

плекса нерешени въпроси около средновековната поезия, между които е и въпросът за нейния обхват. Службата на княз Лазар е достатъчно основание е отнесена към поезията и същевременно е потърсено принципно и разграничение от „версификаторските“ средновековни творби, които възприемаме като стихотворения — напр. Азбучната молитва, Проглас към евангелието, Молитвата към Богородица на Димитър Кантакузин и др. С това авторът фактически очертава и гра-

¹ За ритмичния ред Трифунович предлага и названието „колон“, което заема от античната поетика, за да означа по-кратък ритмично-логически откъс, включен в по-дълъг ритмичен период.

² Касае се по-скоро за силабическо начало, а не за буквално издържан силабически стих.

³ През юли 1965 г. в Летопис Матице српске се появи статията на Дж. Трифунович „Облици и мотиви старе српске поезије“, където авторът представя в по-широк обем средновековната поезия, включвайки в нея и трети дял, именно отделни части от произведения, които като цяло не принадлежат към поезията — жития, слова, дори послания и писма и т. н. Според мене тези опити разширяват изкуствено кръга на средновековната поезия, модернизират средновековните литературни явления, влизат в остро противоречие с жанровата им същност, представят в невярната светлина жанровата картина на средновековието. Надявам се, че в рецензираната тук книга Трифунович дава израз на новото си становище по въпроса, което заслужава пълна поддръжка.

ниците на понятието средновековна поезия, в което включва два типа произведения — службите, които са ритмично организирани, но не се състоят от стихове, а от така наречените ритмични редове¹, и стихотворните творби, най-често със силабическо стихосложение², които с нищо не противоречат на съвременните представи за поезия.³

Наличието на ритъм, на ритмична организация за Трифунович не означава непременно наличие на поезия — една очевидна, но за съжаление често пренебрегвана истина. Това дава възможност на изследователя да види цялото своеобразие на ритмичната проза, каквато представляват повечето от разглежданите произведения, да разкрие убедително лиричното начало в нея, без да я обявява за лирика или по-общо — за поезия, да долови връзката ѝ с похватите на реториката и в крайна сметка — да покаже природата на една поетичност, в която е и жанровото очарование на тази не-поезия.

Настоящият отзив няма предназначението да „открива“ автора на книгата и да го препоръчва чрез научните му качества — Дж. Трифунович е изследовател с утвърдено име и с безспорни постижения в литературната медиевистика. Но ако все пак трябва да бъде подчертано доминиращото между проявите в книгата качества, това е несъмнено усетът за спецификата на средновековната литература, който е осигурил на автора и достъп до нейните изобразителни достоинства.

Лиляна Грашева

ЛОГИКАТА СРЕЩУ ЛИРИКАТА

Артур Сандауер е една от най-крупните личности в съвременната полска критика. Добър познавач на европейската култура и тънък естет, той е надарен с усет към модерното и с проникателен поглед, когато се касае за творци-модернисти.

Появата на книгата му „Лирика и логика“¹ — сборник от избрани критически очерци и студии, плод на няколкогодишен труд — ни дава възможност да добием по-цялостна представа както за критическия метод на автора, така и за изповядваната от него естетика.

В предговора към книгата си Сандауер препоръчва нов метод за изследване на лите-

ратурната творба — т. нар. „многоаспектен“ метод. Литературното произведение се разглежда от много аспекти, а изискванията на генетичната критика се съчетават с тези на описателната. Художествената творба е за Сандауер органично цяло и затова той набляга на факта, че всеки неин компонент е, тясно свързан чрез многобройните си връзки и зависимости с всички останали, като всеки от тях може да бъде същевременно и причина, и следствие. Ето защо генетичният метод, който слага ударение върху историята на създаването на творбата, трябва да се обедини с описателния. Така ще получим „описание чрез генезис“. Повечето от очерците на Сандауер, поместени в разглежданата книга, са тъкмо такива „описания чрез

¹ Artur Sandauer. *Liryka i logika*, Warszawa, 1969.

генезис" и авторът може да се смята за изключителен майстор на този критически похват.

