

ПОЛША

„PRZEGŁAD HUMANISTYCZNY“, бр. 5,
6/1971 г.

Последните две книжки от сп. „Пшеглонд хуманистични“ съдържат редица материали, които могат да събудят жив интерес у нашия читател, но на първо място тук изпъква студията на Даниела Башкевич за български народни епически поговорки, като специално внимание се отделя на вида на съдържащата се в тях историческа информация (бр. 6). Авторката, за която този труд е научен дебют, започва с констатацията, че Балканският полуостров представлява особено интересен терен за проучвания на изследователите-фолклористи поради факта, че е заселен от много народности, „привлечени“ от турските завоеватели. „Си урно никой друг европейски фолклор не съдържа — пише Башкевич — толкова много информации за другите народи като балканския фолклор.“ Броят на българските поговорки, свързани с чуждите етнически групи, възлиза на 200.

В студията си полската фолклористка прави строго разграничение между традиционните схеми, прилагани към чуждите народи, проявили се в народното творчество (например „черен“ за човек от друга народност) от специфични, оригинални форми на поговорки, като се вземе пред вид и фабуларната им конструкция и метафоричното значение на създадения в тях образ.

Авторката подчертава, че започва проучванията си с поговорки, тъй като в тях информацията е най-силно кондензирана. Тя групира проучвания материал според изпъкнали на първи план основен елемент в тяхното значение. Така се получават два раздела: „Религиозно-битовият елемент в поговорките“ и „Общественият елемент в поговорките“. При разглеждането на конкретния материал Башкевич се придържа към следната схема: проучва информацията с алюзията в поговорката, след това се спира на помощния материал, който служи за ключ към правилното ѝ разбиране и накрая се възвръща пак към поговорката, за да потвърди правилното ѝ тълкуване.

В първия раздел авторката, въз основа на приведения материал, разкрива като характерно за миналото явление — поставянето на знак на равенство между християнска вяра и народност, а също така твърде критичното отношение към етничните норми на хора с друго вероизповедание. Особено отрицателно е отношението към такова явление като промяна на вярата. Във втората глава се изтъква до каква степен заниманията и икономическата ситуация на другите народи, заселили се в България, са се отразили в поговорките. Проследява се и въпросът за обществен бунт и „антифеодалните акценти“, намерили израз в поговорките.

При някои поговорки авторката с право предполага, че произходът им е „книжен или публицистичен“. Младата полска научна работничка, проявила интерес към нашия фолклор, завършва с многообещаващата констатация, че в бъдеще изследванията върху етническите поговорки трябва да се разширят чрез съпоставките: поговорките и други видове фолклор, а след това — поговорките и „писаната литература“.

Същата кн. 6 от „Пшеглонд хуманистични“, с която започнахме нашия преглед, съдържа цяла редица статии и студии, посветени на 100-годишнината на Парижката комуна. Между тях трябва да отбележим: „Поезията на Парижката комуна и традицията“, „Полският принос към Парижката комуна от 1871 г.“, „Отгласи на Комуната в полската поезия 1871–1906“ и др. Интересна е и студията „Майката на Некрасов (150-годишнината от рождението на поета)“, където много подробно е разгледан въпросът, дали майката на големия руски поет е била наистина полякня.

Кн. 5 от „Пшеглонд хуманистични“ е почти изцяло посветена на Достоевски. Тук трябва да посочим задълбочените студии: „Ф. М. Достоевски и староруската литература“, „Достоевски и полският модернизъм“ и „Достоевски в кръга на полските писатели“. В последните два труда са повдигнати твърде интересни проблеми на рецепцията на творчеството на гениалния руски писател в Полша. Твърде интересен е фактът, че никой от големите полски писатели и критици, съвременници

на Достоевски, не е останал чужд на неговото влияние. Тук се нареждат и Жеромски, и Каспрович, и естествено Пишибишевски. Разглеждайки въпроса за отношението на полската литературна критика към делото на Достоевски, авторите на споменатите студии изтъкват, че в Полша творчеството на създателя на „Братя Карамасови“ е било разглеждано главно като най-пълната проява на „руската душа“. Станислав Пишибишевски смятал Достоевски за „най-съвършения певец на руския бог“. Особена, съвсем изключителна роля, както се оказва, е изиграла в полския интелектуален и литературен живот легендата за великия инквизитор. Тя е била преработвана за полската сцена и един от авторите на нейната драматизация дори ѝ е добавил нов, по-оптимистичен за човешкия род край.

