до истински вълнуващи върхове само в монологичните сцени, когато двамата страдащи от благородството си достойни мъже изказват болката си, породена от несправедливо оцененото им човешко достойнство и вяност на дълга — Марко (IV, сцена 2) и Граф Карманьола (V, сцена 4). Мъките на страдащата съвест, терзанията на обърканото, но нераздвоено съзнание у тези герои се драматизират чрез динамика в словото, чрез реторични въпроси, в които съмнението се насочва винаги навън, към несправедливите преценки на другите, към необосно-

вано наложената от Съвета на Десетте присъда. Монолозите в романтичната трагедия на Мандзони са винаги извън обичайния ритъм на драматичното действие. Пределно раздвижени, тези разговори на героите със самите себе си са много по-напрегнати от класицистичните разсъдъчни монолози. В тях Карманьола и Марко се представят като хора, уверени в себе си. Всички техни начинания са пряка спонтанна реализация на волята им да отстояват интересите на града-държава Венеция.

Монолозите в „Граф Карманьола“ не са само активизиращи ядра в напрежението на драматичното действие, а и повод за драматурга-романтик да подчертае дистанцията между идеалния с моралните си качества индивид и интересите на властващите сенатори, които заради „държавната необходимост“ (ит. *ragione di Stato*) са загубили доверието в съкровеният устой на човешката природа.

Много по-често Мандзони включва в развитието на действието като особено органична за тази трагедия драматичната ситуация „спор между две действащи лица“. В „Граф Карманьола“ спорът противопоставя сенатора Марко и Дожа (I, сцена 3), Малатеста и Пергола (II, сцена I), Графа и Първия комисар (III, сцена I), Графа и Втория комисар (III, сцена 2), Марко и Марино (IV, сцена I). Драматургът Мандзони използва тази плодотворна за изграждане на характерите ситуация в творбата като динамична размяна на принципи, при което няма особена промяна у спорещите като нравствени личности. Действащите лица излизат от спора непроменени, сякаш общуването с другия задълбочава още повече съмотата и изолацията на индивида, отстояващ личната си чест и достойнство. В края на тази привидно драматургична ситуация при Мандзони рядко се достига до някакво продуктивно в художествено отношение решение, чрез което да се обосноват някакви важни промени в поведението на действащите лица, отвеждащи ги до съдбовни деяния. Като изключения ще приведем развитието на ситуацията „спор между двама“ в трето и четвърто действие на трагедията.

В началото на трето действие Първият комисар спори с военачалника-победител, настоява, подбужда го да преследва докрай разбитите неприятелски войски. Карманьола, изхождащ от съображенията на разумната военна тактика, отказва да изложи на опасност другарите си при едно рисковано преследване на бягащите войни на Херцога в непозната местност. Във втора сцена на същото действие Вторият комисар възпира, предупреждава прочутия кондотиер за последствията от прибрзаното своеволно освобождаване на неприятелските пленници. Карманьола се позовава на традиционните порядки, на „древния обичай“ да не се задържат пленниците на врага, когато победата е пълна, неоспорима. Драматургът развива в две последователни сцени еднаква драматична ситуация, но тя вече не е само раздвижен коментар на човешки добродетел и

или на военските качества у протагониста. Повторената ситуация поражда активизирането на стереотипни за общността на властващите в Съвета сенйори реакции, обективирани чрез двамата пратеници. „Спорът“ предизвиква единение сред представителите на коварната политика, диктувана от страха. По невероятен начин подозренията на Първия комисар се съчетават със съмненията на Втория комисар, от нищото се ражда подлата клевета срещу „изменника на Венеция“ (III, сцена 4). В случая пълното несъответствие между индивидуалните нравствени норми на спорещите, откритостта на един нерешен спор дава тласък на събития, които, макар че не се представят на сцената, решават съдбата на честния човек, на верния на клетвата си предводител на наемниците.

С двустранна драматургична функция е зареден „спорът“ в ситуацията, в която се противопоставят Марко и Марино (IV, сцена I). Всъщност тук обвиненият в политическа недалновидност сенатор Марко не спори, не се отбранява. Като човек на честа, на разумното убеждение, Марко избира мъдрото слово, спокойния ритъм на изказване, организирането на думите в безапелационни сентенции. Разгорещен, невъздържан в спора е само Марино, човекът на властта, който в своите реплики напълно се идентифицира с всемогъщия Съвет, въплъщава в себе си неспокойствието, неувереността и смешната подозрителност на венецианските сенатори. Спорът между двамата изпълнява две важни за развитието на драматичното действие функции. Обвиненията, доводите и страховете на Марино изграждат неустойчивата духовна атмосфера, в която живеят и раздават правосъдие властващите, твърде смътно представяни до този момент в трагедията. Дотук Съветът на Десетте се представя от Дожа, който само въвежда решенията на заседаващите първенци на града.

Втората драматургична функция на този „спор между двама“ се проектира по-осезателно в развитието на действието. Марко трябва да отрече пред волята на властващите себе си като личност, да пренебрегне индивидуалните си морални принципи, да измени на достойния си приятел Карманьола. Тук в „спора“ героят е представен пред избор, при който независимият с честността си човек е обречен да следва „държавната необходимост“ и обрича на смърт сродна нему по дух личност. Марко изстрадва едно особено трагично за романтичния герой изпитание — да бъде отчужден от собствената си свободна воля. Тук драматургичната ситуация „спор между двама“ внася драстична промяна в индивидуалния нравствен статус на персонажа.

Вече видяхме как в историческите бележки Мандзони откроява онези черти в характера на Карманьола, върху които той ще може да изгради привлекателен за тогавашната публика драматургичен образ на прославения кондотиер в трагедията си. Драматургът търси онези опорни точки в историческия прототип, които преос-

мисля, като акцентира върху високонравствените му принципи в две особено плодотворни в романтичните драми опозиции — отношенията на героя с властващите и отношенията му с подчинените му.

„Всички историци разглеждат Карманьола като създател на мощта на Филипо Мария. . . , пише Мандзони в предговора. Широката известност на заслужилия кондотиер, ентузиазмът на наемниците под негово ръководство, твърдят му и горд характер, величавите му подвизи като воин предизвикват отчуждаването на Херцога от него.“ Авторът очертава сам една начална опозиция между двамата, чрез която ни предразполага със симпатията си към прославения военачалник. Възхищението ни се подсилва от познанията, които Карманьола проявява във военното изкуство: „Той успява да вникне в характера на вождя на неприятелската войска и да извлече полза от придобитото познание. . . В блатистата местност при Маклодио Графът залага на засадите, разположени на твърд терен, и на провокациите на неприятелската войска.“ В битката Карманьола е изчакващият, трезво преценяващият предводител, който предпазва с разумната си въздържаност другарите си от безсмисленото групово самоубийство на прибързаната атака.

В историческите бележки към трагедията Мандзони „разтоварва“ историческия прототип от възможните упреци относно наемниците като служещи на един „нехуманен занаят“ — войната. Като изследва задълбочено нравите на времето, авторът твърди, че е възможно една война да бъде просто състезание по тактическо умение, рицарски турнир, игра по строги правила. В трагедията романтикът Мандзони идеализира в известен смисъл войната не само поради особеното изискване за каменност на конфликтите, представяни на сцената, а и поради естеството на избраната идейно-художествена цел — да представи един наемен военачалник от средните векове, който се утвърждава като истински благороден и хуманен рицар пред нас. Вече изтъкнахме, че парадоксите в средновековните нрави привличат особено силно въображението на театралните творци през епохата на романтизма.

Мандзони осмисля драматургичния образ на Карманьола в благоприятна светлина въпреки смущаващия житейски избор на войната като поприще. В писмо до Гаetano Джудичи от февруари 1820 г. авторът представя героя си като „човек със силен и възвишен дух, изпълнен с желание за велики начинания, който се бори със слабостта и с коварството на своето време, с жалките, неблагоприятни и недалновидни институции, лукави и изобретателни, укрепени в навика и от интересите на онези, които притежават властта и силата“¹³. Драматургът разполага образа на наемния военачалник върху утвърдена в романтичeskия театър действена фигура — „свободния човек“, възправящ се със строгите си нравствени принципи срещу морала на деспоти и тирани.

¹³ Трудове на ВТУ, т. XX, кн. I

„Свободният човек“ Карманьола в трагедията на Мандзони се вдъхновява от високи морални добродетели, ръководи се от непогрешимия според романтиците нравствен усет, който охранява духовната цялост на личността, позволява на човека да се запази от коварните злонамерени интриги, да остане независим от тиранията на „държавната необходимост“.

Старанието на драматурга-романтик да представи човека, посветил се на войната, изпълнен с възвишени нравствени добродетели е създало предубеждения у изследвачите на трагедията. След като прави преглед на критическите оценки за образа на Карманьола, Чезаре Гофис формулира най-кратко основното противоречие, пред което се изправя драматургът Мандзони при изграждането на този характер: „Карманьола е невинен в трагедията, но, разбира се, е човек на насилието, принадлежи към света на наемниците. Мандзони се стреми да го облагороди, като му придава по свое предположение рицарски добродетели“¹⁴.

Драматургът Мандзони описва честта като определяща характеристика на духовния мир на героя. Честта е онази важна „отдавнашна добродетел“, с която героят мотивира решението си да освободи пленените неприятелски войници — събитие, представено като съдбовно за Карманьола в трагедията: „На мога да наруша един стародавен обичай, /така скъп за наемните войни. . . Моя отдавнашна привичка е справедливите молби/ да задоволявам бързо и с радост, а другите /веднага да отхвърлям“/ (III, сцена 2).

Високата мяра за чест у героя на романтическата драма поражда ясните и окончателни решения у него, когато трябва да се отстоява справедливостта. Неопетнената чест обуславя достойното поведение на героя пред незаслужените обвинения на Дожа за предателство: „Аз — предател! Не, тази недостойна титла не може да ме засегне. /Тя не е моя! Който я е заслужил, нека си я задържи!/ Наречете ме безумец — ще го понеса, защото го заслужавам. /Такава е длъжността ми тук, но с никоя друга титла/ не бих я аз сменил, дори ако е по-достойна“ (V, сцена I). Съпоставката на произволните прозвища, с които властващият го „титлува“ в тази решителна ситуация, не е случайна — за Карманьола честта е най-висшата добродетел, определяща смисъла на съществуването му като човек.

В йерархията на нравствените ценности честта е най-висшето морално достойнство у романтическия герой, което при Карманьола се разклонява в два противоположаващи се по насоката си типа вяръност: вяръност към задълженията му на наемен военачалник пред Съвета на венецианските сенатори и вяръност в отговорността му пред наемните войни като негови събратя по избор в живота.

Верността е втората нравствена добродетел, придаваща величие на драматургичния образ. Чрез нея той се обвързва с противоположни морални изисквания, изхождащи от две човешки общности, разположени на две съвсем различни нива в социалната йерархия.

Така чрез един предприемчив, определено деятелен протагонист в трагедията на Мандзони се съпоставят два различни по степен на допустимост на свободата и независимостта съсловни морални кодекси. Героят на Мандзони, от една страна, последователен в отстояването на личната си чест, от друга страна, се озовава раздвоен между етичните преценки на две различно ангажирани спрямо него общности в средновековната държава. Само с оглед на това противоречие у централния персонаж на трагедията може да се твърди, че Карманьола „не е много последователен в собствените си действия, не действа с необходимата рационална яснота“¹⁵. Не трябва също да се забравя, че в плана на тогавашните нрави предводителят на наемници трудно би могъл да бъде последователен във всички свои житейски начинания. По своя социален статус в града-държава наемникът е бил обречен да следва заповедите на други. В стремежа си да се придържа в трагедията към историческата истина Мандзони внася неустановеността в поведението на персонажа, раздвоява го чрез две еднакви силни необходимости. Неустановеността в психиката на героя се обективира в действието чрез традиционна за класическата трагедия опозиция между човека и произвола на властващите. В нея романтикът Мандзони търси ефектно драматичното сплитане на слабост и сила у героя като подстъп за въвеждане на повече психологически реализъм в драматургичния характер. Човек, вдъхновен от възвишени нравствени принципи, Карманьола се озовава пленник, безпомощна жертва на всемогъщите сенатори, обявили се за неподкупни защитници на „държавната необходимост“. Като личност с твърдо установени морални понятия, като наистина свободен човек героят на Мандзони остава верен на себе си, посреща спокойно смъртта, доказва силата на човешкото достойнство пред несправедливите съдници. Към това централно за протагониста изпитание са ориентирани в поведение персонажите, носещи типичните тенденции на социално-нравствения климат на времето. Правомерно е твърдението, че за Мандзони „не е толкова важно да познава външните материални условия, определящи поведението на отделните индивиди, колкото да предаде моралния статус (ит. *stato morale*) на тези индивиди и на обществото, към което принадлежат те“¹⁶.

Като открояваща рамка оксоло образа на Карманьола драматургът пресъздава оживената атмосфера по време на разискванията в Сената на Венеция, където заседават Дождът, вълпяващ върховната безапелативна власт, враждебно настроените към наемния военачалник сенатори и единственото изключение в Съвета — честният, щедър в доверието към приятеля си сенатор Марко. По маниера на Шекспир в историческите му хроники Мадзони се стреми да обвърже индивидуалната съдба на героя с породените от него вото пседеление противоречиви настроения сред общността на уп-

равляващите, където много често хуманните принципи се пренебрегват заради „държавната необходимост“.

Драматургът Мандзони подготвя вътрешната дилема у героя още когато го разполага в т р е в една враждебна и предубедена към наемниците среда на достопочтени сеньори — сенаторите от Съвета на Десетте. В тази трагедия дилемата се изяснява отрано за зрителя, докато за протагониста остава неосъзната до последното действие. Усилията на автора през първите две действия са насочени по-скоро към изясняването на настроенията срещу Карманьола.

В предговора на творбата си драматургът въвежда делението на персонажите на „исторически“ и „идеални“. При „разгръщането“ на действието Мандзони внася нюанси, с които се опитва да уплътни психологията на действащите лица от двете групи, да им придаде пълнозвучие на драматургични персонажи. Като „исторически персонажи“ наред с Карманьола и Дожа и с наемните войници на Венеция и Милано в трагедията се явяват жената и дъщерята на Карманьола. В общността на „идеалните персонажи“ авторът отнася сенатора Марино, който въплъщава самоувереността и цинизма на властта, Марко, приятеля на Карманьола, трезво оценяващ достойнствата на наемника, двамата комисари, хората, които въплъщават редица типични за духовната атмосфера и нравите на времето черти. Склонността на романтика Мандзони да изгражда около героя противоречива духовна атмосфера почива върху социологическите му наблюдения като историк, изложени в „Разсъждения върху лонгобардската история“, където той определя обществото като „общност, която е едновременно естествена и насилствена за човека, желана и предизвикваща страдания, създаваща много различни цели, чието изпълнение става невъзможно в нея, общност, която е загадка от противоречия, в които умът се погубва“¹⁷.

Възприел разделението на персонажите на „исторически“ и „идеални“, романтикът Мандзони се поддава на естественото за всеки съвестен историк „стремление към едно чисто, обективно драматично изкуство“, без да отчита, че за литературно-художественото творчество това е „непостижима химера“. Проникновен изследвач на историята, Мандзони при съчиняването на трагедияте си се заблуждава, когато допуска, че може да овладее в пълнота и да предаде живо „идеалното съдържание на духа на времето“. Като драматург той представя естествено някои разсъждения и изживявания, които са несвойствени за представяното на сцената историческо време, но уплътняват и открояват персонажите в действието на трагедията.

Духовната атмосфера и нравствените принципи на хората, сред които живее и с които се сблъсква Карманьола, са осмислени с литературното въображение на романтика, който разсъждава за хората извън социално-историческата им определеност. В писмото си до Джудичи Мандзони излага накратко замисъла си като дра-

матург: „Чувал бях, че действията и обстоятелствата около Карманьола не били в съответствие с духа и с намеренията му. Именно това разногласие е основното, което исках да представя. . .“¹⁸. Всички превратности, които връхлитат върху героя в трагедията, произлизат предимно от волята на другите, на венецианските сенатори, които обричат несправедливо Графа на смърт.

Своята позиция в защита на „свободния човек“ романтикът Мандзони предоставя на сенатора Марко, негов своеобразен резоньор в действието: „Наистина, ако има смъртен, /на чиято съдба да завиждам, това е само онзи, който се е родил /на място и във време, когато човек е можел открито /да изложи себе си пред всички, да се озове пред такива изпитания, за които е нужна повече сила, /отколкото съобразителност. . .“ (I, сцена 5).

При драматургичния анализ на сблъсъците на индивида с мисленето на другите, на подозрителните, отмъстителни сенатори Мандзони не се ръководи толкова от историческата истина, колкото от междучовешките отношения, в изясняването на които той често прибегва до поетическата измислица. И все пак в края на трагедията авторът не осмисля присъдата като произволно решение на властта, а приема едно смущаващо обективистично заключение — сенаторите осъждат невинния проето защото са убедени, че изпълняват дълга си, че защитават интересите на държавата. Неизведената докрай художествено убедително, без подкрепата на един пълнозвучен драматичен конфликт, драматургична опозиция Карманьола — венецианските сенатори открива възможности на редица неправомерни идеологически спекулации.

Истина е, че драматурзите-романтици рядко уплътняват художествено второстепенните персонажи, като изхождат от социално-нравствената атмосфера на времето. Добре информиран върху нравите на историческото време, Мандзони успява да въведе убедително пагубните за честния човек на дълга социално-психологически тенденции чрез груповия образ на сенаторите. В неговата трагедия присъдата срещу наемния военачалник Карманьола не се изготвя в обективна, стремяща се към справедливост в тълкуването на правните закони инстанция, а изхожда от групата на себичните, страхливи за властта си аристократи. Съвсем формално те се обосновават със заплашителната за всеки отделен поданик „държавна необходимост“ като върховен довод за всяка назидателна присъда. От демагогската позиция на безотчетен „защитник“ на интересите на града-държава сенаторът Марино се налага, убеждава Марко — единствения сенатор, отстояващ предаността на Карманьола към Венеция: „Всичко, което може /да изложи отечеството на опасност, да бъде препятствие/ на високите му цели, да пробуди подозрение у нас/, е в нашите ръце“ (IV, сцена I). Тук личните неограничени възможности самонадеяно се обосновават с отговорността на Сената за интересите на държавата.

Прибързан, неясен в обосновките си е и Дождьт, когато произнася страшната по обхват реплика „Е д н о е мнението на в с и ч к и“ (V, сцена I). Немошен да възстанови справедливостта, ч у ж д о присъствие в заседанията на Съвета на благородниците, Карманьола се озовава отведнъж безпомощен, лишен от всякаква възможност да се защитава. Останал сам срещу всички, но горд, че честно е изпълнявал обязаностите на война, героят се оказва трагично обречен. Прославеният кондотиер се превръща в безплавна жертва на „държавната необходимост“, която е въведена от романтика Мандзони като някаква мистична, вечно справедлива догма, винаги удобна за управляващите, когато трябва да обосноват социалното си положение и да защитят съсловната си гордост.

Строго погледнато, в романтическата трагедия „Граф Карманьола“ няма завършени, пълнокръвни герои — опоненти на верния и честен защитник на интересите на Венеция — предводителя на наемната войска Карманьола. Сенаторите с единомдушните си решения с изключение на Марко са представени като хора без характер, като аморфна общност от властущи без личност. Всяка общност от безлични хора, лишени от индивидуална преценка и морал, в романтическата драматургия се превръща в страшна институция, в неизбежна заплаха за самостояния с нравствените си добродетели индивид. В трагедията за Карманьола Мандзони излага пред широката публика един подчертано субективен творчески избор към „едно напълно романтическо открояване на индивидуалните стойности у хората, ръководещи се от свои автономни закони, надарени с ярки, самобитни характери“¹⁹.

Единственият самостоятелен в решенията си персонаж, който Мандзони откроява в съвета на безликите служители на „държавната необходимост“, е сенаторът Марино, чиято индивидуална самостоятелност се основава на моралния произвол, на циничната деспотична самоувереност. Мандзони изгражда този персонаж с оглед на една многоаспектна драматургична опозиция с достойния и независим в решенията си сенатор Марко. Опозицията между подозрителния към всички, винаги следващ самолюбието си Марино с открития, дълбоко човечен в размишленията си Марко е най-последователно проведена от автора в трагедията.

В началото на „Граф Карманьола“ пръв сенаторът Марино изказва съмнения относно лоялността на наемника Карманьола, противопоставя се на предложението на Дожа, който избира прочутия кондотиер за предводител на войската на Венеция (I, сцена 3). Марино изказва подозрения относно честността и верността на наемните войници. При избора на Карманьола той насочва Сената към неизяснените обстоятелства, при които прославеният кондотиер е напуснал своя предишен покровител. Възможното коварство, потенциалната измама от страна на Карманьола започват от този момент да витаят из умовете на подозрителните заседатели в

Съвета. Подобно на хитрите изобретателни злодеи при Шекспир този герой на Мандзони познава добре заразителната мощ на съмнението сред ревностните безлики служители на властта. Със „спора“ между Марино и Дожа драматургът въвежда особено опасния за духовната атмосфера на общността от пазители на „държавната необходимост“ порок — несигурността им в самите себе си.

В първа сцена на четвърто действие Марино обвинява Карманьола в предателство пред Съвета на Десетте. В същата сцена Мандзони въвежда дискусията между Марино и Марко — основна ситуация в цялостната драматургична опозиция между двамата знатни феодали. До този момент те се противопоставят опосредствено, чрез съответното им емоционално отношение към Карманьола — неприязън и пълно недоверие от страна на Марино и приятелска обич, затрогващо човешко доверие от Марко. Като личност със силен характер, като уважаващ хуманните стойности човек Марко приема каузата на Венеция като своя кауза, докато Марино — безскрупулен и дръзък, се слива с одухотворената от самия него абстракция „държава“, отсъжда самоуверено като върховен изразител на волята ѝ. Пред Марко той заявява: „Вие сте човек /от когото се страхуват, един от онези, които държавата гледа като/ препятствие на пътя си“ (IV, сцена I). Марино говори спокойно от името на онези безлики хора от общността на властващите, като се опира на втория неизлечим порок сред представителите на неговото съсловие — лицемерието. От групата на себичните законодатели, които приемат маската на „защитници на отечеството“, Марино заповяда, възлага на честния Марко жестоката мисия да предаде най-добрия си приятел, да го подмами коварно, да го обрече на сигурна смърт.

След тази особено силна с външния си драматизъм ситуация интересът на драматурга Мандзони се пренася в още по-изострените противоречия вътре в съзнанието на верния приятел Марко. Според Джорджо Петроки „под водачеството на опита му в морала, отчасти вече изживян, поетът в „Граф Карманьола“ изправя своето „аз“ пред самия себе си в един безмилостен анализ посредством персонажа си Марко. . .“²⁰. Монологът на Марко (IV, сцена 2) се превръща в задълбочено изследване на наложената, на вложената отвън у човека подлост под натиска на тираничната несправедливост на някоя обществена институция. Високоетичният индивид особено остро чувства падението си еднакво немощен пред заплахите на Съвета и пред добродетелите на мъжа, който „с възвишения си характер, с великото си име е по-високо от всички други“. Тук драматичното напрежение довежда до още по-упоритото отстояване на хуманните нравствени стойности, в които героят продължава да вярва въпреки наложената му от Сената измяна. При художественото претворяване на личната драма на честния човек Марко откриваме една важна особеност в поетиката на драматурга Мандзони: „Чо-

вешкото в драматичния сблъсък при Мандзони се състои тъкмо в онази конкретност, равнозначна на борбата, която човек е принуден да започне със самия себе си и с другия, с противоречията на волята и на страстите, на индивидите и на съперническите си класи заради някакви морални или социални интереси²¹. Трагическото напрежение в монолога на Марко се проявява чрез съпоставяне на справедливата свободна преценка у гордия, независим човек с фаталната за моралните му изисквания необходимост, наложена му от Съвета чрез Марино.

Драматичното действие в тази трагедия на Мандзони протича на три места — в залата на Сената, в лагера на венецианската войска и в стана на херцога Филипо Мария. В тези твърде различни по органичната си духовна атмосфера пространства се осъществява централната драматургична опозиция в творбата между властта и относително независимия в решенията си наеман военачалник.

При Мандзони драматургичното пространство на властващите е камерно, затворено. В него се обсъждат важните държавни работи, вземат се тайно съдбоносни за Венеция решения, променят се с широк замах човешки съдби. С твърде лаконични ремарки Мандзони обозначава няколко зали, макар че като драматург той „не обича умножаването на пространството, тъй както не обича и определянето на пространството в сценографски смисъл“²². Изреждането на три различни зали от Сената на Венеция създава в случая една романтична представа за властта, в която се смесват парадният блясък и загадъчният лабиринт, през който се промъква „държавната необходимост“, когато се постановява война, примирие или смърт.

В представителната зала на Сената Карманьола настоява пред всички за незабавно започване на война с Херцога на Милано (I, сцена 2). В залата на Председателя на Съвета на Десетте драматургът представя принципния спор между Марино и Марко. Тук за пръв път подозрителният Марино, проектиращ в действието страха на властващите сенатори от наемния военачалник, назовава Карманьола предател (IV, сцена I). В тържествено осветената зала на Съвета на Десетте през нощта Дожът обявява смъртната присъда на „изменника“ (V, сцена I). Умножаването на пространството, в което се разполагат властващите благородници, придобива точно определени драматургични функции в тези основни ситуации на трагедията.

В първо действие сред тържествената атмосфера на общото заседание на Сената прочутият кондотьер се явява като съдник с решаващо мнение за съдбата на Венеция. Искреното откровение на честния воин Карманьола пред сенаторите въпреки сковаващата тържественост на официалната церемония вече носи кълновете на противоречието, което по-късно ще прерасне в определяща трагедията драматургична опозиция.

„Спорът“ между Марино и Марко, разположен в залата на Председателя, достига до безапелационно разрешение, при което твърдата позиция на Марино спрямо Карманьола като „изменник“ придобива смисъла на „държавна необходимост“. В ярко осветената зала на Съвета на Десетте в пето действие на трагедията доблестният воин се отказва от всякакви недостойни за честта му възражения. Бляскавият ритуал при обявяването на присъдата се превръща в допълнителен довод, чрез който се избягва необходимостта от пространно обосноваване на обвинението, в лабиринта на властта се скриват мотивите за решението на тайния съвет.

Драматургичното пространство, обособено за властващите благородници придобива при романтика Мандзони антитезни нравствени проекции във взаимоотношенията на индивида с управляващите — почит (недоверие, благосклонна вярност), коварна жестокост.

Другото важно в драматургичната опозиция място в трагедията „Граф Карманьола“ е разположено от Мандзони някъде край бойното поле. Уточнява се с ремарката „палатката на Графа“. Спрямо него станът на Херцога се представя на сцената като открито пространство — „част от лагера на Херцога с палатки“. Тук установяваме противопоставянето камерност/ панорамност, която загатва за различното място на предводителите съответно във войската на Венеция и във войската на Милано.

Сред наемниците на Венецианската република Карманьола е признат от всички заради заслугите и достойнствата му на върховен предводител. Граф Карманьола се радва на доверието на всички. В неговата палатка се вземат всички важни решения, обсъжда се нападението, решава се съдбата на пленниците. Наемниците на миланския херцог са представени по-нерешителни, колебливи, страховливи без обичния си вожд. В техния стан, представен с няколко палатки, няма единно мнение за военните действия, няма единна тактика. Херцогът не е показан сред тях.

Центрирането на действието около палатката на Графа внася в атмосферата на военния лагер на венецианците известна увереност. Представянето на споровете в стана на Херцога на фона от пръснати палатки внушава атмосферата на недоверие в силите сред миланците.

По-важна за художественото осмисляне на основната драматургична опозиция в трагедията е опозицията между затвореното пространство на залите на Сената и откритото, просторно бойно поле зад палатките, споменати в ремарките на Мандзони. В пространството, граничещо с бойното поле, няма бляскава тържественост, няма сковавачи официални ритуали. Маниерите са без условности, открити, естествено човешки.

В трагедията „Граф Карманьола“ надмогва нивото на чисто моралните противопоставяния в драматургичните опозиции. Чрез

проникновения анализ на нравите и духовната атмосфера в общността на властващите сеньори и подробното излагане на обстоятелствата, при които Съветът взема решенията си, централната драматургична опозиция придобива отчетлива социално-нравствена насоченост.

Драматургът изгражда централния персонаж на основата на новите внушения на романтическата литературна естетика. Карманьола действа в трагедията с разведряващото съзнание, че осъществява напълно себе си като достойна, всеотдайна на дълга си личност, когато служи вярно на Венецианската република. Пред несправедливата присъда на Дожа и сенаторите човекът Карманьола възплащава духовната сила, която се изгражда от изконните нравствени добродетели — честност, справедливост и жертвоготовност.

Романтикът Мандзони организира драматичните събития в трагедията около една централна драматургична опозиция. В хода на драматичното действие завладяващите морални принципи на безправния наеман военачалник се противопоставят на разпадащите се социално-нравствени норми, които доскоро са изграждали съсловната гордост на властващите аристократи.

В съпричастието на драматурга Мандзони в трагедията „Граф Карманьола“ към съдбата на безправните наемници откриваме първите кънове на една дълбоко народностна идейна насоченост в романтическия театър в Италия през 20-те години на XIX в.

КРИТИЧЕСКА БИБЛИОГРАФИЯ

- ¹ *Alessandro Manzoni*, *Inni sacri*. Tragedie: Il conte di Carmagnola Adelchi, Garzanti, 1974.
- ² *Канделоро, Дж.* История современной Италии. Истоки Рисорджименто 1770—1815 г., М. 1958, с. 20.
- ³ *Солми, А.* Италианското възрождане (1814—1922), т. I—II, С., 1933, с. 15.
- ⁴ *Puppo, M.* Il Romanticismo, Ed. Studium, Roma, 1968, с. 167.
- ⁵ *Саприкина, Е.* Трактовка национального прошлого в произведениях италянских писателей первой четверти XIX века, ст. в сп. „Филологические науки“, кн. 3, 1970, с. 32.
- ⁶ *Pandolfi, V.* Storia universale del teatro drammatico, vol. II, 1964, с. 230.
- ⁷ *Puppo, M.* Osservazioni sull'estetica di Manzoni, in „Momenti e problemi di storia dell'estetica“, Ed. Marzorati, M., 1961, с. 1022.
- ⁸ *Op. cit.* in 7, с. 1026.
- ⁹ *De Sanctis, Fr.* Saggi e scritti critici e vari, Vol. V La poetica del Manzoni, Einaudi, Torino, 1955, с. 69.
- ¹⁰ *Bertana E.* La tragedia, in „Storia dei generi letterari italiani“, Milano, 1905, с. 85.
- ¹¹ *Apollonio, M.* Storia del teatro italiano, Vol. IV, Il teatro dell'eta romantica, Ed. Sansoni, Firenze, 1950, с. 72.
- ¹² *Mazzamuto, P.* Poetica e stile in Alessandro Manzoni, Le Monnier, 1957, с. 108.
- ¹³ *Drago, L.* Storia delle tragedie manzoniane, Milano, 1931, с. 49.

- ¹⁴ *Goffis, C.* La tragedia dall' Alfieri al Manzoni, Vol. I-II Ed. Tilgher, Genova, 1973, c. 57.
- ¹⁵ Op. cit. in 14, c. 56.
- ¹⁶ Op. cit. in 7, c. 1026.
- ¹⁷ *Bellotti, C.* Il messaggio politico-sociale di Alessandro Manzoni, Ed. Zanichelli; Bologna, 1966, c. 302.
- ¹⁸ Op. cit. in 13, c. 49.
- ¹⁹ Op. cit. in 12, c. 43.
- ²⁰ *Petrocchi, G.* La tecnica manzoniana del dialogo, Le Monnier, c. 75. Firenze, 1959, c. 75.
- ²¹ Op. cit. in 12, c. 94.
- ²² *Getto, G.* Tre studi sul teatro, Sciascia ed. Roma, 1976, c. III.

ПОЭТИКА РОМАНТИЧЕСКИХ ИСТОРИЧЕСКИХ
ТРАГЕДИЙ МАНДЗОНИ

Гено Генов

(Резюме)

Предложенный подробный анализ исторической трагедии „Граф Карманьола“ — первая часть более полного исследования поэтики итальянского драматурга Мандзони (1785—1873). В этой части прослеживаются динамические взаимоотношения художественной истины в трагедии с историческими фактами и романтическое толкование исторической личности Бартоломео Буссоне как драматургический герой. Рассматриваются особенности композиции, особенности драматургического противопоставления двух групп персонажей — властвующих феодалов против наемного солдата Карманьола и доблестного сенатора Марко, прослеживаются оформление драматургических оппозиций, вырисовывание основного конфликта, функции драматургического пространства в трагедии.

Доказывается, что в „Графе Карманьоле“ демократические идеи просветительской реалистической драматургии Мандзони развивает дальше при помощи введения некоторых основных художественных приемов поэтики романтической драмы. В этой трагедии драматическая оппозиция противоположных индивидуальных нравственных принципов развита на подчеркнуто художественном интересе к разным местам персонажей в социальной иерархии — по силе их участия в правлении или сообразно их полного отстранения от власти.

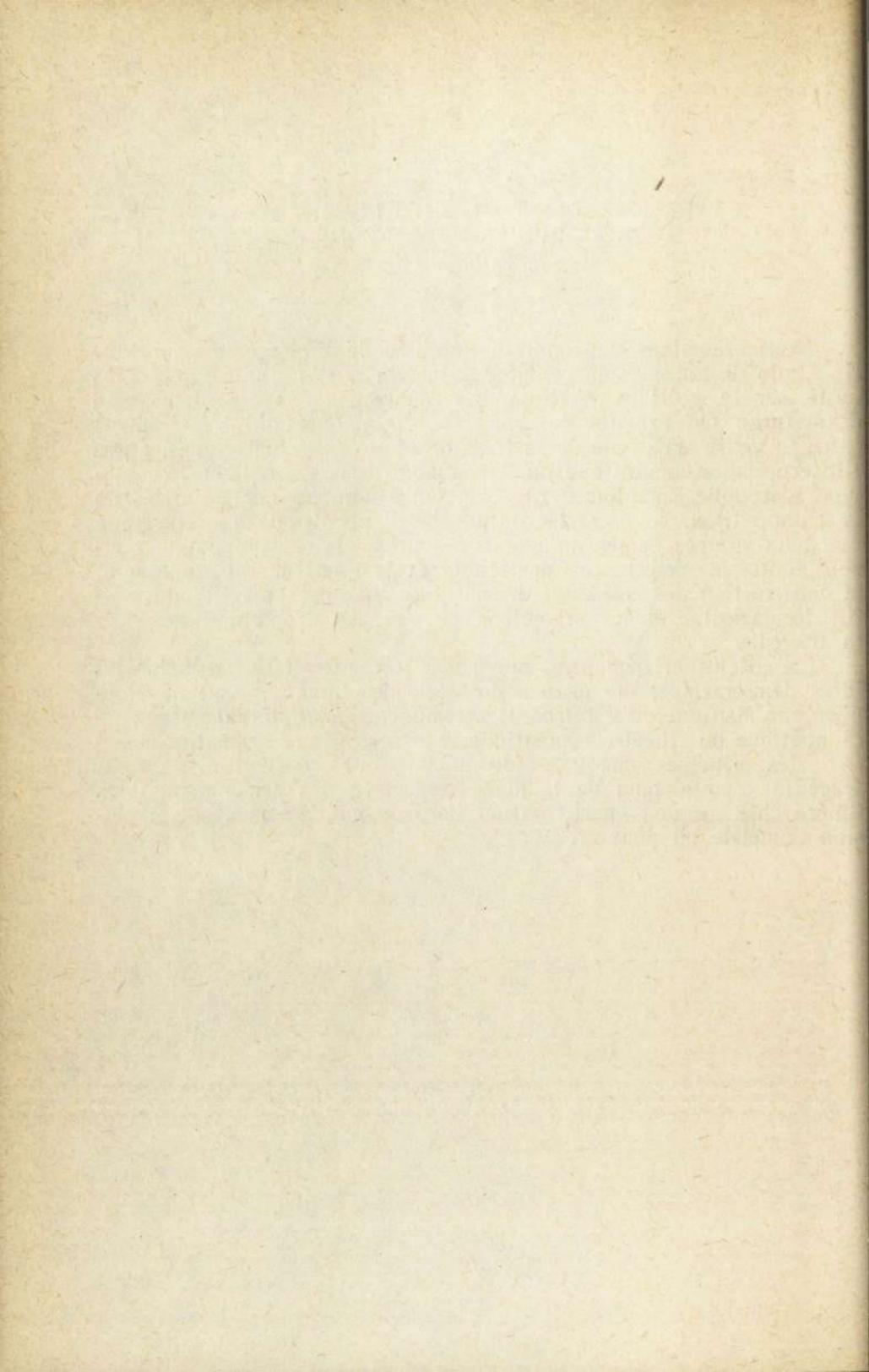
POETIQUE DES TRAGÉDIES ROMANTICO-
HISTORIQUES DE MANZONI

Gueno Guenov

(Résumé)

Nous présentons une analyse détaillée de la tragédie historique „Il Conte di Carmagnola“ comme première partie d'une étude plus vaste sur la poétique d'Alessandro Manzoni (1785—1873), comme dramaturge. On examine les rapports dynamiques qui s'établissent entre la vérité artistique de la tragédie et les faits historiques, entre l'interprétation romantique du personnage de Carmagnola et le prototype historique Bartolomeo Bussone. On étudie les particularités de la composition, les caractéristiques de l'opposition dramaturgique des deux groupes de personnages — des propriétaires féodaux au pouvoir contre le mercenaire Carmagnola et le sénateur intègre Marco, la construction des collisions dramatiques, la mise en relief du conflit fondamental et les acceptions de l'espace dramaturgique dans la tragédie.

La conclusion démontre que dans „Il Conte di Carmagnola“ les idées démocratiques des drames du siècle des Lumières sont développées par Manzoni qu'y introduit certains procédés fondamentaux de la poétique du théâtre romantique. Les oppositions dramatiques entre des principes moraux individuels sont construites dans la tragédie compte tenu de la place respective des personnages dans l'hierarchie sociale — participation dans le gouvernement ou exclusion complète du pouvoir.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XX, книга I

Филологически факултет

Година 1984/1985

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XX, livre I

Faculté philologique

Année 1984/1985

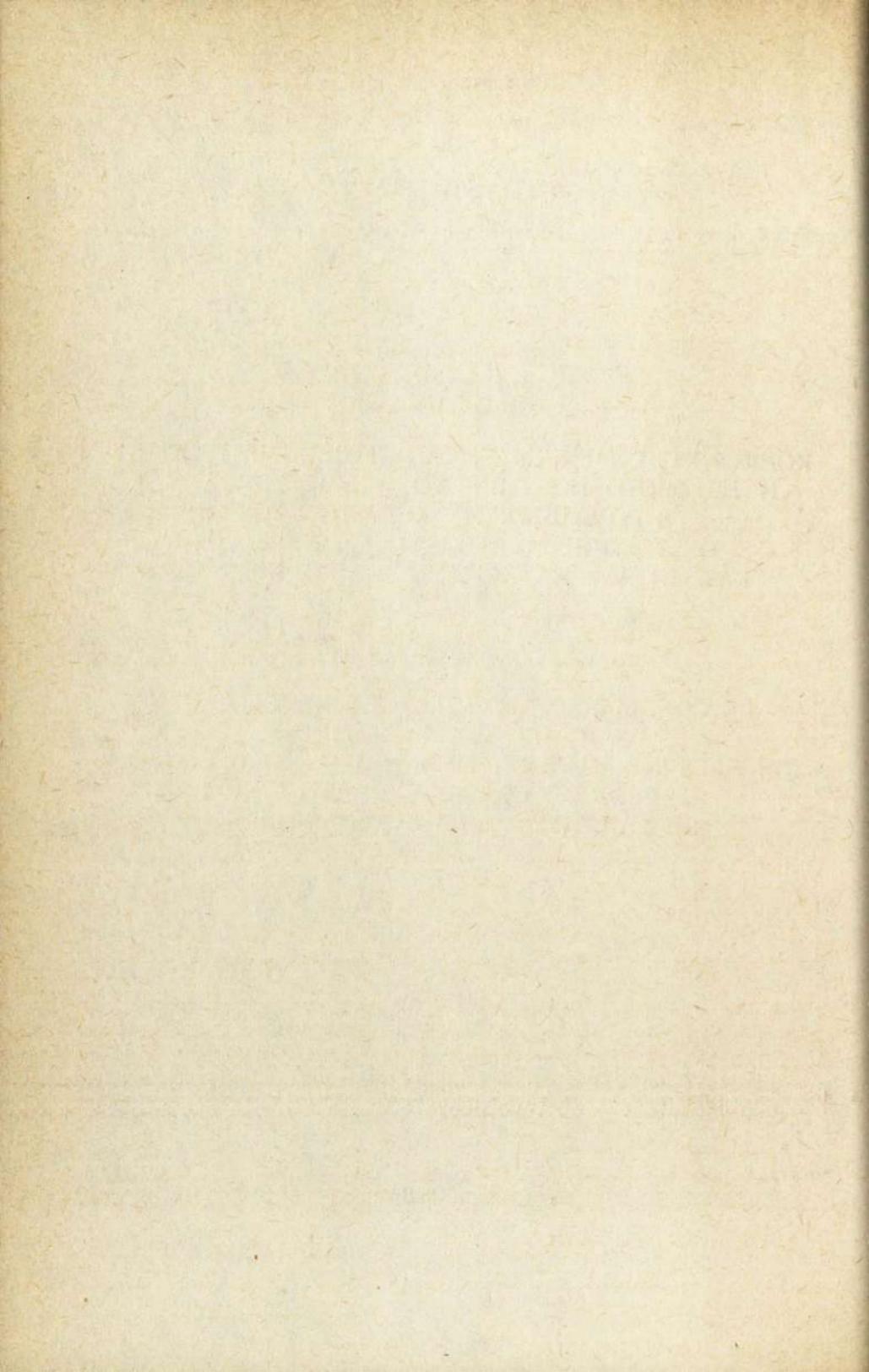
Пенка Ангелова

КОНФЛИКТЪТ МЕЖДУ ИДЕАЛ И ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ
И НЕГОВОТО ПОЕТИЧЕСКО ОСЪЩЕСТВЯВАНЕ
В РОМАНИТЕ НА ХЕРМАН ХЕСЕ
ОТ ЗРЕЛИЯ МУ ТВОРЧЕСКИ ПЕРИОД
КАТО ИЗРАЗ НА КРИЗАТА НА ЛИЧНОСТТА

Penka Angelova

LE CONFLIT ENTRE IDEAL ET REALITE ET
SA REALISATION POETIQUE
DANS LES ROMANS DE HERMANN HESSE LE SECONDE
PERIODE COMME EXPRESSIONS
DE LA CRISE DE LA PERSONNALITE

София 1985



Dr. Penka Angelowa

DER KONFLIKT VON IDEAL UND WIRKLICHKEIT
UND SEINE POETISCHE FASSUNG IN HERMANN
HESSES ROMANEN DER REIFEZEIT -
ALS AUSDRUCK DER KRISE DER PERSÖNLICHKEIT

Eine Untersuchung im Lichte der romantischen Tradition

Die Identitätsproblematik nimmt einen entscheidenden Platz in Hesses Gesamtwerk nach dem ersten Weltkrieg ein. Der Dichter, der 1919 in die Schweiz übersiedelte, mußte nach einem neuen Verhältnis zur Welt suchen. Die sich ergebende Identitätskrise war für Hesse real nicht zu überwinden, weil die Identität der Persönlichkeit nur im sozialen Umgang und in der Bindung zur Gemeinschaft gewonnen werden kann. Diese Voraussetzungen konnte der Dichter in der Wirklichkeit nicht finden. So transponierte er, was er in der gesellschaftlichen Realität nicht finden konnte, in die Utopien eines Bundes der Persönlichkeit im „Demian“, eines Bundes der Unsterblichen im „Steppenwolf“ und des Bundes der Morgenlandfahrer in der „Morgenlandfahrt“, die als Vorbild und Vorwegnahme einer künftigen menschlichen Gemeinschaft erscheinen; einer Gemeinschaft, in der die Persönlichkeit eine ihr gemäße Bestimmung und Entfaltung finden kann. Hesses Helden aus den drei erwähnten Romanen, die Protagonisten seiner „Seelenbiographien“ sind, tragen dieselbe Problematik aus, die auch für den Dichter charakteristisch war: sie suchen nach den Möglichkeiten einer allseitig entwickelten Persönlichkeit innerhalb einer humanistischen Gemeinschaft und damit nach der sozialen Identität des Individuums.

Die Erfahrung der Identität der Persönlichkeit beruht einerseits auf der dialektischen Beziehung zwischen gesellschaftlich Strukturiertem, andererseits auf den individuellen Erwartungen, das heißt, auf dem Wechselspiel zwischen objektiver und vorgestellter Wirklichkeit, in der die Persönlichkeit die entscheidende Rolle für das Umstrukturieren des Vorgegebenen, für die Umgestaltung der Verhältnisse hat. Ist das Verhältnis zur Gemeinschaft gestört, dann wird auch die intrapersonliche Einheit und Kontinuität beeinträchtigt. Die Identität mit sich selbst und die Stellung innerhalb der Gesellschaft wird problematisch.

Hesses Helden wie auch der Dichter selbst sind aus den Anforderungen einer alten Zeit, „aus aller Geborgenheit und Unschuld her-

ausgefallen“ (7, 204).¹ Sie sind auf der Suche nach einer Gemeinschaft, die ihnen die Entfaltung ihrer Persönlichkeit und die Identität mit sich selbst und mit dem humanistischen Ideal vom Menschen wiedergibt.

Das „neue Verstehen von Welt und Wirklichkeit“², das Hesse durch die Erfahrungen des Weltkrieges sich erworben hat, fand seinen Ausdruck in der künstlerischen Erschaffung einer idealen Wirklichkeit; eines unsichtbaren Reiches der Poesie, in das die Helden der Romane immer wieder durchzudringen versuchen. Sie können sich jedoch in ihm nie endgültig aufhalten. Andererseits ist die geschichtliche Wirklichkeit in keinem der Werke Hermann Hesses abgeschafft worden. Sie bildet das negative Gegenstück zum Ideal und steht in unausgleichbarem Widerspruch zu ihm. Ihr Vorhandensein erzeugt die Spannung, in der das Schicksal des Helden sich abspielt.

Die von Hesse gestalteten Helden leben in dieser Spannung, denn sie bedeutet für sie eine Erfahrung von der Duplizität der Welt. Es sind das zwei Wirklichkeiten — eine äußere, die „sogenannte Wirklichkeit“ (6), mit der man sich abfinden muß; eine innere erträumte, die man in sich trägt und in die äußere zu projizieren versucht. Die Spannung zwischen diesen beiden Wirklichkeiten, ihr unausgleichbarer Widerspruch, führt zu einer Spaltung der Persönlichkeit; wird doch der Widerspruch zwischen gesellschaftlichen Normen und den persönlichen Idealen auf intrapersonlicher Ebene ausgetragen.

Die realen Bedingungen, die Hesses Helden verbinden, sind für die Erfüllung ihrer Ideale nicht geeignet, weil die historische Wirklichkeit in einem unausgleichbaren Widerspruch zum ersehnten Ideal steht. Der Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Ideal, der hoffnungslose Abgrund „zwischen der Wirklichkeit und dem, was mir wünschenswert, vernünftig und gut schien“ (6, 399), ist zugleich ein Grundkonflikt der Romantik. Darum ist es evident, daß Hesse auch zu manchen romantischen Mitteln und Formen in seinen Werken greift, um diesen Konflikt darzustellen. Hesse steht auf einer anderen historischen Stufe, und wenn auch der Grundkonflikt derselbe ist, so haben sich die gesellschaftlichen, die menschlichen und die sozialrelevanten Probleme verändert: Die Entfremdung und Selbstentfremdung des Menschen hat sich auf Grund der kapitalistischen Entwicklung und der historischen Erfahrungen verschärft. Wenn der Dichter auch zu Mitteln und Formen greift, die für die Romantik charakteristisch waren, so untermauert er sie doch mit neuen Erfahrungen. Er verwertet die Tradition aus der Sicht seiner Gegenwart und bereichert sie zugleich.

