

Иван ПОПОВ

Софийски университет „Св. Климент Охридски”, България

ПИШЕЩИЯТ ГЕРОЙ В СЛЕДВОЕННАТА НЕМСКОЕЗИЧНА ЛИТЕРАТУРА

Ivan POPOV

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

THE CHARACTER AS A WRITER IN THE GERMAN-LANGUAGE LITERATURE AFTER THE SECOND WORLD WAR

Статията анализира четири романа на швейцарските писатели Макс Фриш и Урс Видмер, както и на австриеца Томас Бернхард. Навсякъде повествованието носи т.нар. „неблагонадежден“ характер, което следва да бъде обяснено с модерния проблем за взаимоотношението между живот и литература, както и с различната трактовка, която той получава в отделните текстове. Изводът гласи, че през втората половина на XX век писането и фикцията все повече изгубват приписваната им от Модернизма аура на „другото“ на живота.

The article analyzes four novels by the Swiss authors Max Frisch and Urs Widmer, as well as by the Austrian Thomas Bernhard. In all of them the narration is of the so called “unreliable” kind, which is to be explained by the modern problem of the relation between life and literature and the different ways the texts approach that problem. The conclusion is that during the second half of the 20th century writing and fiction were gradually losing the aura of being “the other” to life which Modernism used to ascribe to them.

Ключови думи: *неблагонадеждно повествование; немскоезична следвоенна литература; постмодерна литература*

Keywords: *unreliable narration; German-language literature after the Second World War; postmodern literature*

Фигурата на пишещия герой в немскоезичната следвоенна литература – разглежданите в настоящия текст общо четири романа на швейцарските писатели Макс Фриш и Урс Видмер, както и на австриеца Томас Бернхард¹, възникват през тази епоха – е важна с това, че самото ѝ разработване има връз-

¹ С изключение на „Das Buch des Vaters“ [„Книгата на бащата“] от Видмер, всички останали произведения са преведени на български и са изброени в библиографията на настоящия текст. Кратко резюме на съдържанието им ще бъде представено във втората половина на статията.

ка с парадигматичния за Модерността въпрос за взаимоотношението между реалност и фикция. Всеки един от изброените автори предлага оригинална трактовка на този проблем, която в настоящия текст ще бъде проследена в исторически и съответно интертекстуален план.

Разказващи и пишещи – в качеството им на подгрупа на първата категория – герои се срещат в литературната история далеч преди втората половина на ХХ век, като съответните им функции следва, разбира се, да бъдат анализирани и разбирани с оглед особеностите на отделния случай и на целите, които преследва авторът на конкретното художествено произведение. Както знаем, когато наративът се води от страна на някой от героите, достъпът на читателя до описаните в творбата събития е принципно лимитиран; за разлика от повествованията, в които е налице „всезнаещ“ повествовател, тук няма как да сме сигурни по въпроса, кое от фикционално изобразеното е „вярно“². В текстовете на Фриш, Видмер и Бернхард централно място заема въпросът, дали разказът на героя е достоверен спрямо „реално“ протеклите в света на съответното произведение процеси. Различни са основанията да се усъним в благонадеждността на прочетеното. Романът „Щилер“ от Фриш например започва с мото – кратък цитат от Сьорен Киркегор, в който се говори за „избора на себе си“ (Фриш 1982: 23). Тук паратекстът подсказва, че основната тема ще бъде тази за конструирането на собствената идентичност. От своя страна, няма как да не направи впечатление езикът на разказващия в романите на Видмер. В „Любовникът на мама“ синът постоянно казва „майката“, а не „майка ми“³, което следва да ни наведе на мисълта, че между двамата може би съществува сериозен психологически конфликт, прикрит (а може би също така отричан) от привидно дистанцираното и хладно описание.

Още в началото следва да бъде обърнато внимание на един проблем, който е от ключово значение при дискусиата върху неблагоприятното разказване в литературата. Има безкрайно много примери, когато описаното в една фикция не следва да бъде приемано за „чиста монета“, но едва вглеждането в конкретните особености ще ни помогне да впрегнем една такава абстрактна и схематична формулировка за целите на литературоведския анализ. На въпроса кое във фиктивния свят е вярно и кое – не, не може да бъде даден отговор по принцип, т.е. без оглед на вече фиксираната от читателя интерпретация на даденото произведение. Например в един научнофантастичен наратив по правило биват описвани неща, които нарушават законите на физиката и на ос-

² Изразът е поставен в кавички поради очевидното му значение на метафора – „вярно“ или „невярно“ може да е едно твърдение само по отношение на фикцията, но не и „в“ нея.