Неугасващият интерес към полската литература от периода на тъй нар. „Млада Полша“ е засвидетелствуван и този път със студията на Алия Оконска „Драмите на Каспрович“.

Цени информационни бележки съдържа рубриката „Хроника“. „Състоянието на полската драматургия през 1970 г.“ и „За някои насоки на изследването на Просвещението във Франция“ също заслужават внимание.

„TWÓRCZOŚĆ“, бр. 12/1971 г.

Последният брой на сп. „Творчощ“ от миналата година ни поднася великолепен разказ на изтъкнатия полски писател Юлиан Стрийковски (превеждан и у нас) — „Сирий“ и новелата — размишления на югославския писател Марко Ристич „От нощ в нощ“.

След строгата рецензия на превода на полски език на романа на Музил „Човекът без качества“, озаглавена с многозначителното заглавие „Музил без глава“ (автор — Томаш Бурек) следва в рубриката „Книга на месеца“ рецензия за най-новата книга на известния полски писател Тадеуш Конвицки (също превеждан у нас) „Нищо, или почти нищо“. Рецензентът с голяма проникателност изтъква, че Конвицки в творчеството си винаги се е движил „между небето на човешката мечта и ада на нейното изпълнение“. В последната си книга той — според рецензента — е успял да покаже катастрофата на тези, които избират или само великолепия и героично минало, или само сивото всекидневие. „Човек не може да живее, без да надниква в бъдещето“.

Колкото и необичайно да е това, трябва да се спрем по-подробно на една статия от последната рубрика на списанието („Бележки“), озаглавена „Внимание! Създава се библиотека на класиците на литера-

турознанието“. В статията се подчертава, че през последните години в Полша се появява преводи на чуждестранни трудове от основно значение за литературните работници, книги „без познаването на които трудно е да се говори и да се пише за литературата с пълното чувство за отговорност“. Издателството „Солинеум“, Държавният издателски институт, Държавното научно издателство публикуваха трудове, които представяват достиженията на методологиите на пражкия структурализъм и руската стилистическа школа, теориите на изтъкнатите съвременни съветски, френски, немски и американски изследователи; издадени са и избрани трудове, в които се разглеждат централните проблеми на литературознанието — интерпретацията на литературната творба и теоретико-литературни становища, кристализирали през последния четвърт век. Преди три години по инициатива на Хенрик Маркевич, професор по теория на литературата, в „Паметник литературни“ беше създадена рубрика за преводи, която обогати този най-сериозен литературоведчески орган с няколко труда на чуждестранните представители на съвременните хуманитарни науки; наред с филолозите тук са представени философи, антрополози, социолози.

Михал Гловински, редактор на „Преводите“, помести досега над 50 студии и фрагменти от по-големи трудове на най-изтъкнатите съвременни учени. Материалите бяха подредени по два начина: или около избран, важен проблем, или като представителни за дадена изследователска школа. Най-често бяха помествани преводи на трудове, които разглеждат определен проблем, прилагат различни методологии. Като пример могат да бъдат посочени два броя от 1969 г., посветени на проблемите за мита и архетипа в литературознанието. Ако темата е особено важна, или през последните години разглеждана в редица ценни трудове, тя е застъпена в няколко поредни броя. Така стана с трудовете, посветени на историколитературния синтез: F. Vodička, „История на литературата. Нейните проблеми и задачи“; E. Staiger, „По въпроса за промяната на стила“; T. Klančay, „Стиловете и тяхната история“; R. Barthes, „История или литература“; F. Sengle, „Задачите и трудностите на днешната литературна историография“ и т. н. На теорията на романа бяха посветени три броя: 1970 г., бр. 3 — M. Бахтин, „Епосът и романът“; E. Kahler, „Метаморфозите на модерния роман“; M. Butor, „Употребата на личните местонамения в романа“; H. Meyer, „Формирането на пространството и пространствената символика в разказното изкуство“; 1970 г., бр. 4 — F. Stanzel, „Разказната ситуация и епическото минало време“ и др.; 1971 г.,

бр. 1 — W. Booth, „Видове разказ“; A. Flaker, „За типологията на романа“ и др.

