

## СЮРРЕАЛИСТИЧНАТА ИГРА С КОНВЕНЦИИТЕ НА БУЛЕВАРДНИЯ РОМАН

Анна Гаварецка (Познан)

*Двадцатилетие между двумя мировыми войнами в чешской литературе – это период необыкновенного развития популярного романа. Это явление вызвало ряд дискуссий, сконцентрированных вокруг эстетических и социальных проблем массовой культуры. Чешские писатели тоже начали вводить структурные компоненты популярных литературных жанров в сочиняемые ими произведения. Отдельные литературные направления и группировки использовали различные элементы этих структур, чтобы придать им новые философские или идейные функции. Чешские сюрреалисты, согласно теории Андре Бретона, обращались чаще всего к популярным романтическим жанрам: готическому роману и роману ужасов. Витезслав Незвал, самый выдающийся представитель сюрреализма в Чехии, указал в своих критических очерках на связи, соединяющие поэтику ужаса с сюрреалистическими концепциями сна и подсознания. Попыткой литературной экземплификации этих связей является его роман *Valérie a týden divů*, который воспринимается как пастись бульварной словесности XIX века.*

*The period between the two world wars is the time of an extraordinary prosperity of Czech popular literature. This phenomenon was the subject of many discussions, which concerned the aesthetic and social problems of mass culture. Czech writers also began to include some aspect of popular novels into their own literary works. A number of movements and literary groups used different elements of popular structures to give them new philosophical or ideological functions. Czech surrealists, according to the theory of André Breton, paid special attention to popular romantic genres: gothic novel and horror novel. Vítězslav Nezval who was the most prominent Czech surrealist, in his critical essays wrote about connections between horror and surrealistic ideas of dream and subconsciousness. He also tried to show these connections in his novel *Valérie a týden divů* which was composed as a pastiche of the nineteenth century popular novel.*

В историята на европейската култура (и нейния американски вариант) двадесетте години между двете световни войни представляват период на масова продукция на популярна литература. По онова време този феномен става предмет на дискусии и полемики относно, най-общо казано, ролята, която играе масовата литература в общественото и естетическото възпитание на реципиентите. Становищата, представени в тези дискусии, варират от малобройните и доста предпазливи опити да бъде защитено явлението до

категоричното му отхвърляне<sup>1</sup>. Последната гледна точка е поддържана преди всичко от представителите на педагогическите среди, които са обезпокоени от твърде интензивната рецепция на булевардна литература сред младежта. Аргументите, които се повтарят твърде често в този тип изказвания, се концентрират не толкова около естетически проблеми, колкото около негативното влияние, което този род продукция оказва върху етичните представи и обществената позиция на читателите. Квзисоциологическият характер на дискурса става причина в чешката литературна наука да не се появи нито един текст, който да подхожда научно към явлението. Единствената книга, посветена на този проблем, – “За сублитературата”, от известния литературен критик и изследовател Федор Солдан представя булевардната литература от гледна точка на механизмите на нейното обществено въздействие. „Читателите на сублитература се обръщат към нея преди всичко защото тя им помага да си създават илюзия за живота и да забравят делничното си съществуване”<sup>2</sup> – твърди авторът, приписвайки на популярния роман антиобществени и преди всичко антиколективистични тенденции. Трудът на Солдан, макар и негативно настроен и следователно отхвърлящ самото явление, все пак анализира структурата на тривиалната литература по начин, близък на днешните изследователи. И така към най-важните черти на булевардния роман той причислява схематичната композиция, конвенционалността на персонажите, липсата на оригиналност, редуцията на психологизма и въобще на всякакви сложни елементи на романовата структура, наивната мотивировка на представените събития, нелогичността на фабулата, морализаторското заключение, неиндивидуализирания сантиментален и нехудожествен стил, елиминирането на поетическото въображение и езиковата несъобразност<sup>3</sup>.

За сметка на това защитниците на “ниската” литература, произхождащи главно от писателските среди, независимо от своята принадлежност към отделни литературни групи, от характера на реализираната поетика или възприетите възгледи за изкуството посочват аспекти на масовата литература, които са достойни за внимание. Тяхното намерение вероятно не е да реабилитират напълно “родокапсите” или “морзакорите”<sup>4</sup>, а по-скоро се стараят да изяснят причините за тяхната популярност сред читателите. Благо-

<sup>1</sup> Историята на дискусиите на тема “чешка популярна литература”, а също и преглед на най-важните мнения по този въпрос е представил Й. О. Новотни в труда си “Brána svědomí” (Praha, 1944, s. 273–318).

<sup>2</sup> F. Soldan. O literárním braku. Praha, 1941, s. 19.

<sup>3</sup> F. Soldan. Ibid., s. 53.

<sup>4</sup> Става въпрос за разговорните термини, използвани в чешкия език за определяне на отделните типове популярна и булевардна литература. Изразът “родокапс” представлява съкращение от формулировката „román do kapsy” (полското съответствие на това понятие е “джобен роман”), а “морзакор” произхожда от пейоративно маркирания фразеологизъм „mog za kognu” (“свтинийка”).

дарение на това се променят посоките на аргументацията. Нереалистичният характер на тривиалните текстове, който според Солдан представлява техният най-важен недостатък, в концепцията на Карел Чапек се оказва средство за психотерапия, което реагира на стресовите ситуации във всекидневието<sup>5</sup>. Ярослав Дурих<sup>6</sup> подчертава, че тази литература отговаря на дълбоко вкоренената в човешката психика нужда от приключения и познавателски инстинкт за откриване на нови светове, като едновременно с това обвинява своите опоненти в некомпетентност при естетическата оценка на творбата. И така той твърди: „Противниците на приключенските четива са в по-голямата си част мнителни. Говорят за изкуство, а самите те не го разбират; не могат да кажат какво изкуство искат и как си го представят. В интерес на истината, това, което ги дразни, е фактът, че се пишат и евтино се издават книги, които хората масово четат. Но какво биха могли те самите да предложат на хората в замяна? (...) Нужно е да отбележим, че добрите книги в литературата са твърде малко. Приключенската литература не ги конкурира и не иска да влиза в конкуренция с тях.”<sup>7</sup> Дурих също така обръща внимание на относителния характер на критериите при литературната оценка. Като акцентира върху функциите, които текстът трябва да изпълнява в комуникативния акт с читателя (което е първопричина за филипиките на Солдан), Дурих стига до заключението, че творбата трябва да бъде оценявана в зависимост от това, до каква степен осъществява целите, които сама си е поставила: „Приключенската литература обслужва определени потребности на човешкото сърце и не е редно да се говори, че това са някакви перверзни потребности, които не трябва да бъдат удовлетворявани. Ако приключенската литература се задоволява с по-малки цели, то тя не трябва да бъде укорявана за това, а да бъде оценявана именно от тази гледна точка.”<sup>8</sup> Витезслав Незвал отхвърля обвинението (което впрочем и до днес съществува) по адрес на булевардната литература, състоящо се в обявяването ѝ за фактор, който деморализира читателите и има видимо влияние върху разрастването на престъпността: „Не е ли по-добре сто кървави романа, отколкото една-единствена вестникарска статия, която извества за действително извършено убийство? Не са ли в грешка възпитателите на народа?”<sup>9</sup> За фон на тези дискусии служи постулатът, лансиран както от авангардистите, така и от представителите на т. нар. “чапековско поколение”, относно нуждата от отдалечаване от концепцията за елитарно из-