По-малко последователност проявява Сандауер към собственото си изискване при „многоаспективната“ критика да не се дава предимство на който и да било от отделните профили. Изглежда, че този метод, в същност често прилаган от съвременните автори на монографични изследвания, винаги е удобен при по-малките студии, когато аспектите трябва да се подбират. Впрочем самият автор признава, че начертаната от него „обща схема“ на предлагания метод може да бъде използвана само с оглед на конкретния литературен материал, който ѝ налага собствените си вътрешни закони. От голямо значение е и „историческата ситуация“, в която се намира критикът. Още в първата си студия, посветена на поезията на Лешмян, Сандауер извършва преди всичко в разрез със собствените си изисквания формален анализ. Това според автора се налагало от историческата обстановка, в която той е писал студията си (наскоро след войната). Необходимостта да се бори срещу вулгарния социологизъм го подтикнала да даде предимство на анализа на формата. Но когато се запознаем и с останалите очерци, идваме до заключението, че не обстановката е била решаваща в случая. Убеждението на Сандауер, че анализът на формата дава по-добри резултати, отколкото анализът на съдържанието, е неизменно. Той не се съмнява, че единствено чрез формалния анализ могат да се доловят естествените и непреднамерени черти на писателя, изивен в творбата не само със съзнателното, но и с подсъзнателното си аз. Според Сандауер идеологията на автора трябва да се търси не там, където тя се открива най-лесно — във фабулата, в авторските коментари, у героите, а в стилистиката, метриката, композицията и т. н. Защото всичко онова, което не може да се изрази в съдържанието, намира израз във формата и задачата на критика е да открие и да формулира тези „мълчаливи“ изяви и от тях да извлече неочаквани може би за самия автор изводи. Прочуените стилистични и композиционни свойства ще ни насочат към общата им причина. Така ще получим картината на „формалната философия на писателя“. Като я сравним с изразената в съдържанието идеология, ще постигнем и обективна оценка на творбата, и пълен образ на творческата личност на писателя.

В очерците си Сандауер реализира по блестящ начин собствените си изисквания. Той се оказва изключителен майстор на откриването на „формалната философия“ на твореца. Учудват ни проницателните му анализи, умението му да открие в структурата на творбата, в нейния стил и език изява на идеологията на автора, а след това да изясни връзката ѝ с главните философски течения през епохата. Бележитият критик умее безпогрешно да установява характерната за

всеки автор специфична антиномия (у Гомбрович — зрелост и незрелост, у Броневски — новаторство и традиция, у Шуц — дух и материя) и в нейните рамки да разкрие с изясни, логични и артистично подредени доводи това, което смята за същина на творчеството на даден писател.

Но при всичките неоспорими качества на критическия метод на Сандауер, когато четем неговите очерци, изпитваме някакви амбивалентни чувства. Възхищаваме се от логиката на мисълта му и красотата на неговото слово, а същевременно изпитваме някаква неудовлетвореност, понякога дори някакъв вътрешен протест. Нещо ни липсва тук. Нещо ни дразни. Може би остроумно намерените и стройно подредените антиномии са прекалено схематични и сухи? Нещо съществено се изплъзва и остава извън тях, извън откритията, направени с помощта на този твърде рационален метод. Нещо важно се премълчава при тези умозрителни постановки на въпросите. Сандауер има като че ли твърде едностранчив подход към твореца. Търси в него само интелектуалец, изобличител, пародист. Писателят като емоционално и етично същество, като волева личност, която съзнателно се стреми към постигане на определени идеали и умее да мечтае за тях — не го интересува. Творецът е за него мислещо, но безпомощно същество, направлявано от външните фактори и вътрешните си комплекси, предимно от сексуален характер. Ето защо Фройдовият психоанализ заема в критиката на Сандауер почетно място. Когато критикът прибегва към социологични анализи, обществени условия, в които израства и твори писателят, го интересуват като среда, формираща творческата личност, а не като действителност, върху която творецът иска да влияе (единствено изключение е донякъде очеръкът, посветен на Броневски). Всички тези черти на критическия метод на Сандауер се подреждат в едно стройно цяло и стават обясними едва когато се запознаем с поетиката, от която изхожда Сандауер в критическата си дейност.