Друг тип подреждане на материала — представяне на определено методологическо направление — беше най-пълно реализиран при преводите на трудовете на съветския структурален метод (1969, бр. 1) — А. К. Жуковски, Т. К. Щеглов, „При изворите на съветската структурална поезика“; В. А. Зарнецки, „Образът като информация“; Ю. М. Лотман, „За значението във вторичните моделиращи системи“; И. И. Левин „Структурата на руската метафора“.

Последният брой на „Паметник литературни“ (тримесечно списание) беше посветен на френската тематична критика, която напоследък играе значителна роля във френския литературен живот. Тук бяха поменати „Юро“ от Georges Poulet, „Взаимното споразумение и театър“ от Jean-Pierre Richard и др. Предтечите на тематичната критика бяха Albert Béguin и Marcel Raymond, нейният класик стана Gaston Bachelard, а понастоящем тя е представяна от изтъкнати критици, разделени на две главни групи: първата, свързана с психоаналитичния метод (Charles Mauron и Jean-Paul Weber) и втората — Georges Poulet, Jean-Pierre Richard и Jean Starobinski — представлява тематичната критика в най-чистия ѝ вид.

Основната категория за тази критика е „темата“, един термин с много значения, но от тематичната школа разбиран като основен елемент на писателския опит и светоглед, най-дълбокият и най-характерният за него начин на виждане и художествен израз. Представителите на тази школа заличават границата между литературните текстове и всякакви други творби, излезли изпод перото на разглеждания автор. Основната черта на темата е нейното постоянно възвръщане: в образите, размишленията, характерните думи и изказвания. За да може да открие основните теми и да предаде вярно съдържащия се в литературата опит, изследователят трябва да се откъдестви с творбата, която се мъчи да разбере и да опише. Благодарение на „проницателното“ и дълбоко „разчитане“ на творбата става възможно дешифрирането на скрития ѝ смисъл, на всичко това, което отбягва от вниманието на обикновения читател.

В предговора към статиите и студията, които запознават полския читател с тематичната школа, Михаил Гловински прави редица възражения по отношение на нейните становища. Какво дава правото на нейните представители — запитва той — да третираш някакво понятие, образ, или мотив за основната тема? Какви са границите на откъдестването на критика с творбата? Та нали след пълното премахване на дистанцията за критика остава само мълчанието. Френските критици от тази школа, като

се занимават с изследването само на шедеври, не могат да проучат историко-литературния процес, който не се състои само от шедеври. Извън тяхното внимание остава и народното творчество, и популярната литература. Те не се интересуват много и от литературните форми, нито от езика на творбата.

В. С.-П.

ЮГОСЛАВИЯ

„SAVREMENIK“, Белград, 7—12/1971 г.

Авторитетното белградско списание „Съвременник“, неговият по обем, но насочено към актуални проблеми, помества в книгите си за второто полугодие на 1971 г. няколко интересни статии. Между тях на първо място ще отбележим голямата студия на Предраг Палавестра, главен редактор на списанието, посветена на критиката — „Критическата традиция и днешната критика“. Това изследване, обстойно, подробно и точно, засяга много съществени въпроси и същевременно представя всички сръбски критици, проявили се през последните десетилетия. Публикуването на студията започва в кн. 7 и след това продължава в кн. 10, 11 и 12. Ще се спрем на най-съществените характеристики и оценки, тъй като развитието на критиката в съседна Югославия е слабо познато на нашия читател, а в усилията, търсенията, проблематиката и съдбата на сръбската критика има интересни моменти, както и някои близки до развитието на българската литература положения.