<sup>5</sup> K. Čapek, *Marsyas čili Na okraj literatury (1919–1931)*, Praha 1971, s. 159 – 160.

<sup>6</sup> Ярослав Дурих (1886–1962) – чешки прозаик, драматург и теолог. Под влияние на експресионизма и неокласицизма създава религиозно-мистично творчество. – Б. р.

<sup>7</sup> J. Durych. *Potřeba dobrodružnosti v literatuře*, „Lidové listy”, 31. ledna 1940. Цит. по: J. O. Novotný. *Ibid.*, s. 281–282.

<sup>8</sup> Цит. съч., с. 282.

<sup>9</sup> V. Nezval. *Upír Nosferatu*. Във: V. Nezval. *Dílo XXV. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Praha, 1974, s. 462.

куство и от завръщане към достъпното и атрактивно за обикновения читател творчество.

Двадесетте и тридесетте години също така са период, в който функционализираните елементи, мотиви и структурни схеми на масовата литература по различен начин започват да се появяват в творби, смятани за част от високохудожествената литература. Разбира се, тази ситуация не е нова. Двупосочната интерференция на две културни течения е явление, наблюдавано още преди романтизма. Едва сега обаче в областта на творчеството започват да се дават теоретични обосновки относно въвеждането на макулатурни<sup>10</sup> елементи. Най-известната по онова време разработка на тази тема си остава книгата на Карел Чапек "Марсий",<sup>11</sup> или В периферията на литературата" ("Marsyas čili na okraj literatury"). В един от нейните раздели се разглежда въпросът за булевардния роман: "... тук действието е напрегнато, заплетено, необикновено и сериозно; действие епическо, кърваво, невероятно и ужасяващо; действие, пълно със загадки, планове, интриги, случайности, зловещи ситуации, неочаквани събития, коварни капани, чудодейни обрати, изгубени документи, тайни врати, нотариуси, любов, разобличения, безлюдни места, дуели, подхвърлени деца и похищения. И страшни клетви. И семейни тайни. И последна воля, затвори, бягства, скрити съкровища, тайни чекмеджета, изкуствени бради и лъжесвидетелства и всякакви други шокиращи и невероятни неща, които не мога да изброя. (...) И рани от кинжали. И шперцове, и гробници."<sup>12</sup> Хумористичният тон не заличава познавателните стойности в есето на Чапек. Представеният от него анализ на структурата на булевардния роман и преди всичко търсенето на генезата на тривиалната литература в кръга на епоса и мита, а също така и поместването на продуктите на масовата култура в сферата на европейската топка все още е актуален, служейки за образец на днешните изследователи на проблема. В своето творчество Чапек неведнъж е отпращал към схемите и родовете на популярната литература, от една страна – реализирайки постулата, който се съдържа в "Марсий", за завръщане към "класическата" фабула и към четивната атрактивност на произведението, а от друга – правейки тези теми носители на послание с философско, нравствено или политическо съдържание. Подчинявайки компонентите на макулатурната

<sup>10</sup> Макулатура (лат. "петно") – нискокачествена масова литература. – Б. р.

<sup>11</sup> Публицистичната книга на Карел Чапек "Марсий, или в периферията на литературата" (1931) разглежда анонимния тип творчество като сублитература. Заглавието отвежда към античния мит за Марсий – сатир от свитата на Дионис, който със своята тръстикова флейта предизвиква на състезание Аполон. След като го побеждава, Аполон го наказва жестоко: одира кожата му и я окачва в една пещера във Фригия. Когато долитали звуците на тръстикова флейта, кожата потрепвала, но оставала безчувствена, когато звучала божествената музика на лирата. Така Марсий става символ на простонародното масово изкуство, което е чуждо на високата култура. – Б. р.

<sup>12</sup> К. Чапек. Ibid., s. 166.

структура на смисъла, който влага в своите произведения, Чапек им придава нови значения, различни от семантичната им натовареност в родния контекст. За това, дали дадена форма да присъства в текста, решава функцията, която ѝ се приписва. Многопластовата функционализация става фактор, мотивиращ вплитането на различни съставки от репертоара на популярни конвенции в границите на произведението в творчеството и на други автори. Ярослав Хавличек<sup>13</sup> е проверявал приложимостта на тези конвенции в областта на психологическия роман, Ладислав Клима<sup>14</sup> е илюстрирал с тяхна помощ своите философски тези, а Карел Полачек<sup>15</sup> е показвал чрез тях механизмите, водещи до автоматизация на всекидневния живот. Противник на всеки тип игри с популярната литература, Солдан пише, че „надежден ориентир за разграничаване на стойностната творба от масовата литература може да бъде преди всичко въпросът за нейната функция. Едно произведение, независимо от това, в каква форма е отпечатано, което обаче изпълнява функцията на масова литература, се превръща поради това обстоятелство в масова литература, без значение дали има някаква естетическа стойност.”<sup>16</sup> В случая с изброените автори това твърдение може да бъде обърнато, като се докаже, че функционализирането на формите на булевардната литература, които се откриват в структурата на високохудожественото произведение, води до модифициране на семантиката на тези форми и едновременно с това променя позицията им в йерархията на естетическите стойности.<sup>17</sup>

По друг път са тръгнали авторите, чиято цел не е била да приписват на популярната конвенция нови смисли, които да бъдат подчинени на идейното или нравственото послание на творбата. В чешката литература от двадесетте и тридесетте години са се появявали текстове, които изцяло са напомняли популярните схеми както на композиционно-фабулно, така и на

<sup>13</sup> Ярослав Хавличек (1896–1943) – един от най-значимите чешки автори на психологически романи, в които се откроява естетиката на натурализма и философията на Фройд. – Б. р.

