

НАСОКАТА НА «ТЕМАТИЧНИЯ АНАЛИЗ» В СЪВРЕМЕНОТО ФРЕНСКО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Людмила Стефанова

През последните десет години във Франция в средите на университетските работници-литературоведи ясно проличава увлечението по така нареченото „тематично изследване“ на творчеството на даден автор. Нещо повече, пропорционално броят на съчиненията, посветени на тематични анализи, е толкова голям, че с основание би могло да се каже, че напоследък те са станали мода в литературознанието.

Тази насока в литературоведческата наука бе дадена от професор Шарл Морон, който в своя труд „Увод към психокритиката“ (1938 г.) разви тезата, че всеки творец е визионер, който омайва читателя със своя особен, личен свят, изпълнен със странни видения, образи и картини, винаги едни и същи в различните творби на твореца, дошли несъзнателно, но натрапващи се настойчиво на неговото съзнание, както и на съзнанието на читателя. Тази своеобразна лична митология на твореца именно може да обясни въздействието на творбата, въздействие, което трудно може да бъде разбрано, ако се задоволим само с външния смисъл на произведението. Задачата на изследователя според Морон се състои в разкриването на тази лична митология, на тайната структура, на системата от символи, които даден автор употребява неволно и несъзнателно, или иначе казано, в определянето на постоянните доминантни теми в творчеството. Той счита, че с разрешаването на тази задача може да се стигне и до решаването на един от основните проблеми в психологията на изкуството — проблема на генезиса на художественото творчество.

Този нов метод на литературен анализ проф. Морон нарече „тематичен анализ“, „изследване на структурата“ и „психокритика“.

Психокритиката не винаги прибегва да психоанализа. Но във всички случаи тя се старае да изясни едно произведение или цяло едно творчество не чрез външната обусловеност, както това прави литературната история, а обратно, като тръгва от вътрешната структура, от невидимите силови линии, за да разкрие особения метаболизъм на творбата. Без да изключва литературната история, която според проф. Морон дава необходимите рамки на произведението и отделната творба, тази нова методология приближава изследователя много повече до текста, до самото произведение, тъй като има за цел да открие скрит в плетеницата от арабески основния мотив, в който всъщност се крие тайната на самото произведение. Литературното изследване става нещо като спектрален анализ, радиография на произведението. За да се разбере даден писател, твърди проф. Морон, необходимо е да се работи не върху неговата анекдотична биография, а да се търсят и открият константите на въображението му. „Съпоставяйки текстовете от един и същ автор, ясно виждаме кръговете от асоциации и прегрупирването на образи, които водят до личния мит — пише той — защото човешкият живот и заедно с него литературното творчество не е сън, както твърдят Шекспир и Калдерон, а мит.“

В подкрепа на своята теза проф. Морон привежда резултатите от своите тематични изследвания върху творчеството на редица френски автори и подчертава навсякъде наличието на личния мит. Така, според него, в творчеството на Бернано се среща символичният образ на свещеника, паднал в калта; у Малро — човекът пред изпитанието, унижението и смъртта; у Сент Екзюпери — обесията за пустинята, самотата и безплодието и пр. По този начин той смята, че е успял да разкрие интимната тайна на всеки изучаван писател, да я разкрие в думите, в метафорите, в постоянните образи и ситуации.

Учениците на проф. Морон, млади университетски работници, прилагат неговата система на изследване, придържат се строго и много близко до самата творба, търсят скрития ѝ смисъл, а не външното, явното значение на казаното, както прави това традиционната литературна критика. Техните изследвания напомнят в голяма степен психоаналитични,

феноменологични биоскопи. Неотдавна излязоха от печат тематични анализи на произведенията на Корней, Расин, Мистрал, Жерар дьо Нервал, Гогол, Кафка, Мотреамон, Жюл Грак и др. Известни литературни изследователи като Мари-Жан Дюри, Бодуен, Жорж Пуле, Ролан Барта, Жан Русе, Марсел Раймон и Жан Старобиински посветиха своите изследвания на тематичния анализ.

Жан-Пол Вебер, доктор по филологически науки и един от най-известните млади ученици на проф. Морон, в своите трудове „Психология на изкуството“ (1958), „Генезис на поетическото творчество“ (1960) и „Тематични изследвания“ (1963) си постави задачата да доразвие основната теза на своя професор за произхода на доминантната тема у всеки художник. Без да бъде оригинален в твърдението си, че изкуството е всъщност възвръщаното детство в сивото ежедневие на живота на възрастния човек¹, Вебер развива мисълта за силното, неотразимо въздействие на детския спомен върху психиката и от там върху цялото творчество на даден писател. Или иначе казано, развива мисълта, че този спомен от детинството поражда, създава постоянната тема, която независимо от волята на твореца непрестанно ще се появява в произведенията му. Опирайки се на твърде богат аналитичен материал от творчеството на осем големи френски поети, той се стреми да докаже правотата на своята теза, като разкрива в поезията и прозата им главната тема, единствена и неповторима при всеки от тях поотделно, но обща за всички произведения на дадения автор. Задачата, която си поставя Вебер обаче, не се изчерпва само с това. Касае се не само до откриването на темата, до нейното органическо свързване със спомена от детинството, но преди всичко до решаване на проблема за произхода на поетическата творба. Затова и не случайно едно от съчиненията му е озаглавено „Генезис на поетическото творчество“.