В началото Палавестра прави обща характеристика на тенденциите в критиката и сочи: „Съвременните критически текстове са посветени повече на темите, с които и от които живее модерната литература, а сравнително по-малко на отделни творби, че дори и на онези автори, които поради значителността на създаденото се отделят от общия поток на книжовната продукция, но не носят нов творчески подтик, нова литературна идея от по-широко значение. Критическият интерес престана да бъде само оценяване на произведението, защото промената същност на литературната критика изискваше нещо друго: компетентен коментар и интерпретация. Така стилът и езикът на литературната критика също бяха засегнати от промените, възприемайки ги не само в отношението критик—читател или критик—писател, но вече в отношението критик—критика.“ След тази обща характеристика авторът напомня, че през първата половина на нашия век постепенно се очертава различна ориентация на критиците, които се специали-

зират, отдалечават се от типа на традиционния в XIX в. критик, обединяващ в едно лице „вестникарски критик и национален трибун, професор по литература и политически борец, историк на литературата и остър полемист, учен и водач на младежко движение“. Палавестра изброява и направленията, които могат да се определят в световната критика днес: марксистско, психоаналитично, лингвистично, формалистично, феноменологично, структуралистично и др., като подчертава, че някои от тях не са съвсем „чисти“, че се комбинират с други направления.

Като преминава към наблюдения над сръбската критика, Палавестра отдава всички заслуги на големия критик Йован Скерлич (1877—1914), който налага импресионистичната, спонтанната критика и създава най-жилавата и до голяма степен плодотворна традиция в сръбската критика, която се отличава с брилянтна фраза, ефективност, но малко се грижи за естетическата си функционалност, така че след Втората световна война тя вече започна да прилича на празна воденица“

От началото на 50-те години според автора в сръбската критика се забелязва начало на обновление и преобразяване, започнало спонтанно и инстинктивно, но бавно, без революционни начинания. Усилията са насочени към преодоляването на остарялата и вече заостеняла импресионистическа традиция чрез възприемане на опита от модерните критически школи. Същевременно е трябвало да се разчистят и наслонения на догматизъм и ограниченост. Палавестра изброява качества, които се ценят днес у критиците — трезвост, ерудиция, рационализъм, дори иронизира: „има култ към интелектуалността, професионалната подготовка и обективността“. Според него сега вече е оформен от по-младото поколение „един вид критически синкретизъм, чиито основи бяха свързани еднакво с рационалната концепция на структуралния позитивизъм и с тънката находчивост и духовна проникателност на най-добрите традиции от импресионистичната критика“. Така според автора се е развил „плюралистичният метод на синкретична критика, която действа в разни посоки и осъществява своите пробиви на разни равнища, давайки възможност да се постигне пълна полноточност на многопластовата критика, еднакво заинтересована и за структурата, и за идеята на литературната творба, за вътрешната ѝ конструкция и за външните ѝ отношения“. Така днешният сръбски критик много повече, отколкото преди е в състояние да изпълни своята мисия, „която не може да бъде зависима нито от търговските изисквания на пазара, нито от мимолетни политически цели. Следейки движението на идеите и развоя на духов-

ността в своето време, критикът утвърждава известни критически стандарти, които средата ще възприеме доколко, доколкото са вилетени в общия идеен и интелектуален поток на съвременността.“

Вторият дял от студията (кн. 10) засяга ранните тенденции в следвоенната сръбска критика. Това е период на борба срещу догматизма, срещу вулгарно-марксистически и прагматически теоретически изисквания, налагани на критиците. „Към догматичните изисквания най-лесно се пригледиха критиците, които методологически бяха най-близо до традиционния импресионизъм“ — подчертава Палавестра. Така се е стигнало до една специфична доктринерска импресионистична критика, която е догматична по своята вкостеност, идеологическа нетърпимост, политически априоризъм и аксиоматична неумолимост, а импресионистична по своята памфлетна практика, своенравна непредвидливост и лекомисленост, основана върху това, което не се доказва и не се обосновава, а се подразбира. Като главен представител на този вид критика авторът сочи писателя Радован Зогочич, който през 1948 г. глуми Кърлежа и други леви интелектуалци около него. Споменава се и критическата дейност на Джилас, който през 1952 г. се нахвърля върху Изидора Секулич във връзка с нейната книга за поетическата философия на Негош. В знак на протест и в безсилен гняв писателката изгорила ръкописа на втората част от книгата.