Der Konflikt von Ideal und Wirklichkeit wird bei den Romantikern im Widerspruch zwischen Traum und Wirklichkeit sowie zwischen Symbol und Wirklichkeit manifest. Der Traum, das Symbol, der Mythos und die Einbildungskraft haben die Funktion, „die Spaltung von Subjekt und Objekt, Selbst und Welt, Bewußtsein und Un-

bewußtsein⁴³ aufzuheben. In den Träumen, Symbolen und Märchen offenbart sich das Ideal des Helden. Sie sind einerseits Projektionen ahnungsvoller Sehnsucht, andererseits täuschen sie eine Scheinaufhebung des Widerspruchs in der bürgerlichen Literatur vor; sie gleichen zuletzt, nach dem geistreichen Vergleich von Wolfgang Preisendanz, dem Zopf des Münchhausen, „weil sie letztlich doch zum Spiegelbild der fundamentalen Duplizität des Menschen werden“⁴⁴.

I. DER TRAUM

Der Traum des romantischen Helden gibt Zeugnis von seinem tiefen und wahren Wesen, das sich mit seiner äußeren Erscheinung nicht zu decken scheint. Er zeigt zugleich in direkter oder symbolischer Gestalt das Ideal, dem der Held nacheifern soll. Der Held sieht seinen Traum als verbindlich an und fühlt sich verpflichtet, ihm zu folgen. Heinrich von Ofterdingen zieht in die weite Welt, um seinen Traum zu erleben und die „blaue Blume“ seiner Sehnsucht zu finden. Der Weiträumigkeit dieses Traumes stehen die beengenden kleinbürgerlichen Verhältnisse des väterlichen Hauses gegenüber. Auch der schwärmerisch-verträumte Novalis konnte nicht umhin, diesen Widerspruch anzuerkennen. Im Laufe der Handlung verblaßt jedoch der Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Traum immer mehr, was dem romantischen Postulat von der Poetisierung und höheren Potenzierung der Welt entsprach. In Novalis' ontologischer Konzeption verfließen die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit. „Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt“⁴⁵, verkündet er. Auch bei Heinrich von Kleist hat der Traum eine verbindliche Bedeutung für seine Helden und einen besonderen Strukturwert in seiner Dichtung. Sein Käthchen von Heilbronn und der Prinz von Homburg handeln traumwandlerisch sicher, bis der Traum Leben wird. Jedoch ist die Ambivalenz der Welt in der Erfahrung der Helden nicht zu verkennen. In dem Augenblick, als der Graf von Strahl die Identität zwischen seiner Traumgestalt und dem armen Käthchen einsieht, ruft er entsetzt aus: „Nun, steht mir bei, ihr Götter: ich bin doppelt! Ein Geist bin ich und wandle zur Nacht!“⁴⁶

Der Graf faßt den Entschluß, der höheren Wahrheit seines Traumes zu folgen, bis er und die Realität ineinander übergehen, bis Schein und Wesen zur Identität gelangen. Im Traum des Prinzen von Homburg wird das Schicksal des Helden vorweggenommen, das sich, trotz aller Peripetien, durch den bedingungslosen Gnadenakt erfüllt.

Noch ein Beispiel: E. T. A. Hoffmann! Er hat Schuberts Vorträge über den Traum besucht und hat Kenntnis von seiner Deutung genommen als des Organs, „durch das dem Menschen die dem Tagesbewußtsein verborgene Nachtseite der Natur zugänglich wird, die zwar oft unheimlich und bedrohlich scheint, im tieferen aber zugleich die Schicht des unbewußt schaffenden Lebens selbst ist“⁴⁷. Bei

E. T. A. Hoffmann bezeichnet der Traum ein „im Leben wirksames, als Sehnsucht in ihm angelegtes Ideal, so daß im Traum, im 'Strahl des Himmels' sich das höhere Selbst des Menschen offenbart“⁸. Als Beispiel seien hier die Träume aus den „Bergwerken zu Falun“ (1818) und aus „Prinzessin Brambilla“ (1822) erwähnt.

Der Komödiant Giglio hat geträumt, daß ihm die geheimnisvolle Prinzessin Brambilla zur Braut bestimmt sei, und er meint in der durch die „zauberischen Wirkungen eines reichen Kleides“⁹ verwandelten Geliebten Giacinta sein Traumbild von der vergangenen Nacht zu sehen. Er ahnt jedoch nicht, daß ihm „dieses Traumbild nur das wahre Wesen der Geliebten, wie es sich erst durch seine Liebe zu ganzer Herrlichkeit und Würde vollendet, enthüllt hat“¹⁰. Giacinta versucht durch eine Ohrfeige den Geliebten aus dem Traum zu wecken, wird aber selber durch den Zauber des Traumes angesteckt. Der Traum des Komödianten, „in dessen schimmernden Augen sich das Traumbild der Nacht spiegelte“¹¹, erzeugt den Traum der Putzmacherin, daß der reiche Prinz Cornelio Chiapperi sie liebe. So beginnt der anmutige und gleichzeitig verzwickte Tanz zwischen Wirklichkeit und Traum; er wird durch das ganze Capriccio, durch alle Wirrnisse und Knäuel Hoffmannscher Art durchgehalten, bis sich am Ende die tiefere Identität zwischen Wirklichkeit und Traum offenbart und Giglios und Giacintas Träume sich in den Traum verwandeln, „den wir durch das ganze Leben fortträumen“¹². Im Verlaufe dieses Tanzes wird ein Indifferenzpunkt erreicht, ein Schwebepunkt zwischen vorgeprägter und erwünschter Identität, in dem die Helden nur als „sie“ und „er“ auftreten. Das Gleichgewicht zwischen Wirklichkeit und Traum scheint gestört zu sein: „Weh mir — Schwindel — Strudel — Wirbel — erfaßt uns — hinab!“¹³. Das Schweben an der Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum ist dieselbe Erfahrung von dem zugleich zweier Wirklichkeiten, wie wir sie auch bei dem Grafen von Strahl in Kleists „Käthchen von Heilbronn“ kennen, der sich im Angesicht dieser Duplizität am Rande des Wahnsinns wähnt: „Weh mir! Mein Geist von Wunderlicht geblendet, Schwankt an des Wahnsinns grausem Hang umher!“¹⁴.

Die hier aufgeführten Träume und ihr Stellenwert im entsprechenden Werk weisen auf ein allgemeines Schema des romantischen Traumes hin. Diese Träume haben die Funktion, dem Helden eine höhere und verbindlichere Realität zu offenbaren und bewußt zu machen; eine Realität, die in scheinbar unüberbrückbarem Widerspruch zur vorgegebenen Wirklichkeit steht, in der Tat aber verborgene Anlagen des Helden zeigt. Mit traumwandlerischer Sicherheit folgen die Helden ihnen bis zur Erfahrung der eigenen Identität in der Übereinstimmung zwischen Sein und Schein. Wo immer der Held dieser Werke seine Identität erfährt, geschieht es in der irrealen Welt des Märchens; z. B. in Kleists „Käthchen von Heilbronn“, „Prinz Friedrich von Homburg“, und zwar durch den bedingungslosen, die Wirklichkeit über-

wältigenden Gnadenakt, sowie im Spiegel des Humors, wie etwa in „Prinzessin Brambilla“. Die Träume, die gewöhnlich am Anfang des entsprechenden Werkes stehen, nehmen das Ende vorweg und markieren den Entwicklungsgang der Handlung.

Dieselbe Verbindlichkeit für den Helden, auch einen ähnlichen Stellenwert in der Dichtung, hat der Traum bei Hermann Hesse. Im „Demian“ werden sieben Träume erzählt, die den Gang der Handlung bestimmen; in „Siddharta“ werden durch die zwei Träume des Helden die Übergänge von einer Lebensphase in eine andere signalisiert. Viele der Träume, besonders im „Demian“ und in „Narziß und Goldmund“ sind mit den Erfahrungen der Psychoanalyse untermauert. In der Dichtung „Siddharta“ träumt der Held die beiden Träume in Krisensituationen, und zwar als er am Ende einer Lebensphase ist und diese sich zu wiederholen droht. Die neue Phase, die danach folgt und die Spirale der Entwicklung einleitet, wird in dem Traum vorweggenommen, der am Ende der vorangegangenen Phase steht, der sozusagen den Aufbruch vorbereitet. Der erste Traum, den Siddharta nach seinem Aufenthalt bei den Samanas in der Hütte am Fluß träumt, deutet ihm den Weg zur Selbsterkenntnis an; bildet den Übergang zu seinem neuen Leben in der Welt des Gottes Kama, des Gottes der Begierden. Dieser Weg führt zur Welterkenntnis und zugleich zur Selbsterkenntnis. In der Welt der Begierden — bei Kamala und bei den Kindermenschen — lernt er, wie bereits im Traum vorweggenommen, das Spiel der sinnlichen Liebe und des weltlichen Lebens kennen. Er wird Geschäftsmann, lernt die Sonne und den Wald, die Tiere und die Blumen kennen; er wird mit jeder Frucht und jeder Lust bekannt, so daß er in Trunkenheit und Bewußtlosigkeit versinkt.

Nachdem er sich selbst und die Welt der Kindermenschen völlig ausgelebt hat, kehrt er sich ins Gegenteil¹⁵, um seinen zweiten Traum zu träumen. Dieser zweite Traum bricht mit der vorangegangenen Lebensphase ab; er bereitet die Entscheidung für den Übergang in die dritte Lebensphase vor. „Kamala besaß in einem goldenen Käfig einen kleinen seltenen Singvogel. Von diesem Vogel träumte er. Er träumte: dieser Vogel war stumm geworden, der sonst stets in der Morgenstunde sang. . . da war der kleine Vogel tot und lag steif am Boden. Er nahm ihn heraus, wog ihn einen Augenblick in der Hand und warf ihn dann weg, auf die Gasse hinaus, und im gleichen Augenblick erschrak er furchtbar, und das Herz tat ihm weh, so, als habe er mit diesem toten Vogel allen Wert und alles Gute von sich geworfen“ (5, 416). Siddharta fühlt „den Tod im Herzen und das Grauen in der Brust“ (5, 417). Er verläßt Kamala und alles, was er besessen hat. Gleich darauf läßt Kamala ihren Vogel aus dem goldenen Käfig fliegen. Siddharta bemerkt nach einem tiefen, erfrischenden und verjüngenden Schlaf am Fluß seine Verwandlung, „lauscht“ dem Vogel in seinem Herzen, wie er vor Freude singt. „War nicht dieser Vogel in ihm gestorben, hatte er nicht seinen Tod gefühlt? Nein, etwas anderes in ihm

war gestorben, etwas, das schon lange sich nach Sterben geseht hatte. . . War es nicht sein Ich, sein kleines, banges und stolzes Ich, mit dem er so viele Jahre gekämpft hatte. . . was heute endlich seinen Tod gefunden hatte“ (5, 429).

Beide Träume offenbaren dem Helden eine Notwendigkeit seines Wesens, die bisher im Widerspruch zu seinem Leben stand; sie gibt zugleich die Richtung der Entwicklung seiner Persönlichkeit an. Der erste Traum führt den Helden in die Welt der Dinge, nachdem er durch Buße und Selbstüberwindung sein Ich verleugnet hatte. Den Sinn und das Wesen des Lebens sucht er in den Dingen und nicht hinter oder über ihnen. Der Traum weist ihn in die Welt, in der er sein Ich ausleben und erst dadurch überwinden kann. Der zweite Traum ist als Voraussage für den Helden weniger deutlich, er folgt ihm unbewußt, gelangt bis zum höchsten Grade der Verzweiflung, sehnt sich nach dem Tod als Erlösung, nach einem „Zerschlagen der Form, die er haßte“ (5, 421). Er erwacht nach einem tiefen und erquickenden Schlaf, verjüngt und verwandelt mit der Einsicht in die Bedeutung seines Schlafes und seines Lebens.

Auch im „Demian“ werden alle Entwicklungsstufen des Helden durch Träume versinnbildlicht. Sechs Träume werden von Emil Sinclair erzählt und einer von Demian. Alle sechs Träume stellen Stufen der Persönlichkeitswerdung Sinclairs dar; sie sind auf jeder Stufe als Identitätsträume zu verstehen. Der Traum Demians bringt das persönliche Dasein in Beziehung zum kollektiven Schicksal; er deutet auf den „Untergang Europas“ hin, wie er von Hesse verstanden worden ist.

Seit dem Märchen „Iris“ und dem Roman „Demian“ fühlen Hesses Helden die Kraft in sich, ihrem Gemüt zu folgen und ihr Schicksal danach zu gestalten. So gelingt es Sinclair, seine Traumwelt zu verwirklichen. Er durchläuft in seinem Leben das uns durch „Käthchen von Heilbronn“, „Prinz Friedrich von Homburg“ und „Prinzessin Brambilla“ bekannte glückliche Schema der Traumerfüllung, indem er in das Haus von Frau Eva geht und sich sogleich mitten in seinem Traum fühlt. „Oben an der dunklen Holzwand, über einer Tür, hing. . . ein wohlbekanntes Bild, mein Vogel mit dem goldgelben Sperberkopf, der sich aus der Weltschale schwang. . . Mit naß gewordenen Augen starrte ich auf mein Bild und las in mir selbst. Da sank mein Blick herab: Unter dem Vogelbild in der geöffneten Tür stand eine große Frau in dunklem Kleid. Sie war es“ (5, 137).

Damit ist der Heimkehrtraum in Erfüllung gegangen, doch die Handlung verharrt nicht an diesem Punkt, denn: „Heim kommt man nie. . . Aber wo befreundete Wege zusammenlaufen, da sieht die ganze Welt für eine Stunde wie Heimat aus“ (5, 138). Die Stufe der Selbstfindung durch die Liebe ist nun erreicht. Durch den Traum Demians, mit dem sich Sinclair am Ende des Romans identifiziert, wird das persönliche Schicksal als ein Teil vom Kollektiven betrachtet: „Nie-

mand träumt, was ihn nicht angeht. Aber es geht mich nicht allein an... ich habe seit mehreren Jahren Träume gehabt, aus denen ich schließe, oder fühle. . . daß der Zusammenbruch einer alten Welt näher rückt... Die Welt will sich erneuern. Es riecht nach Tod. Nichts Neues kommt ohne Tod“ (5, 152f).

Der Zusammenhang zwischen privatem und kollektivem Schicksal wird im Roman „Demian“ (1919) nur angedeutet. Er zeigt keine tiefere, die Ursachen der Entfremdung umfassende Erfahrung des Dichters, wie es später im „Steppenwolf“ (1927) der Fall ist; es sind auch keine Einsichten in die Möglichkeiten einer Einordnung in die Gemeinschaft erkennbar, wie sie die Herrscher-Diener-Problematik in der „Morgenlandfahrt“ (1932) erkennen läßt. In „Demian“ werden die Symbole aus der privaten Sphäre einfach auf die kollektive Welt übertragen, indem Sinclairs Gestalt als Vertreter dieser Welt betrachtet wird. Alle tragen jetzt das Zeichen auf der Stirn, wenn es auch kein Kainszeichen ist (wie bei Sinclair). Ein „Riesenvogel (kämpft sich) aus dem Ei, und das Ei war die Welt, und die Welt mußte in Trümmer gehen“ (5, 160). Der Gedanke von der Erneuerung der Menschheit, die die alte Welt in Trümmern untergehen lassen soll, weist über das Romanende hinaus; er ist gleichzeitig mit der Sympathie Hermann Hesses für die deutsche Novemberrevolution in Verbindung zu setzen; auch mit seinem „späteren Bedauern, daß Deutschland es versäumt hat, seine eigene Revolution zu machen und seine eigene Form zu finden“¹⁶.

Bei Hermann Hesse greift der Traum in das Leben hinein, indem er das Handeln und das Streben des Menschen bestimmt. Die Traumwelt ist keine dem Menschen feindliche Welt; sie repräsentiert das unbewußte Leben des Menschen, durch dessen Bewußtwerden und Ausleben die Persönlichkeit zu ihrer Einheit (Überwindung der Gespaltenheit zwischen Ideal und Wirklichkeit) und Identität gelangt. Wie bei Novalis ist auch bei Hesse der Traum „oft bedeutend und prophetisch, weil er eine Naturseelenwirkung ist“¹⁷. Das humane Eingreifen des Traumes in das Leben des Menschen bei Hesse erfüllt Novalis' Anforderung an den Traum: „Unser Leben ist kein Traum — aber es soll und wird vielleicht einer werden“¹⁸.

In Hesses Verhältnis zum Traum kann man zwei Perioden unterscheiden: „eine frühe, 'imitative' in der Hesse selbst 'traumbefangen' schreibt, und eine spätere, analytische, in der er seine Träume kunstvoll baut und wach erlebt“¹⁹. Die Abgrenzung wird in der Zeit gegen Ende des ersten Weltkrieges gesehen. In Hesses Frühwerk ist der Traum mit der Kindheit und Jugend verbunden. Die frühen Helden Hesses sind daher Träumer, die im ersten Konflikt mit der Wirklichkeit Niederlagen erleiden.

Mit „Demian“, mit dem Weg nach Innen, „beginnt Hesse dem Traumleben seiner Helden eine entscheidende, die Wirklichkeit bei weitem überschattende Rolle, einzuräumen“²⁰. Wir haben bereits

gesehen, welche entscheidende Rolle die wirklichen Träume für das Leben von Sinclair und Siddharta besitzen; daß sie auch im Roman-
ganzen eine bestimmte, die Handlung vorantreibende Funktion aus-
zuüben haben. In Gesprächen oder in Selbstgesprächen werden sie analysiert, von den Helden als verbindlich für ihr Handeln empfunden und in die Wirklichkeit umgesetzt. Das Gemüt, das sich in ihnen manifestiert, wird zum Schicksal. Die Grenzen zwischen Innen und Außen sind nicht mehr fest umrissen. In dem Gedicht „Einmal Herz, wirst du ruhn —“, das der Dichter am 15. 2. 1921, in der Zeit der Arbeit am „Siddharta“ geschrieben hat, zeigt er, daß die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit fließend sind: „Kein Grenzstein scheidet zwischen Traum und Tat“²¹. Es ist der Mensch, „der die Welt und Gott und All erträumt“²².

2. DIE VISION

Dem Traum-Erlebnis nahe steht das „Wie-im-Traum-Erlebnis“, die Vision. Sie ist Ausdruck der duplizitären Welterfahrung des Helden. Zugleich hebt sie den Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Ideal auf und das zugunsten des letzteren. In seiner „Prinzessin Brambilla“ schreibt E. T. A. Hoffmann: „Noch mehr mag aber wohl der geehrt werden, der den Traum erfand. Nicht den Traum, der aus unserm Innern nur dann aufsteigt, wenn wir unter des Schlafes weicher Decke liegen — nein! — den Traum, den wir durch das ganze Leben fortträumen, der oft die drückende Last des Irdischen auf seine Schwingen nimmt, vor dem jeder bittre Schmerz, jede trostlose Klage getäuschter Hoffnung verstummt, da er selbst, Strahl des Himmels in unserer Brust, entglommen, mit der unendlichen Sehnsucht die Erfüllung verheißt“²³. Giglio und Giacinta träumen, mit Hilfe des Humors und der Phantasie, ihren Traum im Leben weiter. Auf diese Weise bewahren sie ihre Identität.

Hesses Helden träumen oft mit offenen Augen. Vor dem Kaminfeuer bei Pistorius bemerkt Sinclair, daß das Sichhingeben an irrationale Formen der Natur ein Gefühl der Übereinstimmung unseres Innern mit dem Willen erzeugt, der diese Gebilde werden ließ, so daß wir schließlich nicht wissen, „ob die Bilder auf unserer Netzhaut von äußeren Eindrücken stammen oder von inneren“ (5, 104).

Während in „Demian“ echter Traum, Vision und Leben ineinanderübergehen, nimmt seit dem „Steppenwolf“ die Vision an Selbstständigkeit zu. Der wirkliche Traum behält seine voraussagende und deutende Funktion; so z. B. der Goethe-Traum von Harry Haller und die Mutter-Träume von Goldmund. Die Selbstständigkeit der Vision drückt sich darin aus, daß der Held in seine Vision übergehen kann; z. B. so, wie das der Erzähler des „Kurzgefaßten Lebenslaufes“ mit der ersehnten Eisenbahn getan hat²⁴. Der Erzähler des Lebenslaufes erklärt das so: „Ich finde, die Wirklichkeit ist das, worum man

sich am allerwenigsten zu kümmern braucht, denn sie ist, lästig genug, ja immerzu vorhanden, während schönere und nötigere Dinge unsere Aufmerksamkeit und Sorge fordern. . . Und sie ist, diese schäbige, stets enttäuschende und öde Wirklichkeit, auf keine andre Weise zu ändern, als indem wir sie leugnen, indem wir zeigen, daß wir stärker sind als sie“ (6, 405).

Die Vision übernimmt die Funktion einer Umgestaltung und Verzauberung der Welt. Diese verzauberte Wirklichkeit ist dann verbindlicher als die objektive, die „sogenannte“ Wirklichkeit. Harry Haller lebt seine vielen Ichs im Magischen Theater aus, was einer Selbstbespiegelung, einer Projektion seiner Wünsche in die Wirklichkeit gleichkommt. „Die Morgenlandfahrt“ ist auch eine Projektion der Abenteuer des Geistes in die Realität. Sie besteht aus dem gleichen Geheimnis, „wie das Glück der Träume“, nämlich aus der Freiheit „alles irgend Erdenkliche gleichzeitig zu erleben, Außen und Innen spielend zu vertauschen, Zeit und Raum wie Kulissen zu verschieben“ (8, 338).

Ein wichtiges Charakteristikum der Träume und der Visionen ist die Gleichzeitigkeit oder, was dasselbe ist, die Zeitlosigkeit des Erlebens. Im „Steppenwolf“ mahnt Goethe Harry Haller, daß er die Zeit zu ernst nähme, daß der Ernst eine Angelegenheit der Zeit sei. In der Ewigkeit gäbe es aber keine Zeit. Die Mahnung aus dem Goethe-Traum wird dann zum Erlebnis der Gleichzeitigkeit in der Vision vom Magischen Theater — dem Theater der Unsterblichen, in dem nicht nur verschiedene Epochen gleichzeitig vertreten sind, wie es auch in der „Morgenlandfahrt“ der Fall ist, sondern auch der Held alle „Schachfiguren“ seines Ichs und seines Lebenslaufes gleichzeitig vor sich hat, um versäumte Möglichkeiten aufs neue erleben und nachholen zu können. Wichtig ist, daß Hesses Helden in ihren eigenen Träumen leben. „Die anderen Leute leben auch in Träumen, aber nicht in ihren eigenen, das ist der Unterschied“ (5, 114). Der Traum wird in diesem weiteren Sinne schlechthin als Ideal verstanden.

Die Vision ist demnach eine höhere Stufe der Umgestaltung des eigenen Lebens kraft der Einbildungskraft. Sie ist, mit Hesse gesprochen, das „magische Denken“. Im Romanganzen steht sie gewöhnlich am Ende des Romans. Die Träume dagegen bezeichnen gewöhnlich den Anfang einer neuen Phase. Die Vision kennzeichnet eine Reifestufe der Entwicklung des Helden, auf der er sich — kraft des magischen Denkens — über die Verzweiflung, die einen entscheidenden Platz in Hesses Skala der Menschwerdung einnimmt, zu einem neuen Glauben und zur Einordnung in die Gemeinschaft erhebt.

Durch den Hinweis auf die Traumbeschaffenheit von Sinclairs Erlebnissen wird der imaginäre Charakter der Demian-Gestalt hervorgehoben: „Wie im Traum unterlag ich seiner Stimme, seinem Einfluß. Ich nickte nur. Sprach da nicht eine Stimme, die nur aus mir selber kommen konnte?“ (5, 41). Nachdem der entscheidende Heim-

kehrtraum in Erfüllung geht, wird wieder auf die Traumbeschaffenheit des Erlebnisses aus der „realen“ Handlung hingewiesen: „Ich sah mich um, und sogleich war ich mitten in meinem Traume“ (5, 137). Auf diese Weise wird der Symbolcharakter der Gestalten von Demian und Frau Eva hervorgehoben. „Demian ist in der Tat nicht eigentlich ein Mensch, sondern ein Prinzip, die Inkarnation einer Wahrheit oder, wenn Sie wollen, einer Lehre. Er spielt genau dieselbe Rolle, die im 'Steppenwolf' die Unsterblichen, die oberen Mächte, die Verfasser des Traktats spielen“, schreibt Hesse in einem Brief 1954²⁵.

Wir haben gesehen, daß der Traum und die Vision bei Hermann Hesse eine doppelte Funktion haben. Erstens vergegenwärtigen sie die innere Wirklichkeit des Helden, die im schroffen Gegensatz zur gesellschaftlichen Realität steht; sie zeugen dadurch von der akuten Duplizität der Welt und des menschlichen Wesens. Zweitens wird durch die Verbindlichkeit dieser inneren Welt dem Helden der Weg gezeigt, auf dem er diese Duplizität überwinden kann. In seinem eigenen und nicht in fremden Träumen leben und sich in eine humanistische Gemeinschaft einordnen, das sind Möglichkeiten zur Überwindung der Duplizität und zur Erfahrung der Identität. In der frühere Erzählung „Walter Kömpff“, die 1928 umgearbeitet und 1933 in dem Erzählungsband „Kleine Welt“ erschienen ist, muß der Held scheitern, weil er durch ein zu früh abgelegtes Gelübde seinem sterbenden Vater gegenüber sich verpflichtet hat, in einem fremden Traum zu leben: Mit den Jahren hat sich die Spaltung zwischen der von außen, vom Vater geprägten Identität, ein tüchtiger Kaufmann zu werden, sowie den inneren Anlagen, die im frommen Verlagen nach Gott Ausdruck gefunden haben, nur verschärft und schließlich zum Selbstmord geführt. Eine ähnliche Struktur weist auch der Roman „Unterm Rad“ auf: Hans Giebenraths Weg wird vom Vaterhaus und vom Lehrerkollektiv vorbestimmt. Es wird von ihm eine Entwicklung erwartet, die nicht seinem inneren Wesen, seinem Kindheitstraum entspricht. An dieser Spaltung muß er scheitern.

Mit dem Märchen „Iris“ und mit dem Roman „Demian“ betont der Dichter das menschliche Innenleben; seine Helden wollen nur danach leben, was ihnen die innere Stimme sagt. Vom „Demian“ bis zur „Morgenlandfahrt“ bieten die einzelnen Romane verschiedene Möglichkeiten der Überwindung der Duplizität und einer Identitätserfahrung an — angefangen mit der märchenhaften und östlich-mystischen Möglichkeit bis hin zum klassischen Mythos der Selbstfindung durch Aufhebung des Widerspruchs zwischen persönlichen und gemeinschaftlichen Interessen.

3. DAS MÄRCHEN

Wie die Vision, so bietet auch das Märchen Möglichkeiten zur Lösung des Grundkonflikts zwischen Wirklichkeit und Ideal; es drängt zur Überwindung der daraus folgenden Duplizität des menschlichen Wesens. Kraft des Wunderbaren wird das Unmögliche möglich gemacht und die Wirklichkeit verzaubert.

In seiner Dichtung greift Hesse auch zu dieser, von der Romantik erst zur Vollendung gebrachten Form, in der man „eine Teilmanifestation des tiefen Verlangens nach Aufhebung der Spaltung von Subjekt und Objekt, Selbst und Welt, Bewußtsein und Unbewußtsein“²⁶ sehen kann. Wie beim Traum, so kann man auch beim Märchen im Schaffen von Hermann Hesse zwei Perioden unterscheiden: eine „imitative“, in der Hesse selber ein Kunstmärchendichter war²⁷, sowie eine „angewandte“, in der er Form- und Strukturmerkmale des Märchens in seinen Romanen gebraucht hat. Diese beiden Perioden lassen sich zeitlich nur ungenau abgrenzen. Sie greifen ineinander über. Wenn wir trotzdem von „Perioden“ sprechen, so sehen wir eine Berechtigung dazu in der Tatsache, daß der Dichter hauptsächlich in den Jahren 1910 bis 1917/18 seine Kunstmärchen geschrieben hat; in der Zeit vor und während seiner Lebens- und Schaffenskrise, die mit der Zeit des ersten Weltkrieges zusammenfällt. In der Zeit nach der Krise findet das Märchen nur als Strukturelement seiner größeren Erzählwerke Verwendung²⁸. Eine Sonderstellung nimmt die dem Gedächtnis E. T. A. Hoffmanns gewidmete Erzählung „Lulu“ (1901 geschrieben) aus „Hermann Lauscher“ ein, die als eine Nachahmung von „Prinzessin Brambilla“ bezeichnet werden kann.

In „Demian“ erzählt Frau Eva gegen Ende des Romans zwei Märchen, die das Romangeschehen deuten. Während die Träume die innere Handlung des Romans in Bewegung setzen, hat das im Roman eingebaute Märchen eine das Romangeschehen deutende Funktion. Wie der Traum, ist auch das Märchen prophetisch.

Im ersten, von Frau Eva erzählten Märchen, wird die Bedeutung der Einbildungskraft und des Glaubens für das Umsetzen der inneren Erlebnisse in die äußere Realität hervorgehoben. Nachdem der Erzähler diesen Gedanken leitmotivisch durch den Roman geführt hat, erfährt er ihn im Gleichnis des Jünglings, der — dank seines Glaubens — zum Stern fliegt. Das Wunderbare wird durch den Glauben und die Einbildungskraft ermöglicht.

In diesem Märchen liegt der hermeneutische Schlüssel für die Symbolbedeutung des Romangeschehens. Das Märchen ist eine Reflexion über den Roman — die Schlußfolgerungen, die man aus dem Märchen zieht, lassen sich auf das Romangeschehen anwenden —, und es stellt eine „permanente Parekbase“²⁹ des Romangeschehens dar. Das Romangeschehen wird auf einer Symbolebene gedeutet, ohne daß die Fiktion durchbrochen und daß der Leser direkt angesprochen wird.

Selbst Frau Eva, die diese Märchen erzählt, ist ein Wunschbild und eine Projektion von Sinclairs Träumen, genauso wie Beatrice und Demian, und es gehört zum immanenten Humor der Situation, daß sie in diesem Märchen einen symbolischen Ausdruck für die Kraft findet, deren Produkt sie selber ist. Nach dem Märchen deutet Sinclair ihre Gestalt als ein „Sinnbild seines Innern“. Durch diese direkt an das Märchen angeschlossene Überlegung Sinclairs erfolgt zunächst eine Aufhebung der Gestalt von Frau Eva. Dies löst aber ihre Gestalt nicht endgültig auf, zerstört sie nicht in einer rationalen Desillusionierung. Denn durch das Märchen und die daran angeschlossenen Überlegungen bekommt die Gestalt einen allgemeinen und immer gegenwärtigen Sinn, so daß die Auflösung auch als eine Höherführung in einen besonderen Zusammenhang zwischen Wirklichkeit und Symbol verstanden werden muß.

Sinclair nimmt das von ihm selber in die Wirklichkeit projizierte Bild von Frau Eva in sich zurück, genauso wie er alle seine Bilder im Laufe des Romans in sich zurücknimmt. Das Verschlingen des Wappensymbols im Traum als Identifikation mit der Familientradition, die Verinnerlichung des Bildes von Beatrice wie auch die Zurücknahme des Bildes von Frau Eva nach dem Märchen und die Identifikation mit dem Vorbild Demian — alles das kann als stufenweiser Aufbau der Persönlichkeit im Entwicklungsprozeß zum entworfenen Vorbild verstanden werden. Hesse hat öfter der Vorliebe, seine Romane aus verschiedenen Gesichtspunkten zu deuten, Ausdruck gegeben. Durch die Herausgeberfiktion im „Demian“³⁰, im „Steppenwolf“ und im „Glasperlenspiel“, durch das in den Roman eingebaute Steppenwolf-Traktat, durch die analytischen Gespräche im „Demian“ und in „Narziss und Goldmund“ hat er mehrmals und von verschiedenen Gesichtspunkten aus das Geschehen innerhalb des Romans gedeutet. Diesen Hang zu eingeschobenen, erklärenden und deutenden Bemerkungen, bezeichnet Peter Schiefer in seiner Dissertation „Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse“ als traktathafte Struktur des Hesseschen Erzählens³¹. Auch die im „Demian“ eingebauten Märchen dienen dieser Funktion. Es wäre interessant zu verfolgen, wie weit sich der Dichter dadurch einem Dichtungsvermögen annähert, das „die Entstehung des Kunstwerks nicht in philosophischer Reflexion außerhalb der Dichtung, sondern in künstlerischer Reflexion in ihr selbst reflektiert: als 'Poesie der Poesie' = Transzendentalpoesie“³². „Der Steppenwolf“ mit seiner vielfachen Überlagerung von Gesichtspunkten, die das Geschehen innerhalb des Romans deuten, sowie das „Glasperlenspiel“, in dem die Schlüsse für die Struktur des Romans stecken und das von Thomas Mann mit einer Glasperlenspielpartie, „und zwar einer sehr ruhmwürdigen“ verglichen wird³³ bieten reiches Material für einen typologischen Vergleich mit Friedrich Schlegels Romantheorie.

Hesse verwendet die Märchenform auch als romanstrukturierende Form. In seinem Buch „The Novels of Hermann Hesse“ weist Theodore Ziolkowski darauf hin, daß der „Steppenwolf“ seiner literarischen Form nach als romantisches Märchen aufzufassen ist. Dabei unterscheidet er drei verschiedene Arten von Märchendichtungen: die einfachen Volksmärchen der Grimms auf der einen Seite und die höhere Symbolik in Goethes Märchen und Novalis' Klingsor-Märchen auf der anderen. Zwischen diese Extreme stellt Ziolkowski in verschiedener Abstufung Fouqué, Tieck und die Brentanos, die, angeregt durch den naiven Ton des Volksmärchens, mit bewußter Allegorie und Symbolik das romantische Ideal ausdrücken. Eine Sonderstellung in dieser Skala weist der amerikanische Literaturwissenschaftler dem Märchendichter E.T.A.Hoffmann zu, dessen Märchen sich im Unterschied zu den anderen romantischen Märchen in der Gegenwart abspielen.

Hesses „Steppenwolf“ besitzt manche thematische und strukturelle Ähnlichkeiten mit Hoffmanns Märchen, was des weiteren hier behandelt wird. Hoffmanns Märchen sind sowohl repräsentativ als auch abweichend von der Kunstmärchendichtung der deutschen Romantik. Sie tragen das Hauptthema der Romantik — die Wiedervereinigung von Natur und Geist, von Triebwelt und Geist — im Reiche des Phantastischen aus.

Was Hoffmanns Märchen auszeichnet, ist, daß sie:

1. sich in der Gegenwart des Dichters abspielen und fast immer einen bestimmten Zeitpunkt und Ort aufweisen. Seine Märchen spielen sich in Dresden, in Rom oder in Frankfurt ab; sie handeln am Anfang des 19. Jahrhunderts. Die Geschichte des Studenten Anselmus beginnt z. B. am Himmelfahrtstag, nachmittags um drei Uhr, als er in Dresden das Schwarze Tor passiert und in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hineinrennt. Der Leser wird in eine handgreifliche, glaubwürdige Gegenwart hineinversetzt. Die Handlung in Hoffmanns Märchen verläuft ganz in der realen Sphäre. In manchen Märchen entwickelt sie sich parallel zum Mythos, der sehr oft von einer der Personen des realistischen Rahmens erzählt wird. Der Atlantis-Mythos, erzählt vom Archivarius Lindhorst, erfüllt sich in der Lebensgeschichte von Anselmus, und Giglio und Giacinta erleben den Urdar-Mythos, erzählt von Celionati. „Aber die Ausführung ist nur symbolisch — Anselmus erlebt das poetische Reich von Atlantis in seinem Bewußtsein“³⁴.

Hoffmann wendet die Märchenstruktur auch auf Erzählungen an, die er nicht ausdrücklich als Märchen bezeichnet. Als Beispiel dafür kann „Prinzessin Brambilla“ dienen, die zwar ein Capriccio ist, „das aber einem Märchen so auf ein Haar gleicht, als sei es selbst eins“³⁵.

Hoffmann meint, daß „die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann, immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem phantastischen Zauberreich, so wird

er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben³⁶. Damit ist auch das nächste Charakteristikum von Hoffmanns Märchen angeschnitten, und zwar

2. die Beschreibung einer ambivalenten Wirklichkeit und eines Zugleich zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit. Die Ambivalenz der Wirklichkeit wird z. B. im „Goldnen Topf“ durch den schroffen Gegensatz zwischen Musik und Bürokratie veranschaulicht. Durch die Bürokratie werden die Leute auf die von ihnen ausgeübte Tätigkeit reduziert und verlieren alles Persönliche und Private, das sie auszeichnet. In vielen Erzählungen von Hoffmann „klingt von Zeit zu Zeit die Melodie des Unendlichen an, um auf diese Reduzierung des Lebens und der Menschen hinzuweisen“³⁷.

Jede Begebenheit wird bei Hoffmann „zum Schnittpunkt zweier Sehweisen, zweier Perspektiven. Aber sei es nun, daß diese Sehweisen einander in einer Person ablösen, sei es, daß sie an verschiedene Personen gebunden sind: in jedem Falle bilden sie als Bestandteil der erzählten Welt einen Dualismus, der unversöhnt bleibt, weil die eine Perspektive die andere negiert oder ausschließt“³⁸. So erfolgt die qualitative Potenzierung von äußeren und inneren Erscheinungen

3. durch die produktive Einbildungskraft. Sie ist das Organ, das die beiden Ebenen potenziert und übersetzt. Alles Wunderbare im „Goldenen Topf“ reduziert sich auf die qualitative Potenzierung der Wirklichkeit durch die Kraft der Imagination. Das Wunderbare ist das Vermögen zu poetischer Vision im alltäglichen Leben; es ist kein Reich für sich selbst.

4. Gerade dadurch wird der Schauplatz von Hoffmanns Märchen sehr oft „in das eigne Innere der auftretenden Gestalten verlegt“³⁹, weil „der menschliche Geist selbst das wunderbarste Märchen ist, das es nur geben kann“⁴⁰. So erfolgt die Reunifikation der beiden Helden in „Prinzessin Brambilla“ sowie das Entrücken des Anselmus nach Atlantis im „Goldnen Topf“ nicht in Wirklichkeit, sondern in der Einbildung des Helden. Die sich im Innern abspielende Handlung korrespondiert mit der realistischen Handlung der Erzählung, und beide Handlungen gehen ineinander über. An gewissen Stellen droht die Spannung zwischen poetischem Treib und prosaischer Objektivität „die Einheit der Person aufzuspalten und den Menschen, den 'ein doppelter Kronprinz' im Leibe sitzt, dem chronischen Dualismus zu überantworten“⁴¹.

5. Diese Spannung wird in „Prinzessin Brambilla“ durch den Humor bewältigt. Denn erst durch ihn wird es möglich, den „Dualismus des Phantastischen und des Gewöhnlichen in einem Wiedererkennen“⁴² verschwinden zu lassen und in eine ironische Analogie zwischen der phantastischen, qualitativ potenzierten und der gemeinen, gewöhnlichen, bekannten Wirklichkeit zu lenken.

In Hoffmanns werkimmanenter Poetik wird der Humor zum „Vermittler zwischen Poesie und Wirklichkeit, innerer und äußerer Welt“⁴³. Der Mythos vom Humor — die Geschichte vom König Ophioch in „Prinzessin Brambilla“ — wird in der Erzählung identisch mit dem, was sich auf dem Schauplatz des Inneren von Giglio und Giacinta in Wahrheit begibt. Der Mythos vom Humor wird zum Schlüssel für das Verständnis des Erzählens. Hoffmanns Humor läßt hinter den alltäglichen, „reduzierten“ Begebenheiten der realistischen Handlung den Sinn des Höheren und des Ganzen hindurchschimmern. Hinter dem Antiquar Lindhorst und seiner Feindin Luise Rauer, die einen bürgerlichen Vor- und Familiennamen besitzt, vor dem Seetor in Dresden wohnt und Sprechstunden durchführt, verstecken sich der einstige große Zauberer und die alte Hexe. Diese „Verweltlichung der Kräfte von Mythos und Märchen“⁴⁴ ist eine permanente Quelle von Hoffmanns Humor. Naum Berkowski schreibt in seinem Aufsatz über Hoffmann, daß der romantische Humor „wie ein Blitz die Erscheinungen mit dem Licht des Ganzen und Allgemeinen“⁴⁵ durchleuchtet. Unter der Oberfläche der bürgerlichen Wirklichkeit werden die romantischen Realitäten gesucht. „Die romantischen Möglichkeiten, an der Alltagswelt gemessen, werden zur Anklage, ja zum Gericht und Urteil über diese Welt. Die zeitgenössische soziale Welt, ihr Leben und ihre Kultur werden als kläglicher Verfall des Kosmos bewertet, als dessen Veruntreuung oder Entstellung“⁴⁶.

Hesses „Steppenwolf“ weist die Struktur von Hoffmanns Märchen auf; eine Struktur, mit der Hesse schon in „Hermann Lauscher“ operiert. Die Handlung im „Steppenwolf“ spielt sich auf zwei Ebenen ab: auf einer realistischen, in der Dichters Gegenwart, und auf einer imaginären, auf der zeitlosen Ebene der „Unsterblichen“. Im „Magischen Theater“ erfahren diese beiden Ebenen ihre Vereinigung, und im Traktat vom Steppenwolf wird diese Vereinigung vorweggenommen, so daß die realistische Handlung parallel zum Traktat verläuft. Aus Gründen der Übersichtlichkeit halten wir uns bei dem folgenden Vergleich zwischen dem „Steppenwolf“ und „Prinzessin Brambilla“ an die in bezug auf Hoffmanns Märchen erkannten Aspekte.

Zu 1.

Die Handlung des „Steppenwolf“ spielt in der Gegenwart. Neben dieser realistischen Handlung existiert im Roman, wie schon erwähnt, die höhere Realität der Unsterblichen. Die Gegenwart des Dichters ist in der Handlung fest umrissen (und nicht nur angedeutet, wie es in der „Morgenlandfahrt“ der Fall ist). Zeit und Ort der Handlung sind nach dem ersten Weltkrieg in Deutschland angesiedelt. Für die Menschen mit der „Dimension zuviel“ (7, 343) können sie keine Heimat sein. „Wer heute leben und seines Lebens froh werden will, der darf kein Mensch sein wie du und ich. Wer statt Geduld Musik, statt Vergnügen Freude, statt Geld Seele, statt Betrieb echte Arbeit, statt

Spielerei echte Leidenschaft verlangt, für den ist diese hübsche Welt keine Heimat“ (7, 341).

Zu 2.

Aus der Beschränktheit der Gegenwart, in der die Form des Existierens gegen die Existenz tritt, versucht Harry Haller in eine andere Welt vorzudringen, die als Ewigkeit bezeichnet wird: „... wir Menschen alle, wir Anspruchsvolleren, wir der Sehnsucht, mit der Dimension zuviel, könnten gar nicht leben, wenn es nicht außer der Luft dieser Welt auch noch eine andere Luft zu atmen gäbe, wenn nicht außer der Zeit auch noch die Ewigkeit bestünde, und die ist das Reich des Echten“ (7, 343). Dieses Reich schwebt nicht „haltlos in den Lüften“⁴⁷, sondern wird durch die Wirklichkeit gleichnishaft vertreten: „Jede Erscheinung auf Erden ist ein Gleichnis, und jedes Gleichnis ist ein offenes Tor, durch welches die Seele, wenn sie bereit ist, in das Innere der Welt zu gehen vermag. . . Jedem Menschen tritt hier und dort in seinem Leben das geöffnete Tor in den Weg, jeden fliegt irgendeinmal der Gedanke an, daß alles Sichtbare ein Gleichnis sei und daß hinter dem Gleichnis der Geist und das ewige Leben wohne“ (6, 113) — schreibt Hesse im Märchen „Iris“.

Die Basis der Himmelsleiter ist, ebenso wie bei Hoffmann, im alltäglichen Leben befestigt — im Karnevalstreiben der Großstadt, in den Begegnungen mit Hermine, Maria und Pablo. Es gibt in diesem Roman Gespräche und Begebenheiten, die als „Schnittpunkt zweier Sehweisen“ betrachtet und psychologisch-rationalistisch erklärt werden können. Der amerikanische Hesse-Forscher Theodore Ziolkowski betrachtet die Gestalt von Hermine nur im Zusammenhang mit der realistischen Handlung. „Nur Hallers einsame und verzweifelte Lage bedingt, daß er ihren gelegentlichen Bemerkungen irgendeine höhere Bedeutung zuschreibt“⁴⁸. Jedoch reicht der psychologische Rationalismus für die Aufschlüsselung der Gestalt von Hermine und Pablo und für Deutung der Gespräch mit ihnen nicht ganz aus. So muß Th. Ziolkowski zugeben, daß die beiden Vertreter der sinnlichen Welt — Hermine und Pablo — „teifgründige und bedeutende Ansichten (haben), die nicht recht zu dem sonst so naturalistischen Bild passen, das wir von ihnen erhalten“ und daß Hermine „ganz deutlich das Grundmotiv des Romans (ausspricht), das Haller selbst nicht artikulieren kann“⁴⁹.

Trotz dieses Bekenntnisses ist Th. Ziolkowski geneigt, in Hermine nur das „Bild der Frau“ allgemein verkörpert zu sehen. Er scheint den tieferen Symbolcharakter dieser Figur nicht bemerken zu wollen. Als er die letzte Szene im Magischen Theater detaillierter betrachtet und die Ereignisse auf der Traumbene von denen auf der Wirklichkeitsebene auseinanderzuhalten versucht, schreibt er über den Mord an Hermine folgendes: „Auf der Ebene des Traumes scheint Hailer ein Messer zu nehmen und Hermine zu töten. Aber der tatsächliche

Vorfall führt wahrscheinlich nur zu einem Ausbruch von Eifersucht und Angewidertsein⁵⁰.

Ziolkowski, der vom „tatsächlichen Vorfall“, der im Buch nicht beschrieben wird, zu wissen scheint, übersieht, daß im Magischen Theater von Hallers Innerem nicht nur das Messer, mir dem Harry tötet, sondern auch das Mädchen gespiegelt sind. In dem Urteil, das die Unsterblichen über ihn fällen, heißt es: Haller hat... die hohe Kunst beleidigt, indem er unsern schönen Bildersaal mit der sogenannten Wirklichkeit verwechselte und ein gespiegeltes Mädchen mit einem gespiegelten Messer totgestochen hat“ (7, 410).

Die Gestalt von Hermine hat eine besondere symbolische Bedeutung für die Entwicklung des Helden, auf die wir im Rahmen dieser Untersuchung nicht eingehen können. Es handelt sich hier um einen Mord, wie ihn z. B. im Kapitel 6 der „Prinzessin Brambilla“ der Capitan Pantalon an dem Schauspieler Giglio Fava verübt, so daß der „junge artige Mensch“ in Cafe Greco (der eigentlich Giglio Fava ist) behaupten kann, „daß jener Schauspieler, Giglio Fava... gestern auf dem Corso im Zweikampf niedergestoßen wurde“⁵¹.

Zu 3.