Според Вебер тезата за строго тематичната зависимост на творчеството трябва да се разглежда в много по-широк аспект, като се отнесе не само до естетическата дейност на твореца, но и до всяка човешка дейност въобще. Така той различава тематична психология на волята, на възбуждането, на личността, на страстта и пр. и даже говори за тематична метафизика на живота, на материята, на времето, пространството, на битието и пр. Навсякъде следователно, където може да се констатира и открие определящото събитие от миналото, от детинството, събитие, преминало през различни аналогични и несъзнателни варианти, той счита, че може да се говори за тема и да се прави тематичен анализ. Очевидно проблемът за темата той отнася не само до естетиката, но и до психологията.

Под „тема“ Вебер разбира едно събитие или ситуация (в най-широкия смисъл на думата) от детството, които могат да се появят, съзнателно или по-често несъзнателно, символно или директно в литературното творчество. Така определена темата се приближава значително до комплекса от фройдистката психоанализа. Общото между комплекса и темата е това, че и двете остават в подсъзнанието на твореца, че тяхната роля на стимулатор, мотор и вдъхновител на дадено произведение или поведение не е осъзната от него и че и двете се коренят в детството.

Вебер обаче, разграничавайки две категории теми — лични и общи — бърза да подчертае разликата между тях и класическите комплекси на Фройд и Адлер. Личната тема, според него, се различава от комплекса по своята специфика. Тя се определя от чисто индивидуалните преживявания на твореца и съдържа безброй много нюанси и структури. Сле-

¹ Нека припомним, че тезата за изкуството и по-точно за поезията като възвръщаното детство е теза и на Уордсворт, който пише: „Поезията е спонтанен израз на едно мощно чувство; тя се ражда в емоцията, за която си спомняме в моменти на покой. . . Тази емоция, за която си спомняме, е емоция от детството. . .“ Wordsworth — Préface à la seconde édition des *Lyrical Ballads*. Това е тезата и на Кхинси, и на Бодлер, който създаде теорията за гения-дете и който пише: „В сведенията от детството ще открием зародиша на странните мечтания на възрастния човек или по-точно казано зародиша на неговия гений. . . Някаква малка тъга, някаква малка радост, преживени от детето, неимоверно преувеличени от неговата необикновена чувствителност, стават по-късно при възрастния творец основа на някакво произведение на изкуството. . .“ (Évres, *Pléiade* p. 532). Това е тезата и на Райнер-Мария Рилке, на Едгар По, на Ален и др.

дователно тя е много по-богата от комплекса. Посочвайки универсалната валидност и еднаквост на едиповия комплекс за момчетата например, Вебер го противопоставя на личната тема у редица автори, тема, която индивидуализира, нюансира и обогатява твореца, отличавайки го ярко от другите. Фройдистките комплекси, съответстващи на прогресивното събуждане на сексуалността у детето, Адлеровите, съответстващи на пробуждане на социалните му чувства, безспорно хвърлят известна светлина върху оформянето на психиката на човека, но съвсем едностранно и недостатъчно, тъй като пренебрегват изцяло развитието на сетивата у децата, на детското възприятие, на първите детски емоции. Налага се очевидно разширяване на обсега на тези общи теми, за по-пълното разбиране на психиката на детето.

Всяко творчество, според Вебер, е функция от две варианти — едната лична тема, другата обща, но и двете произлизащи от детството. Темата обикновено се излага в символична форма. Вебер си служи с термините модулиране и оркестриране на темата, транспозиция и трансфигурация, за да изрази нейното символично и многообразно появяване в дадено творчество. Той съзнателно избягва термина символизация, за да направи ясно разграничение между несъзнателната символика на постъпващо натрапващата се тема и съзнателната символика на алегорията и метафората. Модулиране означава по-скоро транспониране на темата в друга гама (обикновено спонтанно и несъзнателно), а оркестриране значи обогатяване на темата с нови резонанси и нови звучения.

Наред с „темата“ Вебер определя и „мотива“. За него „мотив“ е всеки езиков елемент, дума или израз, който упорито се среща в творчеството на даден автор. Това е елемент от „категоричния речник“ на твореца, елемент, тясно свързан и често подсказващ темата. Като пример Вебер посочва Лорка, мотив в поезията на когото е думата „насекомо“, Мериме — с мотив птица, Аполинер — храна и пр. Естествено в никакъв случай не бива да се смесват мотивът и темата, а ясно трябва да се разграничават. Така, ако у Мериме мотивът е птицата, то темата е трагичната птица, тема различно модулирана: ранена птица, паднала птица, убита птица, мъртва птица, птица, паднала от гнездото, и пр.

Всички теми на един автор (трябва веднага да припомним, че Вебер отбелязва наличието на хипертеми и хипотеме: хипертеми са всички допълнителни символи, вмъкнати допълнително от автора или пък приписвани на автора от неговите тълкуватели; хипотеме са по-скоро комплексни елементи, произхождащи от най-ранното детство и дълбоко заседнали в миналото и подсъзнанието, някои от които често подсказват темата) образуват неговата тематика.