След това се прави анализ на творчеството и се дават кратки, но изразителни и с подчертан стремеж към обективност характеристики на мнозина критици, представители на различни поколения, но проявявали се в този период: Зоран Мишич, Чедомир Миндерович, Мариан Юркович, Йован Попович, Финци, който е много активен, пише за югославски и френски автори, сътрудничи цели 20 години с театрални рецензии във вестници и списания. Първият критик, на когото се прави подробна, разгърната оценка, е Велибор Глигорич — литературен историк, опитен полемист, 50 години активен участник в литературния живот (като се изключат прекараните в немски лагер на смъртта). След войната той се отказва от импресионистичния подход и възприел емпиричния метод на дескриптивната критика, приложен в книгата му „Сръбски реалисти“ (1954). След войната той се бори за засилване линията на ангажирания реализъм. От дескриптивната критика се е развил един самостоятелен клон на университетската научна критика от исторически тип. Литературно-историческите монографии на Глигорич са фрагменти от неосъществен синтез на литературния дух на голяма, значителна епоха — началото на века.

Към това насочва Глигорич своите последователи — образовани и надарени хора, които обаче остават в рамките на един вид „методологическа сплав от консервативен позитивистки историзъм, безличен академичен обективизъм и дескриптивни биографични изследвания“.

Младен Лесковац е определен като стабилен и скромнен, с малко кокетна фраза, които омайва читатели и слушатели, но им дава повече наслада, отколкото критически принципи и заключения.

Милан Богданович е една от най-ярките личности в новата сръбска литература. Той е последен от плеядата критици с голяма експресивна сила. С него завършва времето на импресионистичната критика. Творчеството му е събрано в 4 тома „Стари и нови“ (1961). Ето как завършва характеристиката за него: „Това интелектуално спокойствие, вродено за мнозина критици-импресионисти, погречи и на Богданович със силата на своя талант и със своята импресивна творческа мощ да изразят на практика без енергия за по-големи синтетични завоевания в критик с голям замах.“

Третият голям критик от предвоенното поколение е Марко Ристич, идеолог на белградските сюрреалисти след Първата световна война. Утвърдил критериите на авангарда, творчески динамизъм, спонтанността. Още преди годините на фашизма се проявява активно в интелектуалната левица като представител на марксистическа концепция с широта, но и с някакво заблуди. Те се проявяват особено ярко по-късно, когато авторитетът му в борбата срещу догматизма създава у Ристич и някои негови последователи илюзията за превъзходство и перманентна революционност на сюрреалистичните схващания. Участник в спорове и литературни борби през 50-те години, Ристич постепенно се оттегля към политиката и публицистиката. Палавестра го характеризира като „превъзходен стилист, човек с голяма култура и голяма страст“ и сочи, че мнозина, дори негови опоненти, са минали през критическата школа на неговите статии.

Третият дял от студията (кн. 11) разглежда творческите приноси на следвоенната сръбска критика. Още в началото се дава една формулировка, която напомня за познати явления от българския литературен живот и показва, че между двете съседни литератури има голяма близост, в която се проявяват сходствата в темперамента на двата славянски народа на Балканите: „... в най-голямата си част литературните битки след края на Втората световна война бяха отглас и продължение на предвоенните идеологически несъгласия в литературната левица.“ След като разглежда становища и страсти, авторът се спира подробно на постиженията на двама автори, запазили неутрална позиция в спо-

ровете и дали значителни творчески постижения.