Nicht in allen Fällen können bei Hesse die Begebenheiten der imaginären Ebene auf tatsächliche Begebenheiten des Alltags zurückgeführt werden. Das ist auch bei Hoffmann nicht immer der Fall. Daher reicht „der psychologische Rationalismus zur Erklärung des Ganzen nicht aus“⁵². Ziolkowski hat einerseits recht, wenn er die realistische Basis vom „Steppenwolf“ hervorhebt und sie als „Hesse's most conspicuous debt to German Romanticism“⁵³ bezeichnet, andererseits sind aber die Visionen bei Hoffmann wie bei Hesse „an internal vision, that is projected into everyday life“⁵⁴, die, das muß unterstrichen werden, ihr Eigenleben haben und nicht immer exakt durch den psychologischen Rationalismus und Positivismus erklärt werden können.

Das magische Denken — die produktive Einbildungskraft — verpflichtet Hesse nicht minder der deutschen Romantik gegenüber. Harry Haller lebt in der Spannung zwischen Wirklichkeit und Vision, zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit. Die beiden Wirklichkeitsebenen laufen parallel nebeneinander, gehen in gewissen Punkten ineinander über und trennen sich dann wieder: Der Held läuft an einer „alten grauen Steinmauer“ (7, 211) vorbei, und schon wird er durch diesen Anblick in eine „höhere Welt“ versetzt, schon spürt er in sich das Gleichnis von der „golden aufleuchtenden Spur“ (7, 214), von dem „Magischen Theater“. Der Ruf zum „Magischen Theater“ erscheint wieder einmal hinter der banalen alltäglichen Lichtreklame. Mit Hoffmann gesprochen, fühlt der Held beim Anblick dieser alltäglichen Begebenheiten „das poetische Besitztum seines innern Sinns“⁵⁵ in sich, das „hin und wieder mit der Weltseele in Rapport steht“⁵⁶ Im Magischen Theater gibt Pablo-Mozart folgende Erklärung zur.

Duplizität der Welt ab: „Wenn Sie dem Radio zuhören, so hören und sehen Sie den Urkampf zwischen Idee und Erscheinung, zwischen Ewigkeit und Zeit, zwischen Göttlichem und Menschlichem“ (7, 407). Hesse hat das romantische Prinzip der Reduzierbarkeit des Unendlichen auf das Endliche in seinem „Steppenwolf“ durchgehalten.

Zu 4.

Wir haben bei Hesse schon verschiedentlich beobachtet, daß seine Helden in ihren eigenen Visionen leben und ihnen räumliche Gestalt zu geben wissen. Auch im „Steppenwolf“ lebt der Held in der Spannung zwischen äußerer und innerer Wirklichkeit. Manchmal kreuzen sie sich in einem Punkt, der im Gespräch oder in einer Begebenheit die Bedeutung eines Tores zum Unendlichen erhält. Des öfteren klaffen die beiden Welten auseinander. Dann versucht der Held mit größter Mühe, sich aus der Misere der Nachkriegswirklichkeit zu retten: „Ach, es ist so schwer, diese Gottesspur zu finden inmitten dieses Lebens, das wir führen, inmitten dieser so sehr zufriedenen, so sehr bürgerlichen, so sehr geistlosen Zeit, im Anblick dieser Architekturen, dieser Geschäfte, dieser Politik! Wie sollte ich nicht ein Steppenwolf und ruppiger Eremit sein inmitten einer Welt, von deren Zielen ich keines teile, von deren Freuden keine zu mir spricht!“ (7, 211)

Von dem „Gruß der andern Welt berührt“ (7, 214), träumt Harry Haller jener goldenen Spur nach, vernimmt er die holde Melodie der Unsterblichen, und dann wieder von der rohen Wirklichkeit bedroht zu werden. Absatz- und satzweise wechselt die Erlebniswirklichkeit im ersten Teil der Aufzeichnungen Hallers vor dem Traktat: „Ich hielt meinen Becher fest, den die Wirtin mir wieder füllen wollte, und stand auf. Ich brauchte keinen Wein mehr. Die goldne Spur war aufgeblitzt, ich war ans Ewige erinnert, an Mozart, an die Sterne“ (7, 217). In diesem Zustand, die goldene Spur in sich tragend, trifft Harry Haller den Mann mit dem Plakat von Magischen Theater und bekommt von ihm ein Jahrmarktsheft mit dem Titel „Traktat vom Steppenwolf. Nicht für jedermann“. Das Traktat scheint von den Unsterblichen verfaßt zu sein und vertritt in Wirklichkeit den Gesichtspunkt des von der War tehoher, unsterblicher Werte sich betrachtenden Harry Haller. Er ist in diesem Moment des Aufblitzens der goldenen Spur dazu prädestiniert, in dem Jahrmarktsheft die höhere Wirklichkeit vertreten zu sehen. Das Traktat weist auf eine Lösung des Konflikts, auf eine Wiedervereinigung der gespaltenen Persönlichkeit hin. Aus diesem Traktat, das die ganze Handlung und das Ende des Romans vorwegnimmt und von überpersönlichen Mächten diktiert zu sein scheint, spricht das, was wir aus den Abschriften des Studenten Anselmus im „Goldnen Topf“ kennen. „Die drei Abschnitte (Einführung, Anfangsseiten des Manuskripts und „Traktat“) zeigen drei Perspektiven der Konflikte in Hallers Innerem, jeweils verarbeitet aus den drei Gesichts-

punkten des theoretischen Gerüsts Bürger — Steppenwolf — Unsterbliche⁶⁷. Die Mehrdimensionalität der Erzählperspektiven — bürgerlicher Herausgeber, Outsider und Unsterblicher — erweist sich als Mehrdimensionalität der Persönlichkeit Harry Hallers und ist auf formaler Ebene ein Ausdruck seiner Persönlichkeitsspaltung.

Das „Traktat“ unterscheidet drei verschiedene Menschentypen, die Hesse nach dem Grad ihrer Individualität differenziert hat: Bürger, Steppenwolf und Unsterblicher. Diese drei Perspektiven werden durch die drei Erzählerstandpunkte im Roman zum Ausdruck gebracht:

- a) Im „Vorwort des Herausgebers“ wird das Problem Harry Hallers vom bürgerlichen Standpunkt aus betrachtet. Der Herausgeber deutet das ganze Romangeschehen und die Handlungsstruktur. Er betrachtet Hallers Seelenkrankheit als eine Krankheit der Zeit. Die Handlungsstruktur wird in diesem Vorwort als „seelische Vorgänge im Kleide sichtbarer Ereignisse“ entschlüsselt. Dieser bürgerliche Standpunkt ist für Haller kein „äußerer Standpunkt, weil er im Traktat in Beziehung zum Bürgerlichen betrachtet wird (7, 233f).
- b) Das Traktat ist von der Warte der Unsterblichen geschrieben, die den „engen bürgerlichen Begriff der Ichbezogenheit überwunden haben und durch ihren Glauben an die grundsätzliche Einheit allen Lebens in das All ausbrechen konnten“⁶⁸. Im „Magischen Theater“ erweisen sich die Unsterblichen als Hallers Bild vom Dauerhaften, Ewigen und als eine Möglichkeit seiner selbst, als sein höheres Selbst.
- c) Die Aufzeichnungen von Harry Haller, die vor dem Traktat beginnen, nehmen das Thema von einem anderen Gesichtspunkt auf und führen es auf einer doppelbödigen Wirklichkeit aus: Die äußere, reduzierte Wirklichkeit und Hallers Ahnung von der „Goldenen Spur“ und von der Welt der Unsterblichen kämpfen miteinander. Die zeitgenössische bürgerliche Wirklichkeit und ihre Kultur werden als Verfall und Entstellung der Welt, wie sie sein sollte, bewertet.

Die Technik der Aufspaltung, durch die der Dichter der Seelenwelt seines Helden Gestalt verleiht, treffen wir bei Hermann Hesse häufig. Ein Ausdruck dafür sind die in seinen Romanen auftretenden Komplementärgestalten, wie z. B. Sinclair und Demian, der Chronist H. H. und Leo, Harry Haller und Pablo-Mozart und Hermine. Mit Hoffmann ließe sich über diese Romane sagen, daß der Schauplatz in ihnen „in das eigne Innere der auftretenden Gestalten verlegt wird“⁶⁹.

Für den „Steppenwolf“ ist es charakteristisch, daß die Verinnerlichung auch strukturbildende Züge angenommen hat. Es wird nicht nur die Erzählperspektive eines Erzählers gewechselt (wie das

in der „Morgenlandfahrt“ und in den Aufzeichnungen von Harry Haller der Fall ist), sondern es treten verschiedene Erzähler als Teilpersonifikationen der Hauptfigur auf.

Zu 5.

Als Möglichkeit einer Versöhnung der Gegensätze und eines Zueinanderbiegens der Pole von Hallers gespaltenem Wesen erweist sich der Humor, in dessen imaginärer Sphäre „das verzwickte, vielspätige Ideal aller Steppenwölfe verwirklicht“ (7, 237) wird: „Einzig der Humor. . . vollbringt dies Unmögliche, überzieht und vereinigt alle Bezirke des Menschenwesens mit den Strahlungen seiner Prismen“ (7, 238). Dreimal wird der Steppenwolf im Verlaufe der Handlung des Humors belehrt: im Traktat, im Goethe-Traum und im Magischen Theater. Befragen wir den Begriff des Humors im „Steppenwolf“ nach seinem Inhalt, so läßt sich feststellen, daß er ein „In-der-Welt-Leben“ und zugleich ein „Sich-Erheben“ über die Bedingtheit der Welt ist — eine bewußte Distanzierung, die die Möglichkeit für eine Selbstbetrachtung schafft. „In der Welt zu leben, als sei es nicht die Welt, das Gesetz zu achten und doch über ihm zu stehen. . . alle diese beliebten und oft formulierten Forderungen einer hohen Lebensweisheit ist einzig der Humor zu verwirklichen fähig“ (7, 238).

Der Humorbegriff das Sich-Erheben steht über der Bedingtheit der Zeit: „Wir Unsterblichen lieben das Ernstnehmen nicht, wir lieben den Spaß. Der Ernst, mein Junge, ist eine Angelegenheit der Zeit“ (7, 284). So belehrt Goethe den träumenden Harry Haller und „sein welkes Greisengesicht lachte still und lautlos, lachte heftig in sich hinein mit einem abgründigen Greiserlurcher“ (7, 285).

Das „In-der-Welt-leben“, als sei es nicht die Welt, deutet auch die Doppelmusik des Lebens an, das Zugleich von äußerer (in der Welt zu leben) und innerer (als sei es nicht die Welt) Wirklichkeit. Der Humor bietet die Möglichkeit, diese Duplizität zu überbrücken. „Sie sollen leben, und Sie sollen das Lachen lernen. Sie sollen die verfluchte Radiomusik des Lebens anhören lernen, sollen den Geist hinter ihr verehren“ (7, 411). Durch das Prisma des Humors werden die ewigen Werte hinter der zeitweiligen Erscheinung erblickt: „Wenn Sie dem Radio zuhören, so hören und sehen Sie den Urkampf zwischen Idee und Erscheinung, zwischen Ewigkeit und Zeit, zwischen Göttlichem und Menschlichem“ (7, 407). Das Radio-Zitat erfüllt die Funktion, Haller über seine Lebensfremdheit aufzuklären und hinter der reduzierten bürgerlichen Wirklichkeit auch das Unvergängliche und Ewige erblicken zu lassen.

Durch das Radio-Gleichnis vom Urkampf zwischen Idee und Erscheinung können wir die humoristische Struktur vieler Erscheinungen im Roman verstehen: die graue Steinmauer mit der modernen Lichtreklame als Tür zur Vision, die Kurtisane als Führerin zum eigenen Ich und als dessen Symbol, den Saxophonbläser als gegen-

wärtige Manifestation der Unsterblichen und das Radio als Tor zum Unendlichen. Alles das sind ironische Analogie „zwischen der phantastischen, qualitativ potenzierten und der gemeinen, gewöhnlichen, bekannten, endlichen Wirklichkeit“⁶⁰.

Hesses Humor hat noch eine andere Seite, die auch bei Hoffmann zu erkennen ist. In der Doppelmusik des Lebens klingt im „Steppenwolf“ wie auch im „Goldnen Topf“ „von Zeit zu Zeit die Melodie des Unendlichen“ an und Musik und Wirklichkeit „geraten in einen tragikomischen Konflikt“⁶¹. Im Magischen Theater wird diese Dissonanz für Augenblicke ausgeglichen. Dann aber klaffen die beiden Welten wieder auseinander, und der Steppenwolf muß die Hölle seines Innern „nochmals und noch oft. . . durchwandern“ (7, 413). Die Unendlichkeit und Zeitlosigkeit der menschlichen Kultur, die unsterbliche Werte repräsentiert, ist für den Helden wahrer und wirklicher als die vorgegebene Wirklichkeit. In ihr findet er den ursprünglichen Sinn seines Lebens wieder, und sie wird „an der Alltagswelt gemessen. . . zur Anklage, ja zum Gericht und Urteil über diese Welt. Die zeitgenössische soziale Welt, ihr Leben und ihre Kultur werden als kläglicher Verfall des Kosmos bewertet, als dessen Veruntreuung oder Entstellung“⁶².

Schließlich gehört zu Hesses Humor-Begriff im „Steppenwolf“ daß es nur „in seiner imaginären Sphäre“ möglich ist, die Einheit der gespaltenen Persönlichkeit wiederherzustellen: „Einzig der Humor. . . überzieht und vereinigt alle Bezirke des Menschenwesens mit den Strahlungen seiner Prismen“ (7, 237 f.). Auch bei E.T.A. Hoffmann ist es der Humor, der die Spaltung der Persönlichkeit zwischen Ideal und Wirklichkeit versöhnt. In „Prinzessin Brambilla“ erkennen die Liebenden einander und sich selbst erst im klaren Spiegel der Urdarquelle, die, wie der deutsche Maler Reinhold aus dem Märchen sagt, nichts anders ist, „als was wir Deutschen Humor nennen, die wunderbare, aus der tiefsten Anschauung der Natur geborne Kraft des Gedankens, seinen eignen ironischen Doppelgänger zu machen“⁶³. Der „chronische Dualismus“, die oberflächliche Diskrepanz von Traum und Wirklichkeit, von äußerem Schein und tieferem Wesen des eigenen Ich wird offenbar, und ihre tiefere Identität wird im humoristischen Wiedererkennen erfahren. Im Magischen Theater staunt Harry Haller darüber, „wie reich mein Leben, mein scheinbar so armes und liebloses Steppenwolflieben an Verliebtheiten, an Gelegenheiten, an Lockungen gewesen war“ (7, 396). Am Ende des Magischen Theaters weiß er alle hunderttausend Figuren des Lebensspieles in seiner Tasche, ahnt er erschüttert den Sinn des Ganzen und ist gewillt, das Spiel nochmals zu beginnen: „Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen. Pablo wartete auf mich. Mozart wartete auf mich“ (7, 413).

Die vorliegende Arbeit hat uns die Strukturen gezeigt, in denen Hesse, im Anschluß an die Romantik, die duplizitative Erfahrung

von der Welt und vom Ich, die Spaltung der Persönlichkeit zwischen Ideal und Wirklichkeit dargestellt hat. Traum, Vision, Märchen und Mythos sind die Formen, in denen sich das Ideal offenbart und im fundamentalen Widerspruch zu der in der realistischen Handlung der Romane präsentierten Wirklichkeit steht. Zugleich wird in ihnen die künftige Lösung im Wiederfinden der verlorenen Einheit vorweggenommen. Diese Träume, Visionen, eingelagerten Märchen und Mythen bieten aber im Endeffekt nur innerhalb der Kunst und der Imagination eine Lösung. Sie können die Struktur der empirischen Wirklichkeit nicht wahrhaft transzendieren; sie bieten nur eine scheinbare und zeitweilige Lösung. Roland Heine sieht die Transzendentalpoesie dort begründet, wo die Philosophie der Revolutionäre ihren Ursprung habe. Er meint, daß sie nicht nur die Welt interpretieren, sondern auch verändern wollten, „wenn auch nur durch die sanfte Gewalt der Poesie“⁶⁴.

Der Autor hebt den Unterschied zwischen einer die Welt verändernden Revolutionstheorie und einer Ästhetik auf, die sich über die fremd und feindlich gewordene Wirklichkeit hinwegzudenken versucht, um sie durch die „sanfte Kraft der Poesie“ zu verändern. Natürlich ist zwischen der marxistischen Philosophie und der romantischen Transzendentalpoesie kein Vergleich zu ziehen, jedoch darf man den positiven Ansatz in der romantischen Poesie nicht übersehen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Die in Klammern eingeführten Ziffern bezeichnen Band- und Seitenzahlen aus den „Gesammelten Werken in 12 Bänden“ von *Hermann Hesse*, Frankfurt am Main 1970 (im folgenden: GW, Bd., S.)
- ² „Demian“, Bd. 5; „Siddharta“, Bd. 5; „Der Steppenwolf“, Bd. 7; „Die Morgenlandfahrt“, Bd. 8.
- ³ Aus dem Vorwort zur Neuauflage von „Sinclairs Notizbuch“, 1962. In: „Schriften zur Literatur“, GW, 11, 33.
- ⁴ *Wellek, René*: Grundbegriffe der Literaturkritik, Stuttgart 1965, S. 159.
- ⁵ Preisendanz, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft, München 1963, S. 106 (im folgenden: Preisendanz, a. a. O., S.)
- ⁶ *Novalis. Schriften*. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Stuttgart — Berlin — Köln — Mainz 1968, I, 319.
- ⁷ *von Kleist, Heinrich*: Käthchen von Heilbronn. In: „Kleist. Werke und Briefe“, Berlin und Weimar 1978, Bd. II, S. 211.
- ⁸ *Bollnow, Otto Friedrich*: Der Goldne Topf und die Naturphilosophie der Romantik. In: „Bollnow. Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter“, Stuttgart, 1953, S. 219 (im folgenden: Bollnow, a. a. O., S.)
- ⁹ *Bollnow*, a. a. O., S. 220.
- ¹⁰ *Hoffmann, E. T. A.*: Prinzessin Brambilla. In: „Hoffmann. Poetische Werke in sechs Bänden“, Berlin 1958, Bd. V, S. 603 (im folgenden: HPW, Werk, Bd., S.)
- ¹¹ Preisendanz, a. a. O., S. 51.
- ¹² HPW, „Prinzessin Brambilla“, Bd. V, S. 603.

- ¹² HPW, V, 667.
- ¹³ HPW V, 710.
- ¹⁴ Kleist, *Käthchen*, a. a. O., S. 212.
- ¹⁴ „Ehe nicht das Äußerste erreicht ist, kehrt sich nichts ins Gegenteil“. Diese Zeilen hat sich Hesse bei dem Chinesen Liä Dsi angestrichen. Zitiert nach: Adrian Hsia, „Siddhartha und China“. In: „Materialien zum Siddhartha“, Frankfurt am Main 1976, Bd. II, S. 197.
- ¹⁶ Hesse, *Hermann*: Brief an Thomas Mann. In „Briefwechsel“, a. a. O., Frankfurt am Main 1968, S. 17.
- ¹⁷ Novalis: Das allgemeine Broillon, Nr. 959. In: „Novalis. Schriften“, Bd. III, S. 452.
- ¹⁸ Novalis: Die allgemeine Broillon, Nr. 237. In: „Novalis. Schriften“, Bd. III, S. 281.
- ¹⁹ Hirschbach, *Frank*: Traum und Vision bei Hermann Hesse. In: Monatshefte für den deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur“, Madison/Wisc., Bd. 51, 1959, S. 157 (im folg: Hirschbach, a. a. O., S.)
- ²⁰ Hirschbach, a. a. O., S. 160.
- ²¹ Hesse, *Hermann*: Einmal Herz, wirst du ruhn-. In: „Math. Siddh.“, I, 23.
- ²² Hesse: *Math. Siddh.*, I, 22.
- ²³ HPW, „Prinzessin Brambilla“, V, 667.
- ²⁴ Hesse: *Kurzgefaßter Lebenslauf*, HW, VI, 409.
- ²⁵ Hesse, *Hermann*: Brief an einen Leser vom 15. Februar 1954. In: „Hesse. Eine Werkgeschichte“, von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main 1973, S. 56.
- ²⁶ Wellek, a. a. O., S. 159.
- ²⁷ Als Kunstmärchen kann ein Märchen bezeichnet werden, „dessen Stil deutlich die Eigenart seines Verfassers zeigt und dessen Inhalt den Individuellen Menschen kennzeichnet; das Kunstmärchen ist wie Roman und Novelle Träger der weltanschaulichen und ästhetischformalen Besonderheiten seiner Zeit.“ (Schneeberger, Irmgard: *Das Kunstmärchen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*; Diss. München 1960).
- ²⁸ Hesses Märchen sind in den Jahren 1910 bis 1918 entstanden; sie sind 1919 erschienen.
- ²⁹ Heine, *Roland*: Die Transzendentalpoesie, Bonn, 1974, S. 49 (im folgenden: Heine: *Transzendentalpoesie*, a. a. O., S.) „In der Parekbase wendet sich der Chor der antiken Komödie direkt an das Publikum, um die Komödie zu erläutern; also ein frühes, allerdings aus dem Handlungszusammenhang herausgehobenes 'transzendentalpoetisches Prinzip'“.
- ³⁰ Die Herausgeberfiktion ist auch in den Werken der Romantiker sehr beliebt gewesen.
- ³¹ Schiefer, *Peter*: Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse, Münster Westf. 1959, S. 75.
- ³² Heine, *Transzendentalpoesie*, a. a. O., S. 48.
- ³³ *Thomas Mann an Hermann Hesse*, Brief vom 8. April 1945. In: „Hermann Hesse—Thomas Mann. Briefwechsel“, Frankfurt am Main, 1968, S. 103.
- ³⁴ Ziolkowski, *Theodore*: The Novels of Hermann Hesse, Princeton University Press 1965, S. 203. Aus dem Englischen übersetzt: P. A.
- ³⁵ HPW, „Prinzessin Brambilla“, V, 666.
- ³⁶ HPW, „Die Serapionsbrüder“, IV, 113.
- ³⁷ Berkowski, *N. J.*: Die Romantik in Deutschland, Leipzig 1979, S. 612 (im folgenden: Berkowski, a. a. O., S.)
- ³⁸ *Preisendanz*, a. a. O., S. 90.
- ³⁹ HPW, „Prinzessin Brambilla“, V, 666.
- ⁴⁰ ebenda
- ⁴¹ *Preisendanz*, a. a. O., S. 107.
- ⁴² *Preisendanz*, a. a. O., S. 90.
- ⁴³ *Preisendanz*, a. a. O., S. 55.
- ⁴⁴ Berkowski, a. a. O., S. 611.

- ⁵ *Berkowski*, a. a. O., S. 609.
⁴⁶ *Berkowski*, a. a. O., S. 610.
⁴⁷ Vgl. meine Dissertation: Die klassisch-romantische Dichtung und Weltauffassung im Erzählwerk Hermann Hesses (1919—1932), Jena 1981.
⁴⁸ *Ziolkowski, Theodore*: Hermann Hesses Steppenwolf. Eine Sonate in Prosa. In: „Materialien zum Steppenwolf“, Frankfurt/M. 1972, S. 364. (im folgenden: *Ziolkowski, Steppenwolf*, a. a. O., S.)
⁴⁹ *Ziolkowski, Steppenwolf*, a. a. O., S. 366.
⁵⁰ *Ziolkowski, Steppenwolf*, a. a. O., S. 372 f.
⁵¹ HPW, „Prinzessin Brambilla“, V, 728
⁵² *Hartung, Günter*: Anatomie des Sandmanns. In: „Weimarer Beiträge“, 8/1977, S. 55 f.
⁵³ *Ziolkowski, The Novels*, S. 206.
⁵⁴ ebenda
⁵⁵ HPW, *Der goldne Topf*, I, 374.
⁵⁶ *Hartung*, wie 52, S. 57.
⁵⁷ *Ziolkowski, Steppenwolf*, a. a. O., S. 361.
⁵⁸ *Ziolkowski, Steppenwolf*, a. a. O., S. 359.
⁵⁹ HPW, „Prinzessin Brambilla“, V, 666.
⁶⁰ *Preisendanz*, a. a. O., S. 99.
⁶¹ *Berkowski*, a. a. O., S. 612.
⁶² *Berkowski*, a. a. O., S. 610.
⁶³ HPW, „Prinzessin Brambilla“, V, 612.
⁶⁴ *Heine*, *Transzendentalpoesie*, a. a. O., S. 7.

КОНФЛИКТЪТ МЕЖДУ ИДЕАЛ И ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ
И НЕГОВОТО ПОЕТИЧЕСКО ОСЪЩЕСТВЯВАНЕ В РОМАНИТЕ
НА ХЕРМАН ХЕСЕ В СВЕТЛИНАТА НА ТРАДИЦИЯТА
НА НЕМСКИЯ РОМАНТИЗЪМ

Пенка Ангелова

Резюме

Настоящата работа се спира върху структурите и формите, чрез които Хесе показва двойственото възприятие на света и на аза, разцеплението на личността между идеал и действителност, продължавайки традицията на немския романтизъм. Формите, в които се проявява идеалът, са сънят, съновидението, приказката и митът. Те се намират във фундаментално противоречие спрямо отразената в реалистичното действие на романа обективна действителност. Същевременно в тях се антиципира предстоящата развръзка на романа чрез себеосъществяването и себеоткриването на личността. Тези вградени в романа сънища, видения и приказки предлагат разрешение на проблемите само в границите на изкуството и на въображението. Те предлагат само едно временно и привидно разрешение, без да показват пътя към преобразяване на емпиричната действителност.

КОНФЛИКТ МЕЖДУ ИДЕАЛОМ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ
И ЕГО ПОЭТИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ В РОМАНАХ ГЕРМАНА ГЕССЕ
В СВЕТЕ ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

Пенка Ангелова

Резюме

Настоящая работа рассматривает формы и структуры, которыми Гессе показывает двойственное восприятие мира и „Я“, раздвоенные личности между идеалом и действительностью в духе традиции немецкого романтизма. Формы проявления идеала — его сон, видение, сказка и миф. Они находятся в фундаментальном противоречии с отраженной в реалистическом действии романа объективной действительностью. Одновременно с этим в них антиципируется предстоящая развязка романа в себеутверждении личности. Вмурованные в романах сны, видения и сказки предлагают некое решение проблем лишь в рамках искусства и воображения. Они предлагают только временное и кажущееся решение, не показывая путь преобразования эмпирической действительности.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XX, книга I

Филологически факултет

Година 1984/1985

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XX, livre I

Faculté philologique

Année 1984/1985

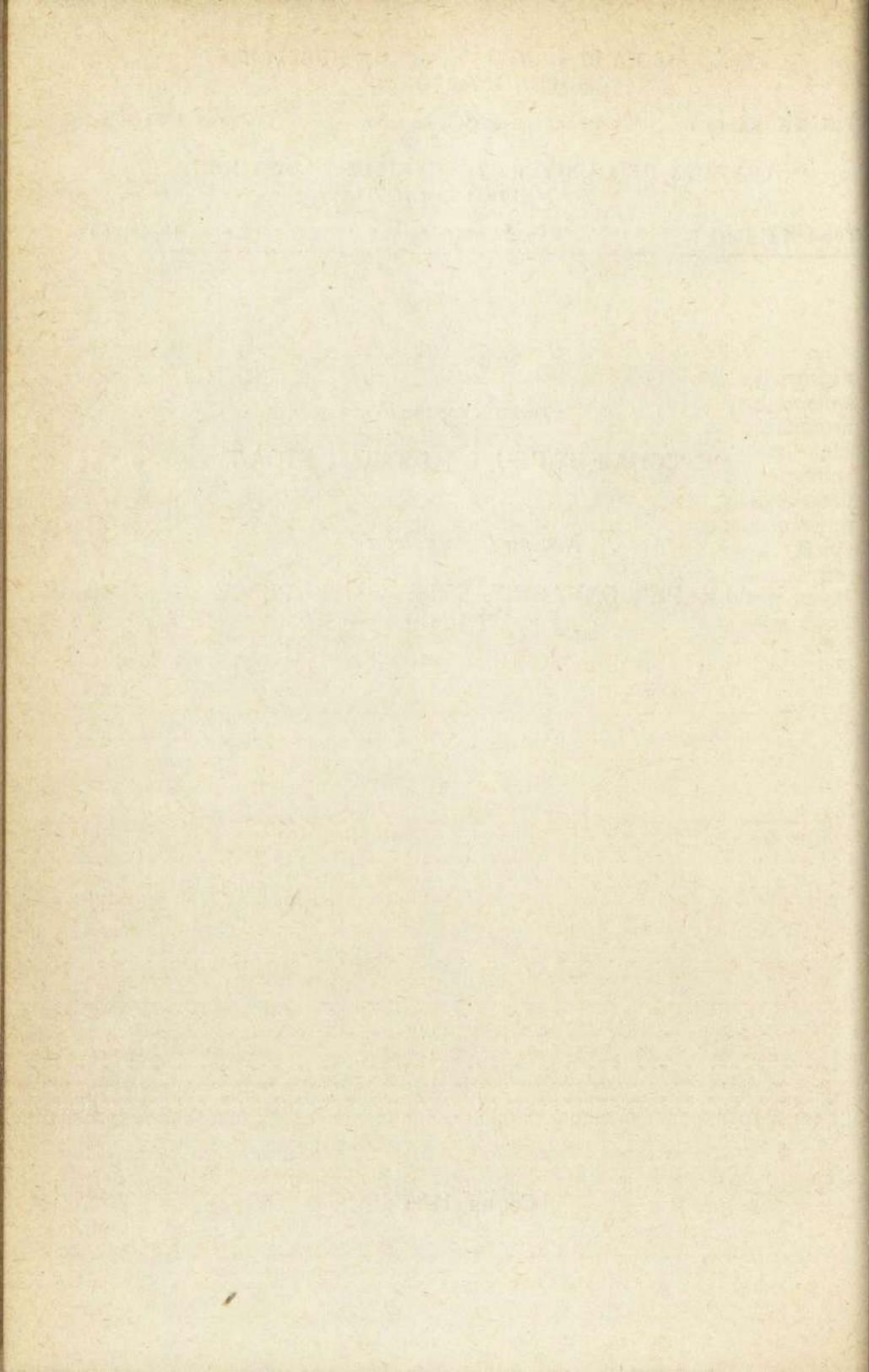
Невена Георгиева

ПЕРСОНАЖЪТ-РЕЧ В „ПЛОЩАД ЕТОАЛ“

Nevena Gueorguieva

LE PERSONNAGE-PAROLE DANS „PLACE
DE L'ETOILE“

София 1985



LE PERSONNAGE-PAROLE DANS „LA PLACE DE L'ETOILE“

Le personnage, cette dimension anthropologique de l'oeuvre littéraire, élément indispensable et afférent à sa cohérence, a toujours été parmi les problèmes les plus discutés par les théoriciens de la littérature, ainsi que par les écrivains. Le vingtième siècle illustre à merveille les fluctuations dans l'attitude envers cette problématique épineuse, en faisant coexister la „Morphologie du conte“ de Propp — c.-à.-d. les premières recherches fructueuses, introduisant une nouvelle méthode dans l'étude du personnage — et le nouveau roman des années cinquante, inaugurant une technique qui prétendait se dispenser du personnage—personne humaine, figure obligatoire dans la fiction traditionnelle.¹ Le personnage est considéré tantôt comme le principe structural de la création littéraire, tantôt comme une composante accessoire de l'oeuvre. Cependant les changements notables qui se sont opérés dans la science littéraire de notre siècle, ainsi que dans son objet, marquent un point commun — la répulsion d'envisager le personnage comme „character“, de le confondre avec le personnage psychologique. La question: „Y - a - t - il besoin du personnage“², se changeait en „comment étudier“ / „comment créer“ „cet être de papier“³.

Les études les plus récentes et les plus importantes en France à ce sujet se répartissent, selon leur méthode, en trois groupes: logiques, sémantiques, sémiologiques⁴. Les analyses logique et sémantique se situent dans la voie tracée par Propp du personnage-fonction. En prenant appui sur la place du personnage dans l'action, elles étudient „les formes simples“ du récit — le récit essentiellement mythologique — contes de fée, Bible, fables etc. et arrivent à proposer des schémas applicables (valables) pour cette partie de la littérature.

Les études sémiologiques déplacent l'étude du personnage du plan d'une analyse immanente, objectivant son objet de recherche, sur un plan communicatif qui inclut un élément nouveau et actif — le lecteur. La signification du personnage n'est plus considérée comme „donnée“ à priori par l'oeuvre littéraire, elle apparaît comme le résultat d'une communication amorcée entre le texte et son lecteur. Le personnage est, donc, créé autant par l'auteur que par le lecteur. Ces études laissent de côté les procédés stylistiques de l'oeuvre et usent de toute sorte de matériel (cinéma, littérature, bandes dessinées) pour proposer un plus riche classement du personnage selon plusieurs axes, qui souvent ne sont pas homologues.⁵ Tandis que les analyses logiques et sémantiques

pêchaient par la restriction volontaire de leur champ d'investigation, les études sémiologiques, en l'étendant à toute espèce de matière signifiante, n'arrivent même pas aux résultats partiels des recherches immanentes. Jusqu'ici elles n'ont proposé qu'une unification terminologique de leur dispositif; l'application concrète des schémas se fait rare.⁶

Des tentatives à part pour définir le personnage restent celles de Tz. Todorov et R. Barthes. Dans „Littérature et signification“ Todorov choisit „Les liaisons dangereuses“ — roman par lettres psychologiques pour développer l'analyse sémantique de Greimas à un niveau de syntaxe narrative, en définissant le personnage par ses relations avec les autres personnages. Il souligne qu'il reste au niveau de la langue qu'est toute littérature, dont l'œuvre littéraire n'est qu'une réalisation, une parole.⁷ Cela le ramène invariablement à une variante des schémas déjà connus. Cependant il n'arrive pas à faire à partir du point d'appui choisi une description exhaustive de „tous les mobiles“⁸ des actions des personnages et il l'avoue. „Le récit comme procès d'énonciation“⁹ vient à compléter son développement, ce qui rend évident le fait que dans un roman „psychologique“ l'étude du personnage ne saurait pas se dispenser d'un examen parallèle du niveau narratif.

Dans son excellent article „L'analyse structurale du récit“¹⁰, R. Barthes explicite cette idée de la sorte: („... Les personnages comme unités du niveau actionnel, ne trouvent leur sens (leur intelligibilité) que si on les intègre au troisième niveau de la description, que nous appelons ici niveau de la Narration (par opposition aux Fonctions et aux Actions)“¹¹. En gardant, donc, la direction de la recherche, d'un niveau plus profond vers la structure achevante de l'œuvre, Barthes insiste sur l'importance de ce qu'il appelle „personne grammaticale“, pour l'étude du héros.

Nous considérons que ce que Barthes signale comme simple procédé linguistique¹² (dont la portée il est loin de négliger) a toujours été le moment organisateur de l'univers romanesque à la suite d'un choix esthétique de l'auteur; le principe communicatif que l'œuvre impose à son lecteur. C'est forcément la prise de conscience de ce fait qui a provoqué une deuxième orientation des recherches sur le personnage.

Des théoriciens comme G. Genette, J. Rousset, Stanzel, Ph. Lejeune et toute une pléiade de jeunes chercheurs choisissent la voie inverse de „la profonde structure actantielle“ et définissent le personnage par rapport à l'instance narrative du texte. Cette manière de l'étudier se révèle particulièrement efficace (et indispensable) quand il s'agit d'œuvres à narration personnelle. A commencer par l'autobiographie, les mémoires, les romans par lettres et à finir par la fiction autobiographique, le *Icherzählung* opère des changements notables dans la représentation romanesque, en faisant changer les valeurs de tout un appareil stylistique — le procès d'énonciation, les déictiques, les temps gram-

maticaux des verbes, le rôle du narrateur. Le personnage ici participe à la fois de la fable comme héros et de l'écriture du livre comme narrateur, ce qui est rendu possible par sa nature fuyante et double de *je* racontant: „Ce *je* racontant n'est pas celui qui raconte le livre: „Dès que le sujet de l'énonciation devient sujet de l'énoncé, ce n'est plus le même sujet qui énonce (. . .). *Je* ne réduit pas deux à un, mais de deux fait trois“¹³. La position du personnage est intermédiaire — il ne saurait être qualifié ni comme le narrateur (auteur) qui est un *je* implicite, ni comme personnage à part entière. Dans l'intrigue sa place est déterminée par la parole (en comparaison avec les autres personnages), dans l'énonciation de ce discours qu'est tout texte, le *je*-racontant déguise cette conscience qui arrange les événements racontés selon „une certaine optique“¹⁴ et se fait le locuteur de ce discours. En un mot, le narrateur se définit par sa fonction absurde — il effectue le passage du discours à la fiction, tout en dénonçant sa nature de fiction. Cette position du personnage-narrateur privilégie forcément une thématique de l'individualité, tout en offrant de par son amovibilité même un dispositif propre à exprimer les différentes acceptions historiques de la personne. L'écriture autobiographique a été apte à créer aussi bien le personnage-caractère du 18-ème siècle que le personnage-personne linguistique du nouveau roman. Il n'est donc point étonnant que c'est justement le jeu des deux voix narratives — celle du personnage et celle du narrateur, dont le point focal est le déictique *je*, qui a été choisi par les auteurs modernes pour créer l'image compliquée et fuyante de notre contemporain.

Nous allons adopter ici cette seconde direction de la recherche pour essayer de donner une description du personnage central dans „La place de l'Etoile“¹⁵ de Patrick Modiano. Notre travail consistera à poursuivre à travers la stylistique de l'oeuvre — le jeu des déictiques, la place du narrateur, le procès de l'énonciation — le rapport dialectique des instances narratives, de les saisir au vol et d'expliquer leur rôle pour la compréhension de la thématique de l'oeuvre. Ce que nous proposons, donc, ici, est une lecture dont la clé sera le *je* racontant du livre.

* * *

„C'était le temps où je dissipais mon héritage vénézuélien. Certains ne parlaient plus que de ma belle jeunesse et de mes boucles noires, d'autres m'abreuyaient d'injures. Je relis une dernière fois l'article que me consacra Leon Rabatête dans un numéro spécial d'„Ici la France“ . . .“

Un incipit ex abrupto signale tout de suite „La place de l'Etoile“ comme un roman autobiographique.¹⁶ Le texte introduit d'emblée un *je* qui raconte ses souvenirs. Les déictiques — ces éléments de l'économie de l'écriture, dont le rôle est essentiellement anaphorique (c.-à- d.

ils renvoient au contexte linguistique antérieur — à l'énoncé lui-même) fonctionnent ici „à vide“. Ils embrayent une narration en ne postulant qu'une situation de discours. Curieuse situation, parce qu'elle n'est localisée dans un contexte spatio-temporel — cf. „je relis. . . — qui est ce *je*, quand raconte-t-il, où? — pas plus qu'elle ne définit son énonciateur. Elle ne fait que le désigner par l'acte d'une lecture visant à dessiner les contours de son „moi“ antérieur. A peine entamée, l'énonciation est submergée par l'énoncé, le narrateur ne fait entendre sa voix que pour donner la parole au personnage. Le *je* de celui-ci reste pourtant à califourchon sur le prétérit de la fable et le présent de l'implicite, acte narratif de „La place de l'Etoile“ — position abusive et complexe à laquelle n'échappe aucun narrateur-personnage autodiegétique¹⁷. Cette indétermination du personnage¹⁸ est renforcée toujours par les déictiques qui opèrent comme avant c.-à.-d. comme „sign-token“. Le chronotope de la fable reste aussi vague que celui de l'acte du narrateur postérieur. Ce personnage „d'autrefois“ semble d'autant plus inquiétant qu'il n'apparaît pas à la suite de la description subjective qu'exige notre „alter ego“, celui de nos souvenirs. Ce n'est pas le narrateur qui brosse son image, vue à travers le prisme du temps passé; il donne la parole aux autres pour faire son portrait. Lui, il se contente de lire—d'admettre— le récit de son effigie. Deux articles de journal lui restituent cette identité passée — celui de Rabatète qui est signalé plus tard dans l'histoire comme un journaliste et l'article de Bardamu—personnage dont le prototype transparent est Céline. Cette dernière figure introduit à travers l'intertextualité²⁰ un élément de fiction dans la fiction — le héros se trouve qualifié par un personnage littéraire, par un être de roman. Schlémilovitch — jeune juif, riche, galant, névrosé, qui se promène du Touquet au cap d'Antibes et passe son temps aux palaces internationaux, apparaît devant les yeux du lecteur des écrits injurieux de deux scripteurs²¹, qui, en plus, se ressemblent au point que n'était l'indication expresse des auteurs, on pourrait les attribuer à la même personne. Leur ton exagérément vexant frise la parodie, ils s'arrêtent sur les mêmes points pour dénigrer Schlémilovitch — ce juif qui apparaît comme l'antonomase des défauts de sa race.

Voilà comment le narrateur récupère son image lointaine: à travers deux textes qui se recouvrent, il retrouve son „moi“, assumant sur lui les évaluations d'autrui. Le principe du récit qu'il nous offre est cette exotopie²² idéale qui coïncide avec le pacte biographique. Le narrateur se fera une ombre, une source de parole répétitive, le signifiant d'un acte créateur dont le signifié sera étranger.

Si l'on s'est arrêté un peu longuement sur l'ouverture de la „Place de l'Etoile“, c'est parce qu'elle préfigure la structure du livre.

Le rôle de l'incipit comme condensé de l'histoire dans certaines oeuvres a été largement étudié²³. Aussi nous a-t-il aidé à marquer les textuelles que nous allons suivre. On s'arrêtera en premier lieu, d'une

façon plus détaillée, sur le narrateur explicite; (. . .) „Arrivé à ce point de ma biographie, je préfère consulter les journaux. Suis-je entré au séminaire, comme me le conseillait Perrache?“²⁴; (. . .) „Je revois encore cet étrange personnage avec son turban et son monocle“ (. . .)²⁵; (. . .) „Je gribouille encore cinquante pages. Ensuite je renonce à la littérature. C'est juré.“²⁶

Le narrateur de la „Place de l'Etoile“ garde dans tout le livre l'anonymat qu'on lui a constaté dès son apparition. Il n'est point dramatisé²⁷ comme dans bon nombre de romans. Le *je* de la narration est comme un regard du dehors qui embrasse le *je* de la fable. Cette désincarnation de l'instance narrative la rapproche au maximum du narrateur omniscient, parole discrète et impersonnelle, que Thomas Man appelait „l'esprit créateur“. Cependant le fait même que ce discours émerge aussi rarement que ce soit pour signifier son procès d'élocution, oriente déjà différemment la perspective du livre de celle du roman à narrateur impersonnel. Le *je* racontant présume l'apparition d'un narrateur et indique de la sorte un code de lecture. Apparemment „La place de l'Etoile“ choisit le bief de l'écriture „la plus vraisemblable“, assurée par le pronom personnel *je*.

En seconde place les caractéristiques mêmes de cet acte de langage brouillent les pistes et dénoncent l'autobiographie comme littérature. Cette conscience racontante adopte une parole qui est à la fois active et passive. Tantôt elle déclare une oeuvre dont elle laisse sousentendre qu'il s'agit d'un récit de souvenirs tantôt, comme on l'a déjà vu, elle avoue s'attribuer par la lecture le récit d'autrui sur sa vie. Ce n'est pas en vain que le narrateur emploie le terme „biographie“ au lieu d'autobiographie — il se reconnaît de la sorte dépossédé de son passé, son témoin plutôt que son propriétaire. Au point que les autres s'avèrent même mieux informés sur ce qui lui est advenu. Comme s'il souffrait d'une sorte d'amnésie, le narrateur, emporté par le temps écoulé, semble avoir perdu jusqu'à l'idée de lui-même. E pour raconter il a besoin de l'aide d'une parole étrangère. Le narrateur présent alterne dans le livre avec le personnage *je* d'un moment passé. Un étrange parallélisme lie le narrateur et Schlémilovitch — ce personnage est à son tour quelqu'un qui écrit des livres. On retrouve le narrateur projeté dans la fable et l'acte énonciatif, symbolisé par cette invisible présence, réapparaît au niveau des articulations de l'histoire, tout en gardant son aspect antinomique — passif et actif. Schlémilovitch joue à être à plusieurs reprises un auteur différent. „La place de l'Etoile“ est un livre qui raconte maintes genèses de textes. Le pluriel que nous avons mis n'est pas arbitraire — articles, pièce, livres s'égrènent tout au long de la fable. Certains d'entre eux sont des textes achevés, d'autres n'en sont que des projets ou des ébauches. Si l'on regarde de près la première série, on s'aperçoit qu'ils sont consacrés à la vie d'un autre—celle du capitaine Dreyfus, Maurice Sachs,

Drieu La Rochelle, Robert Brasillach, etc. Tous ces écrits présentent un même noyau thématique: le problème de la nationalité d'un juif à ce moment décisif de l'histoire de la France qu'est une guerre. Schlémilovitch prend ce point de départ pour créer des sortes de résumés de biographies imaginaires, qui incluent certaines réflexions sur son propre art de raconter.

L'apparition des résumés dans le livre précède chronologiquement les autres textes écrits, caractérisant Schlémilovitch comme écrivain — fait qui n'est pas fortuit. Ils introduisent les deux leitmotives à travers les personnages qui ont joué un rôle important dans la politique et la littérature de la France — celui de la mémoire d'un peuple dont les fils ont souffert de tout temps, étant considérés partout comme des étrangers, et le thème de l'engagement de l'écrivain, du choix politique qu'il doit faire. Par l'interprétation que Schlémilovitch fait des destins étrangers, il prépare le terrain aux autres éléments écrits qui développeront et renchéiront sur ce sujet. Ce qui fait le point commun des personnages choisis comme objets des récits, c'est le rôle du traître — volontairement choisi par les écrivains juifs Brasillach, Sachs, Drieu La Rochelle pendant la Deuxième guerre mondiale; infligé de force, couvrant d'opprobre le juif adopté par la France — le capitaine Dreyfus. Dans l'un des cas c'est la patrie adoptive qui rejette injustement un fils étranger: „J'avais développé la thèse suivante: Alfred Dreyfus aimait passionnément la France de Saint Louis, de Jeanne d'Arc et des Chouans, ce qui expliquait sa vocation militaire. La France, elle, ne voulait pas du juif Alfred Dreyfus. Alors il l'avait trahie, comme on se venge d'une femme méprisante aux éperons en forme de fleurs de lis. Barrès, Zola, Déroulé ne comprirent rien à cet amour“ (p. 14—15). Schlémilovitch souligne expressément le ton intentionnellement provocateur de son „Psychanalyse de Dreyfus“: (. . .) où j'affirmais noir sur blanc la culpabilité du capitaine: voilà qui était original de la part d'un juif“.

Il insiste sur la place privilégiée qu'il occupe pour donner la meilleure interprétation de ce sujet — celle du juif français, pour qui le problème du capitaine Dreyfus se pose d'une façon autrement familière que pour ses défenseurs français. Mais à la différence de ceux-ci, lui, son compatriote, le condamne, s'avère aussi implacablement injuste envers le capitaine inculpé que la plus grande partie des Français. Dreyfus est offert en holocauste par un des siens.