Всяка тема в началото на едно изследване е само работна хипотеза. Анализът на текстовете може да потвърди нейната правота или да я отхвърли, да я опрости или усложни. Но как се намира началната хипотеза? Най-прост е случаят, когато са налице спомените от детинство на разглеждания писател. Ако тъй е оставил достатъчно автентични документи, от които могат да се издирят спомените от детинство, то може да се мине към търсене на следите и появата им в произведенията. Така за Вебер началният лъч при изследването на Валери е бил текста „Меланж“, в който поетът разказва случката за падането си в езерото между лебедите. Но веднага трябва да се отбележи, че всички спомени от детството не са тематични. Следователно необходимо е сериозно изследване, за да се стигне до единствено правилната тема, до единствено възможния тематичен спомен. В случаите, когато се излиза от конкретен, доказан спомен от детинството и се стигне до разкриване на темата, Вебер говори за прогресивен тематичен анализ. И обратно, когато се тръгне от произведението, за да се стигне до спомена, може да се говори за регресивен тематичен анализ. Какъв метод може да се използва в такъв случай? При някои писатели понякога се откриват твърде показателни текстове, които крият твърде прозрачна аналогия с предмета или ситуацията, която символизират. Така например Вебер твърди, че още с първото четене на „Демонът на Аналогията“ от Маларме, читателят влиза в света на падналата, мъртва птица. Съвсем прозрачна и елементарна е символиката и у Едгар По в разказа му „Дяволът в градската кула“, където самото име на селото — Вондервотеимитис (изопачено произнасяне на английското „колко е часът“) представлява аналогия с циферблата на часовник. Вебер счита,

че такива указания не бива да бъдат пренебрегвани и че много често текст, който по такъв „прозрачен“ начин предава дадена ситуация, принадлежи към тематичния хоризонт на цялото творчество на писателя. Важното, разбира се, и при този случай си остава проверката в самите произведения.

Но може да се яви и трети случай: когато липсват и спомените, и ясният, подсказващ текст. В такъв случай може да се използва друг подход: да се потърси мотивът. Така, като пример Вебер посочва мотива „бял“, който се среща навсякъде в произведенията на Верлен, или „птица, перо, падане“ у Маларме и пр. Вебер обаче не приема абсолютно използването на този чисто статистически метод. Той посочва, че стилистите броят и изчисляват фреквенцията на думите, а това, което интересува изследователят, е не толкова думата, колкото реалността, към която думата се отнася. И тъй като дадена реалност може да бъде изразена с много различни думи, то чисто лексиколожката статистика на фреквенцията може да заблуди по отношение на истинското значение на думите. Фреквенцията може да бъде използвана само като изходна точка, но в никакъв случай като метод за доказване наличието на темата.

Накрая, излагайки своя метод, Вебер настоява върху необходимостта от изучаването на художествените образи. Всеки художествен образ е съставен най-често от твърде различни, нехармонични елементи. Той е обикновено асоциация на идеи, които имат определена насока. Трябва да се открие тематичната сила, която им дава тази насока. Те несъмнено говорят за тайния свят на поета. Така при Валери образът на гълъбите, които вървят по вълните, с право може да събуди недоумение. Защо сухоземни, а не водни птици вървят по повърхността на морето. Анализът, който Вебер прави, показва, че този странен образ зависи от тематичния свят на детето, сухоземно животно, което върви във водата и не потъва, благодарение на колосаната рокличка, която го крепи на повърхността. Следователно изследователят може да се насочи към темата, излизайки от необичаен и странен образ, който може да бъде твърде показателен. Всичко, което излиза от сферата на обикновеното, всичко, което не може да се обясни с баналното, навика или случайното, трябва внимателно да бъде огледано, обмислено и анализирано.

Къде е мястото на теорията на Вебер в системата на класическите критически методи. Той самият го определя така: „Литературната критика търси да открие изворите на чистото, очевидното, ясното вдъхновение, тя разкрива влиянията, които въздействуват на всеки писател. Разбира се, ние не отричаме тези анализи, нито пък тези, които се опитват да докажат създаването на дадено произведение по повод различни биографични обстоятелства. Нашият проблем е иначе поставен: ние не питаме какви влияния, но защо тези именно влияния са се проявили; не кое обстоятелство от живота, но защо именно това обстоятелство ражда дадена поема. С други думи, запазвайки цяла и непоктната сградата, издигната от изследванията на влиянията, на източниците, на събитията от живота на възрастния писател, ние се стремим да заздравим основите ѝ с елементи от психологичен и личен характер“.¹

Не е необходимо да се припомня огромното значение за Вебер на първите проекти на дадено произведение, на различните неиздадени и издадени варианти при разкриването тематиката на даден автор.

Що се отнася до психоаналитичния метод при разглеждането на литературните произведения, Вебер не скрива своите резерви. Главният негов упрек към литературоведите-психоаналитици се състои в това, че те вместо да излязат от творбата или да стигнат до нея, обикновено тръгват от превзета обща идея и стигат не до творбата, а до ежедневния живот на писателя и по този начин пренебрегват изцяло чисто естетическата цел на изследването си. В подкрепа на това свое отношение Вебер припомня двете неотдавнашни изследвания върху Бодлер на д-р Аланди и на Сартър, при които и двамата, пренебрегвайки структурата

¹ Jean-Paul Weber, *Genèse de l'oeuvre poétique*, Paris, 1960, p. 29.

и композицията на поемите на Бодлер, се разпростират изключително върху особеностите на еротичния му живот и средствата му за преживяване.