³ В българския превод това за съжаление не е взето под внимание, като навсякъде фигурира „мама“, а не „die Mutter“, както е в оригинала. Моментът е интересен сам по себе си, бидейки свидетелство за факта, че художественият превод по същество се явява интерпретация, а не просто пренос от един език в друг.

таналите съществуващи в нашия свят науки, но като читатели ние не смятаме, че повествователят се заблуждава или примерно халюцинира, резултатът от което е неговият разказ за един невъзможен, неправдоподобен и в крайна сметка лишен от кохерентност свят. Съзнанието за жанровите особености на фантастичната литература ни дава основание да допуснем, макар и в повечето случаи очевидно имплицитно, че в случая от нас се очаква да си въобразим разказаното като нещо, което протича „действително“ в произведението, т.е. не представлява лъжа или пък безсмислица.

За разлика, когато на дневен ред е феноменът на т.нар. неблагоприятно повествование, следва да бъде осъзнато именно разминаването между гледната точка на разказващия и фактите, важащи в света на наратива, за да можем да стигнем до адекватно разбиране на творбата. Но защо в първия случай не изпитваме проблем с отклонението от действителността, докато във втория то не бива да се пренебрегва? И защо въобще разграничаваме между подобни примери, вместо да ги подведем под общия знаменател на недостоверния разказ? Според някои съвременни изследвания върху този теоретичен проблем (Davies 2007: 68 – 69) четенето и рецепцията на литература не протичат в линейна последователност („bottom-up“, ако можем да използваме английския израз). Интерпретацията не се явява краен продукт на усилията на читателя, който първо се ориентира по отношение на „обективно“ важащите в една фикция факти, а чак след това започва да търси значението на цялото. Напротив, рефлексията върху разискваната в конкретната творба тематика очевидно е ключовото предварително условие, за да определим когнитивния си подход и в крайна сметка да решим дали да вярваме на разказвача, или не, както и въобще защо да го правим. Както вече се каза, информации например за жанровата принадлежност играят решаваща роля при формирането на адекватната читателска стратегия; към това се прибавя и принципната готовност на четящия да търси смисъла на произведението именно в качеството му на продукт на нечии (авторови) усилия, а не да го възприема просто като разказ за измислени хора и събития.

С оглед на казаното може би няма нужда да бъде специално изтъквано, че предложеният тук анализ не се явява упражнение по наратология. Действително интересният – от литературоведска и литературно-историческа гледна точка – въпрос е как повествователната техника на неблагоприятността, а покрай нея и философският проблем за взаимодействието между живот и литература биват „отиграни“ от различни ъгли у тримата писатели. Именно придържането към образа на неблагоприятно разказващия (в случая – пишещия) герой дава основание за констатацията, че първоначалният патос, характерен например за „Щилер“ на Макс Фриш, постепенно отстъпва място на един скептицизъм, според който бягството в света на писането е в крайна сметка обречено на неуспех.

Навсякъде в изброените романи се набива на очи едно сходство, отнасящо се до централния въпрос за разликата между фикция и реалност. Съз-

даденият от героя текст се явява част от фиктивния свят на произведението, но едновременно с това и от нашата действителност. Това неминуемо следва да насочи читателското внимание към един аспект, който по традиция остава донякъде в сянка при анализа на паратекстовете в случая на художествената литература – визуалното оформление на страницата. По редуването на текстови отрязъци с различна дължина, между които не съществува непременно непосредствена смислова или логическа връзка, първата част от „Щилер“ на Макс Фриш например имитира структурата и облика на дневник. От своя страна, в „Изличаване. Едно разпадане“ на Томас Бернхард разказът се лее на близо 450 страници, като новият ред е използван единствено веднъж (Бернхард 2007: 215), така че неволно се натрапва аналогията със съставения „на един дъх“ и останал малко или повече необработен ръкопис. Оформлението играе основна роля при интерпретацията на тези романи, макар и то да представлява по-скоро граничен феномен в класическия анализ на паратекста, предложен от Жерар Женет (Genette 1987: 38 – 39). Подобно наблюдение е важно при разработването на – поне първоначална и схематична – типология на специфичните случаи (разисквани от Diehl 2009), когато читателят е „подканен“ да си представи, че авторът на текста, който държи в ръце, е един от изобразените в същото това произведение персонажи.