<sup>14</sup> Ладислав Клима (1878–1928) – чешки прозаик и философ, който разглежда проблема за индивидуалната свобода на границата на т. нар. “разумни”, “нормални” състояния. – Б. р.

<sup>15</sup> Карел Полачек (1892–1944) – чешки прозаик и журналист, известен най-вече като автор на хумористични и криминални произведения. – Б. р.

<sup>16</sup> F. Soldan. Ibid., s. 11.

<sup>17</sup> Като отделен въпрос трябва да се разглежда вплитането на мотиви от масовата култура в сферата на тематичния материал в литературните произведения. Видовете популярно забавление по онова време са събудили писателския интерес наравно с постиженията на съвременната техника (към които впрочем са били причислявани). Мотивите и елементите, свързани с цирка (Е. Бас, В. Ванчура, В. Незвал, И. Олбрахт), спорта (К. Полачек, Е. Бас, В. Ванчура) или киното (К. Полачек), са допълвали образа на съвременния свят, показвайки неговото богатство, многоаспектност и вписвайки тези явления в рамките на своеобразна поетизация на действителността. – Б. а.

стилистично ниво. Става въпрос за пародиите и пастишите, които са имитирали тези схеми без изразителни модификации, които да генерират различна семантична натовареност (макар такива модификации, разбира се, да са съществували в по-дълбинните пластове на текста). Тези произведения са доказателство за интереса към самите механизми на създаване (или по-скоро на “произвеждане”) на популярна литература и свидетелстват за опитите да се стигне до нейните моделни матрици. Те нямат за образец конкретни произведения, а отправят към типологията на масовите жанрове. Тази своеобразна архитектуралност (според класификацията на Жерар Женет), която в известен смисъл е близка до по-късните, постмодернистични методи за игра с литературните конвенции, води не толкова до реабилитация на булевардния роман, колкото позволява да бъдат разпознати основните принципи на неговата структура. Като не се смятат текстовете, които са явно насочени към осмиване на тривиалната литература (към авторите на такива текстове принадлежи впрочем известният сатирик Иржи Хаусман), които се вписват в дискусиата на тема “обществената вреда от “родо-капсите”, онзи “пастишен” подход към популярните тематични и формални разврзки е бил представен най-вече от два романа – “Кървав роман” (“Krvavý roman”) на Йозеф Вахал и “Валери и седмицата на чудесата” (“Valérie a týden divů”) на Витезслав Незвал. И двата впрочем отправят към определен развоен етап в историята на популярната литература. Предмет на интереса на техните автори не са най-новите жанрове, приемани най-често от американската литература, а традиционните форми, които от дълго време са вкоренени в съзнанието на чешкия читател.

Историята на масовата литература в Чехия започва от XVII век. От края на Ренесанса там започват да се появяват печатани текстове, предназначени за народния или, общо казано, малко образования читател. Тези текстове, в които са се откривали мотиви и елементи от рицарския роман и агиографската литература (в прозаически вариант) или квазипублицистични повествования за автентични сензационни събития (под формата на т. нар. панаирджийска песен), са придобили най-голяма популярност през втората половина на XVIII век. Постепенно се е разширявал и тематичният им репертоар. През XIX в. в кръга на тривиалната народна литература по образец на литература са били включвани и истории за славни разбойници, а също така и текстове, опиращи се на романа на ужаса и “черния романтизъм”. Онези “четива за народа” („knížky lidového čtení”), идеологически модифицирани благодарение на старанията на “будителите” и преди всичко на известния издател Вацлав М. Крамериус<sup>18</sup>, са станали един от носителите на нравствено-политическите концепции на националното възраждане. От друга страна обаче, читателите са предпочитали “чисто” приключенски или

<sup>18</sup> Вацлав М. Крамериус (1753–1808) – журналист, преводач, писател от ранното Просвещение. В своето издателство “Чешка експедиция” (“Česká expedice”) издава преди всичко литература за широката аудитория. – Б. р.

сензационни текстове, чиято тематика не е свързана със света на ежедневието и в които фабулата е била по органичен начин свързвана с морализаторска поука. Както смята Ярослава Яначкова, това, което “постоянно е привличало читателите към богато събитийни и екзотични случки, е очевидно онази ‘самоцелност’ или безцелност, която просвещенците не са приемали, но с която изкуството е въздействало и преди, и тогава, и след това”<sup>19</sup>. Към такива текстове се обръщат и Вахал и Незвал, изграждайки своите романи по наложените схеми на сензационния булеварден роман, за които Солдан е писал, че тяхна „задача е да предоставят на широката аудитория на ниска цена и в атрактивно оформление някакви емоционални изживявания”<sup>20</sup>.

Към “Валери и седмицата на чудесата” е бил написан предговор, изясняващ намеренията, от които се е ръководил Незвал при създаване на произведението: „Написах тази книга от любов към тайнствените древни поверия и романтичните книги, написани с готически шрифт, които някога са се мяркали пред очите ми, но които не пожелаха да ми доверят своето съдържание. Струва ми се, че поетическото изкуство не е нищо повече и нищо по-малко от това, да изплатиш старите си дългове към живота и неговите тайни. Но не бих искал със своя ‘черен роман’ да отклоня когото и да било от пътя (най-малкото тези, които се страхуват да погледнат отвъд ‘сега’), обръщам се към тези, които понякога обичат, също както и аз, да се спират пред мистериите на замъци, мазета, беседки и на мисълта, впримчила тайнственото. Ще съм доволен, ако с тази своя книга успея да предизвикам у тях онези изключително редки усещания, накарали ме да разкажа този случай, който е в периферията на смешното и тривиалното.”<sup>21</sup> Би могло да се каже, че един от мотивите за възникването на този своеобразен пастиш (както в случая с романа на Вахал) е желанието да “се отдаде чест” на стария, недооценен вид литература, изчезнал с появяването на други, “по-модерни” варианти на популярната литература. “Валери и седмицата на чудесата” обаче е творба, написана през 1935 година (макар и да е публикувана десет години по-късно). Датата на възникване на произведението (като се има предвид творческата биография на неговия автор) отвежда към контекста на сюрреализма. В своя сюрреалистичен период Незвал многократно, винаги впрочем с апологетичен тон, се връща към проблематиката на булевардната литература. „Голямото достойнство на братя Чапек е, че успяха да извлекат чудесното именно от духа на така наречената сублитература, от духа на ‘най-скромното изкуство’ (...) Понеже, след като същинската литература – която все повече се подчинява на училищния надзор и терора на критиците – я прогони в полето на субизкуството, в нея

<sup>19</sup> J. Janáčková. Václav Matěj Kramerius. In: V. M. Kramerius a jiní. Zazděná slečna a jiné příhody pro vyražení. Red. J. Janáčková. Praha, 1980, s. 10.