*

Трудът на Вебер „Генезис на поетическото творчество“ съдържа освен кратка уводна глава, осем подробни аналитични студии върху произведенията на Алфред дьо Вини, Виктор Юго, Шарл Бодлер, Стефан Маларме, Пол Верлен, Пол Клодел, Пол Валери и Гийом Аполинер, последвани от кратко теоретическо обобщение.

Рамките на настоящата статия не ни позволяват подробно да разгледаме прилагането на практика „аналитично-тематичния“ метод на Вебер при изследването на посочените автори, затова само като илюстрация ще се спрем на първата студия — тази за Алфред дьо Вини, която въпреки е твърде показателна, тъй като съдържа както сполуките, до които може да доведе този метод, така и някои от неговите неизбежни грешки и увлечения.

В творчеството на Вини необичайната фреквенция на текстове, които се отнасят до часовника, навеждат Вебер на мисълта за някаква идея-фикс у Вини, свързана с функционирането на часовниковия механизъм. Дневникът на поета превръща това несигурно предположение в работна хипотеза. Констатирането пък на голям брой модуляции на темата за часовника в поезията и прозата на Вини поставя вън от всякакво съмнение наличието на тази именно тема.

Кои са елементите, които Вебер открива, за да докаже своята теза. Преди всичко постоянното натрапчиво срещане на мотива „час, време, часовник, циферблат, стрелка“, открити в повече от 200 стиха от Вини; наред с това, наличието на многобройни оркестрирани на темата: понеже циферблатът на часовника е кръгъл, естествено се появява идеята за кръг, за окръжността; понеже стрелките на часовника се въртят, появява се и идеята за въртенето; понеже стенният часовник е с махало, идва и идеята за постоянното движение на махалото, идеята за люлеенето и ритъма. Вебер внимателно изследва появяването на тези идеи и образи в поетическите творби на поета, указвайки точно стиховете и отбелязвайки връзката на тези варианти с доминантната тема. Въз основа на такъв именно подробен анализ той стига до извода, че часовникът и неговите отделни части — махало, пружина, лост, назъбени колелца и пр., които се появяват директно в поезията на Вини, говорят за интереса и познанията на поета относно функционирането на часовника, а многобройните алюзии за час, кръговото движение, въртенето, цикличността насочват към часовникова обсеция.

Потвърждение на тази своя хипотеза Вебер намира в редица пасажии от дневника на поета, в първоначалните проекти за някои поеми, в първите неиздадени работи на Вини. Противопоставянето на човека и часовника, първият движен от страстите си, вторият от принципи, създадени от човека, конфликтът и борбата между двамата е основна мисъл в не един от ранните проекти на Вини. Наличието на сентенции все в този Дневник от типа на „религията са съгласата на часовника, а самият часовник е морала“ също затвърдяват убеждението за тази обсеция. Особено убедително звучат спомените от детинство на Вини, при които идеята за смъртта е винаги тясно свързана с неумолимия ход на часовниковата стрелка. Вебер цитира Вини: „Миналата година в този час чаках заедно с майка си в полунощ черната стрелка да скочи от 31 на 1. Тогава я целувах и ѝ казах: Честита нова година. Стоях на колена пред нея и си мислех, че тя ще има сила да живее цялата година. Но вие, господи, я грабнахте от ръцете ми.“ Дневникът на Вини изобилствува с много символи, модулиращи циферблата и механизма на часовника: смъртоносното острие на пергела, колелото, увито около врата, което се стяга и задушава жената, железният обръч, колелото на колесницата, душата, която непрекъснато кръжи около мозъка, стрелките на провидението, чийто път не бива никой да препречва, часът-символ на съдбата, на смъртта, на тиранията и страха, на величието и робството на часовника и пр.

За да докаже валидността на своята теза, Вебер цитира известния стих на Вини „когато се пишат стихове с поглед, впит в часовника“, като в него вижда признанието на

поета за връзката, която несъзнателното у него установява между процеса на поетическо създаване и света на часовника. Но безспорно решаващия за Вебер текст, този, който му помага да постави в рамките на времето травматизиращото събитие, е следния: „Спомените, които днес нахлуват в мене, карат да се свива сърцето ми. . . Тракането на черния часовник на майка ми ми напомня за времето, когато го купихме. . . Този часовник отмерваше часовете на моето възпитание. По неговите удари майка ми, тогава още толкова красива, ме учеше да казвам месеците от републиканския календар и месеците от сегашния календар. Първите ми бяха лесни и много обичах звучните им имена: фрюктидор, термидор, месидор. . . Под този часовник седяше баща ми с книга на коленете, а аз в краката му. До късно през нощта той разказваше спомени за семейството си, спомени от лов и война. . .“

Според пресмятанията на Вебер този „черен часовник“, с който са свързани толкова спомени и който се настанява в подсъзнанието на Вини, е купен тогава, когато поетът е на 7 години. Свързвайки този факт с признанието, което Вини прави на Огюст Барбие: „На седем години се събудих за поезията“ Вебер заключава: светът на часовника и светът на поезията проникват едновременно в съзнанието на детето Вини.