Dans les biographies de Brasillach, Sachs, Drieu La Rochelle Schlémilovitch change complètement d'attitude — envers les vrais délateurs il se montre plein d'indulgence. Cependant les fausses justifications, que le narrateur avance pour expliquer leur trahison invalident la logique des biographies et ensemble avec les autres procédés de la narration — tels l'exagération, un lexique et un ton délibérément poétique pour traiter des sujets terre-à-terre, (cf. p. 28—30) l'achèvement exsangue, inattendu, voire fantastique de ces textes — con-

stituent leur trame parodique. Il faut les lire à rebours pour retrouver le seul élément qui assure leur cohérence — le *je*-racontant (explicite ou implicite) de Schlémilovitch. Il représente une image évasive qui est constamment dérobée par la glace déformante de la narration, dans le seul but — effet d'autant plus choquant — d'être mieux brossée. La vie étrangère n'est qu'une plate-forme pour poser la subjectivité des problèmes personnels: la parodie — corrosif du vraisemblable par la distance impliquée entre narrateur et personnage, traduit le caractère imaginaire du récit. Le lecteur, pour entrer dans l'univers fictif, est invité à se mettre à la place du narrateur; le mouvement d'identification, que nécessite toute lecture, s'effectue ici aux dépens de la crédibilité des personnages et de la résolution, proposée à leurs problèmes. Ce qu'il faut entendre, en effet, c'est le contraire de ce qui est réellement énoncé: le problème du juif qui est renié par sa seconde patrie ne se pose pas pour tous les juifs, mais il est au centre des préoccupations du narrateur, le problème de sa vie. Le fait qu'il a choisi rien moins que des écrivains juifs-traîtres comme des exemples de conduite, amorce le thème de la responsabilité du créateur, qui doit créer suivant son propre crédo politique, strictement déterminé, par sa nationalité. Si l'on essaye d'y échapper, on risque de se transformer en un „tenancier de bordel, clown dans un cirque“, etc. (p. 26) comme Maurice Sachs, en une „courtisane juive“ (p. 31) comme Drieu La Rochelle, en un pédéraste minable — comme Robert Brasillach, appelé par le narrateur „la demoiselle de Nuremberg“ (p. 21).

Ainsi Schlémilovitch s'amuse-t-il à abuser un lecteur naïf comme le docteur Bardamu qui lit sa „Psychanalyse“ et à faire un clin d'œil à un lecteur plus averti.

L'intention ludique de son écriture transperce dans le ton volontairement frivole qu'il choisit aussi bien que dans l'entière dépendance de ses personnages de leur auteur.²⁸ (Cf. „je ne veux pas mécontenter Maurice: je le fais mourir en 1945“ . . . p. 28.) L'emploi que Schlémilovitch fait des registres de la parole parcourt la gamme du discours médiatisé: en commençant par le style indirect (ou discours transposé), il passe par le style indirect libre, et finit avec le discours raconté.²⁹ La construction de ces insertions dans „La place de l'Etoile“, exclusivement dans le mode de la diégésis³⁰, complété par-ci par-là par le discours médiatisé, trahit par son hétérogénéité même leur caractère ludique. La présence évaluative de l'instance narrative y est plus forte qu'il n'est permis dans un résumé; aussi pourrions-nous les appeler des commentaires. En faisant sentir la fonction de régie du narrateur, ces textes paradoxalement renvoient plus fort à une prétendue oeuvre antérieure, en acquérant par le redoublement du référent verbal un „effet de réel“. Mais ce n'est pas seulement dans l'espace intratextuel que ces „commentaires“ signifient en profondeur: comme leurs personnages sont historiquement réels, ils effectuent „l'ancrage référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés,

ou de la culture³¹. (. . .)le héros y a aussi une double fonction (à l'instar du narrateur) — il signifie horizontalement — dans l'énoncé et verticalement — en donnant l'écho d'un hors-texte. L'énonciation des commentaires réserve sa caractérisation passive en dépit de sa réalisation parce que pour avoir lieu, elle recourt au porte-amarre du référent redoublé — d'une parole déjà énoncée.

Le mouvement de personnalisation du récit, entamé par les „commentaires“ se réalise pleinement dans les ébauches de textes autobiographiques. Elles font pendant à la série mentionnée en transposant thématiquement le problème de la nationalité du juif complètement sur le plan personnel — c.-à-d. le narrateur devient à la fois sujet et objet de son discours. Ce qui permet de reprendre dans des variations les thèmes déjà indiqués, tout en assurant la continuité du sens, assumée par une même instance narrative.

Tout comme les textes précédents, ceux-ci portent des titres: „Les déracinées“, „Du côté de Fougeire-Jusquiamés“, „Schlémilovitch et le Limcusin“, „Un juif aux champs“, etc., mais tandis que les titres des „commentaires“ incluent l'intertextualité historique et littéraire par les noms propres, ici les mots mêmes gardent la trace de l'écriture étrangère. Dans le premier cas l'intertextualité n'avait posé que des jalons, dont le sens était complètement transformé par la syntaxe narrative, tandis que les récits autobiographiques affichant leurs dettes plus considérables à un architexte étranger, érigent son rôle en principe créatif. Une partie de ces titres sont littéralement empruntés à des auteurs français — tel Giraudoux par exemple, d'autres accèdent à un élément étranger des signes textuels — cf. „Du côté de Fougeire-Jusquiamés“. Les textes autobiographiques s'annoncent de la sorte comme un mouvement pastichant.

Le pastiche est un phénomène de l'intertextualité, un discours lourd de la parole étrangère. Il se définit par l'ambiguïté de sa situation de discours, impliquant deux personnes, qui, dans le passage de l'énonciation à l'énoncé, perdent leurs authenticités. Sa tendance vers la similitude n'arrive pas à garantir l'existence parallèle de deux verbes. L'acte de pasticher est fondé sur l'intention de se mettre dans la peau d'un autre pour créer; emprunter une existence significative, afin de se confondre avec lui dans l'œuvre. Il n'en garde pas moins une certaine distance entre les deux discours, due à l'irréductibilité de l'énonciation. De ce fait il signifie obligatoirement dans deux directions; chacun des deux textes — l'original et le parasitaire — s'éclairent sous un nouveau jour par cette coexistence.

Le pastiche exclut l'aveu: „En donnant sur le pastiche la moindre explication, on risque d'en diminuer l'effet.“³² Cette remarque de Proust condamne formellement tout métalangage³³ du narrateur pastichant, au péril de détruire l'effet trompeur d'identification stylistique. Or, Schlémilovitch fait plus que le reconnaître, il déclare son pastiche un mouvement conscient: „J'avais voulu m'approprier les

styles de Proust et de Céline, les pinceaux de Modigliani et de Soutine, les grimaces de Groucho Marx et de Chaplin“.³⁴ Pour lui pasticher recouvre tous les arts à travers la parole. Elle doit avoir le trait du peintre, la force grimaçante du spectacle. Afin de montrer que pour Schlémilovitch la parole englobe la création artistique, il suffit de citer deux passages, où Kafka et Chaplin, lui et Modigliani se confondent: „On a fait beaucoup de bruit autour de Franz Kafka, le frère aîné de Charlie Chaplin;“³⁵ „une nuit de janvier, ce peintre juif, notre cousin, titubait du côté de Montparnasse“ (. . .)³⁶. Charlie Chaplin et Kafka, Schlémilovitch et Modigliani ne font qu'un. Le rapport métonymique lie parole, peinture, spectacle. A la différence des commentaires où les personnages „préprogrammés“³⁷ sous-tendaient l'écriture d'un fond historique, ici ils introduisent une réalité esthétique. Grâce à cette dimension extralittéraire de la signification, l'omnipotence de la littérature est magnifiée. N'est-ce pas pour cela que c'est aussi important de choisir un modèle d'écriture, parce que la littérature c'est une vie plus riche (signifiante doublement) et partant plus réelle que la vie réelle. „Ma tuberculose? Ne l'avais-je pas volée à Franz Kafka? Je pouvais encore changer d'avis et mourir comme lui au sanatorium de Rierling, tout près d'ici. Nerval ou Kafka? Le suicide ou le sanatorium?“³⁸ Schlémilovitch cherche à donner une réponse à des questions de vie et de mort, en s'incarnant dans une parole — vie étrangère.

Cependant pour se réaliser le pastiche exige nécessairement certaines affinités entre les discours coexistants. Elles doivent être virtuelles dans leurs énonciateurs, c.-à-d. pour se partager le champ du langage, leur système d'évaluation devrait être déterminé par certains critères identiques (tels origines, sexe, éducation etc., qui jouent à des niveaux différents). Ce qui donne au juif-français Schlémilovitch la possibilité de pasticher aussi bien des auteurs juifs que des écrivains français. La parole pastichante chatoie à double reflet — parole autant juive que française, en lutte perpétuelle et sans issue. Le pastiche de Schlémilovitch reste une esquisse de pastiche — il se dénonce encore dans ses titres, où les deux principes de narration sont juxtaposés (cf. les titres cités). Le mouvement vers une abolition de la différence (la distance), propre au pastiche, est remplacé par une équation qui symbolise un écart (une dissemblance) invincible. Schlémilovitch n'est pas plus français qu'il n'est juif et il est les deux à part égale. Ce qui le sépare des premiers, c'est la mémoire du passé tragique du peuple hébraïque, ce qui le distance des seconds c'est l'avenir du peuple israélite. Dans sa conscience le présent et l'avenir se trouvent toujours évincés par le souvenir d'un passé hitlérien qu'il n'a point vécu, mais auquel il ne peut échapper. „La place de l'Etoile“ divise le lieu d'action de sa fable en deux — la première partie de l'histoire se passe en France, la deuxième — en Israël. Et nous retrouvons toujours des deux côtés des pastiches qui nous montrent la fausse interprétation des faits que fait le personnage subissant

l'ascendant de sa mémoire de transmigré: „Ensuite je redigeai jusqu'à trois heures du matin mon autocritique: „Un juif aux champs“, où je me reprochais ma faiblesse envers la province française. Je ne mâchais pas mes mots: „Après avoir été un juif collabo, façon Joanovici—Sachs, Raphaël Schlémilovitch joue la comédie du retour à la terre façon Barrès-Pétain. A quand l'immonde comédie du juif militariste, façon Dreyfus-Stroheim. Celle du juif honteux — façon Proust—Daniel Halévy—Maurois? Nous voudrions que Raphaël Schlémilovitch se contente d'être un juif tout court“ (. . .) Le personnage ne trouve sa place ni en France ni en Israël, son regard déformé lui faisant voir partout les cauchemars de l'hitlérisme. Le pastiche étalant à nos yeux le passé chimérique de Schlémilovitch qui lui tient place d'identité, nous explique son impuissance de s'intégrer dans une société contemporaine. Il montre du doigt aussi son masque—la littérature pastichant est impossible, parce qu'elle exige un certain renoncement à soi. Comme „le style c'est l'homme“²⁹, la manière d'écrire c'est ce qu'il y a de plus personnel et comme le pastiche nécessite une fausse perte de l'identité, il ne peut pas se réaliser. Cette forme littéraire est impensable sans le consensus du jeu, tandis que le personnage essaye de pasticher afin de résoudre le problème le plus grave — comment vivre. Aussi le pastiche qui ne s'avère qu'un palliatif, échoue-t-il. Schlémilovitch, qui croyait se trouver une identité — une nationalité, en copiant l'écriture étrangère, n'y peut rien, parce qu'il est incapable de se détacher de la sienne, qui est la mémoire de tout un peuple. Le *je* racontant du pastiche peut être comparé à une suite de rôles langagiers, dont aucun n'est à la mesure du personnage. Cette forme d'écriture qui est autant passive qu'active est interchangeable avec la lecture: „Je lus ce passage à Forclas-Manigot en lui affirmant que j'en étais l'auteur. Il me félicita et m'invita à dîner.“ Au niveau du pastiche tout comme au niveau du commentaire, nous retrouvons la dépendance de la parole étrangère, dont le refus transforme l'écriture en un acte manqué.

Le glissement graduel du sens vers une plus grande subjectivation, amorcé par les commentaires pour être pleinement réalisé dans les pastiches, semble complètement démenti par le troisième type de texte écrit qu'embrasse le lacis narratif de „La place de l'Etoile“. A la différence des deux premiers modèles de textes, celui-là se distingue par son unicité et par sa nature même— c'est le résumé d'une pièce. Nous avons constaté plus haut que la subjectivation de la narration correspondait à une explication de plus en plus considérable du rôle du narrateur, mouvement qui contrecarrait la démolition de la cohérence au niveau de l'histoire. Comment le résumé de la pièce, qui renvoie forcément à une création sans narrateur, supplée-t-il à cette lacune? Cette „pièce“ est une: „Tragicomédie. Tissu d'invectives contre les goyes“. L'appréciation que Schlémilovitch lui donne, révèle le caractère provocateur de l'écrit. En effet, il n'en expose que la fin qui,

à son avis, contiendrait l'accent pathétique défiant la réaction des spectateurs. Nous retrouvons là à travers une représentation, toujours dans le mode de la diégésis, le conflit intérieur d'une conscience, lacérée entre un imaginaire passé hitlérien et ses origines juives. Le texte, comme dans les commentaires, suggère un archi-texte d'un genre différent. La parole du drame diffère de celle du récit. L'oeuvre, destinée à la scène, fait de chaque personnage „une source de récit“⁴⁰. A l'encontre du récit, ici aucun personnage n'a le privilège de la parole, tous y ont droit, quoiqu'à un degré différent. Schlémilovitch s'incarne dans les acteurs du drame, dans leurs discours respectifs — ses personnages symbolisent „ses névroses et son racisme“. Le *je racontant* dans le drame est à la fois bourreau et victime — la parole dramatique sonne comme des „tam-tam“ menaçants. Les personnages de ce drame, évoqué par un bout de récit, ne sont que des rôles langagiers, discours contradictoires qui mettent à nu la lutte douloureuse pour une identité. Le récit consciemment mutilé de cette oeuvre signifie d'autant plus fort par ses manques mêmes, en transposant par l'intermédiaire de Schlémilovitch-narrateur la magie du spectacle sur le plan du récit (cf. „Ils parodient un interrogatoire, le fils *jouant le rôle* du bourreau, le père le rôle de la victime;“ (. . .) Je leur (les français) ai volé leur langue claire et distincte pour *la transformer en borborygmes hystériques*“.)⁴¹ A l'exemple des commentaires, le récit de la pièce se déclare mimétique d'une antérieure et problématique énonciation. La superposition affirme de l'instance narrative, oriente le lecteur à la recherche d'un auteur-dramaturge, mais l'inclusion du récit dans „La place de l'Etoile“, par l'effet contextuel, incline la balance au profit d'un romancier. La comparaison avec Proust — personnage „préprogrammé“ — renvoie à un contexte littéraire précis: le redoublement référentiel recherché est de nature romanesque. En niant toute ressemblance avec le grand écrivain français, Schlémilovitch avoue pour la première fois son idée d'un style propre — le style tragique de la parodie dénigrante dont l'objet est un „moi“ en crise, dont le rire amer est une provocation envers un public.

Les trois analyses précédentes visaient à définir le personnage-auteur de textes dans „La place de l'Etoile“. Narrer est une de ses activités infailliblement liée à ses actions dans l'intrigue. Elle allège le mouvement de l'histoire, la fait avancer tout en la déterminant, en l'expliquant. La narration se fait souvent mobile de l'action.

La structuration de l'acte narratif dans „La place de l'Etoile“ est un voyage. Le mot est illustré dans ses deux sens: 1) concret — déplacement dans l'espace et le temps dans un certain but et 2) métaphorique — ce voyage qu'est d'après Proust chaque vie. Après l'incipit, dont on a signalé le rôle „first things first“, le récit fait un retour en arrière comme pour s'ancrer dans la vie en indiquant ses racines. Le personnage parle de son enfance, puis brièvement de son adolescence pour lancer imperceptiblement l'histoire sur la piste de

la fiction où le récit de la vie se résout en un vrai voyage. Pour que le personnage puisse raconter ses souvenirs, il est évident qu'il doit se mettre dans une position transcendante vis-à-vis de Schlémilovitch-enfant. „Внутренний принцип единства негоден для биографического рассказа, мое я-для-себя ничего не могло бы рассказать, но это ценностная позиция другого, необходимая для биографии — ближайшая ко мне, я непосредственно втягиваюсь в неё через героев моей жизни — других и через рассказчиков её.“⁴²

Curieusement alors dans son enfance il attend sa mère pour le baiser du soir comme Proust, les soirées limpides de son adolescence ressemblent à celles décrites par Fitzgerald, il essaye d'aimer la province française comme Mauriac et Bordeaux pour pouvoir s'enraciner comme eux dans une terre natale. Après la parole écrite, la parole verbale du *je* racontant fait appel à un discours étranger. Le mouvement pastichant peut être repéré en maint endroit, les réminiscences littéraires prolifèrent. Et comme avant, les jalons d'ancrage de l'intertextualité littéraire sont les noms propres. Tout un monde littéraire se partage l'histoire avec les personnages de „La place de l'Etoile“ — les auteurs aussi bien que leurs héros. Schlémilovitch n'a de cesse de les prendre d'exemples d'écriture et de vie — il parle comme Rastignac, se compare à Jallez et Jerphanion, se prend pour le narrateur d' „A la recherche du temps perdu“. Il fait le récit de sa rencontre avec Mauriac, cite Heine, raconte son amitié avec Brasilach. La littérature est à la fois l'objet d'un métalangage esthétique et philosophique du narrateur et une constituante de la fable. Elle est le paramètre selon lequel Schlémilovitch veut créer et vivre. Or, il s'avère impossible de la pasticher parce que même les personnages littéraires ont une identité — une nationalité. Schlémilovitch reste le seul qui pour en avoir deux, n'en a aucune.

Le fait que „La place de l'Etoile“ commence par ce mouvement qui convertit le personnage en narrateur est significatif, puisqu'il symbolise la convergence essentielle de l'oeuvre. Il devait exister, cependant, une motion en sens inverse qui permettrait l'achèvement du récit de la vie en un vrai voyage. „Не отделяя себя от жизни, где героями являются другие, а мир их окружением, я рассказчик об этой жизни, как бог ассимилируюсь с героями её. Рассказывая о своей жизни, в которой героями являются другие для меня, я шаг за шагом вплетаюсь в её формальную структуру (я не герой в своей жизни, но я принимаю в ней участие), становлюсь в положение героя, захватываю себя своим рассказом, формы ценностного восприятия других переносятся на себя там, где я солидарен с ними. Так рассказчик становится героем.“⁴³

Comme on ne peut amorcer le récit de sa vie sans se mettre dans une position transgrediente à soi-même, celle vers laquelle le narrateur tend, est la position de ceux qui l'entourent. On a vu déjà que c'étaient aussi bien les personnages „préprogrammés“, que les personnages de

la fable. La position narrative acquiert de la sorte à travers l'inter-textualité (en plus mise en abyme) et l'intratextualité un double objet de description (deux sortes de personnages), auquel elle emprunte à travers la parole une image originelle de soi. A la façon dont il raconte les autres, apparaît l'image évaluative du *je* racontant. Elle n'est d'abord faite que des instantanés qu'offrent les jugements sur les autres, l'écho d'un langage, qui, pour exister, a besoin de deux interlocuteurs. Le mouvement communicatif du récit modèle progressivement cette instance performative, indispensable à sa cohérence. Pour tenir debout, le récit doit être représentatif.

Cette dépendance du *je* racontant de la description des autres personnages, impose quelques remarques à leur endroit. Les frappantes coïncidences entre leurs discours, connues à partir de l'incipit, restent apparentes dans toute l'histoire. Elles vont de la thématique au vocabulaire, en unissant dans une parole ressemblante Schlémilovitch et les autres. Le transfert du discours forme une opinion publique sur le personnage, tout en l'indiquant comme sa propre source (cf. le discours de Cohen à la p. 193 et les vociférations de Rabatète et Bardamu déjà étudiées). Schlémilovitch est traité d'incorrigible par Bloc, après s'être lui-même attribué cette épithète, etc., comme si les autres n'étaient là que pour expliciter ses pensées.

Le simple acte répétitif de la citation littéraire embrasse les horizons différents du héros et des autres, en intégrant la parole étrangère pour leur qualification et en renvoyant pour la caution de leur littérarité⁴⁴ à un référent hors-textuel — cf. „Maintenant, Paris, à nous deux!“, employé par Schlémilovitch, p. 63 et par Rebecca, p. 201; „Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà, de ta jeunesse?“ p. 175. Cette mutation de la parole est soulignée par leurs „portraits“. Plusieurs personnages ont le même nom (par ex. il y a au moins trois Lévy dans le texte), se travestissent tout le temps en changeant brusquement d'identité; il y a jusqu'à leurs racines et leurs activités qui sont permutable. Cette inconstance des caractères est renforcée par le jeu des ressemblances — il n'y a pas de personnage unique, point d'individu dans le texte. Tout le monde ressemble à tout le monde.

Enfin plusieurs fois on les qualifie de pantins et de bouffons cf. p. 95: „Mes ancêtres étaient de père en fils bouffons des ducs de Pithiviers“ — Lévy Vendôme; p. 203 — „Embarque-moi tous ces pitres“ — rugit Bloc; p. 46 — „De toutes ces marionnettes, je préfère la Somnambule, avec ses bras tendus en avant et ses paupières closes. Tania, perdue dans un cauchemar de barbelés et de miradors, lui ressemblait“. Une description s'arrêtant toujours aux accessoires (cf. p. 55—le père; p. 190—Cohen) réussit à sauvegarder la cohérence textuelle à un niveau syntagmatique, tout en symbolisant au plan paradigmatique le caractère fictif des personnages.

Leur convention littéraire atteint son apogée avec les personnages „historiques“. Ils se répartissent en trois catégories: les hitlériens,

ceux qui ont collaboré et les victimes. Les indices⁴⁵ des noms propres des nazis et des écrivains français, qui ont été réellement leurs partisans, reposent dans la fable le problème du juif sans nationalité, en renvoyant à un passé translittéraire. Leur introduction dans la fiction est révélatrice — en écrivant „Robert Brasilach ou la demoiselle de Nuremberg“ le *je* racontant s'intègre spontanément dans le récit (revoir la citation de Bachtine) et l'étude dont le héros était un autre, se transforme en un texte sur le narrateur Schlémilovitch. L'amitié qui lie Brasilach et Schlémilovitch transporte les qualités de l'un à l'autre. Schlémilovitch devient écrivain-juif — collaborateur. C'est de cette façon qu'apparaît cette troisième dimension temporelle dans le livre, qu'est le passé hitlérien (non-vécu) du personnage. C'est ce passé, né de l'écriture, dont la puissance d'engendrement nous est déjà connue, qui traverse verticalement la fable, tout en ressuscitant le monde de la guerre.

Par la suite il (le passé) est toujours projeté d'elle par l'écriture d'un des livres (p. 121), par le récit de la vie des personnages, par la perception et les rêveries de Schlémilovitch, c.-à-d. par le récit de sa vie. La forte présence de l'instance narrative dans ces parties de la représentation, où la mimésis évince la diégésis, signale la source subjective de ce passé et sape la vraisemblance de la fable. Ce moment d'une biographie imaginaire sous-tend la linéarité de l'histoire, tout en prenant son élan à partir d'elle.

Il n'est alors guère étonnant que les personnages historiques, surgis du souvenir, sont aussi étiquetés de marionnettes. Le texte prépare leur définition par un commentaire que Schlémilovitch fait devant le Prater. Une foire réelle est vue par lui comme une symbolique du destin juif pendant la Deuxième guerre mondiale. C'est le regard (les paroles) du narrateur qui personnifie les poupées. Deux pages plus loin les marionnettes sont déjà vivantes et Schlémilovitch à leur tête s'en vont en tournée par le monde: „(. . .), tu organisas à Port-Saïd une fête foraine où tu exhibas tous tes vieux copains“, (p. 168). On voit Himler faire l'acrobate, Eva Brawn montrer ses beaux restes, Goebbels charmeur de serpents, etc. Le récit a ranimé les pantins pour les faire compagnons de voyage du personnage. Leur indépendance reste cependant relative. Ils ont besoin du personnage pour apparaître et leur essence fantômatique est toujours soulignée (p. 149).

Les personnages „historiques“ participent la plupart du temps comme composante inévitable de la comparaison, par laquelle jouent les ressemblances. Ils se substituent dans la conscience du personnage aux autres personnages de la fable, en bouclant de la sorte le cercle vicieux du souvenir. Quand ils parlent (parce qu'ils sont souvent muets—objets du discours du personnage), leur parole se confond inextricablement avec celle de Schlémilovitch (le dialogue de Ximènes et de Torquemada en est un exemple éclatant).

La fiction, déjà sapée par mille indices, n'est pas épargnée, même par ses dimensions spatio-temporelles. L'emploi des déictiques adverbiaux de lieu et de temps et la confusion des noms propres des lieux constituent un fond de sable mouvant qui menace d'engloutir à tout moment l'univers romanesque, en déblayant le chemin à l'écriture.

Les déictiques travaillent encore en sens inverse — ne signifiant tout d'abord que la présence et s'appuyant sur le contexte postérieur pour se faire un signifié. Ainsi Vienne ne se transforme en Paris (v. p. 148) que l'espace d'un moment pour redevenir Vienne, les Champs Élysées se situent au coeur de Tel-Aviv; l'Autriche et la France, Israël et la France se confondent. Le contexte, qui prête son sens aux déictiques, conservant sensiblement sa dépendance d'une conscience, superpose au présent narratif une époque passée et les inaugure des signes ambigus. Le cas extrême c'est quand ils signifient par leur manque même (p. 169 — „Jasmine me fit connaître quelques individus douteux“... de pareils exemples, pour commencer à brûle-pourpoint une nouvelle étape du récit, abondent). Alors le lecteur est obligé à un immense effort de récapitulation pour se retrouver dans le texte. Et comme par la contamination qui agit en règle de fécondation dans notre livre, les noms des lieux fonctionnent en guise de déictiques. Leur choix déjà n'est pas arbitraire: Genève, dont la signification historique est neutre, marque le début du voyage et apparaît comme point de repère chaque fois qu'il y a un revirement des événements. Le nom de la ville signifie le néant, le départ fictif du récit. Vienne fonctionne aussi grâce à l'ambiguïté de sa longue neutralité et de son annexion à l'Allemagne. „La place de l'Etoile“ irradie l'indétermination de ses signes à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur de son texte. En dernier lieu, nous remarquerons que le point de rencontre des personnages sont les hôtels, les bars, les palaces internationaux) — les lieux impersonnels par excellence, les „man's land“ — cf. p. 66 „En quoi le Splendid différait-il du Claridge, du Georges V, de tous les caravansérails de Paris et d'Europe?“

La mention d'un lieu géographique, mise à part sa triple fonction signalée par Ph. Hamon: ancrage référentiel, soulignement du destin d'un personnage et condensé des rôles narratifs stéréotypés,⁴⁶ effectue aussi „une sorte de „métonymie narrative“: le tout pour la patrie, le décor pour le personnage, l'habitat pour l'habitant“ (. . .)⁴⁷. Ceci pose déjà, comme on l'a noté⁴⁸, le problème des rapports de la description et de la narration.

Le chronotope de „La place de l'Etoile“, moment nécessaire de la description des personnages, explicite de son côté leur connotation de „jouets“.

Les autres, dont l'échelle des valeurs devait être adoptée par le *je* racontant, pour qu'il s'insère dans la fable comme héros, s'avèrent des pantins. Une description parodique et satirique⁴⁹ retire tout le temps la représentation vers la mimésis du *je* narrateur, dont

l'explicitation formelle est Schlémilovitch-écrivain. C'est la seule possibilité d'intégrer le personnage dans cette société fictive — par la parodie de la fonction narrative. Or, comme elle a comme principe existentiel le souvenir, la fuite de la parole, mettant Schlémilovitch et les autres dans une position interchangeable, introduit et démolit à travers le rodoublement référentiel la fiction. Ce voyage qui démentit à chaque étape les buts formels⁶⁰ qu'il se propose, rend impossible la communication — les personnages n'arrivent pas à s'entendre (cf. p. 43 — „Je ne l'écoute pas“; „(. . .) je tente de lui expliquer jusqu'à trois heures du matin, mais il fume cigare sur cigare et ne m'écoute pas“ — p. 72, etc.). C'est un tour de force de Modiano — le narrateur reste à travers le discours en même temps dans et hors de ses personnages, les crée, mais ne les adopte qu'à demi, ne les écoute pas, trop occupé de s'écouter lui-même.

„La place de l'Etoile“ est le lieu où aboutit le voyage: „Nous rejoindrons notre petite bande à minuit place de l'Etoile pour boire un dernier verre“ p. 206. Elle réunit la ronde des personnages qui font subir à Schlémilovitch un interrogatoire. Nous y retrouvons les questions que le *je* racontant s'est posées tout au long de la fable: sur son identité -nationalité, sur „son déguisement en SS“, sur le pastiche qu'il essaye de réaliser, dans la bouche des autres. Cette partie du texte est une illustration dramatisée de la tragi-comédie, dont le résumé était proposé par Schlémilovitch-écrivain. Là, il exposait ses vues sur la littérature et sa portée, et il n'aura pas attendu longtemps pour les mettre en oeuvre. Le livre contient une poétique et sa réalisation, le *je* racontant jouant avec et dans le langage. A la différence de la pièce racontée, nous avons ici le spectacle d'un récit joué, transposé dans le discours direct, propre au drame. La ressemblance des énoncés des personnages nous permet d'affirmer qu'ils jouent le rôle des mille visages de Schlémilovitch.

Le texte encore une fois commence par fourvoyer le lecteur dans une scène qui garde sa cohérence au niveau de la fable, mais dont le déroulement logique est estropié par l'emploi de procédés narratifs déjà connus (voir plus haut notre interprétation des commentaires). Il est à noter que la bande qui attend Schlémilovitch „Place de l'Etoile“ entame une singulière conversation, dont, pendant un premier temps, il reste exclu. Leurs répliques contiennent les informations excédentes, indispensables à la compréhension du discours théâtral qui bannit la figure du narrateur, dont les fonctions sont partagées un peu parmi tous les personnages (évidemment, dans une mesure différente, selon le rôle qui leur incombe). En effet, si l'on regarde leurs noms, on aura vite constaté qu'il s'agit de personnages qui n'ont pas le double référent historique et littéraire de l'intertextualité, mais sont le produit de l'intratexte. Certains parmi eux, comme par exemple Lévy-Vendôme, la marquise de Fougeire-Jusquiamés, le commandant Bloch, nous sont connus de l'intrigue, d'autres (la plupart) n'ont été qu'occa-

sionnellement mentionnés une seule fois: v. p. 169: „Jasmine me fit connaître quelques individus douteux: Jean-Farouk de Mérode, Paulo Haya-Kawa, la vieille baronne Lidia Sthale (. . .) et d'autres encore dont j'ai oublié les noms.“ Nous avons déjà cité cette phrase comme un des exemples où les déictiques spatio-temporels détruisent par leur manque même la véracité des personnages. Le discours du narrateur nous affermit dans l'impression de leur apparition (rôle) fantômatique, en insistant sur le peu d'importance qu'ils ont eu dans la vie de Schlémilovitch. Ces personnages de rencontre ne sont introduits que le temps d'un éclair, comme les compagnons du personnage avec qui il écoulait de faux zlotis, vendait le haschisch et la marijuana (p. 169). „Enfin je m'engageai dans la Gestapo française. Matricule S 1113. Rattaché aux services de la rue Lauriston.“ Le texte ne fait pas le point entre ces activités de Schlémilovitch et son engagement dans la Gestapo, ne signale pas l'engagement politique de ces individus que par un simple qualificatif—„douteux“. Les lacunes spatio-temporelles sont remplies par l'entertextualité historique des noms propres (Gestapo, Lauriston) et signifient de la sorte le caractère fictif du souvenir raconté. Le lecteur fait, donc, la connaissance de ces personnages, au cours d'une des divagations nombreuses de Schlémilovitch, ressassant les cauchemars de la guerre. Ils restent indéfinis au possible, ce qui demande des rajouts explicatifs pour leur réintroduction dans le texte. Mais ils sont les seuls à nous les procurer et leurs explications sont des concrétisations (précisions) de leurs activités illicites notées plus haut par le narrateur — les uns préfèrent piller une bijouterie, les autres — faire une rafle, mais tous prennent soin de souligner le temps de la fable — l'occupation allemande à Paris et leur appartenance à la Gestapo. Le lecteur a juste le temps de se demander à quoi riment leurs apartés, que le narrateur vient à son secours en indiquant un revirement subit de l'action. L'arrivée de la petite bande, partie de la Place de l'Etoile, à la rue Lauriston, provoque une perte de mémoire chez les personnages „douteux“ — ils commencent à poser des questions à Schlémilovitch comme s'ils ne le connaissaient pas (cf. p. 212 — „Qui êtes vous? (. . .) Pourquoi vous-êtes-vous déguisé en SS? (. . .)“ Par contre, Lévy-Vendôme et la marquise de Fougeire-Jusquiames font preuve d'une excellente mémoire, en se faisant l'écho des questions que Schlémilovitch s'était déjà posées devant eux dans la fable: „v. *ibid.* „Vous êtes juif? (. . .) Vous vous prenez toujours pour Marcel Proust, petite frappe? (. . .) Les personnages de la rue Lauriston rejettent le narrateur comme un inconnu, le souvenir de la guerre est marqué une dernière fois comme inexistant. La reconnaissance du héros par Lévy-Vendôme et la Marquise sauve la cohérence textuelle, détruite par la négation inattendue des problèmes posés, en déplaçant les questions et en les posant de nouveau, reformulées. Rue Lauriston mène à la Place de l'Etoile, le passé imaginaire ne fait que

souligner le vrai problème — celui de la voie choisie par le juif-écrivain.

La place de l'Etoile est le point de rencontre des métamorphoses d'un être humain. Elle se situe dans une conscience juive à la recherche de son identité.

L'arrivée est aussi ambiguë que le point de départ. Le récit de la vie et le récit du voyage convergent pour fondre dans un symbole l'acte narratif et la fiction. L'explication, mise en exergue du livre nous permet une seconde interprétation du mot.

„La place de l'Etoile“, cette indication de l'espace, se retrouve „sur le côté gauche“ de la poitrine d'un jeune juif, symbolisant les souffrances de tout un peuple pendant la Deuxième guerre mondiale. Elle permet de lire le texte rétrospectivement comme une rêverie du *je* racontant sur un passé qui n'est pas le sien mais qui reste le seul réel pour lui.

Nous constatons cependant que dans ce roman autobiographique l'intégrité formelle de la narration à la première personne est endommagée par endroits par l'apparition d'une narration à la troisième personne du singulier, la première du pluriel et la deuxième du singulier. Ces paragraphes contredisent-ils ce qu'on vient d'affirmer plus haut? Arrêtons-nous un moment sur ces parties du texte. R. Barthes et Ouspénski nous prévenaient déjà de la perfidie de la troisième personne du singulier, dont l'apparition ne signifie pas forcément un passage à la non-personne. Les deux partent d'un point de vue différent pour nous expliquer l'importance de certains „registres de la parole“, tels *verba sentiendi* et certains verbes de perception du champs sémantique de „sembler“, certains adverbes modaux qui apparaissent comme des opérateurs effectuant la transmutation du discours subjectif en un discours objectif et vice-versa. Pour vérifier si l'objectivation de la narration a eu lieu, Barthes propose „the rewriting“ — si le remplacement du *il* par *je* est possible, on reste dans les limites du personnel.⁵² Nous devons expliquer l'incongruité de cette dissimulation de la personne dans une oeuvre qui se prétend subjective au possible. En d'autres mots, le problème est le suivant — comment se manifeste la présence de cette conscience appréciative et postérieure du narrateur dont on a parlé précédemment et qu'on a retrouvé projetée dans la fable, comme une des caractéristiques du personnage, pour voir si ce changement du déictique correspond à un changement du point de vue inhérent au livre.

Mise à part l'explication de l'acte de l'écriture, ce sont les stéréotypiques qui dénoncent la présence du narrateur dans le texte. Des phrases comme: „Toutes les amours sont éphémères“ — p. 140; „On se lasse de tout“ — p. 170, effectuent la transfusion entre la fiction et l'écriture: „On entre ici dans le tourniquet de la gnômé, où le général de l'énonciation et le général de l'énoncé se confirment et se légitiment mutuellement⁵². C'est la présence maximum du narrateur dans le

contexte, puisque le savoir endoxal auquel recourent le *je* racontant et le narrateur implicite réunit dans une parole impersonnelle les deux instances en réduisant toute distance entre elles. Les stéréotypies de ce genre relèvent du pastiche d'une „parole dans origine“⁵³ et c'est le seul pastiche accompli dans le livre. Grâce à la fusion des deux discours le texte s'affirme comme convention littéraire.

Le cas opposé serait présenté par la narration à la troisième personne où la distance entre les deux est la plus grande. Ces épisodes servent à ancrer la fiction dans le livre. Tâche difficile, puisque le *je* transparait derrière le *il* et ne se perd que par moments pour que le narrateur puisse faire une constatation. Le „rewriting“ reste la plupart du temps possible. C'est „un regard du dehors“, mais dont les jugements coïncident avec ceux du personnage. On pourrait qualifier ces tentatives d'objectivation de simples ébauches. La distance entre les deux instances reste minime. La fiction en appelle alors de nouveau aux indices pour se faire une existence.⁵⁴

L'emploi de *tu* à la place du *je* racontant est tout à fait naturel dans notre livre. La biographie de par son essence c'est: (. . .) „Сам ценный другой во мне, человек во мне.“⁵⁵ La différence entre *je* et *tu* n'est pas une différence de principe.⁵⁶

L'appel que fait le tissu narratif à la deuxième personne repose au niveau de l'énonciation le problème de l'identité (dont la spécificité a été étudiée plus haut au niveau de l'énoncé avec le rôle des noms propres). La structure énonciative connaît le même dédoublement que la structure narrative et fa fable. Cette position du *je* racontant effectue l'effet théâtral qu'on a constaté, sur les autres plans, grâce aux rôles⁵⁷ de l'énonciation. Le *je* racontant se met dans la position impossible de l'autre, pour se regarder (après s'être rapproché des autres — des personnages — pour emprunter leur point de vue sur lui — v. plus haut p. 14). Le mouvement qui tendait vers une identification (et le narrateur devenait personnage) prend la direction de l'exotopie à soi-même (le personnage réintègre sa position narrative). Ce qui rend possible le récit de la mort du personnage et celui d'un crime qui reste impuni. La structure énonciative permet à la violence dans „La place de l'Etoile“ de produire un effet parodique qui garde la logique signifiante en trahissant la consécution⁵⁸ du signifié. Après le personnage de la fable, que Jacque Bremer définissait avec tant de succès comme „un personnage qui est à lui-seul un théâtre, où il joue toutes sortes de rôles“, l'instance narrative met sur les tréteaux le récit.⁵⁹

Le „nous“ de la „Place de l'Etoile“ embrasse le moi du personnage et les juifs, victimes de la guerre, le personnage et le peuple juif, le personnage — juif-français et les juifs apatrides. Tandis que *il* et *tu* rappelaient le problème du juif, tâchant de s'expliquer avec l'autre en lui, „nous“ prépare le terrain pour l'apparition du „vous“ du narrateur; en incluant le personnage dans une communauté. „Moi et les autres“, qui implique toujours la comparaison — „moi comme les

autres" — signale le ralliement du personnage à la norme (sociale, historique, esthétique etc.). *Nous* explicite, donc, la plus grande distance entre narrateur et personnage, dessinant une image autrement objectivée du héros. Ainsi l'instance narrative cède le pas à la fable qui zigzague dans les épisodes hallucinatoires du passé et au présent. L'apparition du premier *nous* unit dans une enveloppe formelle Schlémilovitch et les juifs victimes de la guerre. Une conscience, gardant la mémoire de la souffrance nationale, crée dans son délire l'image grotesque et terrifiante de Hitler. Image faite de plusieurs parcelles collées ensemble, réunissant comme dans un focus les portraits de Goebbels, Himler, etc., de toute la suite de „Führer“. Symbole, que Schlémilovitch refuse d'oublier, parce que l'oubli apporte le pardon aux buorreaux de la guerre (v. p. 151). Le *nous* introduit la fustigation satirique dans la fiction, qui s'abat aussi bien sur les hitlériens que sur les français et les juifs. En Israël aujourd'hui Schlémilovitch et les autres juifs à double nationalité sont traités aussi méchamment par les leurs que les goyes par les fascistes. Une Israël qui refuse tout ce qui n'est pas juif, dont les autodafés de livres et de peintures (et nous savons déjà quelle est l'importance de l'art pour Schlémilovitch) symbolisent l'analogie avec l'Allemagne hitlérienne. Le pays natal rejette ses fils en raison de leur appartenance à une civilisation étrangère et du refus qu'il oppose aux souvenirs de son propre passé. Les juifs apatrides y sont envoyés aux camps d'extermination, aussi dépaysés que toujours sur leur propre terre, à laquelle ne les unissait que la souvenance de la souffrance. La parodie ancrée dans ces parties du texte par les noms propres bibliques (cf. Isaïe, Ismaël, etc.) renforce la satire stygmatisant un peuple sans mémoire. Il n'y a que le souvenir du malheur qui rend humain. Le *nous*, esquissant les normes d'une société rêvée, photographie par le contraste l'image du juif—mémoire de la souffrance.

„La place de l'Etoile“, texte à structure vertigineuse, dont la cohérence s'effectue exclusivement sur le plan paradigmatique, ne saurait pas transmettre son message à une lecture traditionnelle. Comme conscient de cette déficience, le livre y supplée par la „balise“ du narrataire. Un „vous“ vient frayer le passage à cette présence par laquelle le texte commence à vivre. Il creuse la niche d'un lecteur et s'il ne peut exister sans lui, ne le façonne pas moins à sa guise. Le narrataire n'apparaît que trois fois dans l'énoncé, pour ponctuer le sens et son déchiffrement — p. 18 — „Je vous recommande donc le livre de cet écrivain (Scott Fitzgerald) et vous aurez une idée exacte des fêtes de mon adolescence“; p. 171 „Enfance exceptionnelle, enfance exquise, dont je n'ai plus le temps de vous parler; p. 208“ — „Il s'est rappelé les après-midi qu'il passait au Pré-Catelan et à la Grande Cascade sous la surveillance de Miss Evelyn mais il ne vous ennuiera pas avec ses souvenirs d'enfance. Lisez donc Proust, cela vaut mieux.“ Les trois interpellations refusent à Schlémilovitch l'art de raconter

ni profit d'un écrivain français, tout en indiquant la seule chose qui mérite un récit — son enfance. Leur fonction de régie explicite l'idée que le personnage se fait de l'écriture, qu'il voudrait s'approprier et la cause qui l'en empêche. Thématiquement ces adresses sont l'antithèse du souvenir, dans lequel se réalise l'acte créateur du personnage. Le récit d'une vie ne vaut pas celui d'une vraie enfance, mais il n'est possible que si l'on connaît (a) ses origines. A travers le rôle du narrataire, le narrateur expose aux yeux du lecteur son problème — être juif c'est être personne.

Les présentes analyses exigent quelques conclusions. Dans „La place de l'Etoile“ le *je* racontant est plus qu'un principe de la narration, c'est une structure profonde de l'oeuvre. Il agit à la manière d'un moulinet, donnant poids tantôt à la présence du narrateur, tantôt à celle du personnage de l'histoire. N'étant ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre, participant des deux à la fois, le *je* racontant est le symbole de l'absence-omniprésence de l'auteur implicite. Dans notre livre „this terrible fluidity of self revelation“, comme l'a heureusement défini Henry James, a permis au niveau de la fable création „d'un visage humain composé de mille facettes lumineuses et qui changent sans arrêt de forme“ (. . .) p. 159. Au niveau narratif, toujours à travers le symbole, (la place de l'Etoile) le livre trace les rayons des mille voies où se fourvoie une écriture, à la recherche de son propre style. La projection de l'acte narratif figuré dans la fable comme activité du personnage et le dédoublement de celui-ci, trahissant par le changement des déictiques la présence d'une troisième instance narrative (l'énonciateur de la „Place de l'Etoile“), tracent à la fois la ligne brisée des facettes et la courbe changeante du mouvement kaleïdoscopique qui découvre à chaque fois les différents côtés d'une conscience. Fiction et poétique s'entremêlent, se chevauchent, s'illustrent, se recouvrent. Le personnage est à tour de rôle jeune juif tuberculeux, écrivain juif-collaborateur, jeune juif qui s'occupe de la traite des blanches, juif-directeur d'un cirque, etc. Une fantasmagorie de mille visages différent pour une même personnage qui vient miroiter autour d'une seule plaquette immobile — sa juiverie.

Le narrateur garde aussi une parole chatoyante dans toutes les gammes de la mimésis et de la diégésis pour essayer d'emprunter la parole d'autrui. Mais sa parole juive qui raconte le passé est inconciliable avec celle des autres. Et elle louvoie longtemps, en passant de l'intention ludique des biographies de Schlémilovitch et de la description ironique des personnages, à la satire parodique de sa pièce et de son propre „moi“. Un épilogue immobilise dans un métalangage philosophico-esthétique le mouvement giratoire des rôles énonciatifs, tout en emboîtant dans une explication finale les structures précédentes. Le personnage se réveille dans une clinique, le docteur Freud à son chevet. Celui-ci lui explique longuement que „le juif n'existe pas“, que Schlémilovitch souffre d'une légère paranoïa, l'exhorte à compren-

dre qu'il n'est qu'un „homme parmi d'autres hommes“ (p. 217—218). Mais Schlémilovitch refuse ce grotesque personnage que sa présence même semble „indisposer“ et qu'elle transforme en un pantin pitoyable, aux mouvements désarticulés. Les autres sont impuissant à comprendre son problème, pour eux il ne se pose même pas. Aussi Schlémilovitch renie-t-il leur aide inefficace, le narrateur ne veut comme „médecin traitant que Bardamu-Louis Ferdinand“. La plume vénéneuse de la satire qui trace la parodie des autres et de soi-même, qui circonscrit le problème du juif au sein de la littérature — voilà le seul remède qui pourrait rendre l'équilibre psychologique du narrateur. La littérature pour lui est une exorcisation—elle est un moyen de refuser „la douce surface des choses“ (p. 219). Les signes de l'écriture, gardant dans l'antiphrase de l'ironie et le contraste de la parodie „les tam-tam“ menaçants d'un *moi* en lutte, sont les seuls qui peuvent indisposer (attirer) le public. „La place de l'Etoile“ exhibe de la sorte sa poétique du „rire amer“.

NOTES

- ¹ Voir pour cette distinction M. Zeraffa „Personne et personnage“, Klincksieck, 1969, Paris.
- ² On sait qu'Aristote refusait déjà au personnage tout autre importance dans l'œuvre que sa participation dans l'intrigue; Tomachevski affirmait que la littérature peut très bien se passer du „héros“ — opinion qu'il a partiellement révisée par la suite. Quant à ce problème dans le nouveau roman voir „L'ère du soupçon“ de N. Sarraute.
- ³ Le terme est de R. Barthes.
- ⁴ Cf. Bremond „Logique du récit“ — éd. du Seuil, Paris, 1973 et Tz. Todorov — „Grammaire du Décaméron“ — Mouton, 1969; Greimas, „Sémantique structurale“ — Paris, éd. du Seuil, 1970; Ph. Hamon, „Statut sémiologique du personnage“ — in „Poétique du récit“, éd. du Seuil, 1977. Pour une bibliographie complète sur la question voir ces ouvrages.
- ⁵ Voir Ph. Hamon, p. 120, ouv. cité; personnage recouvre ici à travers le schéma suivant: actant — rôle thématique — acteur, une notion plus vaste que l'antropologique.
- ⁶ Comment concilier par exemple les différents niveaux dans le tableau proposés Ph. Hamon (p. 166) où figurent côté à côté „structures logiques“ et „le héros, le prêtre“ etc.? L'appareil sémiologique pour une approche de la littérature a été vivement critiquée dès le début des années 70 par la science littéraire russe — voir à ce propos Bachtine, cité par Todorov in „Bachtine et le principe dialogique“, éd. du Seuil, 1981.
- ⁷ „Littérature et signification“, éd. Larousse, 1967, p. 67.
- ⁸ Ibid., p. 66.
- ⁹ Ibid., p. 79.
- ¹⁰ In „Poétique du récit“ — (recueil), éd. du Seuil, „Point“, 1977.
- ¹¹ Ibid., p. 37.
- ¹² D'où l'explication insuffisante qu'il donne du rapport entre personne psychologique (d'ordre référentiel) et personne linguistique — v. p. 42, ouv. cité.
- ¹³ „Poétique“, Tz. Todorov, éd. du Seuil, 1974, p. 65, 66.
- ¹⁴ Ibid.