<sup>20</sup> F. Soldan. Ibid., s. 13.

<sup>21</sup> V. Nezval. Valérie a týden divů. Praha, 1994, s. 7.

се приюти стихийната имагинация, която там избуява в сянката на безвкусицата и абсолютната наивност. Братя Чапек, оставяйки се на своите пристрастия, не се поколебаха да се посветят на тази неординерна имагинация. (...) Духът на сензационните разкази оживява в ранните им творби и се радва на онази чистота на стила, която двамата братя притежават.”<sup>22</sup>

В едно друго изказване Незвал прецизира характера на своя роман, като го причислява съвсем еднозначно към сюрреализма. “Валери и седмицата на чудесата” в смисъла на тази автотематична дефиниция е: „свободен конкретно ирационален психически колаж на всичко, което от сферата на т. нар. масова литература принадлежи на най-дълбинните пластове на нашето подсъзнание”<sup>23</sup>. Тези привидно различни автодефиниции в действителност не си противоречат. Изследователите вече многократно са обръщали внимание на възхищението на сюрреалистите от различните форми на ниската култура.<sup>24</sup> Едновременно с това чешкият сюрреализъм представлява едно своеобразно продължение на поетизма – течение, което е ясно насочено към използване на популярни образци в своя утопичен проект за ново изкуство, елиминиращ задължителното до този момент разграничаване между елитарно и масово творчество. Мотивите за цирка, спорта или общо разбираната народна забава, така характерни за литературата и живописата на поетистите, предизвикват (по начин, различен от този на сюрреализма) радостно настроение и оптимизъм, който се свързва с философско-естетическите идеи на течението. Поетизмът е настроен да отразява в изкуството моделни структури (не конкретни форми) на съществуването на емпиричната действителност. Модерността – основен лозунг на всяко авангардно течение – тук означава художествено използване и претворяване на цивилизационните постижения, към които се причислява и популярното развлечение. Постулатът за егалитаризма, който е съществен елемент от програмата на поетистите, става изходна точка за новата концепция за изкуство, което се твори за всички и – в резултат – не се съобразява с традиционната йерархия на естетическите стойности. Спечелването на читателя, способен да приеме новото творчество, е изисквало в него да се включат образци, възприети от масовата култура. В един от програмните манифести на тече-

<sup>22</sup> V. Nezval. Josef Čapek. In: V. Nezval. Dílo XXV..., s. 239.

<sup>23</sup> V. Nezval. Předmluva k dosavadnímu dílu. In: V. Nezval. Dílo XXV..., s. 288.

<sup>24</sup> „Както други художествени течения от тази епоха, така и сюрреализмът е дълбоко повлиян от изкуството на ‘примитивните култури’. Той обаче предпочита по-странните и мрачни форми на етническото изкуство, които са по-различни от ‘откритата’ по това време африканска скулптура, която впрочем беше много по-традиционална от формална и ‘рационална’ гледна точка. (...) Освен това сюрреалистите бяха очаровани от неизвестните по тяхно време видове изкуство, като например създаването от душевноболни, от деца, от спиритуалистични медиуми или наивни и ‘неделни’ творци.” (N. Choucha. Surrealismus a magie. Přel. K. Rejšek, Praha, 1994, s. 10). Срв. също: M. Baranowska. Wyobrażenia surrealne i poezja. Warszawa, 1984, s. 54–90, и M. Janion. Zbójcy i upiory. In: M. Janion. Prace wybrane. T. I, Gorączka romantyczna. Kraków, 2000, s. 171–274.



нието – “Изкуството днес и утре” (“Umění dnes a zítra”), Карел Тайге пише: „Нас ни интересува здравето ядро на обществото (...): пролетариатът и прогресивната интелигенция. Тази обществена прослойка досега преминаваше своя живот без изкуство, тъй като има сърце и мисъл, отворена за най-величествените красоти на действителността. Тя без снобизъм признава любовта си към това, което истински я привлича. Подминава ателиетата и проблемите на литературата и удовлетворява своите интереси в киното, на неделния футболен мач, в цирка, във вариетето, на народните празници, виждайки в действителността онази красота, която има жизнена сила. И понеже изкуството съществува по света за публиката, а не публиката за изкуството, е нужно преди всичко да се обнови контактът с това здраво ядро на народа – носител на бъдещите форми на живота.”<sup>25</sup> Жанровете на булевардната литература (или – общо казано – популярната) представляват за поетистите един от образците на поетическото и прозаичното творчество. Постулатът за използването на този образец се появява още в първата изява на групата “Революционен сборник Деветсил” (“Revoluční sborník Devětsil”): „И както всички обичаме любовните разкази, тъй като в тях има поезия на еротичното вълнение, именно така с удоволствие се отдаваме на шокиращите филми, тъй като те докосват нерва на нашия инстинкт за самосъхранение и най-добре задоволяват горещия ни копнеж по динамичен, пълноценен, активен живот. Киното и бѐфалобилството според нас не вредят на младежта, а я възпитават.”<sup>26</sup> Теоретична предпоставка за включването на популярни литературни схеми стават преди всичко изказванията на Тайге, който акцентира върху “конструктивния” характер на някои форми на масовата литература. Конструктивизмът пък, наред с “чистия лиризм”, според главния кодификатор на чешкия авангардизъм трябва да бъде база за естетическите решения на поетизма: „Това е литература на научната мисъл, на екзактната прецизност. Това е литература, която създаде единствените модерни нефлоберовски романи. Това е Жул Верн с неговите сътрудници, това са четиридесетте автори на “Фантомас” (...) Това е литература, може да се каже, на научната прецизност, на инженерната офисна анонимност и колективност. Чрез нея днес живее киното – единственото истински колективно изкуство. Поезията на символистите и екзактната мисъл на приключенската литература, обогатена от съвременните новости на цивилизацията и обществото, се сливат в единно величествено движение.”<sup>27</sup>

Чешкият сюрреализъм, който на много равнища представлява наследство от поетизма, също се обръща към масовата култура. Той обаче се интересува от различните форми на тази култура и приемайки отделните ѝ структурни съставки, придава нови, квазинаучни експликации. Разликите се

<sup>25</sup> K. Teige. Stavba a báseň. Umění dnes a zítra. Praha, 1927, s. 7–8.