Открил мотива, потвърдил хипотезата си в автобиографичните документи на поета, изследователят преминава към главната си задача: да открие в творчеството на поета многообразното оркестриране на тази obsesия. Изследването си Вебер започва с анализ на прозата на Вини — сборника разкази „Робство и величие на военните“ и драмата „Чатертон“. В „Лорет или червеният печат“ Вебер подчертава ролята, която играе в новелата запечатаното писмо, което съдържа заповед за убиването на един от пасажерите, осъден от военния трибунал. Капитанът на кораба поставя страшното писмо под стъклото на големия часовник и от този момент часовникът и писмото, криещо смърт, се идентифицират. Ударите на часовника напомнят на капитана и на двете жертви приближаването на нещо тайнствено и съдбоносно. Часовникът и писмото преследват непрестанно капитана: те влизат в неговия сън, в мислите му, отразяват се в поведението му. До такава степен циферблатът и писмото, от една страна, предстоящото нещастие и движението на стрелките към фаталния час, от друга, се покриват, че за читателя, според Вебер, заглавието на новелата е не вече „Лорет и червеният печат“, а „Лорет и часовникът“. Освен това той посочва фонетичната аналогия „Лор и Лър“, за да засили своята аргументация. В заключение Вебер твърди, че „Лорет“ е всъщност драма на времето, драма на часовника, в която първата тема е тиранията на часовника, а втората бунта срещу тази тирания (Лорет полудява и счупва друг часовник, за да отмъсти на убиеца на своя мъж).

Вторият разказ „Нощното дежурство във Венсен“ е също построено върху функционирането на часовника. Касае се за живота на една казарма, живот строго отмерен по часове: час за ставане, час за спане, час за угасване на светлините, час за големия преглед и пр. Героят на разказа, старият подофицер от артилерията е герой и мъченик на точността. В края той става жертва на точността. Добродетелите на часовника са негови добродетели. Постепенно Подофицерът става Часовник. И финалната експлозия лесно може да бъде дешифрирана — получила се е внезапна повреда на механизма. Пиерет, жената на подофицера, е също част от часовниковия механизъм, според Вебер. Нейните качества са точността, верността към съпруга и мелодичното пеене, което прави живота по-хубав. Но тя пее винаги едно и също нещо, неспособна е да научи нова ария, пее някак механично, автоматически. И този факт дава възможност на Вебер да твърди, че Пиерет, в замисъла на Вини, е всъщност звънковия механизъм в часовника: тя мелодично звъни, когато подофицерът изпълнява своите движения на автомат и се равнява по слънцето. Затова и тя умира малко преди подофицера — звънковият механизъм се е развалил малко преди часовникът окончателно да спре. Ако часовникът в „Червеният печат“ е представен като тиранично, кръвожадно същество, то във втория разказ той е по-скоро предаден като жалка и остроумна играчка, създадена от хората и осъдена на смърт: в разказа читателят е свидетел на процеса на бавното конструиране на часовника (създаването на точния и безпогрешен подофицер-автомат) и неговата бърза смърт.

Ако тематичният анализ и тълкуването, което Вебер прави на двата първи разказа от сборника, са твърде приемливи и доказват наличието на обесията на времето и часовника, то твърде трудно бихме могли да се съгласим с интерпретацията на третия разказ „Тръстиковият бастун“. Това е, както е известно, историята на капитан Рено, образцов офицер, който по време на похода в Русия през 1814 г. е разстрелял един четиринадесет годишен кадет. Шестнадесет години по-късно, в Париж един също така четиринадесетгодишен юноша стреля в него с пистолет и го ранява смъртно. Капитанът е убеден, че става жертва на отмъщението на руския кадет, чиято душа се е въплътила в парижкия хлапак, който странно му прилича.

В желанието си да вмести разказа в тясната тематична рамка, която си е избрал, Вебер прави произволни тълкувания, като от навика на Рено да чертае линии и кръгове по пясъка с острието на своя бастун, да се цели в звездите, от точността и строгата му военна дисциплина, той стига до заключението, че и Рено е Човек-часовник. Нещо повече, сравнявайки интригата в „Лорет“ с тази в „Тръстиковият бастун“ той не вижда никаква тематична разлика. За него двете партитури модулират една и съща тема и позволяват да се открие скритата омраза на Вини към часовника, както и неговото желание да му отмъсти за тиранията на училището, на учебната програма, строгото разписание в казармата и пр.

Много по-убедителен е анализът, който той прави на „Чатертон“, за която сам Вини впрочем казва, че е драма на времето и часа. „Това е историята на един човек, който написва едно писмо сутринта и до вечерта чака отговор. Отговорът идва и го убива“ — пише поетът. Наистина не е трудно да се открие аналогия между тази интрига и интригата в „Лорет“. Очевидна е тематичната връзка между двата разказа. Действието е съсредоточено в душата на младия човек и в сърцето на младата жена и квакера, които искат по някакъв начин да спрат неумолимия ход на времето, да забавят часа на смъртта.

Още в първите редове на драмата Вебер открива обесията на времето, в изрази, отнасящи се до бързия ход на часовете и нощите. Изследвайки репликите на действащите лица, той открива темата, изразена в мотивите: „час, нощ, време, минута, година, ден, дни, четвърт час, секунда, последен час, вечност“, повтаряни настойчиво. Нещо повече, той говори за часовникова структура на драмата: действието става в задната стая на Джон Бел; името на Бел означава часовникова камбана; действието следователно става в къщата на часовниковата камбана, т. е. в часовника. Чатертон живее на първия етаж и непрекъснато слиза и се качва до своята стая, а това движение напомня на Вебер движението на лоста във всеки часовников механизъм; лостът е свързан със зъбчатото колелце — в пиесата това е Кити Бел, любимата на поета; тяхната любов е скрита и невидима, както сложния механизъм, който движи останалите колелца, но ако спре лостът, ще спре движението и на колелцето. Така в пиесата след смъртта на Чатертон, умира и Кити. Квакерът в интерпретацията на Вебер има ролята на регулиращото махало. В пиесата ролята му е да регулира живота и чувствата на всички, да омокоти неразрешимия конфликт. Що се отнася до самия Бел, то в него Вебер вижда ясения и категоричен звън на часовника, неумолим като правосъдието и времето.