Едновременно с всичко изброено четирите романа са пример – а това е наистина характерно за постмодернизма – за литературната трактовка на един теоретичен проблем, която не присъства единствено имплицитно, а се явява част от замисъла на самото произведение. Авторите създават образа на непрофесионалния, нешколуван литератор, който е твърде фиксиран върху своите конфликти със семейството и външния свят, за да изгради достатъчен отстъп спрямо разказаното. В своя свят пишещите герои така и не успяват да се превърнат в истински писатели: разказите им, а както видяхме това понякога важи и за външния вид на текста, си остават недовършени. Така че заедно с прехода от живот към фикция тук на преден план е застанало и понятийното (и съответно онтологично) разграничение между художественото произведение и неговия носител. В света на романите написаното е „просто“ текст, докато ние четем литература, т.е. един и същ набор от думи се оказва носител на съвсем различни свойства, в зависимост от това в кой контекст го ситуираме. Изкусната игра с подобни естетически и съответно философски въпроси и парадокси отново показва, че фокусирането единствено върху повествователните експерименти няма да е в състояние да отдаде дължимото на авторския замисъл във всеки един от четирите случая, които тук разглеждаме в диахронен план.

В „Щилер“ на Макс Фриш писането/записването на отделните преживелици от собствения живот се извършва в затвора. Джеймс Уайт, американски гражданин, чийто майчин език очевидно е немският, бива разпознат на влизане в Швейцария като изчезналия преди шест години швейцарски скулптор Анатол Щилер. Следва арест и дълго следствие, по време на което на Уайт е

върчена „[...] тетрадка, цялата с празни листове“, където той да „опиш[е] живота си“ (Фриш 1982: 25). Разбира се, героят отрича всякаква връзка с изчезналия, въпреки че постоянно бива конфронтиран с тази натрапена му от останалите идентичност, което се явява и основният източник за изобилстващите в началото на романа комични ситуации. Но Уайт не просто си води дневник, за да прогони скуката; пишейки, той се стреми да се превърне в някой друг, да се освободи от наложените му отвън – от социалния свят – гледни точки и мнения, за да успее да достигне до истината за себе си, до ядрото на собствената идентичност. Особено в началото записките представляват същинско находище на най-различни истории – някои разказани от първо лице, макар и описаните в тях главозамайващи приключения да звучат по-скоро неправдоподобно, други – издържани в сериозен и дори медитативен тон. Първата от общо седемте „тетрадки“ съдържа и два чисто фикционални наратива – за аптекаря Изидор, който по невнимание бива откъснат от семейството си и се завръща чак след седемгодишно отсъствие (Фриш 1982: 50-53), както и за Рип ван Уинкл, познатия персонаж от северноамериканската литература, „проспал“ 20 години от живота си и завърнал се в един свят, нямащ нищо общо с онзи, който е напуснал (Фриш 1982: 73 – 78).

Естествено, това не са просто упражнения, служещи за запълване на прекараното в изолация време. Червената нишка на романа, заявена още в самото начало – че тук се дискутира въпросът за границите на собствената свобода, превръща писането на Уайт в акт на самоосъзнаване и себе-конструиране. Под формата на експеримент и на игра, в тези записки са „тествани“ различни идентичности, някои чисто фиктивни, други по-скоро спадащи към категорията на т.нар. „whishful thinking“, като на места дори се прокрадват и текстови отрязъци, които като че ли звучат автентично и разкриват „истинската“ същност на пишещия.