<sup>26</sup> Nové umění proletářské. Úvodní článek. В: Revoluční sborník Devětsil. Praha, 1922, s. 16.

<sup>27</sup> K. Teige. Ibid., s. 137–138.

състоят преди всичко в позоваването на друг тип популярна литература: вместо предпочитаните от поетизма уестърни, детективски и любовни романи той използва различни готически форми, които са били основа на различните варианти на хоръра<sup>28</sup>. Не е случаен изборът точно на тази традиция. Позоваванията на готическия роман, романа на ужаса и т. нар. “черен романтизъм” принадлежат към основния сюрреалистичен канон за преценка на наследството на европейската култура.<sup>29</sup> Позоваването именно на тази традиция изисква от литературата на ужаса да бъдат открити особености, които преди не са ставали предмет на изследователски анализи и творчески реинтерпретации. В противен случай между произведението на сюрреалиста и продукта на автора на тривиален роман би било невъзможно каквото и да било “поле на разбирателство”. Текстовете на булевардната литература се дефинират най-често с помощта на понятието “схематичност”. В отрицателен смисъл това определение може да означава липса на оригиналност или творческа изобретателност, може обаче да показва съзнателна конструкция на текста и еднозначно подчиняване на матриците на жанра. Сюрреалистите пък (особено в теоретични изказвания) отхвърлят всякакви рационални творчески механизми. Тяхното схващане за булевардния роман се различава от утвърдените начини за четене. От богатата оферта на булевардна книжнина избират жанровете, които могат да бъдат причислени към общоприетите форми на фантастиката. За сюрреалистите готицизмът представлява една от рудиментарните съставки на европейската традиция от гледна точка на потенциално съществуващите в него възможности за стигане до сюрреалистичното. Андре Брьотон пише за това многократно, започвайки от “Манифеста на сюрреализма” от 1924 година. В готическия роман (особено в “Замъкът Отранто” от Х. Уолпол<sup>30</sup> и в “Монахът” на М. Г. Луис<sup>31</sup>) той вижда реализация на категорията на чудесното (която според Малгожата Барановска в очите на сюрреалистите “оправдава, а дори и про-

<sup>28</sup> На различния начин в разбирането на въпросите, свързани с популярната култура, представляваща един от факторите, които различават поетизма от чешкия сюрреализъм, е обърнал внимание Джузепе Диерна: „За чешкия авангардизъм не е било нещо ново да се обърне такова внимание на жанровете, смятани за ниски, независимо от това, че през двадесетте години поетиката на ‘чудното’ и екзотизмът избягват насилствените и неразрешими контрасти, тайнствеността, загадъчността и черната литература, отличавайки се по този начин от съвременния на тях френски авангардизъм – сюрреализма. След оптимизма на двадесетте години в художествената концепция на пражката поетистична група започва към края на десетилетието нещо да се променя.” (G. Dierna. O Valerii, Nezvalovi, Maxi Ernstovi a koláži. B: Český surrealismus 1929–1953. Red. L. Bydžovská, K. Šrp, Praha, 1996, s. 353.)

<sup>29</sup> Срв.: M. Janion. Zbójcy i upiory..., s. 171–274; M. Baranowska. Surrealna wyobraźnia i poezja..., s. 54 – 70.

<sup>30</sup> Хорас Уолпол (1717–1797) – английски писател, автор на готически романи. – Б. р.

<sup>31</sup> Матю Грегъри Луис (1775–1818) – английски романист, драматург и поет. Романът му “Монахът” (“Ambrosio or The Monk”, 1795) е възторжено приет от сюрреалистите. – Б. р.

вокира демонстративно лошия вкус”<sup>32</sup>), тоест съществения елемент, изграждащ концепцията на сюрреалността (surréalité). За характера на готическите текстове според Брьотон от решаващо значение е проекцията в подсъзнанието на конкретни форми на предметите, съществуващи в емпиричната действителност. Дефинирайки “Валери” като „черен роман, който посредством фабулата обективира и систематизира ситуациите на делириума, възникнали от спонтанното, предизвикано от автоматизма проявление на конкретната ирационалност на старовремската светска среда, карети, домове, площади, мазета, мисионери, поверия, сватби, амвони, кокошарници, бордеи, девически пубертет, инцестни нагласи между брат и сестра (...) лесничейски хижи навръх планината (...), уроди, вампиризм и сомнамбулизъм, романтични песни”<sup>33</sup>, Незвал до голяма степен само повтаря възгледите на идеолога на френския сюрреализъм. За разлика обаче от Брьотон него го интересуват най-вкоренените форми на “черния роман”, които представят крайния ефект от конвенционализацията на жанра. Частично това произлиза от факта, че чешката литература през XIX век не създава собствен вариант на литература на ужаса (или поне такъв, който може да заеме място в развитието на високата култура). Освен това родната версия на хоръра от самото начало оперира с репертоара от трикове, възприети от чуждата култура (преди всичко немската) и като резултат от това на нея не се е гледало като на пълноправна съставна част от националната традиция. Следователно Незвал може единствено да използва булевардния модел на готиката или да се опре на бележити образци от западните литератури. От друга страна обаче, авторът на “Валери”, подобно на други теоретици на сюрреализма, е убеден, че разликите между – готическия стил на Уолпол и Люис и популярния роман на ужаса произтичат от поместването на текста в йерархията на естетическите стойности и нямат типологичен характер. С други думи моделът си остава един и същ, различни са само неговите реализации. Отделните съставки на схемата (специфичната конструкция на героите, на които се приписват определени роли в развитието на действието, определени фабулни системи, намеса на свръхестествен фактор в представената действителност, наличието на фантастични или магически предмети, своеобразно конструирано пространство) се повтарят, а принадлежността на произведението към дадено литературно течение зависи само от оригиналността на концепцията. В част от тези съставки сюрреализмът е намерил отражение на собствената му визия за действителността. В рецензията за филма “Вампирът Носферату”<sup>34</sup>

<sup>32</sup> M. Baranowska. Ibid., s. 73.

<sup>33</sup> V. Nezval. Předmluva k dosavadnímu dílu. Цит. съч., s. 288.