Интригата на пиесата, според Вебер, модулира темата за спирането на механизма, спираше, което идва в резултат на постепенното разваляне на часовника. Този процес читателят наблюдава още от самото начало на пиесата. Разваляният механизъм е обект на двоен анализ от страна на лорд Талбо и приятелите му и от страна на кмета-лорд. Анализите не помагат, механизъмът спира и бива предаден на хирурзите, които трябва да направят дисекция на едно мъртво тяло. В образа на хирурзите, въоръжени с нищери, Вебер отново намира символа за майстора-часовникар, който единствен може да разбере повредата на механизма.

Анализът на поетическото творчество на Вини, направен от Вебер, не прибавя нищо ново към различно оркестрираната и модулирана тема, разкрита в прозата му. Нека отбележим само няколко примера: поемата „Мойсей“, завършваща с постепенното и величествено изкачване на законодателя на евреите на върха, модулира, според Вебер, изкачването на голямата стрелка нагоре по циферблата: Мойсей върви нагоре по планината,

протяга ръка хоризонтално, както прави стрелката по пътя на своето изкачване и накрая стига до най-голямата височина, т. е. до горната част на циферблата — цифрата 12. Двете стрелки — Мойсей и господ — се сливат.

Поемата „Елоа“ оркестрира обратното движение — срещата на двете стрелки става в долната част на циферблата. Падането на Луцифер изобразява в първа песен сливането на малката стрелка, след която започва да се спуска надолу и голямата стрелка — падналият ангел. Двете стрелки обаче не остават свързани и адът за Елоа е раздялата, която я отвежда от „дъното на долните небеса“ нагоре към небето. Подобна символика открива Вебер и в поемата „Потопът“. В „Дъщерята на Жефте“, в „Разпътната жена“ той открива същото това движение по циферблата, някъде бавно и тържествено, другаде бързо и решително. Символите на кръгообразното и циклично движение на стрелките, на зависимостта на голямата от малката стрелка са наистина очевидни.

Въз основа на този анализ, направен върху цялото творчество на Вини (Вебер изключва само „Стело“, по липса на място, както твърди той), той заключава, че часовниковата обсебя, както и наличието на многобройни модулирания на тематиката са във от всякакво съмнение. Изводът му е такъв: ако се премахне темата за Часовника, която несъзнателно се промъква в творчеството на Вини, ще се заличи и отпадне три четвърти от творчеството на поета.

Вебер разглежда по същия начин творчеството на останалите поети, като според конкретния случай използва прогресивния или регресивен тематичен анализ. В резултат на много внимателното, бихме казали като под микроскоп, разглеждане поотделно на всяко произведение, той стига до доминантната тема и нейните хипертеми при изследваните поети.

Така у Юго той посочва главната тема — Кулата на плъховете. Това е кошмарен спомен от детинството, свързан с картината над леглото му, представляваща самотна висока кула на пуст остров, блъскана от вълните, с буреносни оловни облаци над нея, който по думите на Юго изпълва с халюцинации неговия живот като възрастен. Не само картината, но свързаната с нея легенда травмира крехката душа на детето. А легендата е наистина жестока. Жестокият и алчен владика Ато изкупил всичкото жито на селяните, за да го продаде. И когато изгладнелите хора дошли да молят за храна, той наредил да бъдат затворени и изгорени живи. На мястото на изгорените хора изскочили страшни плъхове, достигнали Ато в неговата кула на острова и го изяли жив.

Тематичното съзвездие, в центъра на което стои Кулата на плъховете, обхваща и чудовищното появяване на плъховете и страшната смърт на Ато, и огнените пламъци, в които изгарят селяните, и призрака на Ато и вълните, които рушат кулата на престъпника. То именно може да обясни до голяма степен наличието на темата за чудовищното раждане, за огненото небе, за кулите и катедралите, за изродите и чудовищата, за страшното и злокобното, които изобилствуват в творчеството на Юго и чието наличие обикновено изясняваме с общата фраза „елементи на романтическия метод“. Веднага трябва да отбележим обаче, че Вебер изключва от тематическия си анализ „Клетниците“ и голяма част от поемите от „Легенда на вековете“. Може да се предположи, че в тези произведения той не намира потвърждение на тезата си.