- 15 „La place de l'Etoile“, P. Modiano, d. Gallimard, 1968, abrégé par la suite en Pl.
- 16 G. Genette a noté cette convention du récit autobiographique de commencer „in media res“ in „Figures“ III. Ed. du Seuil, Paris, 1972.
- 17 Pour le terme voir tjs G. Genette, op. cité. Il est déjà largement admis en ce sens par les chercheurs.
- 18 On adoptera pour plus de clarté „personnage“ dans ce cas, malgré sa double fonction énoncée plus haut, à la différence du narrateur explicité (le je qui se souvient).
- 19 Pour les déictiques v. „Dimension du déictique“, M. Collot, in Littérature, 38, 1980.
- 20 Le terme est employé dans le sens bakhtinien.
- 21 Dans le sens de „celui qui produit un texte“. Le terme a été consacré dans cet usage depuis R. Barthes.
- 22 Le concept „Вненахождение“ de Bachtine, traduit par Tz. Todorov.
- 23 L'exemple préféré des formalistes russes était „La mort d'Ivan Ilitch“.
- 24 P. L., p. 142.
- 25 Ibid., p. 154.
- 26 Ibid., p. 125.
- 27 Au sens où l'emploie Stanzel — c.-à- d. il n'a pas les caractéristiques d'un personnage.
- 28 Ce qui va à l'encontre de ladite „logique du personnage“ qui empêcherait l'auteur de le traiter comme une marionnette.
- 29 Pour les termes voir E. Benveniste, in „Problèmes de linguistique générale“, éd. Gallimard, 1974.
- 30 Le terme est emprunté à G. Genette — „Figures“, III, éd. du Seuil, Paris, 1972, p. 262.
- 31 V. Ph. Hamon, ouvr. cité, p. 122.
- 32 „Pastiches et mélanges“ — M. Proust, éd. Gallimard, 1974, (L'affaire Lemolne — avis au lecteur).
- 33 Au sens où l'emploie G. Genette in „Figures“, III.
- 34 P. L., p. 171.
- 35 P. L., p. 42.
- 36 P. L., p. 148.
- 37 Le terme est emprunté à Ph. Hamon, ouvr. cité, p. 122.
- 38 P. L., p. 121.
- 39 Saint-Beuve.
- 40 P. L., p. 107. Todorov, p. 65 (ouvr. cité).
- 41 P. L., p. 51. C'est nous qui soulignons.
- 42 „Эстетика словесного творчества“, М. Бахтин, издательство „Искусство“, М., стр. 135.
- 43 Ibid., p. 134.
- 44 Que Ph. Hamon définit comme critères culturels et esthétiques — autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte.
- 45 Au sens où l'emploie R. Barthes.
- 46 „Statut sémiologique du personnage“, p. 127, ouvr. cité.
- 47 Ibid., p. 163.
- 48 Ibid.
- 49 Pour la distinction que nous faisons entre ces deux termes voir l'article „Ironie, satire, parodie“ de Lynda Hutcheon in „Poétique“, 46; 1981, éd. du Seuil. Pour elle la parodie est un phénomène de l'intertextualité littéraire, tandis que la satire, par son but correctif, lie le texte aux autres „Textes signifiants“ — histoire, vie sociale, etc.
- 50 Chaque étape finit par la victoire de la parole — Schlémilovitch part pour se soigner — devient professeur de littérature, il voyage pour se livrer à la traite des blanches — devient professeur d'histoire, etc.

- ⁵¹ V. „Analyse structurale du récit“, *R. Barthes*, in „Poétique du récit“, ouv. cité, p. 40—41.
- ⁵² „Flaubert et le cliché“, *Anne Pierrot*, in „Poétique“, 43, 1981.
- ⁵³ *ibid.*
- ⁵⁴ Le texte emploie comme tels surtout les couleurs, la musique, les tableaux.
- ⁵⁵ *V. Bachtine*, ouv. cité.
- ⁵⁶ V. in „Je est un autre“, Ph. Lejeune, éd. du Seuil, 1980 — l'excellent développement sur les rôles de l'énonciation qui unit sous un même signifiant linguistique „le dialogue qu'est chaque individu“. La communication, partant, est „un dialogue de dialogues“.
- ⁵⁷ Rôles langagiers dans le sens de Benveniste.
- ⁵⁸ Au sens où l'emploie *R. Barthes*.
- ⁵⁹ „Paris-Normandie“ — „Patrick Modiano et les puissances de la Nuit“ (la chronique de Jacques Brémer).

ПЕРСОНАЖЪТ-РЕЧ В РОМАНА „ПЛОЩАД ЕТОАЛ“
НА ПАТРИК МОДИАНО

Невена Георгиева

(Резюме)

Настоящата статия си поставя за цел да проследи повествователната функция в автобиографичния роман „Площад Етоал“ на Патрик Модиано. След кратък преглед на изследванията върху персонажа като репрезентативна фигура във фабулата ние обосноваваме начина на изследване, който сме избрали — да анализираме чрез стилистичните прийоми — като „деиктици“, роля на разказвача, момент въсказвания — диалектическата връзка между повествователните инстанции и да разясним тяхната роля за разбираемостта на тематиката на текста. Спираме се най-напред на експлицитния разказвач, за да констатираме паралелизма между него и героя Шлемилович, чиято единствена непроменлива характеристика е също повествователен акт — героят е писател. Разглеждаме повествователната инстанция в трите вида писмен текст, чийто автор е Шлемилович — коментар, пастиш и драматична реч. Те бележат един незабележим преход към прогресивна субективация на повествованието, която тематично отговаря на търсене на собствена литературна индивидуалност на персонажа. Същото движение е проследено на нивото на целия текст на „Площад Етоал“, но този път в обратна посока — тръгваме от фиктивния свят (т. е. от ролята на персонажа Шлемилович във фабулата), за да покажем, че двусмислеността на повествователната инстанция, подсилена от неуловимата същност на момент въсказвания, позволява символизирането на творческия акт във фабулата и центрира интригата върху него. Тази калейдоскопична структура на творбата позволява на нивото на фабулата създаването на хилядите различни лица на един еврейин без собствена идентичност, а на нивото на повествованието очертава пътищата, по които се лута един творчески почерк, търсещ свой собствен стил.

ПЕРСОНАЖ-РЕЧЬ В РОМАНЕ „ПЛОЩАДЬ ЭТОАЛ“
ПАТРИКА МОДИАНО

Невена Георгиева

(Резюме)

В настоящей работе исследуется повествовательная функция в автобиографическом романе „Площадь Этоал“ Патрика Модиано. Предлагается короткий обзор исследований персонажа как репрезентативной фигуры в развитии фабулы; обосновывается метод исследования. Посредством стилистических приемов — „деиктиков“, роли рассказчика, момента высказывания — мы ставим себе целью проанализировать диалектическую связь между повествовательными инстанциями и разъяснить их роль для понимания текста. Наше внимание останавливается на эксплицитном рассказчике, чтобы установить параллелизм между ним и героем Шлемиловичем, чья единственная неизменная характеристика также является актом повествования — указанный герой тоже писатель.

Повествовательная инстанция рассматривается в трех видах письменного текста, чьим автором выступает Шлемилович. Это формы комментария, пастиша и драматической речи. Они намечают трудно уловимый переход к прогрессивной субъективации повествования, которая в тематическом отношении покрывается с поиском собственной литературной идентичности персонажа.

Указанное движение прослеживается на уровне всего текста „Площади Этоал“, но на этот раз оно осуществляется в обратном направлении. Анализ начинается с описания фиктивного мира (т. е. с роли персонажа Шлемиловича в развитии фабулы). Таким образом автор стремится показать, что двусмысленность повествовательной инстанции, обогащенной неуловимой сущностью момента высказывания позволяет осуществить символизирование творческого акта в фабуле и акцентует интригу на нем. Эта калейдоскопическая структура исследования приводит к сознанию на уровне фабулы многочисленных различных лиц одного еврея.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XX, книга I

Филологически факултет

Година 1984/1985

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Тome XX, livre I

Faculté philologique

Année 1984/1985

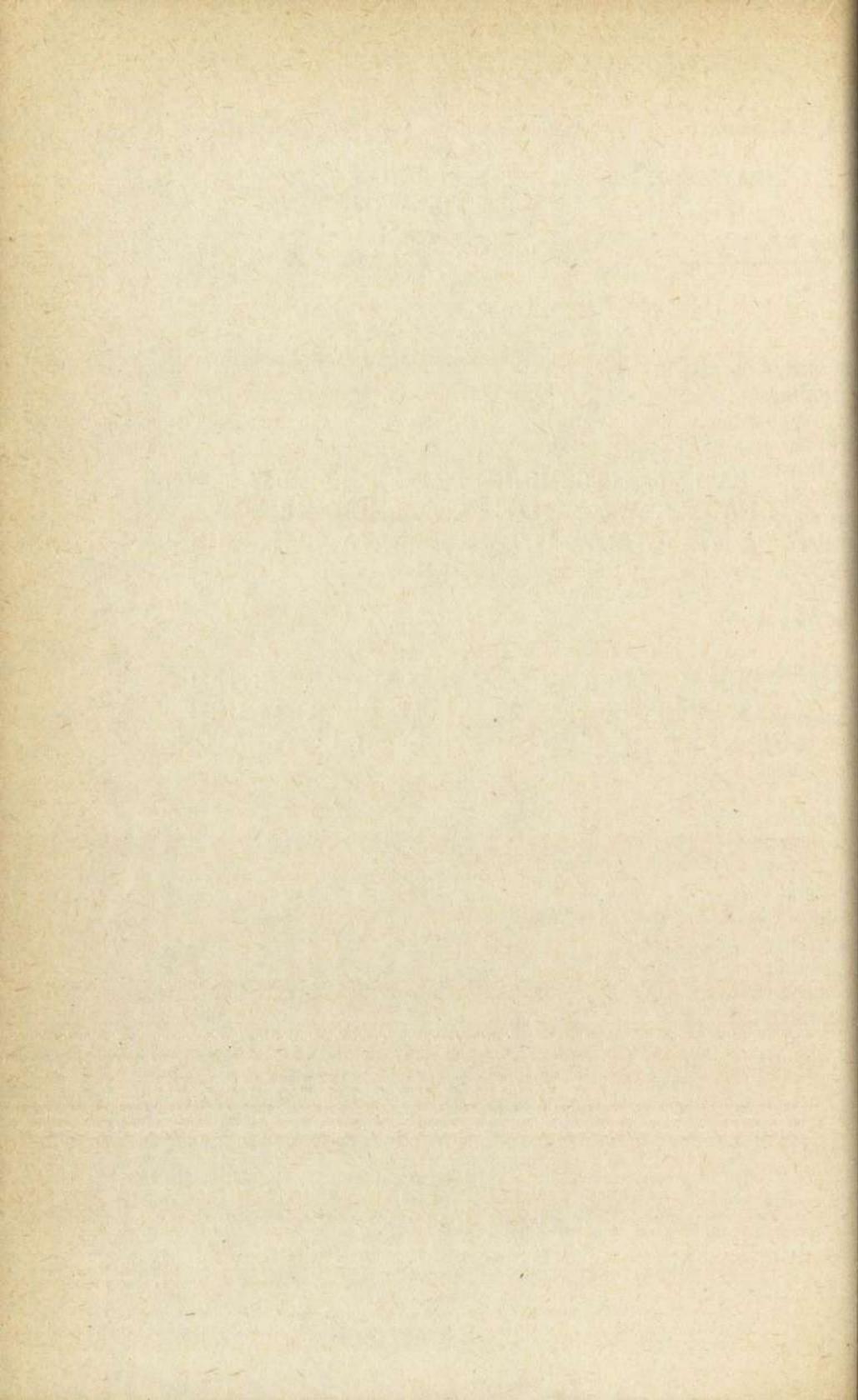
Багрелия Борисова

ЗА НЯКОИ ПРИЛИКИ ВЪВ ВЪЗГЛЕДИТЕ
НА Е. Т. А. ХОФМАН И ДОБРИ ВОЙНИКОВ
ЗА ИЗКУСТВОТО И ТВОРЧЕСКАТА ФАНТАЗИЯ

Bagrelia Borissova

POUR UN CERTAIN PARALLELISME ENTRE
LES VUES DE HOFFMANN ET DE VOYNIKOV
SUR L'ART ET L'IMAGINATION EN LITTERATURE

София 1985



Изтъкнатият представител на немския романтизъм Ернст Теодор Амадеус Хофман (1778—1822) е един от малкото писатели на Германия от XIX в., чието творчество принадлежи към златния фонд на световната съкровищница. Името му у нас се свързва преди всичко с приказките „Златното гърне“ (1814), „Орехотрошачът и царят на мишките“ (1816), „Малкият Цахес, наречен Цинобър“ (1819), а също и с романите „Еликсирите на дявола“ (1816) и „Житейските възгледи на котарака Мур“ (1821). Както всички други романтици, Хофман непрестанно е раздвояван между идеалния свят на изкуството и красотата, от една страна, и недъзите на немското общество, от друга. Той изживява болезнено и дълбоко настъпващите пагубни за човека промени в епохата на капитализма и от породеното отвращение и негодувание, но същевременно и от голямата любов към хората — жертва на това общество, се ражда неговото изкуство, високо поетично и оригинално.

Художественото наследство на нашия виден възрожденски деец Добри Войников (1833—1878) не се числи към върховите постижения на световната литература, но той има изключително важната заслуга да бъде основоположник на българската драма и театър. Той е автор на пиесите „Стоян войвода“ (1866), „Райна княгиня“ (1866), „Покръщение на Преславския двор“ (1868), „Велислава“ (1870), „Възцаряване на Крума Страшний“ (1871), както и на комедията „Криворазбраната цивилизация“ (1871), които са се радвали на голяма популярност и са имали голямо възпитателно въздействие.

С опита за установяване приликите във възгледите на Добри Войников и Е. Т. А. Хофман като представител на романтизма вече изниква въпросът, дали българският писател също принадлежи към това направление. Известно е, че при неблагоприятните у нас условия (изостаналото ни обществено развитие вследствие на турското владичество на Балканския полуостров) развоят на българската литература значително се забавя в сравнение със западноевропейската. В годините на политическото, икономическото и културното възраждане обаче твърде бавният литературен процес се ускорява и за кратко време се оформя цялостна национална литература, като отделните направления не се разгръщат напълно, а се застигат, смесват се, взаимно си влияят; преплитат се и съжителствуват различни похвати и принципи, между които и някои съществени черти и особености на романтизма. Романтизмът, и то преди всичко романтизмът с прогресивен характер, е тясно свързан с епохата на Възраждането, отразявал е ярко бунтовния дух, революционно-патриотичния патос и идейно-нравствената извисе-

ност на времето. Въпреки че това направление в българската литература не притежава така ясно изразени представители като романтизма в Германия, има писатели, в чиито произведения са налице някои характерни романтични елементи. В историческите драми на Д. Войников например е установено, че „романтизмът се е наложил като господстващ метод“¹, при което не трябва да се подценява и влиянието на други литературни течения.

Преди да се разгледа до какви прилики стигат Е. Т. А. Хофман и Д. Войников във възгледите си за изкуството и творческата фантазия, е необходимо накратко да се посочи до каква степен те се разграничават в това отношение от съвременниците си и преобладаващите тогава възгледи и тенденции съответно в немската и българската литература.

Съществени различия в естетическите възгледи съществуват между Е. Т. А. Хофман и школата на ранните немски романтици. За пример би могло да послужи едно сравнение с Новалис. Както Хофман, така и Новалис търсят отговор на въпроса за същността и ролята на изкуството, но изводите, до които достигат, са различни. Новалис предсказва „преодоляването на дисхармонните“², постигнато чрез силата на поезията. Изкуството следователно трябва не да отразява правдиво действителността, а да „поетизира“ света, като под „поетизиране“ според него е необходимо да се разбира постепенният преход на действителността в един висш, поетичен и приказен свят. Ето защо Новалис изисква от поета да променя света, като го поетизира благодарение на продуктивното си въображение, което значи да го неутрализира във вида, в който съществува в определената конкретно историческа обстановка. За разлика от Новалис Хофман не се задоволява с подобно романтизиране на действителността. За него реалният и поетичният свят съществуват един до друг и изкуството е дотолкова средство за преодоляване недъзите на света, доколкото то се разглежда като средство и възможност за моментно изживяване на красотата в самия творчески процес (за твореца) и в непосредственото съприкосновение с произведенията на изкуството (за читателя). Докато Хофман твори със съзнанието, че е неделимо свързан с реалния живот, Новалис окончателно „напуска здравата основа на действителността“ и „се рее мечтателно в синевата“³. Затова Хайне изтъква, че „като поет Хофман е бил много по-значим от Новалис. Защото последният със своите идеалистични образи постоянно витае в синевата, докато Хофман въпреки всичките си причудливи карикатури непрестанно се вкопчава в земната действителност.“⁴

Проследи ли се хронологическото развитие на Хофман като писател, изпъква фактът, че в последните години от живота му постоянните преходи от реалност към фантазия и обратно отстъпват до голяма степен място на обективното пресъздаване на действителността. Последната завършена творба на Хофман, „Ъгловият

прозорец на братовчедата“ (1822), е несъмнено доказателство за развитието му — в рамките на романтизма — от преплитане на реализъм и фантазия към реализъм. Въпреки усилието да се конструира въображаем свят, вплетен в реалния, у Хофман вече надделява светът на хората около него, от който и той, ако иска да бъде истински поет, трябва да е неделима частица. Защото изкуство може да се създава тогава, когато се черпи вдъхновение от непосредствените житейски преживявания. Без съмнение с подобни възгледи Хофман, този най-земен немски романтик, надхвърля границите на романтизма.

Както Е. Т. А. Хофман, така и Д. Войников се различава в известна степен по естетическите си възгледи от болшинството български възрожденски писатели. Докато повечето от тях в теоретичните си трудове водят неуморима борба за реализъм и отстояват неговите принципи (дори и тогава, когато в собствените си художествени произведения преплитат понякога различни методи, сближаващи ги с героично-романтичната трактовка на образите в драмите на Войников или повестите на Блъсков), Д. Войников търси в своето „Ръководство за словесност“ (1874) да разшири обсега на художествените похвати в изкуството, старее се да обоснове теоретически използването дори на фантастични картини и образи, за което търпи остра критика от страна на Славейков, Каравелов, Ботев и др. Няколко цитата биха илюстрирали принципните изисквания на тези наши възрожденци и тяхното отношение към схващанията на Войников. Според Славейков „най-голямото изкуство в представление на едно драматическо лице... е да бъде вярна копия на истинска личност, защото тогаз само характерът бива интересен“, затова и пиесите на Войников „остават лишени от преимуществото на приблизителна действителност по това само, защото търси да бъде повече поет, а не драматист, защото не копира личности от действителния живот, а създава си, според както си ги въображава, или ги заема, отдето свърне“⁶. Каравелов неколкратно също дава израз на отрицателното си отношение към фантазията като обект и същевременно средство за художествено пресъздаване. По повод драмата на Войников „Велислава българска княгиня“ той пише следното: „Такава изящна словесност, която не изобразява живота какъвто е, а крие се под маска или се възноси до мъгливата фантазия, то тя остава проста нула, която никому не е потребна, и твърде скоро умира. И така, действителният живот трябва да остане изключително предмет на изкуствата.“⁶ В различни статии и по различен повод (дори и в поетична форма — стихотворението „Защо не съм?“) Ботев критикува не само „Ръководството“, но и цялостното творчество на Войников. В „Длъжностите на писателите и на журналистите“ четем: „И така, падайте на колене и поблагодарете, мои мили врабци и цанцугери, бача си Добри Вой-

никова, който се е постарал да ви напише „теория на словестността“ и който се е завзел да ви направи хора. . . Земете книгата на Войникова, прекръстете се, прочетете я и станете разумен човек и остроумен писател. . . Боже мой, как дявол се е надеял, че из главата на г-на Войникова ще да се роди такава нравствена сила. . . ?“⁷ Във връзка с обсъжданите проблеми по образованието в нашите училища Ботев изтъква, че „Ръководството“ е „безполезно и даже вредително за народът“ и съветва „г-на Данова друг път да не издава подобни боклуци“⁸.

От краткия екскурс става ясно, че както при Хофман, така и при Войников е налице опозиция спрямо окръжението им — Хофман, различавайки се от естетическите възгледи на немските романтици, и Д. Войников, разграничавайки се отчасти от преобладаващите художествени принципи на болшинството наши възрожденски писатели. Интерпретацията на най-важните пасажки, съдържащи се в „Ръководството“ и „Серапионовите братя“, би трябвало да покаже и конкретизира в каква посока е тази опозиция и по какъв начин тя ги сближава, да осветли приликите и общите постановки във възгледите им за изкуството и творческата фантазия.

Тъй като Е. Т. А. Хофман, псет, художник, композитор, музиковед, театрален капелмайстор (а всъщност юрист по професия), така и Д. Войников е деен в много области на културата. Той е драматург — пише диалози и пиеси за организираниите от самия него театрални групи, но също и литературен критик, фейлетонист, учител, автор на учебници, композитор, диригент (в родния си Шумен организира първия в България оркестър).

В литературното наследство на Е. Т. А. Хофман наред с пасажки в множество разкази и новели има две по-големи произведения, където особено важно място заемат разясненията на собствения му художествен метод и възгледите му за изкуството и творческата фантазия. Това са уводът „Жак Кало“ на сборника „Фантастични творби по примера на Кало“ (1814—1815) и преди всичко първата част на „Серапионовите братя“ (1819), съдържаща Хофманови приказки и разкази, представени от няколко приятели поети, нарекли себе си Серапионовите братя, които ги обсъждат и същевременно дискутират върху редица проблеми на изкуството.

„Ръководството по словесност“ (1874) на Д. Войников е една студия, безспорно резултат на задълбочени научни изследвания предимно на руската и френската литература (като ученик във Френския колеж в Истанбул той интензивно се занимава с изучаване на френски език и литература). Тук е необходимо да се отбележи обаче, че формулировките на художествените принципи у Войников едва ли имат напълно оригинален характер, като се имат предвид обичайните по онова време преводи и заемки от чужди източници. Не е изключено и Войников да е използвал и възприел теоретически

постановки на френски или руски автори, но, както изтъква Д. Леков, досега няма изследвания, които да установят и уточнят източниците, от които се ползувал не само Войников, но и други съставители на подобни ръководства.⁹ С „Ръководството“ Войников се стреми да отговори на една назряла потребност в България по онова време, където липсата на теоретични разработки върху проблемите на литературата и изкуството се чувствава особено остро. Трудът, предназначен предимно за нуждите на образованието, носи подзаглавие „Примери за упражнение в разните видове съчинения на ученици в народните ни мъжки и женски училища“.

Както Е. Т. А. Хофман, така и Д. Войников подчертават недвусмислено, че талантът е божествена дарба. Поетът, ярко открояващ се от масата на обикновените хора, е обзет от извънредно вдъхновение. „Поетът се разпознава по едно богато *въображение* и по едно божествено *вдъхновение*“, пише Войников в „Ръководството“. „От това и в старо време поетите ги имали като извънредни духове в човешко тяло или като проводени от боговете, за да омайват хората или да ги поучават на тяхната воля.“

„В двете свойства на поета — въображението и вдъхновението, се състон *поетическият гений*, който учудва другите умове и поставя името му безсмъртно.“¹⁰ Затова поетическото дарование не се подава на преподаване и механично усвояване. Ето какво казва певецът Волфрам фон Ешинбах от разказа на Хофман „Борбата на певците“ в разговор с Клингсор. „Аз обаче мисля, че никакво слушане на най-великите майстори не би ми помогнало, ако вечната сила на небето не бе вложила в душата ми пламъка, запален от най-красивите лъчи на песента, ако не бях отпъдил и не продължавам да отпъждам с любещо сърце далеко от себе си всичко фалшиво и лошо, ако не бях се стремял с чисто вдъхновение да пея само това, което изпълва душата ми с нежна приятна меланхолия.“¹¹ Не всеки поет може да създаде голямо изкуство. Това се удава единствено на родения творец, в чиито произведения и ще намери отражение един изключителен талант. Надареният се чувствава призван да следва неотменно и да бъде верен на поетическото си вдъхновение. „Мислех, споделя главният герой Траугот от друг разказ на Хофман („Дворът на Артус“), че щом като човек притежава истински талант, истинско влечение към изкуството, не би трябвало да има никакво друго занимание.“¹²

И двамата писатели — Е. Т. А. Хофман и Д. Войников — придават особено голямо значение на художествената фантазия. Нещо повече дори, тази фантазия е решаваща предпоставка за всяка творческа дейност, най-съществената съставка на поетическия талант. Тази проблематика живо е интересувала Д. Войников, за което намираме доказателство в изчерпателните разяснения на „Ръководството“. „Пред изгледа на един отличен предмет, видим или отвлечен, или пред една само проста идея поетът почувствува

някак другояче: духът му се възбужда и се впуска у една съвсем друга, у една умствена сфера, дето си представя на ума предмета, за който си помислил, много по-живо, по-чувствително, по-хубаво, отколкото си е в самата същност.¹³ Благодарение на фантазията си творецът следователно е в състояние да създава във въображението си дълбоко съдържателни, проникновени и същевременно силно образни картини. „Като си той живо представя в ума предмета, възбужда се в него силно желание да го представи на вън както си го въобразява. Тогази душата му се вижда разпалена от една пламенна сила, която му вдъхнува, като от Бога леснината, за да сътвори и представи на света ония дивни, хубави и внушителни образи, които поработват тъй на другите духове, щото ги заплениват. Това е то поетическото *вдъхновение*“¹⁴, обяснява Д. Войников.

Проследят ли се съжденията на Хофман по този въпрос, изпъкват фактът, че той по-дълбоко навлиза в същността на проблема. Разговорите на Серапионовите братя във връзка с първия разказ „Отшелникът Серапион“ са особено показателни. В хода на дискусиата групата приятели стига до убеждението, че фантазията, колкото привлекателен да изглежда нейният полет, пренасящ ни с неудържима сила в още непознати, чудни светове, крие и опасни рифове. Който подобно на отшелника Серапион твърди, че „ако единствено духът е този, който осмисля случките, то това, което той признава за истинно, действително се е случило“¹⁵, без съмнение е дал предимство на въображението си пред действителността. Творенията на неговата фантазия са изместили напълно обкръжаващия го реален свят, така че той вече не е в състояние да го възприема и живее само в кръга на фантастичните си илюзии. Такава безпочвена фантазия е далеч от поетическото въображение — двигателя на твореца, основната съставка на художествения талант, а представлява само едно болестно състояние. Ето защо и Лотар-един от Серапионовите братя, ни предупреждава, изтъквайки причините за това безумие. „Бедни Серапион, в какво друго се криеше твоето безумие, ако не в това, че някоя чужда враждебна сила ти е отнела познанието на двойствеността, която в същност единствено определя нашето битие.“¹⁶ По отношение творчески процес на поета казаното идва да подчертае, че е погрешно да се приписва на фантазията твърде голямо значение, тъй както е погрешно да ѝ се отрича всякаква роля. Има произведения, където сътвореното във въображението на автора, чисто субективното, което принадлежи само нему и засяга само него, нарушава равновесието между индивидуално и общовалидно. Ако се прекали със субективното, това ще унищожи изкуството, вместо да обогати художествената творба с неповторимата фантазия на поета. И днес има такива творци, които, подмамани от желанието да бъдат оригинални, изпадат изцяло под властта на въображението си, тръгват по погрешен път и не само не достигат върховете на истинското изкуство, но не развиват и това,

което е заложено в тях като поетическа дарба. Да бъдеш оригинален все още не значи, че си голям творец. Има и оригиналност без смисъл, без вътрешен заряд. Зад външните ефекти и странни хрумвания често се прикрива неспособността на автора да отрази съществени черти и явления от живота, липсата на талант и онова поетическо вдъхновение, което ражда голямото изкуство. Истина е, че е правилен стремежът да се твори самостоятелно, по свой собствен начин, да не се подражава и копира, но как ще се създаде истинско художествено произведение, ако не се познава добре животът, дълбоката жизнена правда, нейната свежа, неизчерпаема сила, подхранваща и въображението, и вдъхновението, и таланта изобщо? В един разговор на Серапионовите братя Лотар изтъква във връзка с това следното: „Такива поети не бива да се затварят в самотата, те трябва да живеят сред хората, в многоликия и пъстър свят, за да могат да видят и разберат неговите безкрайно разнообразни проявления.“¹⁷ И втората част на „Серапионовите братя“ съдържа множество размисли по този въпрос, като накрая приятелите стигат до заключението, че „не може да бъде измислено нищо по-чудновато и красиво от това, което животът сам ни предлага“¹⁸. Войников също изисква от драмата (а с това и от художественото произведение изобщо) да бъде свързана с живота, „нейните действащи лица... да мислят, да чувствуват, да творят, да работят и да се отнасят също както истинските“¹⁹.

Фантазията следователно според Хофман и Войников не е и не бива да бъде напълно свободна. Това, което я обуздава, което непрестанно я държи близо до реалния живот, за да не загуби връзката си с него, е разумът. Фантазия и разум взаимно се допълват, обуславят и образуват това диалектическо единство, което позволява на твореца правдоподобно, достоверно пресъздаване на съзряното от него в света на въображението. В „Ръководството“ си Д. Войников пише: „Главният смисъл на драматическото дело бива или измислен, или зает от историята, или от някоя баснословна повест, или пък от обществения живот на днешния век... Каквото и да е това съдържание, трябва да бъде разположено по естетични и психологични истини тъй, щото всичко що се казва и върши в драматическото дело, да бъде за вярване и за възможно да бъде тъй, както се представя. Да няма нищо казано или вършено против здравето, разсъждение на разума и против естествените догаждания на душата.“²⁰ Подобни са и възгледите на Хофман. В разговор със своите приятели Лотар установява, че „твърде малка е ползата за бедния автор, ако като в объркан сън пред очите му се явяват всякакви фантастични картини и че те биха били напълно безсмислени, ако грезвият, направляващ разум не ги премисли и чак тогава не улови и развие същественото... На никоя друга творба не подхожда такава ясна и спокойна фантазия, както на такава, която в необуздало игриво своеволие се рее в безбрежността на въображението, а

би трябвало и е задължително да носи в себе си здрава и ясна идея.²¹ Затова Серапионовите братя ценят толкова високо всички произведения, които са изградени на правдива историческа основа, защото „умелото използване на исторически верни обичаи, нрави, местни традиции на някой народ или на отделна класа придава на творбата особена живост, която иначе трудно се постига“²². Същото изискване отправя към изкуството и Войников. „Сяко лице освен частният му характер трябва да има и характера, на който народ или вяра принадлежи. И тъй лицата трябва да се показват не само таквизи, каквито са познати от историята, но и каквито ги изискува състоянието им, възрастта им, положението им, вярата им, а особено времето, в което са живели“, т. е. „съобразени с духа и времето на оная историческа епоха“.²³ Творческата индивидуалност следователно се разглежда от Е. Т. А. Хофман и Д. Войников като резултат както на полета на въображението, така и на дълбочината и проникновеността на мисълта. Дори когато е налице първообразът на бъдещия литературен герой, фантазията и разумът имат свое място в творческия процес. Успешната работа върху произведението изисква тяхното взаимно допълване, защото, докато разумът подрежда и обработва житейските преживявания и впечатления — основа при изграждане на героите, то фантазията ги обогатява и разширява, за да ги превърне в отражение същността на един социален тип, представител на определена обществена прослойка.

Не бива обаче да се надценява ролята на разума в творческия процес, колкото и важна да е тя. Как би изглеждало едно произведение, където разумът не допълва и конкретизира фантазията, а я е изместил напълно, обяснява Серапионовият брат Отмар на своите приятели, говорейки за Леандър. „Всичко, което той създава, е добре обмислено, точно преценено, но не истински почувствувано... И при това изпада в такива многопластови подробности, които са непоносими ако не за читателя, то поне за слушателя. Творбите му, въпреки че не може да им се отрекат дух и разум, будят при четене скука до смърт.“²⁴ Едно художествено произведение винаги трябва да съдържа известна доза творческа фантазия, не я ли притежава, то губи и характера си на такова. Изкуство се създава с творческо въображение, ето защо „поетът, след като разсъди здраво предмета на съчинението си, остава се по самото вдъхновение да го води по дето то намира храна“²⁵, четем в „Ръководството“ на Войников.

Както става ясно, съзряното в света на фантазията намира отражение в творческия процес, то обаче трябва да бъде показано така, като че наистина съществува в действителността. Така го разбира Д. Войников, когато пише следното: „Тоя вид повестуване (поетическият — Б. Б.) е излагането на някое въображаемо дело. То има за основа вероятността, която от начало до края трябва да владее. При това в него може да се изложат работи невъзможни — въвн от природата, но те трябва да се докарат тъй, щото да бъдат

за вярване.²⁶ Но за да убеди читателите в изобразеното от него, творецът сам трябва да му вярва, истински да го е почувствувал и преживял. „Напразни са усилията на поета да ни накара да вярваме в това, в което самият той не вярва, защото не го е съзрял. Какво друго биха били образите на такъв поет, . . . ако не лъжливи кукли, с мъка сглобени от чужд материал!“²⁷ се казва в един от разговорите на Серапионовите братя. Според Д. Войников поетическото изкуство „употребява още някои трогателни картини, или развива някои страсти с намерение да възбуди в сърцето на читателя или радост, или жалост, или страх, или милост и др. При това съчинителят трябва да знае, че за да възбуди другите, трябва първо сам да бъде възбуден: иначе не сполучва в намерението си.“²⁸ А във връзка с красноречието се изтъква следното: „Лишеният от таквото одушевление чувствуване оратор или писател не може да има красноречие действително. Той може да разсъждава право и да излага предмета си ясно и чисто и слушателят или читателят може твърде добре да го разумява, но ще си остане винаги хладнокръвен и ни една страст не ще възбуди сърцето му.“²⁹

Възгледите за творческия процес, които съдържат „Серапионовите братя“ и „Ръководството за словесност“, недвусмислено доказват, че Е. Т. А. Хофман и Д. Войников разглеждат въображението като необходима, неотменна предпоставка за всяка творческа дейност. Правотата на това становище е доказвала и доказва многократно практиката. И М. Горки в „За детската литература“ изтъква, че за „да израснат действително нови художници, нови творци на културата“, не бива да отричаме така наречените „измислици“ у подрастващото поколение, „защото хората вече се научиха да претворяват своите фантазии „измислици“ в действителност и би било престъпно да се стремим да угасим у децата това свойство на човека — творческото свойство“.³⁰

Сравни ли се формулираният от приятелския кръг Серапионов принцип с творческия принцип на Д. Войников от „Ръководството за словесност“, става ясно, че двамата писатели стигат до едно и също заключение. Според Д. Войников „поетът, от една страна, *идеализира* (каквато не си е тя) физическата природа, а, от друга страна, *материализира* (увеществува) моралния (умствения) свят. Сичко това става чрез неговото богато *въображение*.“³¹ Серапионовият принцип обозначава отделните стадии в творческия процес по следния начин: *от наблюдението на външната действителност и изхождайки от него* („физическа природа“ при Д. Войников), *през субективирането* (усвояван на виденото — „идеализиране“ при Д. Войников, *през вътрешната действителност* (сътвореното от фантазията въз основа на наблюдаваното — „умствен свят“ при Д. Войников), *към обективирането* (към създаване на самата художествена творба — „материализиране“ при Д. Войников).

9 Грудове на ВТУ, т. XX, к. I

Следователно:

Е. Т. А. Хофман: външна действителност → субективизиране → вътрешна
 външна действителност ← обективизиране ← действителност

Д. Войников: физическа природа → идеализиране → умствен
 физическа природа ← материализиране ← свят

И при двамата писатели е налице един и същ възглед — възгледът за необходимата в изкуството творческа фантазия, която предполага наблюдение на реалния свят, за да може впоследствие да се базира на това наблюдение и опит, онагледявайки виденията си чрез средствата и елементите на външния свят, за да ги направи разбираеми и въздействащи под формата на художествена творба. Или, както образно се изразява Хофман чрез своя герой Теодор във втората част на „Серапионовите братя“: „Мисля, основата на небесната стълба, по която искаме да се изкачим до по-висши региони, трябва да е закрепена в живота, така че всеки да е способен да ни последва. И когато, изкачил се все по-високо и по-високо, се намери във фантастичното царство на чудесата, то той ще повярва, че това царство принадлежи и към неговия живот и е всъщност най-прекрасната част от него.“³² Следователно при Хофман, а и при Д. Войников става въпрос за фантазия не откъсната от действителността, а която има реалността за изходен пункт и същевременно цел, защото истинското изкуство винаги трябва да се връща от фантастичния свят в реалния живот, ако иска да намери пътя към сърцата и умовете на читателите, да бъде действено и жизнено. Ето защо и Корф пише, разяснявайки Серапионовия принцип на Хофман, че „това трябва да значи: колкото и суверенна да изглежда нашата фантазия, тя всъщност е зависима от външния свят, а това, което изглежда, че създава самовластно, може да създаде само с градивния материал на действителността. С други думи, нейното творчество не е абсолютно. То не е като творчеството на Бога, който единствен е бил в състояние от нищо да създаде света. От нищо нашата фантазия не може да създаде творенията си. Нейното творчество се реализира едва чрез външния свят.“³³ Творческите сили на писателя не се задоволяват само с тесния кръг на личното. Те изискват много повече — изискват отразяване на собствените преживявания и опит така, че те да са и отражение на типични стремления и идеали на определен социален слой, на класа, или дори на целия народ в дадена епоха. Това значи, че в субективния свят на твореца е намерило отражение нещо общовалидно, общочовешко и отново добива обективност, когато писателят превъплъти този свой свят — изграден върху основата на заобикалящата го обективна действителност — в художествено произведение. Казаното дотук недвусмислено доказва, че в творческите си търсения Д. Войников и Е.

Т. А. Хофман се стремят към изобразяване не на чисто субективното, а на *обективно-субективното*. Такива творби не само не губят значението и актуалността си, а напротив, техният читателски кръг с времето дори се разширява (пример за това е непрекъснато растящият интерес към творчеството на Е. Т. А. Хофман в ГДР през последните години). Самият Хофман защитава това свое становище и във втората част на „Серапионовите братя“, където във финалните думи дава отговор на отправените към самия него упреци, като отстоява твърдо художествените си позиции. „Нека всеки носи в себе си това, което може, но само да не гледа на собствените си способности като на норма за всичко, с което може да е надарен изобщо човешкият дух. Има обаче съвсем дръзки хора, които са толкова мудни по природа, смятат за необходимо да приписват всеки бърз полет на възбуденото въображение на някакво болестно състояние и това е причината, че за този или онзи поет често се казва, той пише единствено когато се наслаждава на опияняващи питиета и фантастичните му творби са резултат на прекомерна възбуденост и треска. Кой обаче не знае, че всяко възбудено по този начин душевно състояние може да породи някоя гениална мисъл, но никога цялостно завършено произведение, което изисква най-голяма разсъдливост.“³⁴

„Серапионовите братя“ и „Ръководството за словесност“ са резултат на творческа работа и дългогодишни търсения, които имат твърде различна индивидуална и социална основа, но същевременно ясно показват как и до каква степен могат да се доближат така формираните художествени концепции. Както беше подчертано вече, Е. Т. А. Хофман и Д. Войников се различават по естетическите си възгледи от съвременниците си. Оказва се, че тяхната опозиция спрямо окръжението им е с обратна посока — в рамките на *романтизма* у Хофман се забелязва тежнение към *реализма*, докато в обстановка на преобладаващ у нас през 70-те години *критически реализъм* Войников е с тежнение към романтизма. И именно чрез своите творчески търсения в полето между романтизъм и реализъм те стигат до еднакви или подобни заключения и формулировки (при Войников може би не дотам самостоятелни).

Като се подчертават преди всичко приликите в теоретичните постановки на двамата писатели, не трябва обаче да се пренебрегват и съществуващите различия между тях — твърде съществени по отношение ролята на изкуството.

Като пламенен патриот-възрожденец Д. Войников създава изкуство, което чрез изобразяване на героичното си минало да съдействува за националното ни осъзнаване, да разгаря борчески огън в душите на българите, желание да се извоюва икономическа и политическа независимост.

Изкуството при Е. Т. А. Хофман не притежава тази преобразяваща живота сила. За него изкуството не е толкова средство за промяна на действителността, колкото възможност за изживяване на хармо-

ничното, свършеното в естетическата област. Колкото и близо да е той до реалния живот, на него все пак му убягват съществуващите противоречия между отделните социални слоеве. Дори и в най-реалистичната си творба, „Ъгловият прозорец на братовчеда“, където рисува представители на различни класи и прослойки, различията между тях не са напълно осъзнати. И като творец, и като гражданин Хофман в повечето случаи е стоял настрана от политическия живот.

Подобно на други наши възрожденски писатели, живели и творили в изключително бурна и динамична епоха, Д. Войников пише от идейно-политическите позиции преди всичко на обществен деец, на учител и просветител на своя народ. Той най-напред е осъзнал обществения си и патриотичен дълг, който събужда у него желанието да хване перото. Схващанията му за фантазията и творческото въображение при него са само естетически принципи, приложими единствено в областта на изкуството.

Е. Т. А. Хофман е преди всичко творец. При него възгледите за фантазията се превръщат в част от неговото светоусещане, от духовния му мир и отношението му към живота. Той винаги гледа на света през призмата на художника, на човека на изкуството. Основен предмет на неговия интерес е личността на твореца и творческия процес, главният въпрос, стоящ пред него, е за мястото на изкуството в живота и възможностите за изява в дадено общество.

За разлика от Е. Т. А. Хофман Д. Войников е изложил художествените си концепции в теоретичен труд — „Ръководството за словестност“. Творческата му практика обаче не дотам подкрепя теоретическите му постановки. С твърде скромния си поетичен талант той не е могъл да приложи успешно на практика тези свои концепции, ето защо при него е налице несъответствие между творчески стремеж и теоретическа платформа, от една страна, и конкретен резултат в собственото му творчество, от друга.

Е. Т. А. Хофман дава израз на възгледите си за изкуството в рамките на художественото произведение — „Серапионовите братя“ е „един от шедьоврите едновременно на немската белетристика и литературна критика“³⁵ — и умее да реализира в литературна творба достатъчно убедително и с ярко внушителен образен език формулирания в Серапионовия принцип творчески замисъл. Или, както изтъква Франц Фюман, „чрез това обхващане на най-обикновеното ежедневие — и то обхващане в троен смисъл: възприемане, премисляне и изобразяване — на Хофман се е удало за неговия век в световен мащаб това, което за част от нашата епоха се е удало на Джойс“³⁶.

Както беше подчертано вече, едни от най-изтъкнатите ни възрожденски писатели-революционери критикуват както „Ръководството“, така също и историческите пиеси на Войников. Въпреки отделни слабости обаче този теоретичен труд е едно от първите подобни издания на български език, ето защо би трябвало да бъдем по-

обективни, „да разграничим непредубедено ценното, колкото малко и да е то, от малоценното и ненужното, срещу което така темпераментно се обявиха критици като Каравелов, Ботев, Друев“³⁷. Те не оценяват голямото патриотично, възпитателно значение на Войниковите произведения в годините на Българското възраждане. Известни художествени недостатъци на драмите не бива да засенчат важната им обществена роля, тъй като заслугата му се състои именно в това, че „той... „възкресява“ на театралната сцена „славното“ българско минало, което националноосъзнатите народни маси мечтаят да се превърне в тяхно настояще“³⁸. Историческата тематика на драмите му (за първи път в българската литература исторически лица са пресъздадени в художествени произведения) и героичноромантичната трактовка на образите се оказва изключително актуална за времето си — време на национално пробуждане и самосъзнаване, което е решаваща предпоставка за подготовката и успешния завършек на освободителната борба на народа ни.

¹ Драгова, Н. в: Генов, Кр. „Романтизмът в българската литература“, БАН, С., 1968, с. 338

² *Sammel, R.* „Novalis, Heinrich von Ofterdingen“ in: Benno von Wiese: „Der deutsche Roman“, Düsseldorf, 1965, с. 271

³ *Heine, H.* „Werke und Briefe in zehn Bänden“, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, Bd. 10, „Die romantische Schule“, с. 97

⁴ Пак там, с. 97

⁵ *Славейков, П. Р.* „Съчинения в два тома“, Бълг. писател, С., 1969, т. II, „За драмата „Иванко“, с. 381—382

⁶ *Каравелов, Л.* „Събрани съчинения в девет тома“, Бълг. писател, С., 1966, т. VI, „Велислава българска княгиня“, с. 153

⁷ *Ботев, Хр.* „Избрани произведения“, Бълг. писател, С., 1969, с. 129

⁸ Пак там, с. 441

⁹ *Леков, Д.* „Въпроси на фолклора в ръководствата по словесност през Възраждането“, сп. „Лит. мисъл“, 1972, кн. 2, с. 108

¹⁰ *Войников, Д.* „Ръководство за словесност“, Виена, 1874, с. 159—160

¹¹ *Hoffmann, E. T. A.* „Poetische Werke in sechs Bänden“, Aufbau-Verlag Berlin, 1958, Bd. 3, с. 378

¹² Пак там, с. 190

¹³ *Войников, Д.* „Ръководство...“, с. 159—160

¹⁴ Пак там, с. 160

¹⁵ *Hoffmann, E. T. A.* „Poetische Werke“, Bd. 3, с. 33

¹⁶ Пак там, с. 69

¹⁷ Пак там, с. 506

¹⁸ *Hoffmann, E. T. A.* „Poetische Werke“, Bd. 4, с. 295

¹⁹ *Войников, Д.* „Ръководство...“, с. 213

²⁰ Пак там, с. 204

²¹ *Hoffmann, E. T. A.* „Poetische Werke“, Bd. 3, с. 320

²² *Hoffmann, E. T. A.* „Poetische Werke“, Bd. 4, с. 525

²³ *Войников, Д.* „Ръководство...“, с. 209—213

²⁴ *Hoffmann, E. T. A.* „Poetische Werke“, Bd. 3, с. 127

²⁵ *Войников, Д.* „Ръководство...“, с. 169

²⁶ Пак там, с. 95

²⁷ *Hoffmann, E. T. A.* „Poetische Werke“, Bd. 3, с. 69

- ²⁸ *Войников, Д.* „Ръководство. . .“, с. 96
- ²⁹ Пак там, с. 238
- ³⁰ *Горки, М.* „За детската литература“, М.—Л., 1952, с. 74—75
- ³¹ *Войников, Д.* „Ръководство. . .“, с. 160
- ³² *Hoffmann, E. T. A.* „Poetische Werke“, Bd. 4, с. 113
- ³³ *Korff, H. A.* „Geist der Goethezeit IV Teil Hochromantik“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1977, с. 597
- ³⁴ *Hoffmann, E. T. A.* „Poetische Werke“, Bd. 4, с. 613—614
- ³⁵ *Fühmann, Er.* Rede in der Akademie der Wissenschaften der DDR in: „FrI. Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E. T. A. Hoffmann“, Hinstorff, Rostock, 1979, с. 34
- ³⁶ *Fühmann, Fr.* „E. T. A. Hoffmann, ein Rundfunkvortrag“ in: „FrI. Veronika Paulman. . .“, с. 26
- ³⁷ *Леков, Д.* „Въпроси на фолклора. . .“, с. 113
- ³⁸ *Генов, Кр.* „Романтизмът в българската литература“, . . . , с. 339

О НЕКОТОРЫХ СХОДСТВАХ В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ
Д. ВОЙНИКОВА И Е. Т. А. ГОФМАНА ОБ ИСКУССТВЕ
И ТВОРЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ

Багрелия Борисова

(Резюме)

В введение статьи при помощи типологического анализа выделяется место Е. Т. А. Гофмана и Д. Войникова соответственно в немецкой и в болгарской литературах. Обосновывается их приближение к сходным эстетическим взглядам, указывая, до какой степени они разграничиваются от преобладающих тенденций романтизма в Германии, соответственно реализма в Болгарии. Сравняются следующие основные моменты в эстетических взглядах Гофмана и Войникова:

1. Поэтический гений.
2. Сущность и роль фантазии в творческом процессе.
3. Роль разума в творческом процессе.
4. Взаимодействие между фантазией и разумом.
5. Роль окружающей обстановки.