В крайна сметка в края на първата част от романа (заемаща впрочем близо 75% от целия текст) се оказва, че Уайт в действителност е Щилер. Разбираме това не на последно място и от съдържащите се в неговите записки няколко преразказани сънища (Фриш 1982: 325). Както знаем още от творчеството на Е.Т.А. Хофман, сънят е наратив, в който се съдържа само и единствено истината. Така опитът на героя да избяга от себе си и чрез писане да се самосъздаде начисто, не се увенчава с успех; това е в синхрон с „екзистенциалистката“ позиция на вече споменатия Киркегор, гласяща, че не светът, а единствено нашето възприятие за него може да бъде променено. Но не това е важно тук. Мотивацията на Щилер въобще да се захване с писане, е залегнала, поне в началото на романа, в една „героична“ концепция за литературата, според която нейната основна функция е да трансцендира наложените ни в реалния живот ценностни и миогледни ограничения, да ги преодолее под формата на свободна игра на фантазията. Упоритият стремеж на разказвача да се себе-изгради на страниците на своя „дневник“, е изпълнен с вдъхновение и оптимизъм.

В началото на ХХІ век литературната трактовка на същата проблематика не би могла да е по-различна. В романите на Урс Видмер „Любовникът на мама“ и „Книгата на бащата“ актът на разказване се случва като че ли под диктовката на външните обстоятелства и в двата случая е мотивиран от нечия смърт. В първото произведение умира диригентът Едвин Шимел, любовник на майката на разказващия персонаж, а вторият текст започва със смъртта на бащата на героя. Наративът възниква спонтанно (макар че между ситуацията на разказване в двата романа все пак има важни разлики, които ще бъдат разгледани след малко); той не представлява резултат от обмислено решение, а е реакция на загуба и съответно травма, изхвърлила сина от досегашната орбита на живота му.

В случая за целите на анализа следва да припомним до наратологичното понятие „време на разказвача“. „Любовникът на мама“ започва със смъртта на Едвин и завършва с неговото погребение, т.е. в света на романа синът има нужда от едва няколко дни, за да разкаже историята на своята майка и нейната (предполагаема) връзка с диригента. „Днес почина любовникът на мама“ (Видмер 2000: 5) е първото изречение от този наратив, докато „Днес любовникът на мама бе положен в гроба“ (Видмер 2000: 132) маркира началото на последната сцена, в която синът гледа погребението на Едвин Шимел по телевизията. Внимателната реконструкция на времето на създаване на разказа „във“ фикцията следва да наведе читателя на предположението, че той е всичко друго, но не и дистанцирано предаване на описаните събития.

В хода на романа научаваме, че на младини Клара – майката – е имала любовна връзка с диригента, който не само я е изоставил, а дори я е принудил да направи аборт (Видмер 65 – 66), което впоследствие довежда до нейното все по-отчетливо проявяващо се душевно заболяване и в крайна сметка до самоубийството ѝ (Видмер 2000: 125 – 127). Както вече се каза, навсякъде се говори за „майка“, т.е. налице е вероятно опит за потискане на емоциите, но противоречивото обвързване между нея и сина – той едновременно я обича, но е и жертва на психическите ѝ проблеми – като че ли се е запазило и след нейната смърт. Героят сигурно е страдал от поведението на майка си, което отчетливо проличава в момента, когато Клара е отведена (за първи път) в психиатрия и абзацът, описващ преживяванията на детето, звучи почти апокалиптично, като не става ясна перспективата, от която се води повествованието:

„От небето падаха мъртви врабчета. Слънцето беше черно, луната – сляпа. По земята вече не ходеха хора. Водата замръзна. От леда стърчаха мъртви пъстърви“ (Видмер 2000: 101).

Впрочем и себе си синът нарича „детето“, избягвайки да каже „аз“, което може да се разбира като опит за потискане на преживяната от първо лице травма, нанесена от психическата неустойчивост на Клара. Дали обаче разказвачът не се стреми същевременно да я оправдае, запазвайки своята субективна версия за историята ѝ с диригента, върху когото прехвърля цялата вина?

Многозначителен е самият факт, че не кончината на майка му, а тази на Едвин се явява повод за възникването на наратива. Може би не обективната истина, а необходимостта да съхрани образа на „злодея“ е същинската мотивация на разказващия?

Всичко това са, разбира се, единствено хипотези, но на фона на вече разисквания „Щилер“ се набива на очи, че у по-късния швейцарски писател неблагонадеждността вече не представлява съзнателен експеримент, игра с различни възможности за фикционализиране на живота, а е принуда, инстинктивно налучкан изход от травматичната загуба на някого, за да може собствената мирогледна картина – самата тя явяваща се бягство от болезнената реалност – да остане ненакърнена.