У Бодлер доминантната тема — любовта на мъртвеца — има, според Вебер, следните варианти: темата за призрака — любовник на жива жена, темата за мъртвата — любовница на жив човек, темата за идентифицирането на поета с мъртвия, който притежава жива жена, темата за идентифицирането му с жената — любовница на мъртвец, темата за трупа, призрака, привидението, погребението. Анализът е направен само въз основа на поетическите произведения на Бодлер „Първи поеми“, „Цветя на злото“, „Измет“ и „Нови цветя на злото“. В повече от 163 стихотворения Вебер открива посочените по-горе теми. Обяснението на доказаната доминантна тема той намира в детския спомен на малкия Бодлер за смъртта на баща му и кошмарната мисъл, съпътстваща този спомен за връщането вечер на призрака в стаята на майката на детето, което по това време е само на 6 години — възрастта на пробуждане сетивата и съзнанието. Вебер счита тематиката на Бодлер за една от най-простите,

в сравнение с тази на останалите поети: една единствена детска халюцинация го владее изцяло и творчеството му прави впечатление със своята хомогенност и с еднолинейния характер на вдъхновението.

У Маларме, както бе отбелязано по-горе, мотивите „крило, птица, перо, летене, падане и пр.“ насочват Вебер към търсене на темата за падналата мъртва птица с нейните два варианта — детската жестокост и страшното изкупление на тази жестокост. В основата на темата и тук Вебер насочва към спомена за събореното гнездо и мъртвите птици в него.

В творчеството на Верлен, излизайки от спомена на поета за религиозните процесии в Монпелие, с бавния и тържествен ход на богомолците в дълги бели кагули с дупки за очите и устата, открива и доказва наличието на доминантната тема: шествието на разкаялите се грешници, оркестрирана в тема за призрци и бели статуи с празни очи.

У Клодел темата за сладко-горчивата гърд е тясно свързана с темата за човекът-дърво, тъй като е нейна модулация. Дървото и гърдата са мотиви в поезията му. Темата за горчивата гърд води началото си от разказа за отбиването на малкото дете с намазване на гърдата на майката с абсент; от там идва и страхът от сладката кърмачка гърд. Жената е дървото, плодът е гърдата, детето — бозайниче, така вижда Вебер връзката между двете теми, като намира, че това са може би най-богатите със ситуации и драматизъм теми, които дават възможност за чудесно оркестриране.

В поезията на Валери са посочени две независими една от друга теми: темата за лебеда и темата за гърдата. Първата е свързана със страшния и едновременно чудно красив спомен от падането в езерото с лебедите, при което само бялата колосава рокличка на детето го задържа на повърхността, а втората — със спомена за кърменето, събитие, което не е твърде отдалечено по време от първото.

И в последната студия Вебер извежда темата — храната на възрастните хора — в нейните варианти: приготвяване на храната, консумирането ѝ, животинската и растителна храна, твърдите и течни храни, но наред с тях темата за отмъщението на храните, на животните и растенията за това, че човекът ги унищожава. Именно този страх от отмъщението на храната травматизира детската душа на Аполинер и прибавения към това спомен за донесеня и поставен на масата труп по време на карнавала обяснява, според Вебер, обсесята на поета.

Осемте тематични анализи позволяват да се направят следните изводи: в творчеството на разгледаните поети е налице голямо разнообразие на темите. Темата може да бъде предмет (часовник, картина), наблюдавано събитие (Верлен), преживяно събитие (Валери), въображаемо събитие (Бодлер) и пр. Няма две еднакви теми, защото няма идентични реакции на дадена тематична ситуация. За отбелязване е и голямата разлика в самата структура на темите: някои поети модулират безкрайно темата, дават ѝ различни аспекти и профили (Вини, Бодлер), други дават изобилна тематика — модулираната тема става нова тема и на свой ред поражда друга тема (Верлен, Юго, Клодел). Различен е и начинът, по който поетите реагират на своята тема: при Маларме детето винаги и навсякъде присъства, то е убиец на птичката и жертва на нейното отмъщение. Така е и при Аполинер, който идентифицира себе си с консумираната храна и се бои от нейното отмъщение. Юго от своя страна идентифицира себе си с тематичната легенда, става създател на легенди, които представяват модулация на първоначалния мит.

Възрастта на тематичния спомен е обикновено между 6 и 8 години. Ако на места Вебер убеждава, ако анализът наистина потвърждава неговата теза, същото не би могло да се каже за твърдението му какво личната тема определя и насоката на живота на дадения поет. Така часовниковата обсеся у Вини, според него, обяснява военната кариера и целия живот на поета, темата за покаяните се грешници — определя пълния с грехове и разкаяния живот на Верлен, а Маларме е представен като нещастна птица, непрестанно мартиризирана от живота и пр. Тези твърдения не само са съвсем произволни и не отговарят на истината, но и дразнят с идеята за обреченост и фаталност, която идва от суеверното схващане на Вебер за мистичното единство между произведенията и съдбата на автора.