<sup>34</sup> Този филм е немска продукция и е определян за класика в жанра. Пълното му заглавие е “Носферату – симфония на ужасите” (“Nosferatu: eine Symphonie des Grauens”, 1922). Негов режисьор е Фридрих Вилхелм Мурнау и е създаден по романа на Брам Стокър “Дракула”. В главната роля е Макс Шрек. Новата версия е от 1979 г. и е дело на

Незвал определя два от елементите – съня и ужаса, за ключови “сюрреалистични” категории на популярния хорър: „Ако нашият живот е здраво окован, ако животът е нещо като затвор, ако човешката свобода е така потисната, ако човек живее в толкова много страхове – веднъж в страх от материалната екзистенция (...), друг път в страх от смъртта и задгробния свят, в ужас от раздялата, в страх от предателства, в страх от болести и войни, в заплахата от непредвидими нещастия и смърти – тогава не е чудно, че в поезията, литературата и изкуството ужасът се превърна в един от най-силните естетически елементи. Рядко поезията се е интересувала от ужаса така, както днес. Имам предвид преди всичко сюрреализма, който е тясно свързан с ужаса, тъй като е тясно свързан със съня.”<sup>35</sup> Сънят, интерпретиран преди всичко през призмата на фройдиистката психоанализа, принадлежи към фундаменталните теоретични предпоставки на сюрреализма<sup>36</sup>, тъй като именно в него човешкото подсъзнание намира своето основно отражение.

В цитираната рецензия на Незвал смисловите аспекти на понятието ужас кореспондират със сюрреалистичната визия за действителността и едновременно с това пресъздават сюрреалистичната концепция за съня, тъй като принципите, по които и ужасът, и сънят функционират, са аналогични. За най-съществени от тях Незвал смята абсурдността, проблематизирането на причинно-следствените закони, внезапността и немотивираността на случките, които предизвикват страх, произлизащ от изненадата. Ужасът в сюрреалистичен смисъл изисква също така прилагане на похвати от своеобразно разбиране реализъм. Вкарването на “обикновени” предмети в нетипични функции, деформацията на действителните пропорции, нетипичното съчетаване на предмети, тяхната хиперболизация (или обратно – тяхното смаляване), внушаваща премествания в системата от значения на приписваните им до този момент функции и съотношения, – това са

---

режисьора Вернер Херцог с участието на Клаус Кински (в главната роля) и Изабел Аджани. – Б. р.

<sup>35</sup> V. Nezval. *Upír Nosferatu*. Ibid., s. 462.

<sup>36</sup> Джузепе Диерна твърди, че по-голямата част от “Валери” представлява запис на съня на главната героиня. По този начин засилва сюрреалистичния контекст на прочита на текста (G. Dierna. Цит. съч., с. 356). Засилва впрочем може би повече, отколкото е било в намеренията на Незвал, който в интерес на истината е свързал категориите на ужаса и съня, но същевременно високо е ценял в поетиката на хоръра точно реалния статус на свръхестествените явления в света, който е представен в творбата. На този аспект на въпроса поетът е обърнал внимание например в рецензията за “Вампирът Носферату”: „Филмът започва така, сякаш поверието е истина – правдивостта на това поверие е предпоставена. Фактът, че сме принудени да приемем съществуването на вампира, води дотам, че всички фантастични случки губят своята неправдоподобност. (...) Точно този реализъм, извлечен от абсурдността, приближава филма до модерната поезия.” (V. Nezval. *Upír...*, s. 462). Конструкцията на действителността във “Валери” внушава, че читателят трябва да приеме представените случки според правилата на “реализма на ужаса”.

елементите, благодарение на които материалният свят може да придобие свръхреални характеристики. Този тип “конкретна ирационалност” Незвал открива също в старите приключенски романи и в кичовите пейзажи от народните календари. Едновременно с това той отхвърля (съгласно с тезите на Брьотон) всички форми на ужаса, създадени с помощта на математическа калкулация, оспорвайки типа фантастика, чийто предшественик е Е. А. По<sup>37</sup>. Отхвърля ги дори тогава, когато се появяват при К. Х. Маха, който иначе е единственият, признат от самия Незвал за предтеча на чешкия сюрреализъм<sup>38</sup>: „Въпреки своя разбойнически характер тази сцена е изцяло конвенционална – пише за един фрагмент от “Кршивоклад” (“Křivoklad”). – Във всичко и навсякъде тя е логически мотивирана. В нея няма никакво тайнство. Тя е прозаична.”<sup>39</sup> По този начин Незвал открива ценни за сюрреалистите елементи в тези аспекти на булевардните романи, които според критиците на масовата култура представляват доказателство за писателската неумелост на авторите. Невероятност на представените случки, наивна мотивация на фабулата, редукция на психологизма на героите и хиперболизация на поведението им – всичко това според сюрреалистите прави възможна литературната конкретизация на вътрешното пространство, явявайки се израз на страховете и желанията, загнездени в подсъзнанието.

“Валери и седмицата на чудесата” е опит за проверка на сюрреалистичния потенциал, съдържащ се в конвенциите на популярния хорър. Именно в конвенциите, тъй като Незвал въпреки декларираното нежелание да спазва творческите норми и правила прецизно е разпознал и приложил принципите, от които се ръководи тривиалната литература на деветнайсети век. Това е историята за едно момиче, което е преследвано от своя (предполагам) баща, притежаващ силата да въздейства магически на действителността, и което получава помощ от брат си, когото до този момент не познава. При повърхностно четене набелязаната фабулна схема би могла да бъде призната за моделна реализация на принципите на тази литература, незначително различаваща се от “оригинала” по експонирания еротичен мотив. Както съвкупността от мотиви (еликсири, подмладяващи и предизвикващи привидна смърт или невидимост, тайни писма, подслушани разговори, но и в по-високия по значимост пласт на текста – вампиризм или заплашващо, макар и неосъществено, кръвосмешение), така и репертоарът на романовите образи (“класическият триъгълник” в популярната литература: преследвано невинно момиче – жесток тиранин – защитник освободо-

<sup>37</sup> V. Nezval. Upír..., s. 463–465.

<sup>38</sup> През 1936 г. пражката сюрреалистична група издава сборника “Нито Лебед, нито Луна” (“Ani Labuť, ani Lúna”). Тук Незвал публикува своята статия “Конкретната ирационалност в живота и в творчеството на К. Х. Маха” (“Konkretní iracionalita v životě a v dílech K. H. Máchy”). Вж: Карел Хинек Маха, или Гласът на падналата арфа. Съст. Жоржета Чолакова. Пловдив, 1993, s. 192–207 – Б. р.