Если сравнить формулированный Гофманом принцип Серапиона с творческим принципом Войникова, становится ясным, что оба приходят к одному и тому же выводу: начиная с наблюдения внешней действительности и исходя из него („физическая природа“ у Войникова), через субъективирование (усваивание увиденного — „идеализирование“ у Войникова), через внутреннюю действительность (созданное фантазией на основании наблюдаемого — „умственный мир“ у Войникова), к объективированию (к созданию самого художественного сочинения — „материализирование“ у Войникова).

Так, у обоих писателей налицо оппозиция по отношению к их окружению, которая, однако, имеет обратное направление — в рамках романтизма у Гофмана замечается обратное направление — склонность к реализму, пока в обстановке преобладающего у нас в 70-х годы критического реализма Войников проявляет склонность к романтизму.

Наряду со сходными моментами в теоретических постановках Гофмана и Войникова указываются различия между ними — весьма существенные по отношению роли искусства:

1. У Войникова искусство существует для национального пробуждения и осознания; у Гофмана это только возможность переживания гармоничного в эстетической области.
2. Взгляды Войникова о фантазии можно применять только

в области искусства; у Гофмана они превращаются в часть его мироощущения, его отношения к жизни.

3. Гофман умеет реализовать весьма убедительно в литературном произведении свой художественный принцип; творческая практика Войникова не в такой степени подкрепляет его теоретические постановки (которые вряд ли имеют вполне оригинальный характер).

ZU EINIGEN ÄHNLICHKEITEN IN DEN AUFFASSUNGEN
D. VOINIKOVS UND E. T. A. HOFFMANNS
VON DER KUNST UND DER SCHÖPFERISCHEN

Bagrelia Borissova

Resümee

Im einführenden Teil des Artikels wird durch eine typologische Parallele den Platz E. T. A. Hoffmanns und D. Voinikovs in der deutschen bzw. bulgarischen Literatur umrissen. Gleichzeitig wird ihre Annäherung an ähnliche ästhetische Positionen vermerkt, indem verdeutlicht wird, inwieweit sie sich von den vorherrschenden Tendenzen der Romantik in Deutschland bzw. des Realismus in Bulgarien distanzieren. Verglichen werden folgendegrundlegende Momente in den ästhetischen Positionen Hoffmanns und Voinikovs:

1. Das schöpferische Genie
2. Wesen und Rolle der Phantasie im Schaffensprozeß
3. Rolle der Vernunft im Schaffensprozeß
4. Wechselwirkung von Vernunft und Phantasie
5. Rolle der Wirklichkeit als Ausgangspunkt im Schaffensprozeß

Vergleicht man das von Hoffmann formulierte Serapiontische Prinzip mit dem Schaffensprinzip von Voinikov, so wird deutlich, daß beide zu einer Schlußfolgerung kommen: *von der Anschauung der äußeren Realität* („physische Natur“ bei Voinikov), *durch die Subjektivierung* („Idealisierung“ bei Voinikov), *durch die innere Realität* („geistige Welt“ bei Voinikov) *zur Objektivierung* (zur Erschaffung des Kunstwerkes selbst — „Materialisierung“ bei Voinikov).

Anhand der dargelegten Ähnlichkeiten und Parallelen wird festgestellt, daß bei den Dichtern eine Opposition der Umwelt gegenüber vorhanden ist, die aber mit entgegengesetzter Richtung ist — im Rahmen der *Romantik* ist bei Hoffmann eine Tendenz zum Realismus bemerkbar, während bei dem bei uns in den 70-er Jahren des 19. Jhs. vorherrschenden *kritischen Realismus* Voinikov eine Tendenz zur Romantik aufweist.

Gleichzeitig mit den Ähnlichkeiten in den ästhetischen Positionen werden auch die Unterschiede hervorgehoben — wesentlich in Bezug auf die Rolle der Kunst:

1. Bei Voinikov trägt die Kunst zur Erweckung des nationalen Selbstbewußtseins bei; bei Hoffmann ist sie eine Möglichkeit, das Harmonische auf dem Gebiet des Ästhetischen zu erleben.
2. Voinikovs Ansichten von der Phantasie sind anwendbar einzig

auf dem Bereich der Kunst; bei Hoffmann verwandeln sie sich in einen Bestandteil seiner Weltanschauung.

3. Hoffmann vermag es, sein Schaffenprinzip überzeugend genug in einem Kunstwerk zu verwirklichen; die schöpferische Praxis Voinikovs kann kaum als Veranschaulichung seiner theoretischen Auslegungen angesehen werden (die wahrscheinlich auch nicht originellen Ursprungs sind).

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XX, кн. 1

Филологически факултет

1984/1985

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE V. TIRNOVO

Том е XX, livre 1

Faculté philologique

1984/1985

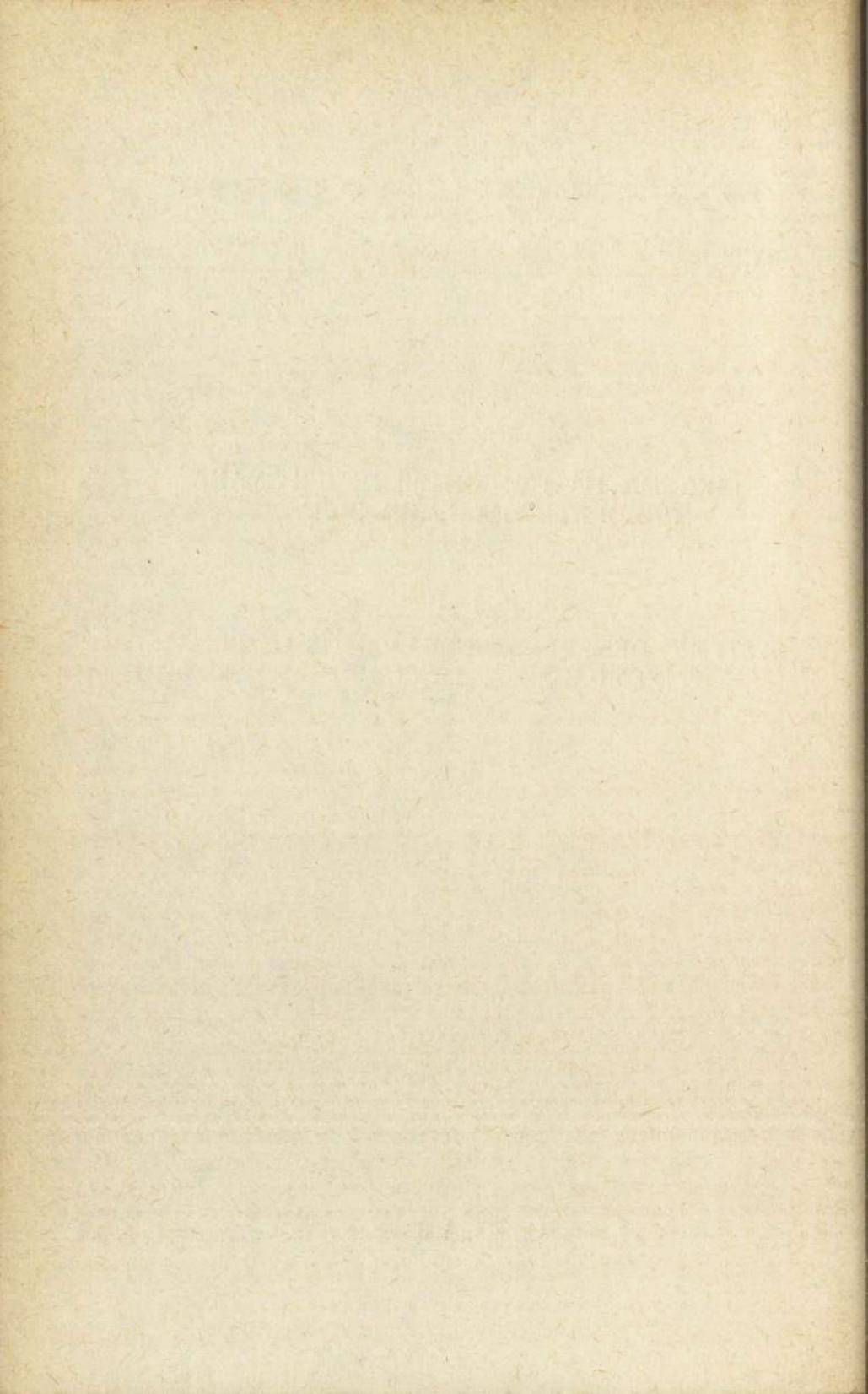
Мариана Нинова

СИСТЕМА НА ПЕРСОНАЖИТЕ В РОМАНА
„ПЛЯЧКАТА“ НА ЕМИЛ ЗОЛА

Mariana Ninova

SYSTEME DES PERSONNAGES DANS LE ROMAN
D'EMILE ZOLA „LA CUREE“

София, 1985



Творчеството на Емил Зола възпроизвежда онзи период от развитието на западноевропейското буржоазно общество и в частност на френското, което Ленин определи и научно обоснова като етап на империализма. В тази епоха борбата между егоистичните интереси на отделните хора отстъпва на гигантската битка между големите икономически обединения, които „помитат“ индивидуалната инициатива и въвличат човека в стихийното си движение. Още Пол Лафарг, характеризирайки своето и на Зола време, отбелязва в литературнокритическите си статии, че в съвременните им обществено-икономически условия човешката личност се превръща в нищожна песъчинка, увлечена от движението на колосалните икономически сили: „Днес той (човекът, б. м., М. Н.) е издигнат на върха на земното щастие, утре го събарят от тази височина и го тъпчат с крака като жалка сламчица и дори да концентрира целия си ум, да напрегне цялата си енергия не може да окаже ни най-малко съпротивление.“¹

Последният етап от развитието на буржоазното общество обновава и усложнява обекта на художествената литература във връзка с промененото социално положение на човека в епохата на монополистичния капитализъм. Творците на словесното изкуство осъзнават, че с класическите реалистични средства на Балзак вече е невъзможно да се усвои художествено изменената картина на обществения живот. Отминало е времето на романа, чийто сюжетен ход се направлява от персонажи-мономани, овладени от неудържими страсти. Необходимо е да се въведе в повествованието нов „герой“ — гигантските икономически сдружения, и се разкрие влиянието им върху съдбата на хората. Именно Зола е първият романист в западноевропейската литература, който, както посочва и Бафарг, се решава да изследва този процес: „Да се открие нов път за романа, като се въведе в него описание и анализ на съвременните икономически организми-гиганти и на тяхното влияние върху положението и участието на хората—това е смело решение. Само опитът да осъществи това решение представя Зола като новатор и го поставя на особено видно място в нашата съвременна литература.“²

Но създаването на нов тип повествование, свързано с нови естетически критерии, изисква поновому да се реши и проблемът за художествения образ на човека в литературата. Като всеки голям творец Зола разбира, че именно оттук тръгва великата тайна на изкуството — значимостта на конфликтите, ефективността на сюжета, временно-пространствените отношения, високият емоционален градус на художествената фикция като цяло зависят непосредствено от подбора на героите, от яснотата и дълбочината на харак-

терите. Емил Зола се терзае над десет теоретически сборника, за да си изясни концепцията за човека в съвременната му литература, защото за него е съвсем очевидно, че тя трябва да се отличава от художественото виждане на Балзак, свързан с друго време. А нали структурата на характерите превежда на художествен език социалните отношения на епохата преди всичко други компоненти на белетристичната творба.

Като продължител на френската реалистична традиция във видоизменените обществени условия Зола наследява Балзаковия художествен модел на човека, конципиращ идеята за „частния“, „частичния“ (Бочаров, Волков), „тесносоциалния“ (Волков) индивид, като развива основната тенденция, заложена в него. Авторът на „Човешка комедия“ заменя многогранната характерова изява с еднопосочна концентрация на силите и енергията на героя. „У Балзаковите персонажи пораждава противоречието между силата на характера и пределната ограниченост на пораждащия я патос — пише Бочаров, — но се оказва, че силата е неотделима от ограничеността и е обусловена от нея, интензивността на стремежите се развива за сметка на широтата им.“³ Или чрез страстта героите на Балзак не се изявяват като пълноценни личности, а, напротив, посредством нея се внушава тяхната половинчатост, частичност, отчуждаването им от хармоничното развитие на човешкия индивид.

Но ако в началото на буржоазната епоха Балзак „улавя“ с художническа проникателност принудителното обществено ограничаване на личността и изразява безпокойството си чрез поредица от осакатени, психически деформирани герои, отразяващи типа на социално отчуждаващия се човек, Зола, който в „Ругон-Макарови“ пресъздава времето на монополистичния капитализъм, с тревога констатира задълбочаването на този процес.

В книгата си „Идеи и мотиви на отчуждението в западната литература“ Цветан Стоянов обосновава научно социалната основа на това психологическо явление, известно под термина „отчуждение“ или „атомизиране на човека“ и характеризиращо развитието на капиталистическото общество. Същността се крие в отделянето на човешкия индивид от общността като резултат на разпадането на социално-нравственото съзнание и изгубване на чувството за свързаност с другите. „Това е ненормално, болестно състояние — и ако то стане масово в едно общество, значи самото общество боледува. Човешкият атом се откъсва от обществените състави и остава изолиран, плуващ в пустота. Според един известен израз настъпва „социална ентропия“. Така разбрано, отчуждението вече не е вечен, а конкретен социален и исторически феномен и в този смисъл би трябвало да се изследва.“⁴

Наистина с проблема за отчуждението „като житейска практика и актуална теоретическа категория се сблъскахме осезателно едва след последната световна война. Обикновено то се свързва с имената

на модерни западни автори и мислители: Ясперс, Хайдегер, Сартр, Джойс, Кафка, Пруст, Камю, Бекет и т. н. . . .⁵, свързани в една или друга степен с екзистенциализма и абсурдизма като философски и естетически израз на последния етап, съпътстващ кризата на буржоазното съзнание. Но Цветан Стоянов тръгва по-отдалече, от първите „кълнове“ на мотива, който той назовава „предчувствията на XVIII век“, още от ведрата, изпълнена с бодър оптимизъм книга на Дефо за Робинзон Крузо, за да посочи, че отправната точка на идеята за отчуждението в литературата хронологически съвпада със зората на капиталистическото общество, че проблемът не е откритие и привилегия на XX в., че той съпътства словесното изкуство през всички периоди на буржоазното развитие, за да се издигне в най-актуалния за следвоенната западна литература.

Във френския реалистичен роман на XIX в. мотивът за отчуждението не само зазвучава отчетливо, с пределна яснота, но и полага идейната основа на художествената концепция за човека. Пръв Стендал, а след него Балзак и Флобер очертават трагическата перспектива на процеса всеки по своему в съответствие с конкретно историческия момент, който пресъздават, за да се стигне до типичния герой на Зола, изобразяващ човека, „изблъскан“ отвъд обществото, лишен от социална физиономия, лумпенизиран. В този смисъл Зола доразвива художествената концепция на Балзак за отчуждения, „частичния“ индивид, като създава в поредица от образи на романната серия „Ругон-Макарови“ типа на атомизирания човек, непознаващ духовни интереси и стремежи, обладан от неутолима жажда за сепитивни удоволствия.

Зола назовава неукротимия стремеж към наслаждения „апетит“ и по този начин го разграничава от страстта у Балзаковите персонажи, като внушава връзката му с по-особени пластове на човешката психика, отнасящи се към сферата на безсъзнателното. Подобно на Балзаковите мономани и тук стремежът „действува“ като външна и чужда на човека сила, която го подчинява, с това отличие, че у Зола той добива призрачни размери, защото е свързан с вродените свойства на индивида — с инстинктите и наследствените му качества, но не нормално функциониращи в границите на характера, а принудително активизирани и поради това крайно агресивни.

Да вземем за пример действащите лица от първата творба на „Ругон-Макарови“ — романа „Възходът на семейство Ругон“. И у Пиер, и у Фелисите, и у Антоан наследствените свойства се проявяват и преди това, но се осмислят като водещ „психически“ мотив на поведението едва когато персонажите се лумпенизират: „По онова време Ругонови изживяваха интересна криза на суета и незадоволени апетити. И малкото им добри чувства се превръщаха в озлобление. Те се представяха като жертви на злата участ, но без ни-

какво примирение, по-сурови и по-решени от всякога да не си отидат от този свят, преди да са постигнали удовлетворение.“⁶

Според Зола човешката природа е принципно разумна, но тя може да бъде провокирана с трагически последствия за хомо сапиенса. Тъкмо такива условия създава отчуждението, което в романите на Зола се съпровожда от пълно „обезчовечаване“, засягащо вече не само духовната същност, но и човешката природа на персонажите (героят Максим от романа „Плячката“ се превръща в „странно двуполово същество“). В този смисъл Зола задълбочава проблема за алиенацията във френския реалистичен роман, интерпретирайки го като едновременно отклонение от нравствената и природната човешка норма.

Именно в началната книга на романовата поредица Зола създава типа на отчуждения индивид, който ще срещнем в редица от следващите творби: „Плячката“, „Завоюването на Пласан“, „Нана“, „Пари“. Разбира се, тези романи не копират дословно модела — те пренасят главните му черти, но го допълват и видоизменят. Родовата памет на типичния характер определя и в техния художествен свят като основен персонаж човека с неутолимите апетити, но вече получил нови измерения в променената обстановка по време на Режима на Втората империя.

Преди да пристъпим към критическия анализ на романа „Плячката“ от гледна точка на интересувания ни проблем за особеностите на художествения характер и неговата белетристична функция в повествованието, ще направим малко отклонение, за да уточним два „работни“ въпроса: литературоведската терминология, която ще ползуваме в настоящата работа, и композиционния подход при изложението.

В литературната наука във връзка със съдържанието на понятията „характер“, „персонаж“ и „герой“ няма единно мнение. Без да си поставяме задача да изреждаме различните схващания по въпроса, ще отбележим само две: на акад. Пантелей Зарев и на съветския учен Сергей Бочаров.

В последното си теоретическо съчинение „Теория на литературата“ видният наш литературовед, когато пише за персонажа, непосредствено добавя в скоби — „лицата, характерите“ или в общотеоретичен план ги идентифицира като литературни термини.⁷ Съветският учен Бочаров в забележителната си монография „Характери и обстоятелства“ разграничава понятието „характер“ от „персонаж“ като същност (съдържание) и форма на художествената личност, т. е. възприема ги като две страни на една художествена цялост. Под художествен характер Бочаров разбира единството на общото и индивидуалното в човешкия образ, неговата вътрешна логика, неговия закон. С тази си постановка според нас Бочаров в най-голяма степен разграничава присъствието на човека в живота и изкуството и улеснява практическия анализ, затова в работата си ще се пол-

зуваме от нея. Персонажа (героя) възприемаме като факт на сюжета, а характерът като собствено съдържание на персонажа, като негов „пълнеж“. И ще става въпрос все за образа на човека, за художествения модел на човека, за художествената личност.

В настоящата разработка ще употребяваме и понятието „система“, което от своя страна също е обект на противоречиви мнения. Под „система“ като работен термин ще разбираме множество от елементи, които се намират в отношения и връзки помежду си, за да образуват определена цялостност.⁹ В този смисъл ще го прилагаме за обяснение на функционалните отношения на персонажите в художествения свят на романа. Важно е да отбележим още, че при избраното от нас работно определение на понятието „система“ акцентът пада върху множеството елементи, които са свързани по определен начин, за да образуват цялост. На тази основа изследването на системата включва два момента, осъществени в йерархична последователност — анализ на собственото съдържание на елементите (иманентен анализ) и анализ на системните им връзки (функционален анализ). Този изследователски подход към системата определя и композиционния принцип в изграждането на работата ни. В първата част ще се спрем върху проблема за персонажите, а във втората ще обясним техните роли-функции в драматическата тъкан на интересувашата ни творба.

Вторият роман на „Ругон-Макарови“, следвайки хронологията на възпроизвежданите събития, Зола озаглавява „Плячката“ (1872). Възхитително е умението на автора да открива за своите творби най-точните заглавия, които само чрез едно понятие изграждат метафоричен образ, водещ направо към темата и художествената идея. Много често образи-символи, заглавията дават ключ за най-верен аналитичен прочит на романите и проникване в художествената им сърцевина.

В буквален превод на български език „la sigée“ означава „части от дивеча, които се дават на ловджийски кучета“, а в преносен смисъл — плячка. Трудно би могла да се намери по-лаконична и точна характеристика на събитията, последвали Луи Наполеоновия преврат през 1851 г., когато „погребвайки Републиката, участниците в престъплението на Втори декември като ято врани се нахвърлят върху осакатеното тяло на Франция“¹⁰. Започва дележът на „плячката“, походът за богатства и наслаждения, най-позорната според Зола епоха от историята на френската нация. И ако плячката за древните народи символизира победата, в авторовата интерпретация понятието означава смърт. Така още със самото заглавие се въвежда в повествованието темата за гибелта и смъртта, за видимостта и същността, за разменените нравствени ценности, за чудовищната дисхармония в обществото. А на нивото на художествената фикция тя се реализира посредством ефекта на противоположното. В изобразителния план на творбата всеки елемент е натоварен с

¹⁰ Трудове из ВГУ, т. XX, кн. I

обратен знак: движението е равносилно на застой, активността е равна на бездействие, съзидането означава разрушение, победата — смърт, а свободата — пълна зависимост. Символ на „обратната връзка“ е самият образ на Париж — град в развалини, с безбройни рани, разрушаван безмилостно в името на някакво бъдещо преустройство в модерен европейски център, което така и не се осъществява в действителността на романа. Клод Дюше много образно и точно сравнява състоянието на Париж със задъхваща се от тежка бременност жена, която все не ражда.¹¹ Символично това внушение намира израз и в насилствено прекъснатата бременност на героинята Ръоне, сама непожелала да даде живот на собственото си дете. С друга една смърт — на Анжела, също провокирана отвън, се подплатява първата спекулантска победа на съпруга ѝ — убиец Сакар. Но героят от своя страна тъкмо когато празнува началния си успешен удар, отвеждащ го на полето на голямата спекула, се оказва в клопката на един от най-коварните парижки мошеници. Така намерението бива опровергано от превратния резултат, постигнатата цел не е нищо друго освен връщане при началото.

Светът на „Плячката“ се изгражда като царство на кривите огледала и преобърнатите стойности, външно прикрити зад позлатената рамка на фалшивия ред. В този смисъл осъзнаването на дихотомията „привидност—действителност“ в художественото светомоделиране е от принципно важно значение за обяснението на спецификата и системата на персонажите в творбата.

Това, което характеризира героя, обстоятелствено свързан с епохата на Втората империя, е задълбочаващият се процес на отчуждение, прогресивно разкъсване на връзките с окръжаващите го, пълно и окончателно дехуманизиране, чиято крайна форма е отчуждаването от естествената природа на човека. В романа жената приема мъжки качества (Сидони), мъжът се феминизира (Максим), деловият мъж разиграва поведение на комедиев актьор (Сакар), светската дама се превръща в куртизанка (Ръоне), камериерът се държи като английски лорд, високопоставените буржоа приличат на палачовци. Според писателя това е чудовищният резултат на една безумна епоха, чието социално съдържание е неутолимата жажда за злато и наслаждения: „В дълбоката тишина на въдворения порядък, в съмнително умиротвореното ново царство се носеха примамливи слухове, обещаващи злато и сладострастие. . . Империята се готвеше да превърне Париж в европейски вертеп.“¹²

Ако в романа за установяване на Режима („Възходът на семейство Ругон“) за място на сюжетното действие е избрана провинцията, действителността-сянка, където се подготвя авантюристичният удар на Луи Наполеон, в „Плячката“ художествената визия открива Париж, столицата, където събитията рикошират мълниеосно. Провинцията губи значение, лумпените и авантюристите се устремяват към Париж, където започва разпределението на още „топлата“

плячка. За френските реалисти провинцията е синоним на консервативност както в положителен, така и в отрицателен смисъл. Там процесите протичат по-бавно, нравите по-дълго следват традицията, затова арена за развихрените страсти на новите герои може да бъде само Париж.

Най-типичен за епохата на Втората империя в повествованието е героят Аристид Сакар, чийто образ възпроизвежда типа на думпенбуржоата, декласираната прослойка, която изплува на обществената повърхност след тъмните декемврийски събития. Сакар принадлежи към родословното дърво на Ругон-Макарови, но произхожда от клона на Ругонови, чийто наследствена страст към богатство и наслаждения мотивира индивидуалната логика на характера му всред общата гонитба на удоволствия. Присъстващ фигуративно в първия роман — „Възходът на семейство Ругон“, в „Плячката“ е между основните персонажи, а в съдържателния план на творбата — едно от чудовищата, родени от епохата на Втората империя.

Провинциалистът Сакар буквално се втурва в Париж веднага след Преврата, воден от непогрешимия си „нюх на хищна птица“ (Зола), която надушва миризмата на бойното поле. Едва разтворил багажа си, никому неизвестният пласанец вече се разхожда из улиците на Париж със самодоволството на покорител в победена страна. Още тук, в предисторията на героя, Зола ни среща с отчужденото нравствено съзнание на авантюриста. Писателят насочва вниманието към активизираните инстинкти на атомизирания тип герой, чрез които той не само бързо се приспособява към средата, но си създава и измамна илюзия, че може да я надвие, да я управлява. Но в хода на сюжета се разкрива „игривият“ характер на преуспяването, безусловното закрепостяване на героя към обстоятелствата, външно прикрито зад фалшивите атрибути на свободата — смайващите по своя замах и смелост финансови операции.

Образът на Аристид се изяснява в три основни момента на предисторията и романното му битие, които възпроизвеждат последните три етапа на отчуждението. Първият момент разкрива бяството на бъдещия спекулант от миналото му. Героят променя като начало фамилното си име Ругон и приема измисленото от самия него име Сакар, като обяснява, че звуковият ефект на името му напомня звъна на монети от по сто су.

Промяната на името е знак за скъсване на отношенията с рода не само на нивото на роднинската свързаност, но и символично в плана на кръвните връзки, посредством което образът на Аристид се освобождава от строго „наследствения“ модел на характера, за да се подчертае обективното начало в него. Типичната характерност на персонажа се потвърждава и чрез семантиката на новото име Сакар. Тя може да бъде изведена от френския глагол „saccager“, който означава „гячкосвам“, и от съществителното „saccharide“ —

„захарид“ (производно, което може да се разпадне). Семантичните показатели на двете думи резюмират в най-синтетичен вид историята и съдбата на персонажа като въплъщение на основните характеристики на епохата — бляскав триумф, прикриващ истинската картина на разложение и разпад.

Цикълът от живота на героя, който условно определяме като отчуждаване от миналото, бележи в последователност прекъсването на връзките от рода към най-близките — съпругата и детето. Сакар без угризение на съвестта ускорява с помощта на сестра си Сидони смъртта на своята съпруга Анжела, а дъщеря си Клотилда отправя в Пласан. За да заличи всякакъв спомен от миналото си, Аристид разпродава вещите и покъщнината си и наема ново жилище в богат буржоазен квартал. С разрушаването на всички форми на свързаност се създават необходимите условия за новото романно битие на авантюриста — участието в грандиозните финансови битки на Втората империя. Атомизираният човек в интерпретацията на Зола се чувствава измамно силен, когато е сам, изолиран от другите. Фалшивото му самочувствие се гради върху илюзорната представа за неограничените му възможности, несъзнателно свързани у него с безпределността на апетита.

Следващият етап от романия живот на Сакар разисква именно този проблем въз основа на нагнетяването и самоекзалтирането на страстта-апетит у героя. Постигнал бързо свободата си, Сакар успява с три поредни и все по-смели финансови удара да натрупа колосално състояние почти без да срещне съпротивление. За кратко време се нарежда измежду най-богатите хора на Франция, заживява в собствен дворец, който може да съперничи на Тюйлери, взема за съпруга една от най-красивите жени на Втората империя. Триумфът на Сакар е представен като непрекъсната верига от завоевания във външния план на творбата, но вътрешният, реалният разрушава илюзията и връща преобърнатите стойности на местата им. Всяка успешна сделка възбужда у героя все по-силно жаждата за натрупване и в стремежа си да я удовлетвори той все повече се оплита в собствените си спекулации, не успява да контролира сделките си, загубва равновесие, става несигурен, нестабилен, допуска поредица от грешки и стига прага на разорението, но не може да спре. Неутолимият апетит побеждава разума и превръща волята в инструмент за задоволяването му. Златото като самоцел престава да го интересува, привлича го като средство за увеличаване на спекулациите и участие в големите финансови игри. Сакар не е поет на златото. Той не умее, а и няма време да му се любува. Неговата стихия става обръщението на парите, движението им, играта заради самата игра. Често поради отсъствие на правила в играта, а и поради налудничавите ходове на спекуланта в касата му не остава дори едно су, но случайна печалба на другия ден връща героя отново в играта. Докато накрая след всички спекулации у Сакар се „запазва само

п озлатената фасада на отсъстващия капитал“ (Зола). Следвайки логиката на характера, писателят проследява израждането на първоначалната цел у героя под влияние на страстта-апетит. Златото, към което се стреми в началото, се превръща в средство за авантюристични игри. Развихрилата се страст-апетит, подчинявайки героя, извращава целевия му комплекс и го преобръща в играч, фокусник, палячо. Той започва да прилича на автоматичните кукли, които, навити на пружина, подскочат безсмислено и безконечно.

Така темата за разрушението в романа иамира своя смисъл в саморазрушаването на атомизирания човек. Това е третият и последен етап от художественото битие на Сакар. Процесът на отчуждението закономерно преминава през отчуждение от най-близките, за да завърши с отчуждаването от самия себе си. Бъдещето на Аристид Сакар, вече неподвластно на съзнателни реакции, изцяло ще се ръководи от стихийната сила на „апетита“. Такава перспектива му определя Зола, следвайки вътрешната логика на образа. Когато се разделяме с героя в края на романа, той отново се подготвя за поредния си безумен скок.

В още по-крайна форма се проявява отчуждението в образа на Сидони, Сакаровата сестра — превръща героинята в същество от неопределен пол и с неопределена възраст. Под въздействието на тарижката среда темпераментът на Ругонови се модифицира у нея в страст към подозрителни и тъмни дела, което развива характера ѝ в противоположна на женската природа посока.

Когато започва романното действие, метаморфозата у Сидони вече е завършена. Всичко у героинята напомня мъж — външният вид, професията, душата, поведението. „Жената беше умряла в нея. . .“ — пояснява Зола. Тя се облича в протъркана от употреба черна роба, напомняща износената мантия на адвокат, носи ниско нахлупена над очите черна шапка, обувана се в груби обувки. Упражнява с истинска страст едновременно професия на ходатай по съдебни дела, комисонер, търговец и сводник. Душевните ѝ качества са описани в пълен синхрон с външността и професиите ѝ: Сидони е „суката като сметка“, „хладна като известие за платеж“, „равнодушна и руба по душа като нает полицейски свидетел“. Авторът мотивира противоестествената „мъжка“ изява на персонажа с разрушителната сила на „апетита“. Неудържимата страст към тъмни дела непрекъснато отвежда героинята в ситуации, изискващи качества, противоположни на женската ѝ природа. От своя страна слабите защитни реакции на атомизирания персонаж създават условия за бързо и пълно адаптиране към средата, в резултат на което Сидони развива нови, мъжки черти. Страстта-апетит в ролята на художествена доминанта на образа подчинява и видоизменя свойствата на женския характер и го ориентира в посока, противоположна на природната му даденост. В този смисъл саморазрушението на ге-

роинята се реализира като израждане на женската психика и загубване на вродените качества на женския пол.

У третия представител на семейство Сакар — сина на Аристид — се наблюдава обратният процес на пълна и безусловна феминизация на мъжкия характер. Тук процесът на метаморфоза е доведен докрай. Пораженията приемат катастрофален вид, защото засягат физическата природа на героя. Младият мъж излъчва женственост, чертите на лицето му са феминизирани, фигурата му се отличава с тънка талия и широки бедра. Лишен от естествената мъжественост, героят се подвизава като „странно двуполово същество“ (Зола) в романовия свят.

Максим се появява в самото начало на повествованието, в разцвета на своята младост, но лишен от жизнен порив, от душевна енергия и волеви качества, за да напусне сюжетния разказ без вътрешна промяна, безразличен към всички и всичко. На чудовищните апетити, разтърсващи останалите герои, у Максим се противопоставя безусловна пасивност и душевна статика. Вътрешният живот у героя е застинал в неподвижност.

Ако спрямо образите на Аристид и Сидони атомизирането е осмислено като процес, завършен преди началото на фабулния разказ, у Максим отчуждението е изначално, героят въобще не успява да получи самоличност. Паразитният живот на милионерски син и природно неустойчивият му характер го изолират от ценностни контакти и го лишават предварително, още от най-ранна младост от личностни качества. За Сакар презадоволеният син е само допълнение към показаната фасада на богатството му и стръв за спекулантски удар чрез изгоден брачен договор. Максим не губи личностната си характеристика, защото никога не я е притежавал, обстоятелствата го лишават от нея. Именно отсъствието ѝ, художествено осмислено като нарушение и отклонение от нормалното, обяснява противоестественото битуване на персонажа и му придава реалистична значимост в повествованието. Личностното начало и тук е определящо за моделирането на образа, но парадоксално в качеството си на отнемане, на лишаване от него. В лицето на Максим Зола създава типа на атомизирания човек, изведен в неговия чист, лабораторен вид. В този смисъл образът на героя е обобщение на основните тенденции на историческото време, представени в техния краен, пределно състен вид. Максим е типичен характер, отразяващ състоянието на разпад и разложение, с които се характеризира епохата на Втората империя. Самият Зола придава на героя си символно значение, определяйки го като „странно двуполово същество, появило се в своя час в разлагащото се общество“, „бог на своята епоха“.

Принципът на художественото присъствие на героя Максим е именно аномалното, изкривеното, деформираното. Основен не

гов белег е подчертаното по-горе феминизиране, което се изразява не само във външния вид, но и чрез всички жестове и реакции — женствено изящество, театралност, суетност, склонност към кокетство. Друг знак на физическата деградация е извращаването на природните разумни инстинкти в преждевременно развита чувственост и изострен афинитет към сетивни наслаждения. Но героят не е в състояние да ги удовлетворява, защото е лишен от жизнени сили, биологически „изчерпан“, в пълен контраст с естествената целесъобразност. Максим е „мъртва точка“, вещь, мебел, играчка или нещо подобно, но в никакъв случай живо същество. За Ръоне любовникът Максим е ексцентрично допълнение към екстравагантните й тоалети и безсмисления разточителен разкош, вещь за развлечение — тя се забавлява с него като с кукла, показва го като украшение. В любовната им връзка е средство за удоволствие, а в ролята си на син е инструментът, чрез който спекулантът Сакар присвоява милионите на фамилията Марьой.

Един интересен епизод със символната си многозначност разкрива най-пълно изродената същност на отчуждения герой. По желание на Ръоне двамата любовници летуват на океанското крайбрежие. Но Максим за нищо на света не се съгласява да се потопи във водите на океана, нещо повече, изпитва ужас дори от намокрянето на ботинките си. В контекста на образа това е знак за съдбовно разтрогната връзка между героя и природата. На фона на живата природа Максим е мъртва материя, инертна маса, застинала в безизразност маска, вкаменелост.

В системата на персонажите Ръоне, съпругата на Аристид Сакар от повторния му брак, заема по-особено място. Чрез образа ѝ Зола разисква важен художествен проблем, който го интересува и лично като творец и човек. Става въпрос за възможностите на типическия характер в романа да претърпи промени в положителна насока, да преодолее отчуждението. Ръоне е единственият герой в творбата, у когото се забелязват проблисъци на душевност, на вътрешен живот. Ако съществуват реални перспективи за характерова промяна, само този персонаж би могъл да я осъществи. Не случайно сюжетният разказ следи нейната съдба и завършва със смъртта ѝ. Още едно доказателство, че за Зола представлява интерес героят с потенциални възможности за възвръщане на личностната си характеристика. Друг е въпросът, дали са налице обективните условия за подобна социална „рехабилитация“, от една страна, и в състояние ли е отчужденият характер да компенсира загубата, от друга.

Образът се изгражда по установения „типичен“ модел на характерово отчуждение в страстта—апетит за наслаждение, която у Ръоне е по линия на любовното „изживяване“. Лишено от душевен трепет и сърдечен порив, то се осмисля по логиката на „апетита“ като свръх-

възбуждащо сетивно удоволствие, като неизпитана досега чувствена наслада.

Но ако за представителите на семейство Ругон важно значение имат обременителните наследствени предразположения, които под въздействието на заобикалящата среда се развиват в желанния-апетити, у Рьоне отсъствува подобна наследственост. Героинята произхожда от старо, уважавано буржоазно семейство, строго обвързано с традиционните добродетели на буржоазния морал. Въпреки това Рьоне не успява да се съхрани нравствено. Още при първия сблъсък с външните обстоятелства героинята губи опорна точка и почти без съпротивление се оставя да бъде увлечена във водовъртежа на събитията. В съвсем кратък срок буржоазната девойка се превръща в светска дама, чиято единствена грижа стават развлеченията и удоволствията. Но за разлика от другите персонажи у Рьоне нравственият срив и развращаването са представени като процес.

Първият удар на живота спрямо деветнадесетгодишната девойка, наскоро излязла от пансиона, е насилието, извършено над нея по време на гостуването ѝ в едно фамилно имение. Още при първата среща с външния свят съпротивата се оказва невъзможна и безсмислена — доказателство е физическата сила на прелюбодееца, срещу която девойката е беззащитна. Но и търсенето на опора в своята среда, в семейството, при най-близките е измамно. Пуританското буржоазно възпитание ѝ предлага псевдоизход — прибързаната женитба с лумпена Сакар. Зола използва този сюжетен момент, за да развенчае принципите на класическата буржоазна нравственост като остарели и неприспособими в новите условия на оголен интерес и цинична откровеност, от една страна, и да разобличи показаната им фалшива добродетелност, от друга.

Откъсната от привичната среда на буржоазно-патриархалните отношения, героинята се озовава в света на безсмисления разкош и отегчителното бездействие на светска дама, чието задължение е да афишира богатството на съпруга си чрез красотата си и блясъка на тоалетите. В новото положение на Рьоне писателят разкрива обречените усилия на старата буржоазия да се приспособи към изменения начин на живот, като използва остарелите си средства за себеосъществуване. Героинята се стреми да се изтръгне от скуката на безцелното ежедневие, да компенсира празнотата на взаимоотношенията, но опитите ѝ се оказват дотам илюзорни, че постигат обратния ефект — безвъзвратно ѝ отчуждават от живота и от топлотата на човешките емоции. Рьоне се хвърля в безуспешни любовни авантюри, като си самовнушава, че е лудо влюбена, пренасилва сърцето си, за да изтиска поне капка обич, но на следващия ден я обзема неизменната пустота и умора. Търси изход в майчинските грижи към пристигналия от Пласан Максим, сина на Сакар. Обсипва момчето с внимание, следи за обучението му в колежа, устройва

у развлечения, полага усилия за възпитанието му. Но в общата реда на удоволствия, сред която се подвизават, и ненормалната възрастова разлика между мащехата и завареника — само шест години, при извратените наклонности на Максим „родителско-сивовните“ отношения се израждат и героите взаимно се развращават.

Развитието на образа до този момент е само подготовка за истинския романен живот на Ръоне, затова се включва под формата на предистория. В сюжетния разказ героинята навлиза в момента, когато у нея се заражда страстта към наслаждение като компенсатор на настъпилото духовно отчуждение. Неудържимият „апетит“ отново се издига в художествена доминанта на образа и както става при другите персонажи, влиза в конфликт с обективните възможности за удовлетворяването му, защото по принцип е неудовлетворимо. Като резултат женственият характер на Ръоне се маскулизира, т. е. преминава в своята противоположност, изражда се. Вместо очакваното приобщаване към живота и душевно равновесие се достига до безусловно отчуждаване не само от света, но и от собствената човешка природа. Ръоне поема ролята на активна страна в любовните взаимоотношения и влиза в осъдителна „кръвосмесителна“ връзка със заварения си син Максим. В светския живот героинята разиграва поведение на куртизанка, облича се скандално, държи се ексцентрично и предизвикателно. А в свободните от приеми вечери, преоблечена като жена с леко поведение, обикаля с Максим парижките вертепи, опиянена от криворазбраната си свобода и жажда за удоволствия.

Страстта към любовно наслаждение се оказва измамно спасение, псевдоизход. Изтънченото неизпитано досега удоволствие, към което се стреми героинята, се разкрива като крайна степен на нравствено деградация.

Буржоазният произход и възпитание на Ръоне дава възможност на писателя да изследва чрез нейния образ взаимоотношенията между две противоположни социално-нравствени системи, контрастиращи си по принципа на обвързаност и изолиране на човека спрямо другите. Действителност на противопоставянето придава фактът, че психическите реакции на Ръоне, породени от буржоазното възпитание, са осмислени като безусловен рефлекс и поддържат будно нравственото съзнание на героинята в средата с противоположен морален статут. Тази особеност на характера у Ръоне го мотивира като по-сложен в системата на персонажите и определя психологическия подход при изграждането му. У героинята съжителствуват две души — съвестта на буржоазна жена и лекомислието на светска дама, които заявяват правата си последователно и съпровождат с драматическа психическа криза всеки по-важен момент от живота ѝ. Независимо че страстта-апетит надделява и обсебва характера, в някакви тайни кътчета на съзнанието буржоазната добродетел-

ност бди и непрекъснато осъжда поведението ѝ. Необходим е минимален повод, за да се задействува нравствената съвест и доведе героинята до разкаяние, срам, ужас, страх или отвращение от себе си. Нерядко напрежението на душевната болка поражда физическо страдание. Такъв е моментът на жизнената ѝ равностетка в края на романа, когато в остър психически шок Ръоне осъзнава, че за Сакар е била само оборотен капитал, а за Максим златна монета, изпаднала от джоба на спекуланта, че животът ѝ отначало докрай е страшен измама. Но само миг след кризата героинята е завладяна от неутолими желаниа, които отново я хвърлят в играта на безразсъдните страсти. Необикновено бързата смяна на крайни състояния е парадоксална от гледна точка на жизнеподобие, но в условията на плана на образа те са обясними. У Ръоне двете съвести се разполагат една до друга, а не една срещу друга. Съществуват на една плоскост, но са изолирани и не влизат в конфликт, а се изявяват последователно. У Ръоне нравственото съзнание се включва винаги след постъпката, следва психологически стрес, който се замества от следващата ексцентрична реакция.

От характерологична гледна точка принципът на двете съвести крие богати възможности в естетическо отношение. От една страна, чрез него се възстановява целостта и пълнотата на човешкия образ, нарушена у типичния герой поради социалното му отчуждение, екстериоризирано в страстта-апетит. От друга страна, наличието на нравствено съзнание разкрива положителна перспектива за развитие на характера при условие, че попадне в благоприятна среда. От трета страна, нравствената съвест със своите критико-оценъчни функции представлява своеобразна реакция и съпротива срещу напора на враждебните обстоятелства, а пасивността на тази реакция, тъй като се осъществява само в духовен план, внушава идеята за реалната невъзможност на отделния човек да устои на нравствените рецидиви в един дехуманизиран свят. А изолираните планове на двата типа съвест отвеждат към извода, че е изключено взаимодействие между тях, което принципно лишава характера от саморазвитие, от движение и обосновава неговата статичност и саморазпад. В този смисъл образът на Ръоне дава отрицателен резултат в художествения експеримент на Зола да се потърсят в самия характер на отчуждения тип герой източници на нравствена сила, чрез които да се преодолее социалното отчуждение.

След като разгледахме превъплъщенията на типичския герой в образите на Сакар, Сидони, Максим и Ръоне, следва да обясним и техните функции в развитието на романното действие. Този проблем е в непосредствена връзка с изясняването на въпроса за отношението между персонажите и драматическите роли, които те изпълняват в сюжетния разказ. Дали „генетически персонажът е една насочена действена сила“¹³, или неговата роля на динамическа

сила е генетически обвързана с неповторимата му вътрешна мяра, с логиката на характера.

Съвременната френска критика, опирайки се на изследванията на Проп, Сурио и Греймас, се стреми да докаже, че действащите лица в романите на Зола са призвани само да задвижват по определени драматически правила машината на художествената фикция, че самоценната им стойност има второстепенно значение. Изследвайки системата на персонажите в романа „Жерминал“, като използва функционалния модел на Греймас, Анри Митеран достига до извода, че драматическата структура на творбата повтаря познати разказни модели — на романите на благотворителността, на аванюрата, на изпитанията и на битките.¹⁴ Жак Дюбоа от своя страна открива на тази основа в романа „Вертеп“ традицията на мелодрамата, на романа-подлистник и на народните романи на манихейските опозиции.¹⁵

Ние не оспорваме твърдението за типологически сходства на тези творби с универсални разказни модели, но да се ограничим в наблюденията си само върху това означава, първо, да изменим на самия писател, който изрично набляга върху конкретно историческата идейна насоченост на романите си. Да считаме, че социалните характеристики на героите са само „външен ефект на реалистическо правдоподобие“ (Дюбоа) и нямат отношение към драматическите им функции, е равносилно да се откажем да виждаме в творчеството на Зола художествен образ на определена епоха и да подхождаме към него, както към приказките от „Хиляда и една нощ“. Вярно е, че авторът преднамерено или не се опира на универсални литературни модели, така той достига по вертикала до митологическото светомоделиране,¹⁶ до онтологията на човешката личност, но не остава тук, а се издига отново горе, там където тече пълноводният поток на историята. Зола се интересува и от онтологията на човека, но неговият художествен прицел е характерологията, човешкият индивид като зъбчато колело във веригата на обществената история. В това ще ни убеди и анализът на функционалните взаимозависимости на героите в „Плячката“.

Системата на персонажите в романа може да се включи в литературна типология със следните драматически роли: на съпруга и бащата (Сакар), на съпругата-кръвосмесителка (Ръоне), на сина (Максим), на сводницата-доверителка (Сидони) и на опонента-съдник (бащата на Ръоне, г-н Беро дьо Шател). Налице са класически действащи лица на познат митологически модел, чието съдържание е кръвосмешението с трагически виновник съпругата, обект на прелюбодеянието — завареният син, подстрекател — доверителката (сводницата) и съдник — пазителят на традиционния морал. Ако се вгледаме по-внимателно във фабулната структура, ще открием преплитането на два сюжетни мотива, свързани с два архимодела: мита за Иполит и мита за Едип. Но едновременно с това ще

открием и една сериозна промяна в сравнение с образа — ролята на коварната жена, прехвърляща вината върху другия, се възлага на феминизирания Максим, който се опитва да оклевети Ръоне пред баща си. Тъкмо този момент, обслужващ безупречно тезата за митологически план на конфликта в романа, със същата сила провокира митологическата постановка. Основателно възниква въпросът — защото е необходимо да се изчислят женски качества за персонажамъж, за да поеме определена роля, след като героинята Ръоне отговаря на моделиото положение в архитипа. И непосредствено следва вторият въпрос: дали основните събития в романа са престъплението и наказанието? Очевидно, ако Зола създава творбата си само за да възкреси легендата, той не би нанесъл толкова важна художествена корекция — да размени функциите на главните действащи лица.