В кратката заключителна част на своя труд Вебер подкрепя своята теза за поезията като възврънато детство с аргументи из областта на психологията. Отбелязвайки, че естетическата емоция е универсалната доминанта за всяко изкуство, той заявява, че тази естетическа емоция се корени в детството. В подкрепа на това твърдение той привежда редица аргументи от видни съвременни психолози (между които известният марксист проф. Валон), според които нашето поведение при силна емоция, т. е. при това, което в психологията се нарича шокова емоция, е едно връщане назад към примитивни, архаични форми на поведение. Характерен белег на емоцията следователно е нейната брутална регресия, връщането към по-ранни реакции. Емоцията парализира по-късно оформилите се у човека тенденции, които са по-нестабилни, защото са по-скоро придобити. Тя освобождава грубите, начални тенденции. Само така могат да се обяснят при гняв тиковете, невъздържаността, грубите жестове и крясъците, употребяването на диалектни думи или изрази от детинството. Този факт дава основание да се твърди, че по време на емоционална криза човек се връща към своята детска шокова емоция и тя именно изплува най-отгоре, като унищожава това, което доизграждането и узряването на нервната система дава на възрастния човек. Вебер припомня, че разгневеният човек съзнава само своя гняв: забравя даже мотивите и губи представа за това, което е наоколо му. В тази смътна представа за света и за себе си не е трудно да се открият доминантните мотиви в менталитета на детето в първите фази на развитието му. Съзнанието на развълнувания човек възстановява повече или по-малко вънрнните и главните рамки и детското съзнание, в което доминират чувствата. Но шом същината на емоцията е да реставрира детското съзнание и поведение, то тогава за Вебер не е трудно и да обясни характера и да ситуира произхода на естетическата емоция в детството.

Преминавайки към поетическата творба, резултат на тази естетическа емоция, Вебер определя нейните доминанти, т. е. нейните съществени формални страни. Той разграничава фонетични доминанти (стиха, подражанието, ритъма, асонанса, римата, структурните правила), семантични доминанти (образа, речника и синтаксиса, семантичните неточности, трансцендентността) и емоционални доминанти (възклицанието, речитатива, поетическия егсцентризъм и поетическото удоволствие). Тема на поетическите доминанти, според него, е инкоативният момент при усвояването на езика от детето. Това той доказва, като сравнява поетическия език с езика на детето, което започва да говори, и открива тяхното близко родство. Така основният фактор при усвояването на езика е подражанието, и то несъзнателното подражание на модела. Друг елемент е повторението от страна на детето на думите на възрастните. Но подражанието и повторението представляват същността на поетическата фонетика, в такъв случай налице е абсолютната прилика между езика на детето и поетическия език. Шо се отнася до поетичния ритъм, той също произхожда от инкоативната езикова имитация. Самите стихове, последователно подредени, са подражание един на друг, защото подражанието на езика на възрастните става по един особен диалог между модела и артикулираното подражание. Римата е също имитативен подход. Модел на най-сложната рима е първото па-па, правилно произнесено. Въз основа на тези констатации Вебер заключава, че фонетиката на поезията се приближава не до някакъв архаичен праезик, нито пък до някаква особена музика, а просто до елементарната фонетика на началния етап от усвояването на езика от детето с подражанията, повторенията, моделите, ехото, предпочитанията към простите и правилни структури, натрупване на близки фонемии с цел да се постигне абсолютна идентичност.

Темата на семантичните доминанти е също семантиката на инкоативния момент при усвояването на речта. Разграничавайки символа от образа, Вебер подчертава, че символът предполага зрялост на ума и следователно детето не е способно да създава символи. Вместо да слее субективно дее неща, разделени в действителността, то се стреми да ги свърже въз основа на тяхната прилика. То ги свързва чрез възображението си, което е обективизиращата връзка между две аналогични неща, обективно разделени. Затова възрастният мисли чрез символи или знаци, а детето чрез обективизирани аналогии. Точно такава е връзката у псета, субективна и едновременно обективизираща, т. е. такъв е образът у поета.

Стълб на поетическата семантика е обективизиращата аналогия, а това е стълбът на съзнателната семантика на детето. Всеки образ, всяка алегория, всяка метафора на поета модулира, оркестрира несъзнателно тази обективизираща аналогия.

Подобна прилика открива Вебер и при разглеждането на речника и поетическия синтаксис. Редките думи, сложните и неясни обрати на речта имат за тема неяснотата, трудностите в езика на възрастните, език, на който детето трябва да подражава. Детето си играе с думите, повтаря ги до насита, обръща ги, среща ги, премества ги по неразбираем понякога начин, така както поетът често с играта си с думите стига до странни очарования, при които както детето смесва смисъл, неща и думи. В заключение Вебер подчертава, че тема на поезията е детството, неговият езиков и семантичен хоризонт, но не детството изобщо, а инкоативния момент на говора.

Трябва само да се съжалева, че тази теоретическа част в книгата на Вебер е толкова кратка и не съдържа по-пълнен доказателствен материал. Тя не дава и достатъчна възможност да се отдели оригиналното в схващанията на Вебер от известните неправилни постановки за връзката изключително между поезията и детството.

Несъмнено е едно: методологията, предлагана от Вебер, в никакъв случай не може да се приеме като единствен и универсален ключ за разбиране творчеството на даден художник. Преди всичко, защото ограничавайки произхода на естетическата емоция само в периода на детството, тя на практика изключва всички по-късни емоционални преживявания и събития от юношеската и зрялата възраст на твореца. Освен това, извеждайки доминантната тема само от тесния детски свят, тя фактически съзнателно игнорира всички обществено-исторически фактори, формирали характера и светогледа на твореца.

На второ място, изтъквайки огромната и решаваща роля на „несъзнателното“, тя заличава до голяма степен ролята на съзнанието, разсъдъчната дейност в творческия процес, като стига до твърдението, че поетът е по-скоро медиум на несъзнателното, отколкото съзнателен творец.

Би могло обаче да се каже, че взет с известни резерви, тематичният анализ може да хвърли светлина и изясни творчеството, разбира се, не в неговата цялост, но само в някои негови аспекти. И затова именно той заслужава известно внимание.