Самият той я нарича „поетика на отрицанието“, а появата ѝ обяснява с еволюцията на разказвателното изкуство. Ще се опитаме да предадем в най-общи линии тази еволюция, великолепно, но винаги вярно очертана от Сандауер.

Според Сандауер иронията играе същата роля в изкуството, която изпълнява диалектиката във философията. Някогашният автор е имал наивно отношение към собствения си разказ. Получавал го готов от предшествениците си и вярвал в неговата реалност. Но от края на XVIII в. и вече определено през XIX възтържествува литературата, чиято фабула се опира на фикцията. Разказвачът започва да измисля действието, за да изрази себе си. Но авторът не може да се отнася сериозно към собственото си произведение,

шом като сам го измисля. Появява се конфликт между фикцията на разказа и стария, реалистичен метод на изобразение, между разказвателната техника и новия извор на фабулата — въображението на писателя. Авторът от външен наблюдател на героите се превръща във всезнаещ бог, който вижда отвътре описваната действителност. Той я познава толкова добре, защото тя е в същност собствената му мисъл. Затова при „илюзинния реализъм“ не съществува въпросът за загадъчната и неподлежаща на опознаване действителност. Едва през XX в. критичната мисъл идва до констатацията, че писателят не може да разказва така, като че ли се касае за независими от волята му външни събития. И всички нововедения на съвременното изкуство идват от убеждението, че творбата не изразява самата действителност, а само начина, по който авторът я преживява.

Първият опит да се преодолее недостатъците на прозата от XIX в. е появата на романтичната ирония, породена от чувството за безкрай. Словацки, твърди критикът, създава фабула, за да разкрие след това нейната фалшивост. Мицкевич прибегва в „Пан Тадеуш“ към „формално извращение“ — изкуствен наивитет. Поетът, застанал над това, за което пише, „буди недоверие с нито-нацията на гласа си“. Циприян Норвид възхвалява иронията. Но това са само първи стъпки. Постепенно се засилва стремежът да се разкрият задкулините тайни на творбата, да се признае открито неавтентичността на описаните събития. Поставяйки под съмнение достоверността на своя разказ, авторът го компрометира и като израз на собствените си преживявания, защото започва да ги гледа от огромно разстояние. Той си дава вече сметка, че разсъждавайки върху чувството, ние го формираме по съответен начин. Следователно лъжем и себе си. В дълбочината си намираме само това, което търсим. По този начин и автоанализът „извършва самоубийство“. Характерното според Сандауер за нашия век изчезване на вярата в осмислеността на човешката съдба намира своята аналогия в окончателната загуба на вярата в съзнанието на разказвача. Така естетиката на илюзионния реализъм извършва отделянето на изкуството от живота.

Но XX в. иска отново да възвърне загубеното единство. Появяват се опити да се реши проблемата за фикцията по нов начин. Някои насочват камерата към съзнанието само на един герой. Конфликтът между фикцията и реалистичната техника се намалява, но за това пък действителността става непознаваема. Сюрреалистите смятат, че трябва въобще да се откажем от действителността и да създадем собствения си фиктивен свят, изпълнен само с нашата психика. Бихевиористите, обратно — свеждат психиката на героите до жестове. Други проповядват „самодумството“ — откъсване на думата от смислен текст, търсене на звуковите и

качества, на предназначението ѝ. Заражда се дадаизмът. Възниква и естетиката на отрицанието.