<sup>39</sup> V. Nezval. Poezie v Máchově roce. Във: V. Nezval. Dílo XXV..., s. 203.

дител) или пък изградените пространствени отношения (най-вече огромните подземия, в дома на героинята с техните погребални крипти, тайни входове и лабиринтова система на коридорите) напълно реализират описаните от Чапек изисквания, които читателите поставят пред авторите на булевардния роман. Сред основните съставни части на неговата структура съществена роля играе изобразеното пространство.

Специфичната конструкция на пространството, както твърди Жоржета Чолакова, е решаваща за типичния за сюрреалистите начин за деформиране на действителността. Според изследователката „в образната структура на кубизма и сюрреализма изцяло преобладават пространствените знаци. Що се отнася до структурата на поетическия език, под влияние на пространствената доминанта времето е напълно игнорирано, което пряко корелира със симултанизма: отсъствието на постъпателност означава ликвидация на хронологичния поток и затова (...) в пространствения модел на художественото произведение липсва каузалност.“<sup>40</sup> Сюрреалистите, които впрочем често в творчеството си са използвали най-новите научни открития, във формирането на пространството са се опирали на концепциите на неевклидовата геометрия. Благодарение на това оспорват традиционните специални категории: линеарност, непрекъснатост и еднопластовост на представения свят. Фантастиката на ужаса от своя страна също е “открила” възможностите, които съществуват в различните техники за деформация на пространството. Нейните автори, връщайки се към приказния топос за “омагьосаното място”, често изграждат действителността на принципа на своеобразна лабиринтовост или “омагьосан кръг”. Така Незвал във “Валери” по органичен начин свързва сюрреалистичния модел за конструиране на пространството с типичното за популярния хорър представяне на мястото на действие: „Валери се изгуби. Вече за трети път, без да знае как, тя излезе на пустия площад, който сякаш беше омагьосан. (...) Напусна площада и се озова на площада.“<sup>41</sup> Нещо повече: както твърдят изследователите, описаното в булевардния роман пространство се характеризира със своеобразна семантизация или *етикетност*. Тази знаковост създава територия на разбирателство между автора и реципиента, като позволява текстът да бъде “подходящо” разчетен. Това означава, че на определени места в булевардния роман се приписват определени значения. На този принцип биват създадени различни конвенционализирани типове литературно “говорещо пространство” (напр. пространство на приключението, сакрално пространство или пространство на ужаса)<sup>42</sup>. По аналогичен начин в специалните конструкции на “черния роман” (стари изби, подземия, църкви, площади) Незвал вижда прояви на присъствието на сюрреалистичната “конкретна

<sup>40</sup> Ž. Čolaková. *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*, Praha 1999, s. 34.

<sup>41</sup> V. Nezval. *Valérie a týden divů...*, s. 26.

<sup>42</sup> Срв.: P. Kowalski. (Nie)bezpieczne światy masowej wyobraźni. *Studia o literaturze i kulturze popularnej*. Opole, 1996, s. 32–37.

ирационалност” в емпиричния свят. Следователно от типологична гледна точка ситуацията е идентична. И в двата случая представеното пространство се оказва семантично обозначено. Само че на елементите му се приписват различни значения. За сюрреалиста сборът от реквизити, характерни за поетиката на хоръра, е една “материална” манифестация на подсъзнателните територии, но позволява на автора на булевардна литература да подсказва на читателя (който е запознат с правилата на тази литература) как да декодира смислите, съдържащи се в текста. Сюрреализмът, разбира се, по начин, различен от този на тривиалната литература, не се позовава на утвърдената система от значения или по-скоро не зачита символните отпратки, установени в културната практика. Чрез съпоставка на елементите, които произлизат от различни семиотични редове, е създавал нова символика или по-скоро е показвал символа *in statu nascendi*<sup>43</sup>. Благодарение на тези премествания става възможно свързването на теорията на сюрреализма, която разчита на спонтанния автоматизъм, с вкаменените матрици на тривиалната литература.

При подражанието на булевардния роман пълната елиминация на темпоралните обусловености обаче се е оказала невъзможна – тъй като в такъв роман хронологичността е най-важният композиционен принцип, който често замества правилата на причинно-следствената логика. Солдан твърди, че „основа на макулатурата обикновено е най-елементарната форма на повествование, следващо една непрекъсната хронологична последователност с прости завръзки (...), следователно най-старият хроникьорски начин на описание”<sup>44</sup>, а Незвал откровено демонстрира във “Валери” линейния модел на романово протичане на времето, рекапитулирайки представените фабулни събития: „Валери се питаше дали наистина е сряда. В петък вечерта беше на външния перваз с лампа и забеляза двамата фатални мъже. В събота получи писмо (...), спаси Орлик и беше спасена от него от подземното мазе. (...) В понеделник открадна от пазара кокошки, спаси живота на своя баща, за малко да стане жертва на своето милосърдие и се събуди в ковчега до мисионера Грациан”<sup>45</sup>. Незвал съчетава в този роман двата конструктивни принципа. На пространството, създадено със сюрреалистични методи, тук отговаря специфичната концепция за време – извадено от ежедневната продължителност и качествено различно от обичайния хронологичен ход. Събитията, които се случват извън седмицата, маркирана в заглавието, не се подчиняват на “нормалните” закони, от които се ръководи емпиричната действителност. Благодарение на спонтанния импулс в психиката на героинята се задвижва механизъм, който води до физическа еманация на подсъзнателните представи. Светът променя принципите на

<sup>43</sup> Срв.: Ž. Čolakova. Ibid., s. 28–30.

<sup>44</sup> F. Soldan. Ibid., s. 56.

<sup>45</sup> V. Nezval, Valérie a týden divů..., s. 124–125.