За митологическия герой полът е без значение. Антигона притежава мъжествени черти, а Парис е страхлив и суетен. Това, което закрепва героя в положение на архитип, е строго определената му драматическа функция в конкретното митологическо действие и самото нарушение на традиционните му функции в романа е вече отстъпление от легендата. Неотреченото присъствие на митологически мотиви в повествованието следва да се търси в друга насока — в използването на архимодела като преносител на определено фабулно съдържание, но преосмислено и актуализирано от художествената позиция на автора. Ако Зола в творческия си порив е намерил опора в универсалната фабула, това в никакъв случай не означава, че възкресяването ѝ е ценностно само по себе си. В случая традиционната сюжетна схема позволява функционално да се изрази идеята за престъплението, но не като конкретно случване, а в по-общ аспект — като престъпление спрямо човека, като издевателство над естествената му човешка природа.¹⁷

Системата на персонажите в романа представя крещящото противоречие между разумните закони на човешката природа и нравствения статут на буржоазното общество, което възплъщава в режима на Втората империя крайностите на антисоциалната и антихуманната си същност. Системните връзки между героите описват човешките отношения като лишени от съдържание и духовни цели, основани на принципа „всеки срещу всеки“ в лудата надпревара за удоволствия. Ако персонажите на Балзак, овладени от амбиции и страсти, съдействуват за просперитане на обществото, участвуват в неговото изграждане, неутолимата жажда за наслаждения у героите на Зола го разяжда отвътре и разрушава.

Персонажите, които населяват света на „Плячката“, са нравствени и физически уроди, а контактите, които установяват помежду си, са протиеестествено отклонение от нормалното човешко поведение. В този смисъл използването на класическия разказан модел, който изгражда съдържателната си структура върху основата на изконните човешки взаимоотношения, активизира върху

принципа на контраста идеята за чудовищната дисхармония на претворения в повествованието свят. В тази връзка се преосмисля и традиционната персонажна система, нещо повече, тя се пародира чрез художествените функции на героите.

Ролята на съпруга и бащата като стожер на семейната свързаност в митико-литературната традиция преминава в своята противоположност в романа. Персонажът става източник на тенденции, насочени към разпадане на микрообщността, тъй като в отчужденото му съзнание семейството ценностно се изравнява с макросвета на спекулативните операции и се превръща в обект за печалба. Героят установява отношения с близките си на принципа на изгодната сделка и свободната договореност между съдружници. Семейството се превръща в комерческо дружество, където всеки получава своя дял и се ползува от своята част според желанията си. Бащата, мащехата и завареникът живеят лекомислено и в пълна независимост един спрямо друг. Зола сравнява отношенията им с откровената безцеремонност на състуденти, на другари от колежа, които не се стесняват да се развличат пред очите на другия или да разказват за любовните си похождения. Жалко и смешно е например усилието на Сакар да измами съпругата си Ръоне в изгодната афера, чийто обект са недвижимите ѝ имоти. В страстта си на спекулативен играч той отива дотам, че измисля невероятно оплетени ходове, за да присвои милионите на Ръоне, а би могъл съвсем лесно да успее пред непосветената в сделките своя съпруга. Но леката победа не би му доставила удоволствие, независимо че в случая жертвата е собствената му жена.

В света на преобърнатите стойности обратен смисъл знак приема и функцията на Сина. На благородния защитник на родовата чест от легендата се противопоставя безволевиият феминизиран Максим, който и сам увелича мащехата си в „кръвосмешение“, а по-късно в ролята на коварната жена се стреми изцяло да прехвърли вината върху любовницата си. Но и самият акт на прелюбодеянието нравствено се обезценява, понеже не се тълкува като нарушение в сюжетния план на творбата. То остава неовъзмездено, защото не засяга страстта-апетит на заинтересувания герой (Сакар), а съпругеското му чувство, от което е лишен.

Преосмислена е и ролята на мащехата. Ако в легендата за Иполит това е коварната жена, която наклеветява пред мъжа си благочестивия младеж, в романа Ръоне е измамената и излъганата. Тя е жертвата. Чрез хитро скроена интрига Сакар слага ръка на наследството ѝ, а любовникът ѝ я изоставя. Прелюбодеянието, в което героинята е уличена, поема само ролята на сюжетно средство, чрез което Ръоне се отстранява от действието, тъй като проблясъците на нравствена съвест я правят нежизненоспособна на арената на развихрените апетити.

И така в основата на сюжетната структура на романа се наблюдават традиционни съдържателни положения, заети от митическите легенди и античните трагедии, но претворени в посока, която изисква възприемането им в сравнителен с първообраза план. Принципът на смисловото изграждане на повествованието се установява в отношението на опозиция между двата съдържателни модела, при които вторият (романовият) функционира като отстъпление от първия (традиционния). На тази основа ценностният смисъл на творбата се реализира като нарушение на природния, естествения ред на живота. Със същата художествена идея се обвързва и функцията на персонажите. Героите на „Плячката“ градят семейната общност по правилата на свободното съдружие, на откритата конкуренция, където икономически по-силният поглъща и унищожава по-слабия в дисхармония с драматическата роля на персонажите-архитипове, насочена към актуализиране на идеята за неписаните нравствени закони като критерий на човешко поведение.

Следователно принципът на деформацията и разпада, основополагащ за изграждането на типичния характер, е общ за всички компоненти на смисловото съдържание на произведението. Именно върху основата на нарушението се изгражда светът на „преобърнатите стойности“ в романа. За писателя този модел на света е абсурден. И за да внуши неговата парадоксалност, той го наслагва върху хармоничния свят на легендата, който издига в естетически критерий, в художествена мяра за хуманизъм.

Берен на творческия си натюрел и по собствено естетически причини — да установи вътрешно равновесие на романното действие, Зола въвежда, както и във „Възходът на семейство Ругон“, герой с по-различен нравствен статут, на когото отдава симпатиите си, без да го квалифицира непременно като положителен. Това е старият буржоа, господин Беро дьо Шател, бащата на Рьоне.

Писателят има и свое вътрешно основание да прибегне към подобен персонаж. При него той си „почива“, намира убежище, където може да „избяга“ от своите уроди — преследвачи на плячката; да се зареди, макар и предпазливо, с оптимизъм и вяра в нравствените сили на човека.

Като по правило образът на „положителния“ герой (условно ще го наречем така) се създава с нереалистически принципи изцяло в творческата лаборатория на авторовото въображение.¹⁸

Още първите характеризирани щрихи издават у господин дьо Шател романтичния тип герой — интелектуална съсредоточеност, строги възгледи за нравственост и морал в духа на добрите стари френски традиции, любов към самотата, дълбоко отвращение към новоизлюпения Париж на големите сделки и показния лукс. Но в сравнение с класическите романтически герои, у които водещо е самоцелно личното, неповторимо индивидуалното начало, чрез образа на г-н Беро се актуализират просветителските идеали за

справедливост и мъдра свобода, узаконили своя ценностен смисъл в бурните години на революцията. Дьо Шател е типът на буржоата-гражданин с будно обществено чувство и възгледи на спартански републиканец, проверени в опита на революционните дни. Именно чрез тях героят си създава критерий за нравствено поведение в смутното време на Преврата. Господин Беро дьо Шател, уважаваният председател на Съдебната палата, доброволно си подава оставката веднага след победата на Наполеон III и се оттегля в замъка си на острова Сен Луи, отчужден от целия свят, горд в самотата си, очаквайки като избавление смъртта.

Зола гради образа на героя около една основна черта — стоицизма, чрез която се мотивира цялостното му поведение на горд самотник, който съзнава, че не може да се противопостави на обстоятелствата, но може да ги превъзмогне духовно посредством гордото си презрение. За останалите характеристики на героя писателят също черпи градивен материал от арсенала на романтичeskата поезика: г-н Дьо Шател е последен представител на старинно буржоазно семейство; този последен мохикан живее всред самотата на книгите, чужд и за близките си, заобиколен от мъртвата тишина на фамилиян замък-крепост. Намиращ се на две крачки от Париж, героят никога не узнава за промените, които настъпват там, родният град му се струва непознат, страхува се, че може да се изгуби в него. Единствената любов на г-н Беро остават книгите, а единствената връзка със света — разходките в Ботаническата градина. Подобно на романтичeskите герои от досега с природата Дьо Шател черпи сили, за да устоява, докато дойде смъртта.

Независимо че персонажът поради своята идеализация е нежизнеспособен и безперспективен, в смислово съдържателния план на творбата получава важна художествена функция — в качеството си на наследник на буржоазната нравствена традиция героят става съдник, а символично — нравствено-етичен критерий, спрямо който се отчита степента на деформация на противостоящия му свят. В тази връзка е и уравнишителната функция на персонажа в романното действие. Изведен в пасивна опозиция, героят влиза в безсюжетна колизия с останалите персонажи и по този начин балансира целостта на изображението, лишено от истински драматичен конфликт.

* * *

Това, което сродява персонажите в романа „Плячката“, е затворената им структура. Посредством нея те се самонизират като феномени един от друг, лишават се от продуктивни контакти и се изключва саморазвитието им. Това се отнася както до героите, овладени от неудържими страсти, така и до образа на г-н Дьо Шател, възгледите на високите нравствени изисквания на автора.

Принципът на затворената система, на монадата, предполага вътрешно пренапрежение на характера, който поради невъзможност да се екстериоризира в определени отношения се изражда нравствено, както се случва с героите Аристид, Максим, Сидони и Ръоне, или загива поради нежизнеспособност — такава е перспективата на г-н Дьо Шател.

Системата на персонажите в романа е в непосредствена връзка с характерите им. Принципът на отчуждението, основополагащ за изграждането на типичните герои, е принцип и на фабулата и сюжетните отношения, които на идейно ниво се реализират като чудовищна дисхармония с нормалните човешки взаимовръзки. Когато започва романното действие, конфликтът „личност—общество“ е вече разрешен за всички герои. Процесът на атомизирането е завършен преди началото на повествованието за героите Сакар, Максим, Сидони и Ръоне. Разгръщайки се, фабулата ни запознава с трагическия образ на резултата, въплътен в изродените семейни отношения, в циничната подигравка с най-хуманното чувство — любовта, в тоталното разрушаване на нравите.

Основното събитие във външния план на романа е престъплението на Ръоне — „кръвосмесителната“ ѝ връзка с Максим, но в света на преобърнатите стойности то се обезсмисля и се възприема като естествена реакция. Затова в произведението не ще открием конфликт в класическия смисъл на понятието. Тук наблюдаваме по-скоро непрекъснато сблъскване и отблъскване на изолираните персонажи-атоми, чието хаотично движение може да продължи безкрайно, ако естествената или случайна смърт не прекрати живота на някого от действащите лица. Това лишава сюжета от целестремност и създава впечатление за движение в кръг, за застой и неподвижност. Оказва се, че не само на идейно равнище, но и на собствено художествено ниво структурата и системата на персонажите се подчиняват на един и същ закон — правилото на монадата, чийто идеен еквивалент е атомизирането на човешкия индивид, най-страшното престъпление, извършено от буржоазното общество над човека.

Системата на персонажите включва и един друг герой с различна нравствена същност, която мотивира и по-особената му функция в границите на повествованието. Става въпрос за г-н Биро дьо Шател. Зола сътворява неговия образ посредством романтически художествени принципи и го извежда в остър контраст с останалите действащи лица. Интересно е, че писателят често прибегва до идеализирани образи, когато се стреми да внуши вярата си в силите и възможностите на човека. И това е съвсем естествено за обезличаващата и смазваща епоха на Втората империя. Ако Балзак „вижда“ човека на страстта едновременно жалък, но и величествен, Зола открива у атомизираните индивиди само уроди и друго не може да бъде. Затова авторът на „Ругон-Макарови“ ще

пуска в ход въображението си и там ще търси изгубените следи на прекрасното в живота. Но образите, градени с нереалистически средства и възплъщаващи черти от художническия идеал на Зола, освен идеен носят и друг — функционален смисъл. На фабулно равнище те компенсират непълноценността на конфликта, произтичащ от затворената структура на характерите. В романа „Плячката“ чрез образа на г-н Дьо Шател се постига безсюжетен драматизъм, условие, необходимо за поддържане на вътрешно фабулното равновесие в творбата.

Заключенията, до които достигнахме, убеждават, че персонажите в творбата на Зола не са само обикновени сюжетни фигури, действащи сили на универсални разказни модели, както се стремят да ни внушат структуралистите, а художествени образи със своя плът и кръв, вдъхнати от конкретно историческо време и поради това участващи във фабула, чиято цел е да разкаже не за човешките нрави въобще, а за превъплъщенията им в обществото на Втората империя във Франция.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА И БЕЛЕЖКИ

- ¹ Цитат по А. Новиков, От позитивизма к интуитивизму, М., 1976, с. 109
- ² Пак там, с. 108
- ³ С. Бочаров, Характеры и обстоятелства, в кн. „Теория литературы, Образ, метод, характер“, М., 1962, с. 416
- ⁴ Цв. Стоянов, Идеи и мотиви на отчуждението в западната литература, С., 1973, с. 19
- ⁵ Й. Знеполски, Предговор към кн. „Идеи и мотиви на отчуждението в западната литература“
- ⁶ *Emile Zola, La Fortune des Rougon*, P., Flammarion, 1969, p. 109
- ⁷ П. Зарев, Теория на литературата, С., 1979
- ⁸ Вж. С. Бочаров, Характеры и обстоятелства в кн. „Теория литературы“
- ⁹ Вж. Философски речник, С., 1977, с. 530
- ¹⁰ С. Емельяников, Глашатай художественной правды, в кн. „Эмиль Золя, Карьера Ругонов и Добыча“, М., 1979, с. 10
- ¹¹ *Voir Claude Duchet, Préface, „La Curée“, P., Klammarion, 1970*
- ¹² *Emile Zola, La Curée*, P., Flammarion, 1970, p. 85
- ¹³ *Henri Mitterand, Le système des personnages dans „Germinal“ in „Les Cahiers de L'Association internationale des études françaises“, mai, 1972, N 24, p. 157*
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 166
- ¹⁵ *Voir Jacques Dubois, „L'Assommoir“ de Zola*, P., Larousse, 1973
- ¹⁶ *Voir Guy Robert, Emile Zola, Principes et caractères généraux de son oeuvre*, P., Les belles lettres, 1972
- ¹⁷ *Voir Claude Duchet, Préface, „La Curée“, Zola, P., Flammarion*
- ¹⁸ Имаме предвид образите на Силвер и Миет от романа „Възходът на семейство Ругон“ и на Гуже от романа „Вертеп“

ИЗПОЛЗУВАНА ЛИТЕРАТУРА

- ¹ Карл Маркс, Фридрих Енгелс, Избрани произведения в 10 тома, т. 9, С., 1978
- ² И. Волков, Творческие методы и художественные системы, М., 1978
- ³ Б. Сучков, Исторические судьбы реализма, М., 1967
- ¹¹ Трудове на ВТУ, т. XX, кн. I

- ⁴ Б. Реизов, Французский роман XIX века, М., 1977
- ⁵ Е. Кучборская, Реализм Эмиля Золя, М., 1973
- ⁶ А. Лану, Здравствуйте Эмиль Золя!, М., 1966
- ⁷ А. Пузиков, Портреты французских писателей. Жизнь Золя, М., 1976
- ⁸ Alain de Lattre, Le réalisme selon Zola, P., Presses Universitaire de France, 1975
- ⁹ Les critiques de notre temps et Zola, P., G.-Frères, 1972
- ¹⁰ Henri Mitterand, Le discours du roman, P., Presses Universitaire de France, 1980
- ¹¹ Neide de Faria, Structures et unité dans „Les Rougon-Macquart“ P., A. G. Nizet, 1977

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ „ДОБЫЧА“ ЭМИЛЯ ЗОЛЯ

Мариана Нинова

(Резюме)

В настоящем исследовании рассматриваются особенности типического характера в романе „Добыча“ и его перевоплощения в образах главных героев Аристид Саккар, Сидония, Максим и Рене. Автор студии ставит себе задачу показать, что своеобразие типического героя отражает дестабилизирующиеся социальные процессы французского общества эпохи монополистического капитализма, являющийся причиной отчуждения и атомизирования человека. Одновременно с этим персонажи рассмотрены как функциональная часть систематического единства романа в роли связывающих элементов. Объясняя драматическую структуру произведения, автор выявляет ее внешнее сходство с митическо-литературными моделями рассказа, чтобы подчеркнуть еще раз конкретно-историческое содержание произведения.

Подытоживая наблюдения, видно, что драматические функции персонажей в романе генетически связаны с характерами и существуют в определенной зависимости от них. Такой вывод автор противопоставляет утверждениям структуралистов.

SYSTEME DES PERSONNAGES DANS LE ROMAN
D'EMILE ZOLA „LA CUREE“

Mariana Ninova

(Résumé)

Dans la présente étude l'auteur traite le problème des particularités du caractère typique dans le roman „La curée“ et leurs transfigurations dans les personnages des héros principaux — Aristide, Saccard, Sidonie, Maxime et Renée. L'auteur essaie de prouver que l'originalité du héros typique reflète les processus déséquilibrant les rapports dans la société française de l'époque du capitalisme des monopoles qui provoque l'aliénation entre les individus. Il traite les personnages dans l'entité du roman du point de vue fonctionnel, comme des éléments signifiants et liés entre eux. Pour expliquer la structure dramatique de l'œuvre l'auteur a comparé sa ressemblance avec les modèles narratifs mythico-littéraires afin de mieux détacher son contenu historique.

A partir des observations faites on arrive à la conclusion suivante: les fonctions dramatiques des personnages dans le roman sont indissolublement liées à leurs caractères et ne sont par indépendantes comme l'affirment les structuralistes.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XX, кн. 1

Филологически факултет

1984—1985

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XIX, livre, 1

Faculté philologique

1984—1985

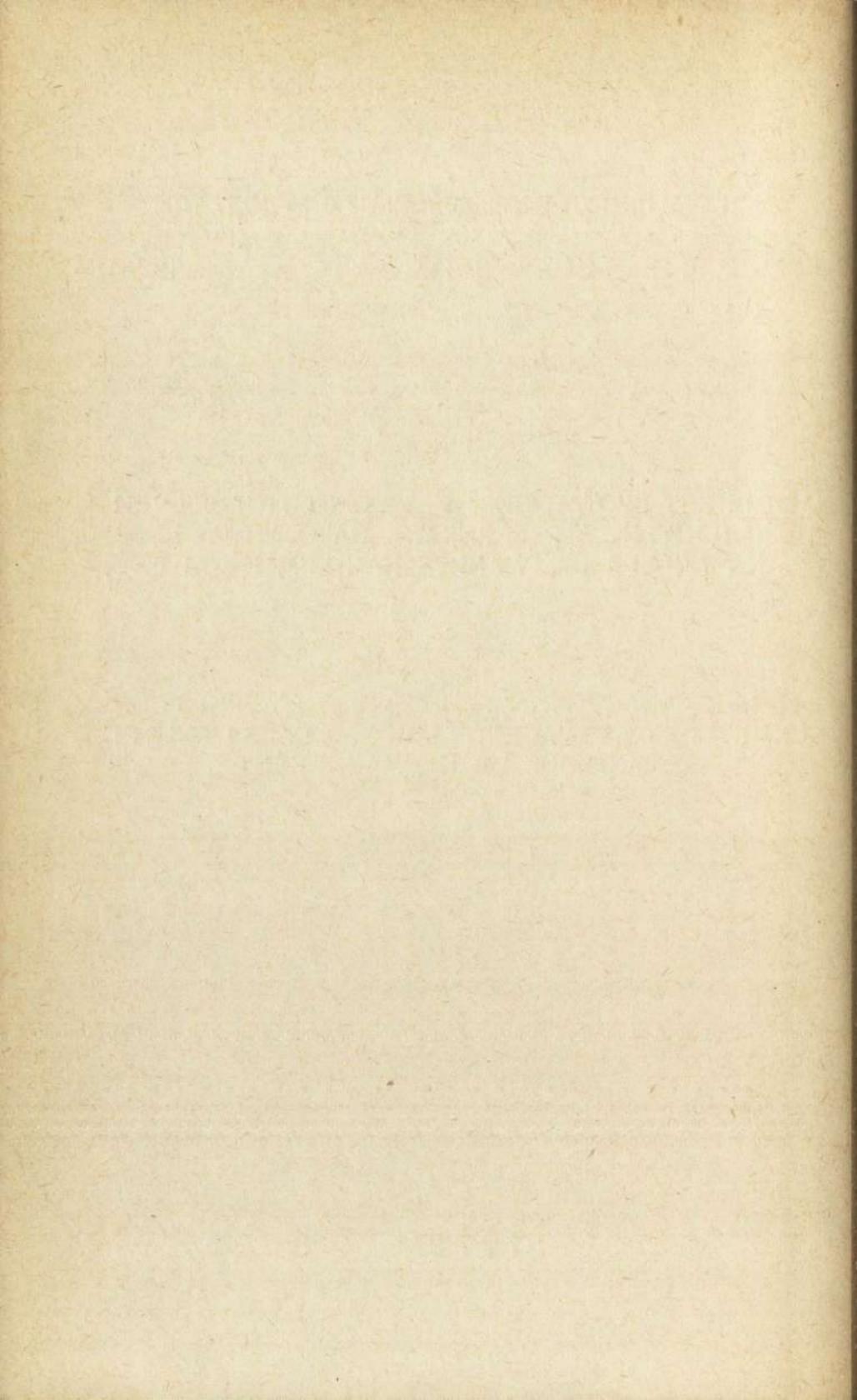
Николина Бурнева

ГЛАВНИЯТ ПРОТАГОНИСТ КАТО ОРИЕНТИРОВЪЧЕН
ЦЕНТЪР ЗА РАЗКРИВАНЕ НА ОБЛИКА
НА ЧОВЕКА В РОМАНИТЕ НА ХЕРМАН КАНТ

Nikolina Bourneva

LE PERSONNAGE PRINCIPAL — POINT D'APPUI POUR
UNE ETUDE DE „L'IMAGE“ DE L'HOMME DANS L'OEUVRE
ROMANESQUE DE HERMANN KANT

София 1985



Nikolina Burneova

DIE HAUPTFIGUR ALS ORIENTIERUNGSZENTRUM ZUM ERSCHLIEßEN DES MENSCHENBILDES IN HERMANN KANTS ROMANSCHAFFEN

Die drei Romane, die Kant seit 1965 vorgelegt hat, sind thematisch und ideologisch mit der sozialistischen deutschen Nationalliteratur aufs engste verbunden. „Hermann Kant gehört zu den Schriftstellern, für die in Hinblick auf Stoff, geistiges Anliegen und künstlerische Form ihrer Bücher das ständige Ineinandergreifen von Gegenwart und Geschichte kennzeichnend ist. Hier liegt die Quelle seines künstlerischen Neuerertums, wie es sich zum Beispiel bis hinein in die Erzählstrukturen des 1965 erschienenen Romans 'Die Aula' durchsetzt. 'Das Impressum' (1972) prellt künstlerisch weit vor in dem Bestreben, Historie, geschichtliches Gewordensein und historische Geprägtheit als Gegenwärtiges, als Jetztzeit, als harmonisch und widerspruchsvoll in die Zukunft Weisendes unmittelbar künstlerisch zu fassen, die Unterschiedlichkeit historisch zeitlicher Ebenen fast aufzuheben, um darüber die Historizität des Gegenwärtigen um so schärfer zu bekommen.“¹ Der letzte Roman 'Der Aufenthalt' (1976) hebt das Individuelle im geschichtlichen Entwicklungsprozeß hervor.

Das literaturtheoretische Menschenbild beschränkt sich nicht auf ein konkret vorstellbares Idealbild des Menschen. Vielmehr schließt das literarische Menschenbild den ganzen Umfang des künstlerisch gestalteten Zusammenhangs von Individuum und Gesellschaft ein. In ihm spiegelt sich auf spezifische Weise wider, wie der jeweilige Schriftsteller sich seiner objektiven gesellschaftlichen Situation subjektiv bewußt geworden ist. Das Menschenbild des Autors, das übrigens von seinem Gesellschaftsbild nicht zu trennen ist, übt einen bestimmenden Einfluß auf den künstlerischen Schaffensprozeß in seiner Gesamtheit aus. Demzufolge durchdringt er die gesamte Struktur des literarisch-künstlerischen Werkes. Das literarische Menschenbild steht nicht neben dem erfaßten und gestalteten Wirklichkeitsabschnitt, sondern ist ihm immanent.

In besonderem Maße gilt diese Feststellung für die literarischen Figuren. Die Hauptfiguren in den betreffenden Romanen spielen die entscheidende Rolle sowohl für die thematische Aussage und den Ideengehalt, als auch für die Komposition der Bücher. Robert Iswall in der „Aula“, David Groth im „Impressum“ und Mark Niebuhr im „Aufenthalt“ sind tätige, handelnde Menschen, sie bewegen sich frei im Raum und in der Zeit der künstlerischen Welt, sind tatsächlich

Figuren auf der Bühne der dargestellten Wirklichkeit. Weiterhin setzen sie sich mit allen Elementen der vermittelten Welt auseinander. Ihr Ich steht im Mittelpunkt der geschilderten Wirklichkeit, es bewegt sich nicht nur in ihr, sondern breitet sie durch sein Sich-Erinnern und Erzählen vor den Augen des Lesers aus. Der Erinnerungsvorgang bestimmt den Fluß der Gedanken: zahlreiche Assoziationen steuern den Erzählvorgang in Richtung dieses oder jenes Geschehens, lenken die Aufmerksamkeit auf die eine oder andere Handlungslinie und bewirken dadurch die Einführung einzelner Figuren in die künstlerische Welt, gleichsam die Funktionen der Figuren für das Ganze bestimmend. Diese ordnende, regelnde Rolle des Ich macht es zur **Hauptfigur** in einem jeden der drei Romane.

Diese Überlegungen haben uns dazu bewogen, die Hauptfigur als Orientierungszentrum zum Erschließen der literarischen Texte schlechthin zu betrachten. Sie bestimmen auch die Aspekte, unter denen wir unseren Gegenstand behandeln wollen:

1. Wie wird die Selbstverwirklichung des Menschen in der Gesellschaft gesehen?
2. Wie wird das (sozialistische) Persönlichkeitsbild reflektiert?
3. Inwieweit geht das im Werk gestaltete Menschenbild über den konkreten Fall hinaus?

Entwicklung und relative Stabilität des Charakters:

Die eingehende Analyse der Hauptfiguren in den drei Romanen² ergibt eine Reihe von Analogien in ihrem Lebenslauf: er läßt sich in Phasen gliedern, die grundsätzlich das gleiche *Entwicklungsschema* aufweisen:

1. Die niedrige soziale Herkunft prägt die ersten, noch kaum bewußten Vorstellungen von der Struktur der Gesellschaft. Die Familienverhältnisse veranschaulichen durch konträr angelegte Figurenpaare — Vater und Onkel Hermann („Impressum“), Vater und Onkel Jonnie („Aufenthalt“) — verschiedene Einstellungen zu den sozialen Erscheinungen. Sie vermitteln dem kleinen David oder dem Jungen Mark die ersten Eindrücke von der Welt, als noch die Helden keine Gelegenheit hatten, auf Grund eigener Erfahrungen zu Weltein-sichten zu kommen.

2. Die Kindheit der Hauptfiguren ist nicht bis in alle Einzelheiten verfolgt, aus ihr werden nur diejenigen Episoden herausgegriffen, die den Haupthelden in einer Bewährung zeigen. Z. B. das Waldemar-Erlebnis (1; 84/88)³, der Streit mit dem Lehrer Kasten (2; 56/62) und die gemeinsame Fahrt mit den Bürgermeistersöhnen (3; 327/329) oder der Aufenthalt im HJ-Lager (3; 73/76), um nur die wichtigsten zu nennen. Diese Erlebnisse und deren Bewältigung bilden den Brennpunkt, in dem sich die Richtlinien der moralischen und weltanschaulichen Entwicklung der Hauptfiguren in der ersten Phase ihres Lebenslaufs vereinigen. Sie sind für den Erzähler eine Art 'un-

erhörte Begebenheiten',⁴ die eine Reaktion im Bewußtsein der Helden auslösen und sie zur Besinnung führen.

3. Gemeinsam für alle drei Romane ist der historische Hintergrund, vor dem sich das Romangeschehen abspielt. Auf die Biographie der Hauptfiguren bezogen, bedingt er die Analogie vor allem in der zweiten Phase ihres Lebens. Sie gehören zu einer Generation, ihre Jugend fällt mit dem zweiten Weltkrieg zusammen. Diese Etappe ist bei den drei Figuren verschieden angelegt. Alle drei müssen aber aus diesem oder jenem Grund ihr behütetes und eingeschränktes Leben in der kleinen Provinzstadt aufgeben und in die weite Welt gehen. Alle drei müssen sich mit Krieg und Faschismus auseinandersetzen. In dieser Zeit gesellschaftlicher Kollisionen erfolgt die weltanschauliche und politische Wandlung bei Robert und Mark; und auch für David bieten die ersten Nachkriegsmonate die Grundlage für die Besinnung und Orientierung.

4. Die Schilderung von Niebuhrs Lebenslauf endet mit seiner Entlassung aus dem Gefängnis und die Überführung ins ehemalige jüdische Getto. Der letzte Absatz des Textes enthält nur noch eine zukunftsweisende Vorausdeutung auf die Betätigung der Hauptfigur zur Wiedergutmachung der begangenen Schuld. Roberts und Davids gestaltete Lebensläufe reichen bis in die 60er Jahre hinein. Die dritte Phase in ihrem Leben, die für Niebuhr nur vorausgedeutet ist, steht im Mittelpunkt des Geschehens in den ersten zwei Romanen. Die Hauptfiguren integrieren sich in die sozialistische Gesellschaft und setzen ihre Kräfte und Kenntnisse für sie ein.

Die drei betreffenden Romane bieten in grosso modo die Behandlung sehr ähnlicher Lebensläufe — die Laufbahn der drei weist dieselben Etappen auf; auch die Faktoren, unter deren Einfluß ihr persönliches Wachsen erfolgt, sind einander adäquat. Diese Analogien in der Anlage der Hauptfiguren sind die Basis für das Herausarbeiten des Repräsentativen.

Das oben dargelegte Entwicklungsschema darf aber nicht verabsolutiert werden. Ein wesentlicher Unterschied in der Behandlung der Hauptfiguren liegt gerade in der verschiedenen Akzentuierung des Entwicklungsmomentes. Der Wandlungsprozeß steht bei der Lebensschilderung von Iswall und Groth nicht so sehr im Vordergrund, wie das im „Aufenthalt“ der Fall ist.

Diese Tatsache veranlaßt Leonore Krenzlin zu der Behauptung: „Betrachtet man die Frage. . . unter dem Aspekt der Persönlichkeitsbildung, so wäre es nur eine geringfügige Zuspitzung, wollte man behaupten, daß Iswall eine innere Entwicklung gar nicht durchmacht.“⁵ Um diese These zu begründen, versucht Krenzlin Roberts „hervorstechendstes Merkmal“, die „wache Beobachtungsgabe, die ihn befähigt, seine Mitmenschen zu durchschauen, eine Situation richtig einzuschätzen — und dadurch als Sieger aus ihr hervorzugehen“⁶, durch seinen ganzen Lebenslauf zu verfolgen. Es stimmt, daß Robert diese seine

Eigenschaft oft eigennützig mißbraucht. Allerdings halten wir die relative Stabilität dieses einen Charakterzugs für einen ungenügenden Beleg für Krenzlins These. U. E. wird sie sowohl der Hauptfigur als auch dem ganzen Buch ungerecht. Das ideologische, weltanschauliche und moralische Wachsen der Gestalt liegt auf der Hand: Die intensive Selbstverständigung Iswalls über seinen Platz in der Gesellschaft ist Ausdruck keines passiven, rein kontemplativen, sondern eines aktiven Weltverhältnisses. Denn sie stellt sich nicht als Selbstzweck dar, sondern führt zu praktischen Konsequenzen im Denken und Handeln Iswalls. Kant veranschaulicht hier, daß die Entscheidung für den Sozialismus kein einmaliger Akt sein kann, sondern daß sie immer wieder von neuem vollzogen werden muß.

Die Gestaltung von Groths Figur weist ebenfalls Besonderheiten auf. Krenzlin bietet eine ertragreiche Interpretationsmöglichkeit an, wenn sie die Hauptfigur in ihrer ausgesprochenen künstlerischen Bedingtheit sieht, d. i. als eine künstlerische Fiktion, als ein Mittel zur Veranschaulichung sozialer Beziehungen: „Die Groth-Figur steht in der literarischen Tradition der Schelmenfiguren, die sich... als sehr produktiv erwiesen haben, um soziale Beziehungen durchsichtig zu machen.“⁷

Tatsächlich weist Groth in der zweiten Phase seines Lebenslaufs einige Züge des pikarischen Helden auf: Er ist nicht willens und imstande, aktiv in den Gang der Weltgeschichte einzugreifen; man kann keine revolutionäre Tat, keinen aktiven Widerstand von ihm verlangen. Er wird zum Beobachter in einer verworrenen Zeit. Er sorgt sich mehr um sein Überleben als um den Sieg der sozusagen 'besseren Sache', zumal ihm ein Ideal nicht klar und fest vor Augen steht. Sein sozialer status quo erlaubt ihm höchstens, „seine aktive Wahrheit von der gesellschaftlichen Lüge abzuheben. Wie ein weiser Narr beobachtet er das Treiben der Welt und durchschaut es als Betrug, Heuchelei und Blendung.“⁸ Daher diskreditiert die Offenheit, mit der von den Geschehnissen und dem Benehmen der Hauptfigur berichtet wird, nicht nur den Helden, sondern vielmehr die gesellschaftliche Umwelt, auf die er, ihren Mustern Treuer und Klütz gemäß, reagiert.

Allerdings kann u. E. die Figur als Ganzes nicht als Schelm bezeichnet werden. Groth ist sozial und psychologisch allzu bestimmt. Krenzlins Hinweis, daß er auch im Sozialismus seine Schelmigkeit behält, können wir nicht akzeptieren. Die Fragen nach dem gesellschaftlichen Oben und Unten, nach dem Funktionieren der sozialistischen Demokratie und den Möglichkeiten und Schwierigkeiten eines bewußten und geschichtlich eingreifenden Handelns werden meist in vollem Ernst besprochen und nicht — so Krenzlin — „in komischer Verfremdung“⁹ aufgeworfen. Und nicht jeder mißlungene oder ins Komische gewandte Auftritt muß unbedingt als Symptom für Schelmenhaftigkeit ausgewertet werden. Der Parteigenosse Groth, auf die Knie gefallen unter der Last des Holzkreuzes anläßlich der religiösen

Demonstration in Altötting (2; 237/247) ist komisch, aber nicht schelmisch. Der Geldwechsler Groth ist ein Tölpel, aber kein Schelm (2; 327/333).

Andererseits ist diese Annahme durchaus verständlich. Groths „positive Intrigen“ (2; 143), seine Großtuerei und Überheblichkeit können dazu verleiten. Das ist aber für uns eine folgerichtige Konzession an die Logik der Konzipierung des Helden auf einer früheren Ebene seiner Entwicklung. Groth im Sozialismus ist für uns ein vollwertiger, wenn auch widerspruchsvoller und nicht immer sympathischer Charakter. So muß man ihn einschätzen — ihn bestätigen, wo er es verdient, ihn kritisieren, wo er die Kritik herausfordert. Eine Beschreibung der Hauptfigur als Schelm, zumal sie im konkreten literarischen Text nicht eindeutig als solche gestaltet ist, birgt u. E. die Gefahr, die Mängel dieses Charakters zu relativieren, ja zu entschuldigen. Das entspricht aber weder der Autorenintention, noch der Aussage des Romans.

Diese Anlage der Figuren von Robert Iswall und David Groth hat uns dazu bewogen, von Entwicklung und relativer Stabilität des Charakters zu sprechen. Wir sind der Meinung, daß sich diese zwei Bezeichnungen nicht gegenseitig ausschließen, sondern, im Gegenteil, einander bereichern.

Niebuhr ist der Held eines Bildungsromans (3; Klappentext). Die Eigenarten des Genres¹⁰ beeinflussen auch den Statut der Hauptfigur. Ihre Entwicklung steht eindeutig im Zentrum der Aussage. Mark ist ein unwissender, ahnungsloser Simplizissimus, als er sein Heimatstädtchen verläßt. Allmählich kommt er — unter dem Einfluß seiner Mentoren — zu Einsichten über sich und die Welt und verläßt das Gefängnis in Warschau mit einem Ziel vor den Augen: die Schuld seines Volkes gegenüber anderen Völkern wiedergutmachen zu helfen und den Krieg zu bekämpfen.

Auf Grund dessen lassen sich gewisse Analogien zwischen Goethes Wilhelm Meister und Niebuhr aufstellen: Wie Wilhelm ist auch Mark eine Figur, an deren Lebenslauf Zeitsymptomatisches veranschaulicht werden kann. Das Phänomen der Entfremdung ist das auslösende Moment, das Wilhelm in die Welt treibt; die Entfremdung von den aufgezungenen Grundsätzen der faschistischen Ideologie macht Mark für den Einfluß seiner demokratisch gesinnten Lehrer erst empfänglich. Das Leben einer Übereinstimmung mit sich selbst ist kennzeichnend sowohl für den jungen Wilhelm als auch für den Kriegsgefangenen Mark. In bezug auf die Gestaltung der Hauptfigur ist das Grundschema beider Romane die Entwicklung eines fehlenden Charakters, der Vorgang der Formierung eines Individuums zur Persönlichkeit. Marks Aufenthalt im Gefängnis kann mit einer 'pädagogischen Provinz' neuen Typus verglichen werden, kommt er doch gerade in dieser Zeit zu Identität mit sich selbst. Der Akzent der Weltvermittlung fällt auch

hier auf die Dialektik in den Beziehungen zwischen dem einzelnen und den anderen, der Gesellschaft.

Es ist aber nicht nur die Bezogenheit auf eine verdienstvolle Tradition, die diesen Roman auszeichnet. Im sozialistischen Bildungsroman eignet sich die Hauptfigur die Welterkenntnisse produktiver an und ist bereit, in die Wirklichkeit verändernd und umgestaltend einzugreifen.¹¹

Das Bewußtwerden der eigenen Individualität. Erlebendes und erzählendes Ich:

Die groß angelegte Auswertung des bis jetzt Vollbrachten, die die Helden am Ende des in einem jeden Roman geschilderten Lebensabschnitts vornehmen, ist ein sehr wichtiges Moment in der Anlage der Hauptfiguren. Die Erweiterung ihrer ästhetischen Funktion drückt sich vor allem darin aus, daß sie gleichzeitig *Subjekt* und *Objekt* des Erzählens sind. Objekt der Darstellung sind sie dadurch, daß sie als Mittelpunkt der künstlerischen Wirklichkeit einen ausgesprochenen Beitrag zur Problemgestaltung der Romane leisten. Durch ihr wiederholtes Auftreten und damit verbundenen Abhandlungen der thematischen Kernpunkte tragen sie zur Intensivierung der Aussage bei. Gleichzeitig treten sie als Subjekte im Erzählvorgang auf, weil er in seiner formalen Bestimmtheit von ihnen abhängig ist: sowohl von ihrer prinzipiellen Weltsicht als auch von ihrer augenblicklichen Bewußtseinslage wird nicht nur das *Was*, sondern auch das *Wie* der künstlerischen Darstellung bedingt. Iswall interessiert sich vor allem für seine ABF-Jahre, deswegen liegen sie im Zentrum der betrachteten Vergangenheit. Groth will nicht Minister werden, weshalb sich der Erinnerungsvorgang gerade auf seine mißlungenen Auftritte konzentriert. Der Erzähler Niebuhr ist „auf Verständnis“ (3; 510) aus, darum verfolgt er tiefgründig und einsichtig alle Wechselfälle in seiner Jugend. So bestimmen die Hauptfiguren als Subjekte des Erzählens auch die Interpretation des dargebotenen epischen Stoffes.

Diese Feststellung provoziert die Frage nach der *Zuständigkeit* der Hauptfiguren in bezug auf die Auslegung und Beleuchtung des Geschilderten. Dadurch, daß das Erzähler-Ich seine Vergangenheit zum Mittelpunkt des Erzählvorgangs macht, verfügt es a priori über das Grundwissen vom Ablauf der berichteten Geschehnisse. Die Erfahrungen und Einsichten, die ganze Vorstellungswelt seines früheren Ich ist im Bewußtsein des Erzählers latent enthalten. „Wie ich meine Geschichte nach vorn überdenke, also den Teil, den ich noch erzählen werde, stelle ich fest, daß...“ (3; 140) Gerade diese Fähigkeit, eine jede Lebensepisode in ihrem ganzen, abgeschlossenen Ablauf zu überschauen, macht die Kompetenz der Erzählerfiguren aus. Sie drückt sich besonders deutlich in den zahlreichen erläuternden Voraussetzungen aus¹², die im Text aller drei Romane verstreut sind. Im rückblick-

kenden Nachvollziehen der Geschehnisse bewegt sich das erzählende Ich sicher, wenn es gilt, ihren äußeren Ablauf wiederzugeben.

Das Wissen um den gesamten bisherigen Lebenslauf erlaubt es dem erzählenden Ich, frei über die einzelnen Momente zu verfügen, eine *Auswahl* zu treffen, die ihm zweckmäßig erscheint. „Weil er (der Sommer in Pulawi — N. B.) für meinen Weg nicht weiter von Belang gewesen ist, zeige ich diesen Ort nur noch in einigen Momentaufnahmen. . . und sollte sich doch noch etwas von Gewicht finden, werde ich an passender Stelle davon reden.“ (3; 141) Der Erzähler wendet sich zu den Schlüsselmomenten in seiner Erinnerung. „Der Umstandsdeterminismus des klassischen Realismus wird durch die intellektuelle Assoziativität der gegenwärtigen künstlerischen Denkweise abgelöst.“¹³ Dank dessen geht der Erzähler selektiv an den Erzählstoff heran, nimmt markante Entwicklungsmomente und reiht sie scheinbar achtlos und regellos aneinander.

Die Kompetenz des Erzählers über den epischen Stoff und seine Darbietung darf aber nicht verabsolutiert werden. Schon das oben angeführte Zitat (3; 141) bezeugt, daß der Plan der Auslegung nicht in Details im voraus festgelegt ist. Der Erzähler ist nicht der Beckmesser, der von der hohen Warte der heutigen Erkenntnisse im Handumdrehen die Lage der Dinge erfäßt, die Unklarheiten von damals aufräumt, Ordnung verschafft. An mehreren Stellen wird die Unsicherheit der Erinnerung, ja sogar ihre Unzuverlässigkeit hervorgehoben: „Ich merke aber, daß ich in einen Glockenton ver falle. . . ich glaube übrigens, man neigt zu ihm aus Unsicherheit. Weil ich doch gar nicht wissen kann, wieviel es wirklich mit der Ärztin auf sich hatte. . .“ (3; 100). Diese *Unsicherheit* der Erinnerung bedingt die deutliche Spaltung der Figuren in erlebendes und erzählendes Ich. Sie motiviert ihre erzählende Funktion nicht nur literatur-ästhetisch, sondern vor allem existenziell. Die Erzählung entspringt aus einem Bedürfnis nach ordnender Überschau, einer Sinnsuche vom Blickpunkt des gereiften, abgeklärten Ich, das den Wechselfällen des Lebens mehr gewachsen ist.

Das Erzähler-Ich ist übrigens keine einfache Fortsetzung des erlebenden Ich, sondern auch „die Erzählfunktion des Autors, die sich hinter der Rolle des Ich verbirgt“¹⁴. Obwohl wir Kaisers Termini nicht ohne Widerstreben hinnehmen, stimmen wir seiner Idee zu, daß das erzählende Ich nicht nur eine retrospektive, sondern auch eine sozusagen *re k r e a t i v e* K o m p e t e n z hat. Es erinnert sich nicht nur an sein früheres Sein, es gestaltet es in seiner Phantasie auch nach. Sein Erzählen ist deshalb nicht an dem Wissenshorizont des erlebenden Ich gebunden, oft *distanziert* sich das erlebende Ich absichtlich und nachdrücklich von der Vorstellungswelt der früheren Jahre, um nach einer reiferen Erkenntnis zu ringen.

Dieser Widerstand des erzählenden Ich gegen seine totale Identifizierung mit seiner früheren Gestalt ist in allen drei Romanen bemerk-

bar. Die prägnanteste Form, in der sich dieses Distanzierungsbestreben ausdrückt, ist der *Pronominalwechsel* *ich-er*. „Der Bericht tut sich etwas schwer, hebt unter Anstrengung hervor, was nicht so rasch zutage träte, hätte David Groth selbst das Wort und sollte er selber sagen, was man so sagt, wenn man erst einmal angefangen hat...“ (2; 68) Dieses Zitat liefert eine Erklärung dafür, warum der Romantext, der im ersten Kapitel in der Ich-Form ansetzt, ab dem 2. Kapitel in der Er-Form weitergeführt wird. Das „Er“ ist in diesem Falle ein auf Distanz gehaltenes „Ich“.

Dieses Verfahren ist vorwiegend für die ersten zwei Romane charakteristisch. Auch „Der Aufenthalt“ bietet aber mehrere Partien, in denen der Ich-Er-Wechsel eine wichtige Rolle für die Distanzierung des erzählenden vom erlebenden Ich spielt. (z. B. 3; 531 ff) Obwohl das Empfinden der Ich-Form nicht völlig schwinden kann, verliert das Erzählen den Charakter einer Beichte und wird durch einen Seitenblick auf das eigene Ich erweitert. Das ist ein expressives sprachliches Mittel, das die Überlagerung der äußeren mit der inneren Perspektive ermöglicht. Dieselbe Funktion ermöglicht der Ersatz mit dem unbestimmten Pronomen „man“ (z. B. 3; 15/16).

Das Betreiben des Erzählers, Abstand vom erlebenden Ich zu gewinnen, äußert sich auch durch den *Tempuswechsel*. So beginnt der Roman „Die Aula“ mit einem Absatz im Präsens, der in die Gegenwartssituation der Hauptfigur einführt. Dabei ist die Gegenwartshandlung des Romans sonst im Präteritum gestaltet. Das Präsens der Anfangsschilderung erzeugt hier eine Art *Tableau-Effekt*: die Hauptfigur und ihre Attribute (Schreibmaschine, leeres Papier, Uhr und Zigarette) werden in einiger Entfernung, d. h., gut überschaubar und für die ruhige, distanzierte Betrachtung fixiert, vorgestellt. Häufig werden die beiden distanzierenden Mittel gleichzeitig eingesetzt.

Die oben angeführten Beispiele veranschaulichen die Darstellung von einem äußeren *Blickpunkt*¹⁵, der die Distanz zwischen beiden Phasen des Ich hervorhebt. In solchen Fällen ist der Leser geneigt zu vergessen, daß er einen quasi-autobiographischen Roman vor sich hat. Die Erzählsituation schlägt zuweilen in eine *auktoriale*¹⁶ über. So ist es z. B. in den Abschnitten aus der „Aula“, die Roberts Besuch im Schriftstellerverband (1; 336/348) oder sein Gespräch mit dem Mann aus Hamburg (1; 116/120) wiedergeben.

Die zeitliche, räumliche und vor allem psychologische Distanz ist aber nur ein Aspekt des Verhältnisses zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich. Parallel zum Distanzierungsbestreben wirkt im Erzählvorgang auch die entgegengesetzte Tendenz der *Annäherung*, des kontinuierlich gesehenen Übergangs von erlebendem und erzählendem Ich. Franz Stanzel stellt bei der Betrachtung der historischen Entwicklung des Ich-Ich-Schemas der quasi-autobiographischen Erzählsituation fest: „Die Geschichte des quasi-autobiographischen Romans

ist die Geschichte der immer überzeugenderen Integration von erlebendem und erzählendem Ich.¹⁷ Diese Tendenz ist für das Erschließen der Hauptfiguren besonders wichtig. Sie hebt die Beständigkeit ihrer Individualität hervor und betont das Bewahren der Identität in allen Phasen ihrer Entwicklung; ein Charakterzug des Erzählens, der die Menschenbildkonzeption des sozialistischen Autors Hermann Kant auszeichnet.