Ако при романтиците иронията е била само коректорка на текста, на създадената вече фабула, през XX в. тя според Сандауер се превръща в негова авторка. Вместо да иронизира *post factum*, писателят излъчва още в самото начало „отровен от отрицанието ироничен обект“. Защото изкуството все повече ограничава себе си, тъй като човекът гледа от „все по-високи етажи на критическото съзнание“. Вторият том на „Дон Кихот“ — казва Сандауер — е по-действителен от първия, ако би имало трети, той би бил по-действителен от втория. Критицизмът убива всякакви илюзии, стреми се към „конструктивен nihilism“, чийто най-голям представител е за Сандауер създателят на поетиката на отрицанието — Пол Валери. „Няма нищо по-красиво от това, което не съществува“ — казва поетът. „Уморен от свободата“ и от съзнанието за безкрайността на възможностите си за избор на тема, той се отказва въобще да пише „за това, което се вижда и мисли“, а пише за това, „че се вижда и мисли“. Писателят според Валери няма нужда да изживява емоции или да изказва определени мисли. Той трябва да се стреми да освободи съзнанието си от определеното съдържание, за да се яви пред него оголената мисъл като такава. „Да помислиш самата мисъл — пише с възторг Сандауер, — да изразиш атематичното съзнание това значи да се надигне пред теб ужасът на нищото, на ненаселената и студена празнота.“ Творбата, която би изразила това нищо, би била според Сандауер връх на изкуството, „Книга на човечеството“ и мечтата за нея разтърсвала съвременните творци. Но тъй като атематичното съзнание е невъзможно, а литературата по същността си е носител на информация, съвременният поет остава на предмета реалните му черти, но едновременно предупреждава читателя, че този предмет не съществува. Защото, както казва Сартр, въображението предполага своя обект като несъществуващ, или, както пише Сандауер: „Ръката и въображението — ето с какво се отличава човекът в двата етапа на своето развитие — първата хваща това, което има, втората — което няма.“ За да изобличи създаваната фабула като недействителна, съвременният писател постоянно прибегва към намеци за творчески акт, на който творбата дължи създаването си. Косвен намек имаме, когато авторът ни представя няколко варианта на същия замисъл, пряк — когато разкрива самия творчески акт, сам по себе си празен, но обогатен от странични съдържания. Описва се реално събитие и се изтъква, че то става във време, което не съвпада с времето на разказа. Получават се две линии на действие — „пишещата“ и „писаната“, субективната и обективната. Така е създаден „Доктор Фаустус“ от Томас Ман. Отрицателната

поетика прераства в автотематична — обект става самото писане на творбата. Минава и в креационизъм, за който светът става проекция на собствената личност на твореца. Той го създава с погледта си, заличавайки границата между фантазията и действителността. Друго решение намира според Сандауер Достоевски в „Бесове“. Той въвежда ограничен разказвач, когото надравта не авторът, а самата действителност. Всички тези опити идват, както смята Сандауер, от съзнанието на съвременния творец, че достигането на действителността е непостижима цел. Незавършеността на романите на Кафка е иманентен компонент на тяхната конструкция. Писателят става възплъщение на отрицанието и поражението. Литературата, увеличавайки дозите ирония, се самоотравя.

От така очертаната поетика на отрицанието става ясно, че тя се крепи върху култ към разума и преди всичко върху философията на екзистенциализма в нейния крайно nihilistичен вариант. Разкриването на идеините позиции на Сандауер като критик изяснява много въпроси. Неговият култ към разума и презрението му към наивността на чувствата във всичките й разновидности е главен извор на неговата едностранчивост. Те ни обясняват защо обожавателят на Хегеловите триади, изцяло илюстрирани с литературен материал в очерците му, застава безпомощно пред народната епопея „Пан Тадеуш“. За да я спаси в собствените си очи от осмиване (в читателските няма нужда!), Сандауер открива в нея някакво несъществуващо „формално извращение“ — изкуствен наивитет. Неспособен е да разбере „магията“ на любовта и носталгията, която позволява на големия поет и мислител да се побере изцяло в малкия свят на „страната на детството си“, да я гледа с чисти детски очи и да разказва за нея искрено и просто.

Сандауер въобще значително преувеличава ролята на иронията у полските романтици. Словацки създава фабулата, за да разкрие след това фалшивостта и само в една творба — в поемата „Беньовски“. Норвид не възпява иронията. В стихотворение със същото заглавие той я представя като зло, което изтръгва човека от пасивността му и затова е необходимо в борбата за „златен век на човечеството“. У Норвид иронията е „сянка на битието“, у Сандауер тя става битие, а битието се превръща в сянка. Интелектуализмът на Сандауер, скептицизмът, подигравателен, разобличителен, унищожава не само празните илюзии, но и човешките чувства и мечти. Критикът като че ли забравя, че скептицизмът, твърде плодотворен във философията, в изкуството не създава най-големите ценности. Вторият том на „Дон Кихот“ е по-действителен от първия, но „Дон Кихот“ заема изключително място в световната литература благодарение на първия. Ридарят на печалния образ съществува в съзнанието