функциониране, отваряйки се за намесата на явления, в които фантастиката на ужаса съзира видими прояви на трансцендентност и които сюрреализмът (съгласно със своята рецепция на теорията на Фройд) интерпретира като симптоми на най-дълбоките пластове на човешката индивидуалност. Така приложеното от Незвал формиране на времето напомня описваната от М. Елиаде подялба на „време *sacrum*” и „време *profanum*”, което приближава света на романа към своеобразно подредения мит. За митологизирането във „Валери” пише също Дж. Диерна, но за него това твърдение се отнася само за финалните фрагменти на текста, в които е показана свръхреалността, представляваща централна точка на сюрреалистичната митография<sup>46</sup>. Популярната литература също е създавала „митологизирани” пространствено-времеви системи: места, които не се подчиняват на законите на преходността, подложени на своеобразна романтична сакрализация или демонизация<sup>47</sup>. Описаната във финала на „Валери” ре-креация на идеалния ред на действителния свят, отъждествявана същевременно със завръщането към природата, се вписва в традицията на популярните „хепиенди”, опиращи се на митичната визия за космоса, и едновременно с това използва свръхестествената утопия на сюрреалността. Важен композиционно-фабулен елемент на романа е вкарването на категорията „стечение на обстоятелствата” като фактор, мотивиращ развитието на действието. Същата категория благодарение на въвеждането на понятието „обективен случай” представлява един от основните елементи на сюрреалистичния миросглед. Съгласно с теорията на Брътон това понятие, отнесено към определен тип събития, които е невъзможно да бъдат изяснени по рационален начин, означава „форма за манифестиране на външната необходимост, която си прокарва път в човешкото подсъзнание”<sup>48</sup>. В утопичната визия за света на сюрреализма „обективният случай” трябва да бъде свидетелство за възможността за завръщане към изгубеното единство на вътрешното пространство с емпиричната действителност. Стеченията на обстоятелства, привидно невероятни и случващи се вследствие на преплитането на обективни причини, *de facto* отразяват човешките желания, укрити в подсъзнанието. Нещо повече: такива събития могат да бъдат предвидени – точно те представляват предмет на сънищата, предчувствията, интуицията и внезапните импулси. Именно за тях най-често се отнасят предсказанията на гадателите, ясновидците и медиумите, чиято дейност е станала обект за паранаучни сюрреалистични изследвания и експерименти. За тези изследвания най-значими са били според Брътон символно-образните „предизвестия” на „обективния случай” – неговите антиципации в сънищата или произведенията на изкуството. Тези „предизвестия” доказват, че определен

<sup>46</sup> G. Dierna. *Ibid.*, s. 361.

<sup>47</sup> Срв. P. Kowalski. *Ibid.*, s. 35.

<sup>48</sup> A. Breton. *L'Amour fou*. Paris, 1937, s. 35. Цит. по: K. Janicka. *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*. Warszawa, 1985, s. 111.



тип неочаквани събития трябва да бъде признат за проекция на необходимостта, която може да бъде открита посредством нерационални познавателни методи. Според Елюар традиционната "идея за фатализма е само осъзнаване на абсолютната сила на подсъзнанието"<sup>49</sup>. Фаталистичните предпоставки също стоят в основите на концепцията за света, която откриваме в булевардната литература. Става дума, разбира се, за друг фатализъм, който на нивото на поетиката е сведен до предвидимостта на някои фабулни решения, но на "философско" ниво отпраща (както е забелязал Чапек) към традицията на мита и епоса. Едновременно с това "верижната" композиция на булевардния роман води до това, че съществен елемент, свързващ отделните епизоди, става случайното събитие (напр. неочаквана среща, подслушан разговор или намерено писмо). Такава концепция за случайното събитие кореспондира със сюрреалистичното разбиране за необходимостта, тъй като отговаря на визията за света, в която за всички явления, дори за най-неочакваните, могат да се намерят причини, ако те бъдат търсени в друг план на действителността, различен от "обикновеното всекидневие". Внезапността и непредвидимостта на събитията тук също е един от способите за предизвикване на чувство на ужас. Свързва се също така с категорията на "непознатото" и със страха "от това, което е неизказано, но съществуващо, което е в сънищата, дебне зад вратите и "значи" повече, отколкото може да обхване разумът"<sup>50</sup>. По този начин сюрреалистът гледа на булевардния хорър като на "моделна" реализация на "обективния случай" във функцията ѝ да изразява човешкото подсъзнание. Незвал, който базира своя по-ранен роман "Като две капки вода" ("Jak vejše vejši") върху представянето на различни варианти на случайността, във "Валери" използва схемата на класическия булеварден роман, залагайки в него черти, близки на сюрреалистичния миросглед.

Позоваването на схемите на булевардния хорър не изчерпва всички форми на интертекстуалност в романа на Незвал. Заглавието му подсказва, че също толкова съществен интерпретативен контекст трябва да бъде търсен в абсурдния "огледален свят" на "Алиса в страната на чудесата" на Луис Карол. Самото вкарване на популярни форми тук има впрочем косвен характер. Както е забелязал Дж. Диерна, някои похвати във "Валери" отпращат към живописата и прозата на Макс Ернст, който в своите сюрреалистични колажи често използва кичови пластични форми и популярни литературни конвенции<sup>51</sup>. Интертекстуалните отпратки следователно функционират двустепенно в творбата, тъй като светът на булевардния роман встъпва в нея по начин, разработен още преди френския сюрреализъм. Не бива да се забравя задължителното за представителите на това

<sup>49</sup> Това изказване е било записано в бележника на Елюар от 1927 година. Цит. по: В. Kováč. *Alchýmia zázračného. Podstata a osudy surrealizmu*. Bratislava, 1968, s. 186.

<sup>50</sup> M. Baranowska. *Ibid.*, s. 68.

<sup>51</sup> G. Dierna. *Ibid.*, s. 357–359.

течение придържане към възгледите на Брьотон, който е смятал, че “само чудността може да оплоди произведения от по-низш жанр, какъвто е романът и изобщо всичко, което носи белезите на анекдот”<sup>52</sup>. Само чрез сюрреалистичната интерпретация Незвал може да извърши своеобразна реабилитация на булевардната литература в периода, в който тази литература още не е предмет на научни анализи, а противниците ѝ превземат страниците на пресата, изисквайки административни форми на борба с тривиалната литература. „Необходим е истински и голям творец, който да може да определи своите изразни средства така точно и критично, че те да могат да въздействат дори и на литературно неподготвения средно-статистически читател на масовата литература, без при това да подценява или изопачава художествения замисъл. Нито един творец обаче не бива да се принизява чак дотам, че да работи в посредствената рамка на сурогатна схема, без която всъщност макулатурата не може да изпълни своята функция”<sup>53</sup>. С това мнение биха се съгласили вероятно повечето от тогавашните познавачи на проблема, макар творческата практика на Незвал да доказва, че едно неголямо преместване на акцентите в рамките на определена схема може да придаде на “класическия” булеварден роман атрибути на висока литература.

Превод от полски: **Лилия Кънчева**  
Редактор на превода: **Иван Вълев**

---

<sup>52</sup> A. Breton. Manifest surrealizmu. In: Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Red. A. Ważyk, Warszawa, 1976, s. 67.

<sup>53</sup> F. Soldan. Ibid., s. 102–103.