Die Kontinuität zwischen dem erlebenden und dem erzählendem Ich drückt sich in zwei Richtungen aus: In der Strukturierung des Erzählvorgangs und im Grad der expliziten Behandlung der Distanz. „... der das Wort hier führt, weiß, daß er scheinbar ungebührlich durcheinanderredet. Unerlaubtester Tod, ziemlich unerlaubte Lebensform, unerlaubter Ton und Wechsel im Ton, unerlaubtes Nebeneinander, Durcheinander; wie kann man nur.

Man kann.

Es ist. Es geht gelegentlich so zu. Es ist so zugegangen.

Ich komme aus der Unordnung her.“ (3; 510)

Der Erzählakt ist gewissermaßen eine Form der Fortsetzung der Erlebnisse. Trotz der großen Wandlung, die Niebuhr durchgemacht hat, bleibt er durch viele existenzielle Bindungen an seinem früheren Ich haften. Dasselbe gilt auch für die anderen zwei Romane. Und wo der gedankliche Abstand vom Ich der Erlebnisphase nicht oder nur teilweise gewonnen ist, schlägt die Unsicherheit, ja das Nicht-Bewältigt-Sein der Erfahrungen in eine weniger übersichtliche Darstellungsweise aus.

Die Nähe des Erzählers an die Vorstellungswelt der erlebenden Hauptfigur drückt sich vor allem darin aus, daß sich der Fokus der Darstellung auf die Reaktion der handelnden Figur in den verschiedensten Lebenssituationen konzentriert. Eine Einengung der Perspektive des Erzählers auf den Blickpunkt und den Wissenshorizont des erlebenden Ich bezeugt die Tatsache, daß der Erzählvorgang verhältnismäßig selten thematisiert wird. „Aber was ich heute weiß, ist für diesen Bericht weniger wichtig als das, was ich damals zu sehen glaubte.“ (3; 496) Der Anfang des Romans „Der Aufenthalt“ liefert einen weiteren Beleg für die Annäherung und Einengung der Erzählerperspektive (3; 7/9). Die Hauptfigur erscheint bei ihrer ersten Erwähnung in der Lebenssituation aus einer früheren Phase, wobei die Welt ausdrücklich von ihrem Blickpunkt ausgewertet wird. Die Verlagerung des Orientierungszentrums auf das erlebende Ich aktualisiert sich in einer undistanzierten, unmittelbaren Darstellung des Geschehens.

Diese Unmittelbarkeit beim Erschließen der Hauptfigur wird vor allem durch die häufige Anwendung der Mittel zur Bewußtseinsdarstellung realisiert. Durch sie werden die innere seelische und geistige Tätigkeit des Helden in den Erzählvorgang projiziert. Die Technik der direkten Bewußtseinswiedergabe besitzt

verschiedene Lagerungen — von der Höhe des akuten Gedankengangs bis hin zu den verdämmernenden Traumschichten.

Ein von Kant selten verwendetes, für die Schilderung des Gemütszustands aber sehr aufschlußreiches Mittel ist der Brief. Robert schreibt an Inga Bjerelund (1; 170/172), um die verworrenen und widerspruchsvollen Verhältnisse zu seiner Freundin aufzuklären. Der Brief spiegelt das Bewußtsein des Helden wieder; er drückt den inneren Zwiespalt zwischen der Liebe zum Mädchen und den eigenen Prinzipien und Lebensansichten aus. Der Kriegsgefangene Niebuhr erdenkt in seiner Einsamkeit im Warschauer Gefängnis drei Briefe an seine Mutter (3; 233, 334/335, 484/486). Der Robert-Brief in der „Aula“ ist zur tatsächlichen Verbindung der Hauptfigur mit einem Menschen aus seiner Umwelt gedacht und trägt somit die Intention und den Charakter einer realen gesellschaftlichen Kommunikation. Die Niebuhr-Briefe sind fingiert. Von allem äußeren Leben abgekapselt, strebt Mark nach einem gedanklichen Austausch mit dem einzigen Menschen, der ihm noch auf der Welt geblieben ist. Das sind keine Briefe im herkömmlichen, konventionellen Sinne des Wortes, sondern die imaginären Visionen eines verschreckten, bedrängten Bewußtseins.

Die Verse, die Niebuhr auf seine Lebenslagen macht, haben „eine Stimmung und keine Vernunft“ (3; 485). Sie sind ebenfalls sprachlicher Ausdruck der inneren Zerrissenheit, der zeitweiligen Resignation mit dem Gegebenen. Das Gedicht ist eine höhere Stufe der verinnerlichten Selbstbetrachtung, es überträgt die Beschaulichkeit auch auf die Ebene der Sprache, indem es versucht, durch Rhythmus und Reim dem Gemütszustand noch ausdrucksvoller zu gestalten. Leider haben wir nicht die Möglichkeit, auf alle Funktionen des Verses für die Widerspiegelung des Prozesses der Bewußtwerdung der eigenen Individualität durch Niebuhr einzugehen.

Ein anderes Mittel zur Darstellung von Bewußtseinsinhalten ist der *innere Monolog*, durch den die begrenzte subjektive Sicht des Helden voll zur Geltung gebracht wird. Zuweilen treten innere Monologe an die Stelle des epischen Berichts, ersetzen so die Schilderung durch den Erzähler vollständig durch die 'Selbstdarstellung' der Hauptfigur, erfassen die individuelle Erfahrung in ihrer ganzen Erlebnisweite.

Die oben besprochenen Mittel zur Bewußtseinsdarstellung können an sich ebenfalls als Spielarten des inneren Monologs im weiten Sinne des Wortes behandelt werden. Hier verwenden wir den Begriff im engeren Sinne einer introspektiven unvoreingenommenen Befolgung des Gedankengangs der Hauptfigur, die auf jedes Bestreben nach Kommunikation verzichtet. Die Briefe, auch die imaginären, sind in Inhalt und Wortlaut immer noch von ihrer herkömmlichen Funktion als Mittel zum sozialen Kontakt beeinflußt: Bei aller Subjektivität der Darstellung enthalten sie erläuternde, hinweisende Elemente. Die Verse sind ebenfalls an andere Menschen gerichtet, oder aber sie

halten sich wenigstens im sprachlichen Ausdruck an die konventionellen Regeln der Rede. Die Textpartien des inneren Monologs sind weder gedanklich noch stilistisch einheitlich.

In den inneren Monologen kommt es zu einer Überlappung von Lebenserfahrungen der Hauptfiguren aus verschiedenen Handlungs- und Zeitebenen: "... habe ich mich nach freundlicher Ablenkung in mir umgesehen. Es fand sich keine... Die Erinnerung hielt nichts Erfreuliches bereit... Lauter Gedankenangebote, die ich ausschalten mußte; Einfälle für die Schere: Der Trompetenton, der via Küche aus Krakow kommt, ruft nur Herrn Dabrowski, über den es, Verwandtschaft, ein Gerücht gibt; man wird es glauben müssen, denn schon junge Herr Herzog hat sich von Herrn Dabrowski gefürchtet, Verwandtschaft. Peinlich, vor so einem Herrn Dabrowski ist man zusammengebrochen bei einer Interrogation, und peinlicher noch: Man hat gar gemeint, ein solcher könnte das Ergebnis den Untersuchungsorganen weitersagen, so von Pole zu Polen. Womit wir wieder beim Prokurator wären, Schere, wo bleibst du? Andere Denkrichtung, fort von den düsteren Männern, hin zu den hellen Frauen. Aber. Aber wenn sie mich nie wieder in den Keller holen — nur Geduld, bald holen sie dich in einen anderen Keller. Schere! — Wenn die Frauen mich nicht mehr holen, werde ich im Streit von ihnen geschieden sein, ohne ein Abschiedswort — als ob ein Abschiedswort Glück auf den Weg brächte; weiß man das nicht seit den Abschiedsworten in einer Küche? Schere! — ohne ein Abschiedswort von Basia und Henia und Genia und Wallburga und Helga. Von Helga sogar nach bösen Worten. — Gehört auch abgeschnitten." (3; 575)

Die Vorstellung von dem polnischen Kriminellen Dabrowski, der eines Mordes verdächtigt wird, verknüpft sich mit der Beschuldigung, die ihn — Niebuhr — ins Gefängnis gebracht hat. Der Name des jüdischen Einsitzenden Herzog und seine Furcht vor allen erinnert Mark an die eigene Ohnmächtigkeit und die Auswegslosigkeit seiner Lage. Die Erwähnung seines Arbeitsplatzes erweckt wieder die Angst vor noch strengerer Haft, vor einer endgültigen Isolation vom Leben, ja vor dem Tod. Der eventuelle Abschied von seinen polnischen Arbeitskolleginnen bringt ihn auf die Erinnerung an den Abschied von seiner Mutter. Diese Kontamination der verschiedensten Lebensbereiche und Zeitebenen im Bewußtsein der Hauptfigur hat eine doppelte Funktion: In der Form des inneren Monologs wird einerseits auf die Verwirrung und innere Bedrängnis der Hauptfigur hingewiesen, andererseits liefert diese Vorstellungskette einen gerafften Rückblick auf den bisherigen Lebenslauf des Helden und die Konflikte, die er auszutragen hat. Außerdem veranschaulicht sie die Spaltung des Bewußtseins in gefühlsmäßiges Empfinden und kontrollierenden Verstand.

Eine ähnliche ästhetische Funktion erfüllt der Traum. Die eingehende Betrachtung dieses Mittels in Kants Romanen würde zu-

viel Platz beanspruchen und die Proportionen der vorliegenden Arbeit stören. Daher wollen wir hier nur seine Funktionen festhalten: Der Traum dient zur Charakterisierung der Hauptfigur, und das in dreifacher Hinsicht: er veranschaulicht den Einfluß der äußeren Umstände auf das Bewußtsein des Helden, er weist auf die Unadäquatheit zwischen dem Charakter und der Umwelt hin und er zeugt von der Bereitschaft der Hauptfigur, im Zusammenprall mit der ihm feindlich gegenüberstehenden Wirklichkeit eine Individualität zu bewähren. Bei aller Passivität im Handeln ist Niebuhr in seiner geistigen Entwicklung aktiv. Und die innerlich freie Entwicklung des Charakters ist von dessen völliger Unterordnung unter die äußeren Umstände begleitet. Die Anwendung des Traumes bei Kant unterscheidet sich von der herkömmlichen Auffassung über die Funktion dieses künstlerischen Mittels. Es ist hier von allen mystischen Anflügen frei, es hat nicht die Züge einer Voraussage und spielt als strukturbildendes Element eine geringe Rolle.

Der sozialistische Realist Hermann Kant faßt den Wandlungsprozeß im Menschen in seiner Einheit auf. Das erlebende und erzählende Ich werden daher nicht in einer antagonistischen Diskrepanz, sondern als zwei Phasen in der dialektisch widersprüchlichen Kontinuität der Entwicklung gesehen und behandelt.

Diese Konzeption vom Menschen bedingt auch die Grundintention der Bücher: In erster Linie geht es um das Bewußtwerden der eigenen Individualität.

So erkennt der reife Iswall, daß alle Erfolge und Niederlagen Stationen seines persönlichen Wachstums gewesen sind, daß die Kämpfe zwischen „Innen-Iswall und Außen-Iswall“ (1; 412) stets seine individuelle Entwicklung forderten. Und das Bewußtsein dieser Trennung der Persönlichkeit besagt, daß die innere Zwiespältigkeit aufgehoben werden kann, erst wenn die Wurzel erkannt, wenn der zurückgelegte Weg als Einheit gesehen wird. Erst in diesem Prozeß der harmonischen Vereinbarung beider Seiten der Persönlichkeit ergibt sich das historische Bewußtsein, das zur Grundlage für die Bewältigung kommender Aufgaben wird. Die Bewußtmachung der Vergangenheit wird als eine notwendige Voraussetzung für richtige soziale Verhalten in der Gegenwart gesetzt. Der Schlußsatz des Romans „Hier wird schon noch geredet werden“ (1; 466) ist u. E. nicht ausschließlich auf die Vergangenheit gerichtet, sondern erschließt die vielseitigen Möglichkeiten für das Aktivwerden eines Menschen, der die Grundlage für das Heute gelegt hat. Entgegen Krenzlins Meinung¹⁸ betrachten wir den Romanschluß als eine ausdrückliche Vorausdeutung auf künftige Entwicklung.

Ähnlich ist die Perspektive im Roman „Das Impressum“ gestaltet. „Was bleibt von mir? Wo geht meine Spur? . . . Was habe ich angefangen und was habe ich beendet?“ (2; 146) Auch wird verantwortungsvoll und ernst die Frage nach dem individuellen Wert des Men-

schen gestellt. Dieser Frage ist letzten Endes der gesamte Erzählvorgang untergeordnet. Nach der aufmerksamen Überprüfung der bisherigen Erfahrungen kann der Erzähler die Bilanz ziehen: „In allem steckte ein Sinn, in allem steckt ein Sinn. . . Wahrhaftig, ich weiß, wieviel noch zu lernen ist, aber ich finde, es ist kein Schade, wenn einer das weiß.“ (2; 478) Groths Entscheidung, den Ministerposten aufzunehmen, ergibt sich folgerichtig aus der soeben zusammengefaßten Erfahrung. Und wenn auch die Schlußfolgerung, die im Roman enthalten ist, manchen Lesern selbstgerecht oder übertrieben erscheint¹⁹, so ist das für uns das Zugeständnis eines reifen Menschen, der um seine Schwäche und seine Stärke weiß und zuversichtlich in die Zukunft blickt.

Im Roman „Der Aufenthalt“ ist das Bewußtwerden der eigenen Individualität auf andere Weise gestaltet. Es wird nicht so sehr auf den Prozeß selbst, sondern eher auf sein Resultat akzentuiert. Auch hier wird aber diese Selbstverständigung hervorgehoben: „Natürlich mache ich hier Worte, Wörter, Bilder, Vorstellungen, Gedanken aus etwas, das zuerst nur in Ahnungen gewesen sein kann. Ich rede von Kristallen, die lange gewachsen sind. . .“ (3; 443)

Das Vertiefen in die eigene Individualität führt nicht zur Selbstisolation, sondern erstrebt die Erkenntnis über das eigene Verhalten gegenüber bestimmten sozialen Erscheinungen. Indem sich die Hauptfiguren über die begangenen Fehler erinnern, legen sie die Grundsteine für die künftige Besserung. Diese optimistische, zukunftsgerichtete Perspektive der Menschenbildkonzeption zeichnet Kants Romane als Werke des sozialistischen Realismus aus: Sich an die Vergangenheit erinnern, nicht um die Gegenwart zu peinigen oder zu rechtfertigen, sondern um Schlußfolgerungen über die Kontinuität der Entwicklung zu ziehen. Gerade auf diese Züge der betreffenden Romane geht I. Bernstein ein, wenn sie den Begriff „роман подведения итогов“ verwendet²⁰. Am Beispiel von Kants „Aula“ und „Impressum“ und mehrerer gegenwärtiger sowjetischer Romane hebt sie hervor, daß die Hauptfiguren keine endgültige, lebensabschließende, sondern eine 'vorerstige' Bilanz machen, deren Sinn in der Zukunftsorientierung liegt.

Das ist die Grundlage zum Erschließen der persönlichen Aufnahme der Geschichte, zur Veranschaulichung allgemeingültiger Gesetzmäßigkeiten am Beispiel des einzelnen. Weder wird der zurückgelegte Weg verklärt, indem die Mühen und Konflikte beim Aufbau der neuen Gesellschaft verschwiegen werden, noch wird die große historische Leistung verkleinert, indem die objektiven wie subjektiven Entwicklungswidersprüche künstlerisch übertrieben werden. Bewußt vermeidet Kant eine undialektische Gegenüberstellung von Einst und Jetzt (und somit von erlebendem und erzählendem Ich). Im individuellen Erleben will er den kontinuierlichen Wachstumsprozeß der sozialistischen Gesellschaft sichtbar machen. Das ist der Aus-

gangspunkt, von dem aus nach einem anderen, weniger persönlichen Ich gesucht wird, nach einem Ich, das das Resultat der Verflechtung zwischen der Hauptfigur und dem Autor in der Welt der künstlerischen Umsetzung ist. Und somit gewinnt der Erzähler eine neue Dimension — die der philosophischen, intellektuellen Bewußtmachung der Welt.

Das Wachsen der Hauptfigur als Lebenslauf einer Generation. Heldenwahl.

Die oben ausgelegten Schlußfolgerungen über das Wesen der Hauptfiguren in Kants Romanen ermöglichen ihre *typologische Bestimmung*. Robert Iswall, David Groth und Mark Niebuhr beziehen sich auf zwei für die DDR-Literatur sehr markante Heldentypen.

Einerseits veranschaulichen sie den schweren und unwegreichen Prozeß der Ablösung eines Menschen von der faschistischen Vergangenheit. Die Hauptfiguren sind junge Männer, die Kriegsgreuel und faschistische Barbarei erleben und reflektieren, bei sich in Frage stellen und dennoch sich in sie hineinverwickeln lassen, bis sie auf Kräfte stoßen, die ihrer spontanen Auflehnung neue und bessere Richtungen geben. Somit kommen sie zum Bewußtsein ihrer Mitverantwortung für den Zustand der Gesellschaft und ziehen die ersten Konsequenzen für ihr Handeln. Das ist im großen und ganzen das Entwicklungsschema der sogenannten 'Entscheidungsliteratur'²¹. Besonders präsent für diesen Heldentyp ist Mark Niebuhr. Aber auch Robert und David müssen den mühevollen Weg der Erkenntnis zurücklegen, bis sie die „Ankunft im Alltag“²² vollbringen können.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß diese weltanschauliche Wandlung der Hauptfiguren in den ersten zwei Romanen zur Vorgeschichte der Handlung gehört, das eigentliche Romangeschehen zeigt Iswall und Groth als orientierte, klassenbewußte Mitglieder unserer Gesellschaft, die die Entscheidung für den Sozialismus bereits hinter sich haben. Sie empfinden ihre Zugehörigkeit zur sozialistischen Gemeinschaft als eine Selbstverständlichkeit und fühlen sich als ihre Erbauer, als aktiv handelnde Persönlichkeiten. Daher bringen sie ihre Erwartungen an den Sozialismus mit besonderem Nachdruck zur Geltung. Die Grundsituation der 'Entscheidung' und der 'Ankunft' bilden nicht vordergründig ihr Betätigungsfeld, sondern dienen der historischen Vertiefung der Weltvermittlung. Manche Literaturkritiker bezeichnen diesen Heldentyp mit der Formel 'der Held ist zu Hause'²³, wodurch sie die neue Qualität der Wirklichkeitsaneignung hervorheben wollen.

Daß sich Kant bei der Anlage seiner Hauptfiguren an schon vorhandene Heldentypen anlehnt, ist nicht zufällig. Als sozialistischer DDR-Schriftsteller greift er die Tendenzen im literarischen Entwicklungsprozeß seines Landes auf und interpretiert sie auf eigene Weise. Das ist aber nur die eine der Ursachen. Die Motivation für diese *Heldenwahl* ist tiefer zu suchen — in der wechselseitigen Beziehung zwi-

schen Kunst und Wirklichkeit, zwischen Literatur und Leben. Die geschichtliche Entwicklung und die gesellschaftlichen Umwälzungen auf deutschem Boden in den letzten fünfzig Jahren stellen für die sozialistisch-realistische Literatur die Grundlage für das künstlerische Erfassen der Welt dar. Die Motivation der Heldenwahl ergibt sich aus Kants Auffassung von der Geschichte als von der Summe der Erfahrungen vieler einzelner Individuen.

Die Gemeinsamkeiten in der Anlage der drei betreffenden Figuren ließe sich durch die autobiographische Grundlage erklären.²⁴ Das wäre aber eine oberflächliche und letzten Endes der gesamten Aussage der Romane inadäquate Begründung. Vielmehr ist sie im repräsentativen Charakter der Hauptfiguren zu suchen. „Mir schien, daß die Geschichte, die in der 'Aula' erzählt wird, sehr viel vom Erlebnisbereich. . . einer ganzen Generation hat, und ich glaube, es ist an der Zeit, von ihr, dieser Generation etwas zu berichten.“²⁵ Heute, nachdem schon drei Romane zu diesem Thema vorliegen, können wir den programmatischen Charakter diese Äußerung feststellen.

Die Kindheit der Hauptfiguren in Kants Romanen ist diejenige der Mehrzahl von den Jungen und Mädchen, die im faschistischen Deutschland ihre ersten Eindrücke von der Welt bekamen. Die Zusammenstöße, die ein David Groth in seiner kleinen provinziellen Heimatstadt erlebte, hätten auch „irgendwo anders, irgendwo anders in Deutschland passieren können.“ (2; 71) Durch diese Erweiterung der räumlichen Grenzen werden die geschilderten Ereignisse aus Groths Kindheit von der lokalen Gebundenheit befreit, verlieren gewissermaßen die genaue Konkretetheit des Einzelfalls und werden zum Ausdruck symptomatischer Epochenzüge.

Ein Höhepunkt in den sozialen Erfahrungen aus diesen Jahren bildet das Erlebnis der faschistischen Erziehung. Im HJ-Lager sammelt der zehnjährige Mark Erfahrungen, die er später bei seiner endgültigen Auseinandersetzung mit Krieg und Faschismus gebrauchen wird: „Es ist keiner mehr fortgelaufen. Und doch müssen sie mehr als nur mich verloren haben. . . Sie haben mir, und gewiß einigen anderen noch, gezeigt, daß wir nicht Brüder waren.“ (3; 74) Bezeichnenderweise bezieht hier der Erzähler durch den Pronominalwechsel auch die Kameraden in das Erlebnis ein. Das hat zur Folge, daß diese Episode über das private Erleben der Hauptfigur hinausweist — sie zeigt die typische Reaktion der unerfahrenen, feinfühligen Jungen auf eine unverständliche, erschreckende Grausamkeit. Die Gegenüberstellung 'wir' (die Kinder) — 'sie' (die faschistischen Erzieher) ist eindeutig: der Prozeß der Desillusionierung setzt bereits in diesen Jahren ein.

Die unmittelbare Beteiligung am Kriegsgeschehen vertieft das Gefühl des Verlorenseins (1; 248). Bezeichnenderweise hat die Prüfungskommission Roberts Entwicklung bis 1945 als „normal“ (1; 249) ausgewertet. Das ist ein erneuter Hinweis von seiten des Autors, daß der gestaltete Lebenslauf symptomatisch ist.

Die Kriegsgefangenschaft ist der lebensentscheidende Punkt in der Entwicklung. Sie liefert den Anstoß für eine gründliche Überprüfung des eigenen Wertsystems. Nicht von ungefähr läßt Kant seinen Helden Niebuhr mit „anderen Exemplaren seiner Gattung“ (3; 28) zusammenkommen; dadurch erstrebt er das Kollektivbild dieser Generation. In sich selbst verkrochen, betrachten sie sich zunächst als schuld- und ahnungslose Opfer böser Ereignisse (3; 125). Hinter dem Selbstmitleid verstecken sie ihre Angst, sich den Problemen zu stellen und Farbe zu bekennen. Eine solche Haltung muß aber auf die Dauer fragwürdig werden. Im Roman „Der Aufenthalt“ wird die langsame Besinnung und Hinwendung zur geschichtlichen Realität auch durch die Reaktion des Friseurs (3; 46 f) oder des Bankdirektors Gessner (3; 71) veranschaulicht. So bleibt die Hauptfigur auch innerhalb des Romangeschehens kein Einzelfall. Das Bewußtwerden der eigenen Verantwortung für die sozialen Mißstände ist ein Prozeß, dem sich jeder unterziehen muß. Iswall vermittelt die Antifa-Schule erste historisch-politische und soziale Einsichten in die Welt. Und er ist einer von den vielen, die sich bereit fühlen, sich für das Neue einzusetzen, die eine „tätige Wiedergutmachung aus politisch-moralischen Gründen“ (1; 249) wiedererkennen und praktizieren.

Nicht nur das Motiv der Neuorientierung, auch das aktive Betätigung im System der sozialistischen Gesellschaft ist symptomatisch für den Entwicklungsgang dieser Generation. Robert und David gliedern sich in diese Gesellschaft ein, werden mit der Zeit zu ihren aktiven Mitgliedern. Sie finden eine neue Heimat, die sie bei der Verwirklichung ihrer Individualität fördert, der sie durch das Einsetzen all ihrer Kräfte zur Festigung und Entfaltung verhelfen. Diese Übereinstimmung zwischen gesellschaftlichen und individuellen Interessen ist ein Merkmal des sozialistischen Menschenbildes. David Groth und Robert Iswall veranschaulichen die wechselvolle Beziehung zwischen dem privaten und dem allgemeinen Leben. Über die eigene Entwicklung reflektierend, stellt Groth fest: „Was bleibt einem in diesem Lande, wenn man erst einmal ein bißchen Köpfchen vorgezeigt hat? . . .“ (2; 24f) Iswall und Groth werden zu Repräsentanten der sozialistischen Gemeinschaft durch ihr gleichgerichtetes sozialistisches Wollen, ihren Lebensanspruch, ihre moralischen Dimensionen, in denen sie sich auf das gesellschaftliche Ganze beziehen. Auch dadurch, wie sie sich ihrer in einem erfahrungsreichen Leben geprüften Identität und Integrität sicher sind. Und diese Sicherheit beruht auf den entwickelten Verhältnissen der sozialistischen Gesellschaft von heute.

Der repräsentative Charakter der Hauptfiguren bildet also die vordergründige Motivation für die Heldenwahl, denn durch ihre einmaligen, unverwechselbaren Entwicklungswege wird der Aufstieg der befreiten Arbeiterklasse in der DDR exemplifiziert. Die Frage nach der Heldenwahl enthält noch einen Aspekt. Es fällt auf, daß

sowohl Groth als auch Iswall Journalisten sind. Sie sind Vertreter der neuen Intelligenz, die aus der Arbeiterklasse hervorgegangen ist. Dieser Umstand prägt vor allem das geistig-weltanschauliche Profil der Hauptfiguren. So läuft die ästhetische Funktion der Hauptfiguren als Erzähler und ihre berufsmäßige Betätigung als Helden zusammen: ihre Arbeit geht immer auf zwei Ebenen vor sich: auf der Ebene der Vorbereitung, des Materialensammelns, Beobachtens, Erinnerns und Überlegens; und auf der Ebene des durchdachten Niederschreibens. Durch ihren Beruf haben die Hauptfiguren die Möglichkeit, gesellschaftliches Leben, soziale Erscheinungen zu beobachten, sie zu verallgemeinern und die Ansichten darüber zu vermitteln. Es werden Charaktere aufgebaut, die durch ihre soziale Verwirklichung allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten repräsentieren. Auch durch eine so individuelle Gelegenheit wie die Berufswahl hebt der Autor die Vertretung allgemeiner Interessen und Merkmale der Gesellschaft durch die Hauptfiguren hervor.

Die typologische Bestimmung der zentralen Figuren, das Herausarbeiten des Symptomatischen in ihrer Anlage und die Motivation der Heldenwahl bilden die Voraussetzung für das Erschließen einer weiteren Funktion der Hauptfiguren — d. i. ihre Rolle für das Zustandekommen der *Kommunikation* mit den Leser. Diese gehört zu den Grundintentionen des Autors und läßt sich auf mehreren Ebenen verfolgen: Ihr künstlerischer Ausdruck besteht z. B. in der expliziten Rücksichtnahme auf die Leserschaft. Die Erzähler-Figur stellt sich ausdrücklich auf die Art, wie eine Schilderung vom Publikum aufgenommen wird, ein. „... aber was ist, wenn ich zu Fremden spreche? Denen muß ich mit Geschichten kommen, nicht mit mir, und die Geschichten müssen so sein, daß sie ebenso interessierten, würden sie von einem anderen erzählt.“ (1; 13/14) Der Kommunikationseffekt kann nur dann entstehen, wenn das Individuelle mit dem Allgemeinen verbunden wird. Die Erzähler-Figur breitet den epischen Stoff mit dem Bewußtsein von der Verständigung mit dem Leser, den sie oft als Gesprächspartner empfindet und dessen Reaktion auf das Erzählte sie oft voranzunehmen versucht.

Die Rücksichtnahme auf die Leserschaft führt häufig zu mehr oder weniger unmittelbaren Erläuterungen und Begründungen für die Stoffauswahl und die Strukturierung des Erzählvorgangs: z. B. in den oben zitierten Textpartien 3; 141, 2; 68 in: „Erzählt habe ich die Geschichte nur, weil...“ (3; 134) u. a. Die Verständigung mit dem Leser beschränkt sich nicht nur auf Fragen der kompositorischen Darlegung des Erzählten. Der Erzählvorgang selbst wird aus dem kommunikativen Bestreben heraus erklärt. Der Erzähler im Roman „Der Aufenthalt“ spricht von seinem Text als von „einer Arbeit, die zustande kam, weil persönlichstes Befinden auf öffentlichstes Interesse zu rechnen wagte.“ (3; 110) Auch diese Aussage unterstützt die These von der gesellschaftlichen Repräsentanz der Hauptfiguren.

Eben in der Analogie der Entwicklungswege von literarischen Gestalten und Leserschaft besteht eine der wichtigsten Voraussetzungen für die kollektive Verständigung.

Noch stärker tritt die Orientierung des Erzählvorgangs auf den Leser an solchen Stellen hervor, wo verschiedene im Werk dargebotene Sachverhalte oder Meinungen die Reaktion des Rezipienten herausfordern. „Diesen Bescheid gebe ich über mich aus und nehme ich auch bei Nichtgefallen nicht zurück. Ich hoffe aber auf Nichtgefallen.“ (3; 568) So wird der Leser zur aktiven Bewertung der Hauptfigur und der damit verbundenen Aussage provoziert. Die moralischen und weltanschaulichen Kriterien, an denen der Leser das Vorgestellte einschätzt, werden nicht von einer unanzuzweifelnden Autorität aufgezwungen. Der Rezipient hat die Freiheit, Denk- und Handlungsweise der Charaktere am eigenen Weltbild zu messen. Wir gehen an die Auswertung der Romanfiguren vom Standpunkt der marxistisch-leninistischen Ideologie heran. Daß sich wesentliche Berührungspunkte zwischen unseren Einschätzungen und den Urteilen der Helden zum Geschilderten ergeben, liegt an der gleichwertigen Zugehörigkeit sowohl der erzählenden bzw. urteilenden Hauptfiguren als auch der Leserschaft zur sozialistischen Gemeinschaft. Die Gemeinsamkeit der Wertsysteme bei Autor, Figuren und Leser ist die wichtigste Voraussetzung für einen ungestörten Dialog zwischen den literarischen Kunstwerken und ihren Rezipienten.

Schlußfolgerungen:

Die Qualität des literarischen Menschenbildes erweist sich darin, ob und wie es dem künstlerischen Werk gelingt, „allseitig auf den Menschen zu wirken, ihm zu einem höheren Bewußtsein seines geschichtlich-gesellschaftlichen Seins und zum Bewußtsein seiner gattungspotentiellen Fähigkeiten zu verhelfen.“²⁶ Dazu sind nicht nur Werke in der Lage, die in der Gegenwart, bzw. in der Wirklichkeit des Sozialismus angesiedelt sind. Denn „das Menschenbild des Sozialismus schließt ein Weltbild ein, in dem Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, Ferne und Nähe zum ganzen werden.“²⁷ So treten in gleichem Maße als Vertreter und Träger der sozialistischen Menschenbildkonzeption des Autors alle drei betreffenden Hauptfiguren auf. Die oben besprochenen Aspekte in ihrer Anlage führen zu folgenden Forschungsergebnissen:

1. Die Gestaltung des Menschenbildes des sozialistischen Schriftstellers Hermann Kant meint vor allem die Förderung des Selbstbewußtwerdens des einzelnen über seinen Platz und seine Möglichkeiten in der Gesellschaft. Durch seine Romane will der Autor im Sinne des Gesellschafts- und Persönlichkeitsideals bewußtseinsbildend und verhaltensformend wirken. Somit werden seine Werke zu bewußt produktiv-mitgestaltenden Faktoren der sozialistischen Gesellschaft.

2. Überblicken wir die gesamte Entwicklung der Hauptfiguren, so sehen wir vor uns das komplizierte Bild von Menschen, die nicht eindeutig eingeschätzt werden können. Bewußt hat Kant seine Figuren weder als statische, noch als ideale Gestalten im Sinne eines Vollkommenheitsmodells des sozialistischen Menschen aufgebaut. Vielmehr will er am besonderen, konkreten Fall den konfliktreichen Prozeß des Werdens einer sozialistischen Persönlichkeit veranschaulichen.

3. Der Autor bejaht grundsätzlich seine Figuren und ihre parteiliche humanistische Weltansicht. Dennoch reduziert sich das Verhältnis des Autors zur Hauptfigur als „Quasi-Enzähler“²⁸ nicht auf eine einfache Identität zwischen Autor und Hauptfigur. Kant verzichtet nicht auf eine überschaubare ästhetische Wertung der Helden. Er beurteilt ihre Denk- und Verhaltensweise danach, ob und inwieweit sie den sich herausbildenden sozialistischen Verhaltensnormen entsprechen. Das sozialistische Persönlichkeitsideal des Schriftstellers ist somit nicht gleichzusetzen mit dem von ihm geschaffenen konkreten Bild vom Menschen, d. h., mit einer positiv bewerteten literarischen Figur.

Groth und Iswall repräsentieren nicht schlechthin Kants Vorstellungen darüber, wie die sozialistische Persönlichkeit beschaffen sein sollte und könnte. Der Autor legt Wert darauf, daß der Leser sich mit den Hauptfiguren nicht identifiziert, sondern daß er sich ihnen gegenüber auch kritisch-distanziert verhält. Er soll nicht nur ihre positiven Auftritte bejahen, sondern sich auch mit deren Widersprüchen und Schwächen auseinandersetzen. Daß die Hauptfiguren nicht als Vorbildscharaktere angelegt sind, darf ihnen und ihrem Schöpfer nicht als Mangel angerechnet werden. So wird die Persönlichkeit nicht an einem abstrakten, statischen Vollkommenheitsmodell gemessen, sondern im Sinne Marx' als ein Mensch verstanden, der „nicht etwas Gewordenes zu bleiben sucht, sondern in der absoluten Bewegung des Werdens ist.“²⁹ Mit ihren starken und schwachen Seiten sind die Figuren lebendige und wahrheitsgetreue Charaktere, denen wir auch im wirklichen Leben begegnen können; sind mit ihrer „schöpferischen Ungeduld glaubwürdige Unruhige. . . Sensible Aktionsmenschen, gradlinige, nicht ohne Fehler, kurz, Menschen.“³⁰

4. Durch seine Hauptfiguren beweist Kant, daß in der schöpferischen, kollektiven Arbeit der Werktätigen, in ihrer Teilnahme an der Leitung und Lenkung des sozialistischen Staates im Kampf um die Lösung der gesellschaftlichen und individuellen Probleme sich die neuen und zukunftsbestimmenden Qualitäten der Persönlichkeit entwickeln und bewähren. Der feste sozialistische Klassenstandpunkt, die tiefe Einsicht in die gesellschaftlichen Zusammenhänge, das Verantwortungsbewußtsein für das Ganze sind Züge des neuen Menschen. Die betreffenden Figuren verkörpern diese Züge: sie sind innerlich organisiert und sozial diszipliniert, geistig reich und vielseitig interessiert. Die Hauptfiguren in Kants Romanschaffen werden durch ihren

Lebenslauf zu Repräsentanten einer ganzen Generation und durch ihre sozialen Eigenschaften — zu Vertretern einer gesellschaftlichen Ordnung.

ANMERKUNGEN:

¹ Zur Theorie des sozialistischen Realismus. Hrsg. von Hans Koch, Berlin, 1974, S. 322

² Die vorliegende Arbeit ist ein Auszug aus einer umfangreicheren Untersuchung zum Thema: „Das Menschen- und Gesellschaftsbild in Hermann Kants Romanschaffen“. Da sich unsere Auslegungen auf eine vorbestimmte Seitenzahl beschränken müssen, bringen wir hier nur die Forschungsergebnisse über die Entwicklung und relative Stabilität der Charaktere, zu denen wir auf Grund einer eingehenden textimmanenten Analyse gelangt sind.

³ Um das Zitierverfahren abzukürzen, werden wir die einzelnen Romane durch Kennziffern markieren und die Zitate fortan im Text angeben. Sie sind alle folgenden Ausgaben entnommen: 1. Aula, Berlin³ 1966; 2. Impressum, Berlin² 1972; 3. Aufenthalt, Berlin² 1977.

⁴ Mit der Bezeichnung 'unerhörte Begebenheiten' heben wir die große Bedeutung der genannten Ereignisse für die Entwicklung der Hauptfiguren hervor. Die Anwendung dieser Bezeichnung, die in der deutschen Literaturwissenschaft eher für die Theorie der Novelle charakteristisch ist, halten wir auch deshalb für nicht abwegig, weil mehrere Literaturkritiker auf novellistische Erzählstrukturen in Kants Romanen hinweisen. Vgl. dazu z. B. S. u. D. Schlenstedt: Modern erzählt. Zu Strukturen in Hermann Kants Roman „Die Aula“. In: „NDL“, 12/1965, S. 19.

⁵ L. Krenzlin: Hermann-Kant. (= SdG), Berlin 1980, S. 66.

⁶ Ebenda.

⁷ L. Krenzlin: a. a. O., S. 136.

⁸ N. Schöll: Der pikarische Held. Wiederaufleben einer literarischen Tradition seit 1945. In: „Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945“, Stuttgart, 1971, S. 305.

⁹ L. Krenzlin: a. a. O., S. 137.

Man muß dabei auch die sehr unterschiedliche charakterliche und soziale Anlage der betreffenden Figur in der zweiten und dritten Etappe ihrer Entwicklung berücksichtigen:

	I. Etappe	II. Etappe
Weltbild:	desorientiert	sozialistisch
soziale Lage:	allein und für sich	integriert in der sozialist. Gemeinschaft
soziale Selbstverwirklichung:	Passivität	beruflich und gesellschaftlich aktiv
Ziel:	das eigene Überleben um jeden Preis	Einheit von persönlichen Interessen und ges. Ansprüchen.

¹⁰ Auf die Geschichte der Diskussion über das Wesen des Bildungsromans wollen wir hier nicht eingehen, weil uns eine solche Betrachtung vom Thema zu weit wegführen würde. Vgl. dazu L. Köhn: Entwicklungs- und Bildungsroman. In: „DVjs“, 3/1968, S. 430/473 und 4/1968, S. 590/632.

Zu den wichtigsten Kennzeichen des Bildungsromans gehört die Anlage der Hauptfigur: Ein junger Mann, naiv und unerfahren, gibt aus diesem oder jenem Grund zu Anfang der Romanhandlung seine bisher meist wohl organisierte, behütete und eingeschränkte Lebensweise auf und geht in die weite Welt hinaus. Er führt eine Zeitlang ein bewegtes Dasein, von den Wechselfällen des

Lebens stets von der einen extremen Situation in die andere getrieben, wechselt oft den Ort seines Aufenthalts und seine Gesellschaft. Auf seinem Weg begegnet er verschiedenen Menschen, die ihm, oft in der Gestalt von Mentoren, unterschiedlichste Welteinsichten und Denkweisen beibringen. Das unmittelbare Erlebnis konkreter Lebenssituationen veranlaßt den Helden zum Durchdenken der eigenen Erkenntnisse, zwingt ihn zur tätigen Auseinandersetzung mit sich und der Welt. So bildet er sich als Charakter aus und geht aus dem Romangeschehen als ein fester, selbstbewußter Mensch, der seinen Platz in der Gesellschaft gefunden hat.

- ¹¹ Die Frage nach Kants Beitrag zur Entwicklung des sozialistischen Bildungsromans haben wir kurz erarbeitet in: *N. Bourneva*: Zu einigen kompositorischen Momenten im Roman „Der Aufenthalt“ von Hermann Kant. In: „Jahrbuch der VTU 'Kyrill i Methodij'“, С., 1983, т. XVIII, кн. I, с. 153/167.
- ¹² Die Verfolgung der Aufbautechnik in den betreffenden Romanen wäre ein interessantes Thema, würde aber die Rahmen vorliegender Untersuchung überschreiten.
- ¹³ *M. Велева*: Първо лице в художественото слово: В: „Език и литература“, 4/1980, с. 36.
- ¹⁴ *W. Kaiser*: Wer erzählt den Roman? In: *H. Klotz*, „Zur Poetik des Romans“, Darmstadt, 1965, S. 208.
- ¹⁵ Zur Problematik des Blickpunktwechsels und der point-of-view-Technik vgl. z. B. *Er. Stanzel*: Theorie des Erzählens, Göttingen 1980, *B. A. Успенский*: Поэтика композиции, М., 1970.
- ¹⁶ *Fr. Stanzel*: Theorie des Erzählens. . . , S. 251/258.
- ¹⁷ Ebenda, S. 267.
- ¹⁸ *L. Krenzlin*: Hermann Kant. . . , S. 69.
- ¹⁹ Vgl. dazu *K. Hirdtina*: Spaß mit Unbehagen. In: „Sonntag“, 15/1972, S. 7; *M. Dau*: Vergnügen auf Kosten zielgerichteter Bilanz. In: „Sonntag“, 32/1972, S. 5; *W. Gruner*: Vielleicht sollte man ihn nicht zum Minister machen? In: „Forum“, 10/1972; S. 8; *L. Enders*: Muß der Minister ein Halbgott sein? In: „Sonntag“, 24/1972; S. 5 u. a. m.
- ²⁰ *И. Бернщайн*: Жанровая структура современного романа. В: „Вопросы литературы“, 2/1976, с. 157. Vgl. dazu auch *I. Bernstein*: Entwicklungen des Gegenwartromans in sozialistischen Ländern Europas und der Bilanzroman. In: „Urteile und Entdeckungen. DDR-Literatur in der sowjetischen Kritik“, Halle-Leipzig 1978, S. 329/346.
- ²¹ Unter dieser Bezeichnung versteht man in der Literaturgeschichte der DDR die Gesamtheit von literarischen Werken, die das Thema der Neuorientierung und der Entscheidung des Individuums für die sozialistische Gesellschaft stellen. Bezeichnung nach *A. Seghers'* Roman „Die Entscheidung“ (1959).
- ²² 'Ankunftsliteratur' — behandelt die grundlegenden Probleme der gesellschaftlichen Theorie und Praxis im Sozialismus. Das Individuum wurzelt fest im Boden der sozialistischen Gemeinschaft. Es erlebt seine Prüfungen und Bewährungsproben, besteht seine Konflikte im Ringen um das Verwirklichen des Sozialismus. Bezeichnung nach *B. Reimanns* Erzählung „Ankunft im Alltag“ (1961).
- ²³ *S. und D. Schlenstedt*: Modern erzählt. Zu Erzählstrukturen in Hermann Kants Roman „Die Aula“. In: „NDL“, 12/1965, S. 19.
- ²⁴ Der Schriftsteller selbst bekennt, daß mehrere seiner Erlebnisse ihren künstlerischen Niederschlag im Romanschaffen gefunden haben. Vgl. dazu *A. Große*: Interview mit Hermann Kant. In: „WB“, 8/1972, S. 56 und *L. Krenzlin*: Lebenslauf, erster und zweiter Absatz, Interview mit Hermann Kant. In: *Dieselbe, H. Kant. . .*, S. 7.
- ²⁵ *Jean Villain* sprach mit Hermann Kant. Ein verregneter Urlaub, In: „Sonntag“, 48/1965, S. 4.
- ²⁶ *I. Diersen*: Zu einem Aspekt der Kulturfunktion der Kunst. In: „Wechselwirkung technischer und kultureller Funktion“, Kulturtheoretische Konferenz, Berlin, 1965, S. 313.

²⁷ *H. Koch*: Unsere Literaturlandschaft. Berlin 1965, S. 152.

²⁸ *S. und D. Schlenstedt*: a. a. O., S. 27.

²⁹ *K. Marx*: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. Berlin 1953, S. 387.

³⁰ *E. Kühl*: Was ist moralisch, was nicht? In: „Forum“, 10/1972, S. 5.

ГЛАВНИЯТ ПЕРСОНАЖ КАТО ОРИЕНТИРАЩ ЦЕНТЪР
ПРИ РАЗКРИВАНЕ ОБЛИКА НА ЧОВЕКА
В РОМАНИТЕ НА ХЕРМАН КАНТ

Николина Бурнева

(Резюме)

Темата разглеждаме в три аспекта: възможности за осъществяване на човека в обществото, художествено пресъздаване на (социалистическата) личност, репрезентативност на художествения образ. Главните персонажи от „Аулата“, „Импресум“ и „Престоят“ се развиват по аналогична схема, но имат и своите специфични особености. В рамките на автобиографичното повествование преживяващото и разказващото аз отразяват две фази в диалектически противоречивото израстване на героя. Изборът на главните персонажи се определя от репрезентативността на тяхното развитие. В типологично отношение това са герои от „Ankunftsliteratur“ и „Entscheidungsliteratur“. Типовият им характер е предпоставка за осъществяване на комуникацията между автор и читател.

Изследването налага следните изводи:

1. Обликът на човека се определя за Х. Кант преди всичко чрез осъзнаването на собственото аз и на връзката индивид — общество.

2. Кант съзнателно не рисува човека като статична и свършена социалистическа личност. Чрез конкретния случай той илюстрира противоречивия процес на нейното изграждане.

3. Чрез отрицателните черти на главните персонажи се стимулира оценъчната активност на читателя, поради което романите действуват и възпитателно.

4. Кант е постигнал висока степен на репрезентативност на главните персонажи — чрез етапите на развитието си те онагледяват израстването на своето поколение, а чрез социалната си активност са типични представители на социалистическото общество.

ГЛАВНЫЙ ПЕРСОНАЖ КАК ОРИЕНТИРУЮЩИЙ ЦЕНТР
ПРИ РАСКРЫТИИ ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА
В РОМАНАХ ГЕРМАННА КАНТА

Николина Бурнева

(Резюме)

Тему рассматриваем в трех аспектах: с учетом возможностей для реализации человека в пределах общества, художественной интерпретации социалистической личности, типичности художественного образа. Главные персонажи в романах „Актовый зал“, „Входные данные“ и „Пребывание“ имеют аналогичную схему развития, но и специфические особенности. В рамках автобиографического повествования переживающее и рассказывающее „я“ показаны как две фазы в диалектически противоречивой последовательности вырастания героя. Выбор главных персонажей определяется репрезентативностью их развития. В типологическом отношении это герои из „Entscheidungsliteratur“ и „Ankunftsliteratur“. Типичность главных персонажей обуславливает осуществление коммуникации между автором и читателем.

Работа приводит к следующим выводам:

1. Образ человека определяется Г. Кантом прежде всего посредством осознания собственного „я“ и отношения „индивид — общество“.

2. Кант сознательно не обрисовывает человека как статичной и идеальной, достигшей совершенства социалистической личности. На конкретном случае он иллюстрирует скорее всего противоречивый процесс оформления личности.

3. Отрицательные черты главных персонажей усиливают оценочную активность читателя, вследствие чего воздействие романов имеет и сильный воспитательный эффект.

4. Кант достиг высокой степени представительности главных персонажей: Этапы их развития свидетельствуют о биографическом росте их поколения. Социальная активность героев делает их носителями черт новой социалистической личности.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ,
том XX, книга 1
първо издание

Редактор Здравка Василева
Художник Христо Попов
Художествен редактор Борислав Кьосев
Технически редактор Стела Томчева
Коректор Цветана Георгиева

Дадена за набор на 22. X. 1984 г. Подписана за печат на 15. VII. 1985 г.
Излязла от печат през юли 1985 г. Формат 16/60/90. Печатни коли 12.
Издателски коли 12. Условно издателски коли 12,89.
Издателски № 26736. Тираж 602. Цена 1,74 лв.
КОД 02/9535322311/5054—9—85

ДИ „Наука и изкуство“ — София
ДП „Г. Димитров“ — Ямбол

ЦЕНА 1,74 ЛВ.