ни като безумен мечтател, а не като разочарован скептик. И няма никакво основание да смятаме, че човекът ще престане да мечтае дори и в най-висшите стадии на своето развитие като homo sapiens, защото чувствата и мечтите са му също тъй присъщи, както разумът. Неоспоримата за Сандауер аксиома за абсурдността на света, която води до екзистенциалистичното убеждение, че за никого нищо не можем да направим, че на никого нищо не дължим, прави критика чужд на писателите „хуманисти“, „моралисти“ и „синове на народа“, както той иронично нарича писателите-патриоти. Оттам произхожда и неговото подчертано пренебрежение към най-изтъкнатите представители на полската литература, които никога не са били „уморени от свободата“, нито пък са имали „безкрайни възможности за избор на тема“. Отношението на Сандауер към полската литература намира най-пълтен израз в обширното му есе, в което авторът повежда борба за новата полска култура. Полският литературен и културен живот от края на XIX в. и от периода между двете войни е представен с помощта на една схема, заета от романа на обожавания от критика писател Витолд Гомбрович — „Фердиурке“. Скрил зад тази схема, остроумна, но повърхностна, Сандауер умело избягва сериозния анализ на явленията. Към полската култура и литература се отнася със същото пренебрежение, с което героята на Гомбрович — възрастен човек, когото са върнали в училище, слуша наивните спорове на съучениците си. Идеален образец за Сандауер е западноевропейската култура, а полската е само нейно закъсняло и уродливо подражание. Всичко в нея е вторично, наивно и еснафско. По същия начин авторът се отнася и към полската литература. Въпросът за народността и своеобразието не съществува. Най-големите й представители дори не се и споменават. Сандауер боготвори критика и писателя Ижиковски, защото романът му „Палуба“ „повдига проблеми, които едва по-късно стават актуални за западната мисъл“. Верен на принципа „Няма нищо по-красиво от това, което не съществува“, той се възхищава от замисленото от Ижиковски литературно списание „Метеор“, което никога не е виждало бял свят. „Ако в 1899 година — пише Сандауер — беше почнал да излиза „Метеор“, развитието на полската литература би тръгнало по съвсем друг път, много по-близък до европейския.“

Вторият писател, заслужил неговото внимание, е естествено Гомбрович. Причината за това е ясна. Авторът на „Фердиурке“ реализира в художествените си творби теоретичните анализи на Сартр и „в трагичната си антиномия сякаш предхожда философията на екзистенциалистите“.

Какво спасение от вековния „анахронизъм“ предлага Сандауер на изостаналата полска литература? Интелектуалните открития на

Гомбрович (сами по себе си интересни) и поетиката на отрицанието. Той намира при-
върженици на такава „културна револю-
ция“ всред младите полски поети. Един от
тях е Мирон Бялошевски, дебютирал преди
десет години с плебейско-панарджийски
пъстри и динамични стихове. Вочерка за него
критикът проследява развитието на този поет,
който от година на година пише все по-незначи-
телни по съдържание и все по-неразбираеми сти-
хове. Защото той, следвайки съзнателно препоръ-
ките на поетиката на отрицанието, се стреми
да постигне „съвършенство“ в очистиането
на творбата от значимо съдържание. В
края на краищата Бялошевски създава ребуси,
чието решаване може да бъде полезно само
за едно: изтънчените критици интелектуалци
да демонстрират находчивостта и остроумието
си. Както изтъква самият Сандауер, Бяло-
шевски така се срамува от езика като „невярно,
лъжливо и компрометирано средство за
общуване“, че започва да го употребява против
себе си, против обществото, против грама-
тиката дори. Хладният естет Сандауер въз-
кликва: „Да превърнеш живота и творчест-
вото си в едно голямо бунце. . . — ето ти
нихилизъм!“ Бялошевски постига идеала на
Сандауер — унищожава изкуството си.