Понеже разглежданите тук романи на Видмер са организирани в трилогия, можем да проследим развитието на пишещия син от първия към втория текст, т.е. отново по отношение на фиктивното време, в което той пребивава и създава историите си. В „Книгата на бащата“ фокусът е насочен към бащината фигура, но историята е разказана по съвсем различен начин. Първо, отношението не е дистанцирано (същото важи и за местата, където се споменава и Клара) – говорейки за Карл, синът казва „баща ми“. Освен това самият образ е описан с много повече симпатия в сравнение с майката от първия роман. Продължава да се наблюдава обаче известна противоречивост. От дистанцията на настоящия момент, в който разказва, синът още в началото споменава, че по времето на смъртта на баща си той е бил на 27 години, но все още е живеел при родителите си – понеже баща му не би понесъл раздялата (Widmer 2004: 15). Отново може би се загатва за евентуални конфликти и психологически зависимости, тлеещи под повърхността на живота на това семейство.

В този роман централно място заема самата дейност на писането, което тук маркира прехода от детска към зряла възраст. На 12-годишна възраст Карл (бащата) преминава старинен ритуал на инициация и получава от общността на малкото швейцарско село, от където произхожда родът му, „книгата на живота си“, в която следва да регистрира всичко онова, което му се случва ден след ден – до самия момент на смъртта (Widmer 2004: 18 – 44). В края на историята се оказва, че ръкописът всъщност е изгубен, т.е. онова, което сме прочели, представлява фикционализираната, авторска версия на биографията на Карл, създадена от сина му (Widmer 2004: 207). Дали случаят не е такъв, че пишешки за баща си, разказвачът всъщност несъзнателно се опитва да му подражава, т.е. да порасне, да се еманципира от собствените си емоционални дефицити и от твърде дълго продължилото детство?

В сравнение с първия роман тук текстът носи по-малко спонтанен характер, върви се към по-голямо осъзнаване на възможностите, които предлага фикционалният разказ именно като инструмент за рефлексия върху действителността. В този смисъл може да се каже, че в интертекстуален план образът на сина претърпява развитие, но не бива да забравяме, че писането до голяма

степен продължава да изпълнява терапевтична функция – то е механизмът, с чиято помощ героят се опитва да се справи с проблемите си, да продължи напред след загубата на бащината фигура (която, за разлика от Клара в предишния роман, очевидно не е източник на травмиращи преживявания). Така и тук пишещият е далеч от създаването на художествена литература. Крайният продукт – разбира се, в света на героя, а не в нашия – възниква малко или много по неволя, т.е. все пак не е постигната достатъчна дистанция спрямо непосредствения житейски опит. Освен това в крайна сметка синът написва книгата на баща си, а не своята, така че не става ясно дали детството е действително преодоляно.

Съпоставката завършва с романа на Томас Бернхард „Изличаване. Едно разпадане“, в който изходната ситуация много напомня на онова, което вече видяхме. Родителите и братът на австриеца Франц-Йозеф Мурау загиват в автомобилна катастрофа; след като получава телеграма, той прекарва около три часа в квартирата си в Рим, размишлявайки върху най-различни неща, свързани с него и семейната му история. В по-късен момент героят записва мислите си, разпростирайки се върху над 200 страници. В състояние сме да реконструираме тези нюанси, отнасящи се отново до времето на разказвача, благодарение на факта, че в самото начало и в края на романа експлицитно се споменава, че Мурау пише. Това включване на един втори, анонимен и мимо-летен глас, чиято идентичност не е уточнена и за чието присъствие читателят скоро забравя, играе, разбира се, ключова роля. Тук наративът отново е „само“ текст (за героя), но същевременно роман (за нас). Изграденото категориално напрежение между тези две перспективи задава подстъпа към адекватния прочит на „Изличаване“.

Втората част от произведението описва неколкодневното посещение на Мурау в семейното имение в австрийската провинция, където с помощта на двете си сестри той организира погребението. В края на романа се споменава, че героят е починал в Рим през 1983 г. (Бернхард 2007: 447) От внимателния прочит на втората половина на романа става ясно, че за написването той е разполагал с около година, т.е. усещането за недовършеност е мотивирано може би най-вече от външните фактори, които отново не се поддават на контрола на персонажа.

Вече се каза, че самото оформление на този роман, представляващ безкраен поток от думи, без забележими следи от вторична намеса, като че ли имитира формата на недовършения, останал под формата на първоначална, работна версия ръкопис. За това впечатление допринасят безкрайно многото повторения и вариации на една и съща тема (а тя е: непоносимостта на Мурау към ценностната система на собственото му семейство и желанието му не просто да скъса с родителите, братата и сестрите си, а направо да ги „изличи“ от своя живот). На немалко места се наблюдават противоречия, като например твърдението на Мурау, че се е чувствал близък до майка си (Бернхард 2007:

183) – нещо, което със сигурност е изненада за читателя, при положение че още от първите страници разказвачът не спира да критикува родителите си. Тази непосредственост и като цяло близостта до устното слово сигнализируют, че въобще не се е стигнало до редактиране на текста, който държим в „суров“ вид в ръцете си.

В хода на своите записки Мурау постоянно се връща към своето твърдение, че откъсването от задушавашата семейна среда е свързано с желанието му да стане писател, но очевидно катастрофата го е хванала неподготвен и той не може повече да отлага и да проектира очакванията си в бъдещето, а трябва да порасне и да започне да пише на момента. Ала единственото, за което е способен да мисли и съответно да разказва, си остава крайно проблематичното отношение към семейството, неразрешените конфликти с вече починалите родители, брата и двете – все още живи – сестри. По парадоксален начин и противно на заглавието си, този наратив всъщност увековечава „виновниците“, защото при цялата, бликаща буквално от всеки ред ненавист, Мурау всъщност съхранява спомена за своите роднини. Дългогодишната ментална подготовка за литературна кариера не му е от полза – подобно на героите на Видмер, и тук писането се оказва малко или много единственият изход от неочаквания обрат, който е направил животът, но разминаването между желание и действителност за съжаление, не може да бъде „изличено“. Крайният резултат отново е положителен, а скъсването със семейната среда в действителност така и не се състои.

И така, в разгледаните романи имаме работа не просто с литературни герои, които разказват историите си в писмена форма, а с различни погледи върху централната, модерна тема за отношението между живот и литература. Както видяхме, с приближаването на края на XX век опитът за фикционално трансцендиране на вътрешните конфликти и проблеми все повече губи убедителността си, литературата постепенно се разделя с аурата, с която я е натоварил Модернизмът. Четирите романа са изключително интересен пример за това как реални и много способни писатели създават образа на непрофесионалния литератор, който така и не успява да „изличи“ реалния си „аз“. Изводът е, че живот и литература, реалност и фикция си остават същностно разделени светове. Или може би все пак животът се превръща в изкуство – макар и не за Щилер, за анонимния разказващ син в книгите на Видмер и за Франц-Йозеф Мурау? Провалът на героите върви ръка за ръка с реализацията на концепцията на техните автори, а това за пореден път онагледява колко сложни значения може да съдържа т.нар. постмодерна литература, позволяваща интерпретации, излизаци далеч извън рамките на познатите клишета, с които сме свикнали да си служим.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бернхард 2007: Бернхард, Т. *Изличаване. Едно разпадане*. София: Атлантис КЛ. // **Bernhard 2007:** Bernhard, T. *Izlichavane. Edno razpadane*. Sofia: Atlantis KL.

Видмер 2000: Видмер, У. *Любовникът на мама*. София: ЖАР – Жанет Аргирова. // **Vidmer 2000:** Vidmer, U. *Lyubovnikat na mama*. Sofia: ZhAR – Zhanet Argirova.

Фриш 1982: Фриш, М. *Щилер*. Пловдив: Христо Г. Данов. // **Frish 1982:** Frish, M. *Shtiler*. Plovdiv: Hristo G. Danov.

Davies 2007: Davies, D. *Aesthetics and Literature*. New York: Continuum International Publishing Group.

Diehl 2009: Diehl, N. Imagining De Re and the Symmetry Thesis of Narration. – In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 67. No. 1, pp. 15 – 24.

Genette 1987: Genette, G. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.

Widmer 2004: Widmer, U. *Das Buch des Vaters*. Zürich: Diogenes Verlag.