Да обвиняваме за това Сандауер би озна-
чавало да опростяваме проблемите. За гибелта
на Бялошевски като поет виновна е на първо
място нашата изолация от Запада през
периода на вулгарния социологизъм. Тя
направи младите творци неустойчиви и не-
подготвени да преодолеят сложната интелек-
туална проблематика на западното изкуство.
Все още не сме стъмели да покажем свое-
образието на приноса на собствените ни
култури в общата съкровищница на чове-
чеството. Само пълното съзнание за това
своеобразие ще ни позволи да запазим собстве-
ното си лице. Тогава допирът с новите търсе-
ния в европейската литература ще престане
да бъде опасен, а ще се окаже твърде плодот-
ворен. Като пример за това може да послужи
творчеството на една от най-бележителните
представителки на съвременната полска поезия —
Вислава Шимборска. В най-хубавия си очерк,
посветен на нейното творчество, Сандауер,
преодолявайки крайните и неприемливи за нас
теоретически постановки, показва по убедителен
начин как у Шимборска поетиката на отрицанието
се превръща в поетика на утвърдението. С присъщия
му проницателен поглед, когато се касае за интелек-
туална поезия, той открива философските
предпоставки на творчеството на Шимборска.
Във връзка с развитието на поетическото и
майсторство той установява важната за
изкуството истина, че съвременното звучене
на творбата не зависи от модерния ѝ стил,
а от съвременното мислене на автора. Сандауер

задълбочено проследява творческия път на
Шимборска. Той започва с „методичното
съмнение“, намерило израз в стихове като
това за „написаната сърна“, която тича през
„написаната гора“ и се опира върху „взетите
в заем от действителността четири крачета“.
Започнала с отказ от всякакви илюзии, с
невяра в действителността на създаденото
от фантазията, поетесата се изправя пред
единствената реалност — твърдата и непро-
ницаема материя. Но постепенно чрез тази
непробиваема наглед завеса тя започва
да прозира някакъв далечен, бъдещ свят
на новия синтез, свят на човечеството, достиг-
нало висш етап на своето развитие. Тя идва
до „меланхолична и иронична“, но за това
още по-убедителна вяра в прогреса. Ученич-
ката на екзистенциализма изневерява на
неговите принципи — казва Сандауер. Но
той пропуска да изтъкне, че Шимборска
прави от новата поетика средство за из-
дигане на по-висше стъпало на писателското
съзнание не за да унищожи изкуството, а да
създаде по-широк и по-задълбочен образ на
света. Защото процесът на развитието на
изкуството не е нито така еднопосочен, нито
така катастрофален, както го рисува Сандауер.
Вярно е, че еволюцията на човешкия
интелект, когато прераства в нихилизъм,
води някои творци до унищожението на соб-
ственото им изкуство. Но също тъй вярно е,
че благодарение на тази еволюция други
творци успяват да отразят света по начин,
по-пълнен и по-дълбок отпреди. Несъстоятелно
е и черногледството на Сандауер относно
интроспекцията и автоанализа. Достоевски
в най-големите си творби не е вече наистина
„всемогущ бог“, както Балзак и Толстой,
защото героите му се еманципират от неговата
воля, но той си остава „всезнающ бог“ и ре-
билитира и интроспекцията, и автоанализа.
Творчеството му доказва, че и при тази тех-
ника светът може да бъде представен не като
ясна и добре подредена авторова мисъл,
а като неразгадана докрай тайна. Защото
съзнанието за тайнствеността на живота е
иманентно присъщо на героите на Достоевски.
И творчеството на Томас Ман потвърждава
убеждението ни, че литературата може по
своеобразен начин да отрази действителността.
Сандауер неправилно причислява Томас Ман
към „нарцисите на XX в.“, чийто формални
постижения са самоцелни. Последните думи
на „Доктор Фаустус“: „Нека бог да се смили
над бедната ви душа, приятелю мой, отечество
мое“ — са доказателство, че историята на
музиканта, предал душата си на дявола,
може да бъде тълкувана и като метафоричен
образ на народа, предал душата си на Хитлер.
От формалистичното новаторство на XX в.
Ман изковава по-съвършено оръжие за
опознаване на света.

Ванда Смоховска-Петровз