За Изидора Секулич критикът пише с голямо уважение и нескрита обич. Издава три тома есета още в 1941 г., тя остава незабелязана в грохота на големите събития. След войната нейният богат талант и огромна култура веднага блясват. Съчиненията ѝ обхващат два тома есета за родната литература, два тома за чужди писатели и един том със заглавие „Аналитични мигове“ (1966). За Изидора Секулич литературата е високо хуманистична и морална категория на духа. Тя ѝ посвещава целия си дълъг живот и пише есета до дълбока старост. За нея Палавестра пише: „Тя изрази неспокоен и търсещ критически дух, насочен повече към аналогни, благородна мисловност и сладкостна интерпретация, отколкото към остра оценка, търпелив анализ или твърда доказателственост.“ Нейните текстове не са критика, нито есета, а „свободни и неконвенционални размисли на префинен интелектуалец с европейска култура и универсално познание“. Според автора на студията тя се противопоставя на сръбската критическа традиция и отваря ново измерение на критическото мислене, като стои с няколко аршина над равнището на професионалната литературна критика в своето време. „Тази жена се издига над преходните партизански страсти и баналности на литературното всекидневие, за да създаде литература от висок ранг и възвишеност, с чисто вдъхновение“ — пише Палавестра и продължава: „Тази гордост на своето творческо самоопределение Изидора Секулич заплашва с часове на болезнено изкушение, самота, гневна резигнация, че и огорчения.“ Освен главното си произведение, посветено на Негош, тя създава и серия лингвистични есета, които излизат в книга през 1956 г. и стават предвестник на ново критическо направление, възприето и развито по-късно от млади автори. Според Секулич „езикът е най-монументалното творение на една нация и в него се съдържат и битието, и духът, и творческата сила на народа.“

Като единствен съперник на Изидора Секулич от старото поколение се сочи Станислав Винавер — ерудит и полиглот от световен ранг с нещастна литературна съдба, постоянно тласкан в ниските области на дребнавия практицизъм. За главния негов труд „Възторзите и предизвикателствата на Лазе Костич“ (1964) Палавестра пише с възторг, който рядко осенява критическото перо: „Тази книга е същински разсадник на критически идеи, които се отнасят не само до Лазе Костич, но до цялата сръбска поезия и критика, до духовния и културен климат, при който се раждаше и развиваше модерната сръбска литература като израз на нова творческа чувствителност.“

После авторът изброява с кратки анализи и характеристики неколцина критици. Бран-

ко Лазаревич е негласен наследник на Скерли и продължител на естетическата критика на Богдан Попович. Човек с широки познания, той дълго време е принуден да стои встрани от литературния живот, но после успя да внесе своята ерудиция и да даде всеобхватност на следвоенната критика, като повдига общото и интелектуално равнище. Милан Кашанин е с изтънчени сетива, той предлага своя лична проекция за най-значителните представители на новата сръбска литература.

Между писателите, които се занимават и с критическа дейност, са посочени Душан Матич, автор на творби със свободни форми, хибридни жанрове, един каталогизатор на литературата, действащ върху нея инспириращо; Оскар Давичо, излязъл от сюрреалистичното самосъзнание и естетически ниҳилизъм, след това проявил злъчен и необуздан темперамент в полемиките, където си служел с „присъди от политически тип и остри идеологически квалификации“, а откъм 1960 г. еkleктик, привърженик на романтичната теза, че поезията е призвана да възстанови целостта на духа; Добрица Чосич; Меша Селимович, който остава при традиционната дескриптивна критика; Ерих Кош, който запазва белетристични елементи в критическия стил, статиите му понякога приличат на сатирична проза.

Милорад Павлович и Йован Христич възприемат принципите на някои английски и американски критици и са под влияние на схващанията на Елиот. За разлика обаче от иманентната критика, която не признава нищо друго освен текста и не се интересува от моралните, философските и др. аспекти на идеята, Павлович не изпада в крайности. Той е насочил своите удари срещу класическия тип романтична поезия, в която изобилствуват изповедни интимни тонове. Според Йован Христич критиката е „най-дискурсивна форма и най-свършеният продукт на цивилизацията на книгата“. За Радомир Константинович е казано, че той прикова отсъствието на теоретическа подготовка с риторичен патос и непращаващо буйство от думи и асоциации.

Последният, четвърти дял от студията на Предраг Палавестра (кн. 12) разглежда модерните насоки и носи заглавие „Следвоенните сръбски критици.“ В него той се спира на творческите прояви на десетина талантливи критици, като очертава техните профили. В началото авторът се връща към времето на 50-те години, за да напомним обстановката, в която се формират повечето от тези активни днес личности: „Онези, които се задавяха с полемика с представителите на противния лагер или пък с различаване на сметки с разните видове естетическа изостаналост, догматизъм и вулгаризация, си служеха главно с публицистичните средства на непримиримото отрицание, което понякога довеждаше до парадоксалното об-

стоятелство, че дадено явление се защитава и оспорваше с едни и същи средства, макар и с различни подбуди.“

Войе Рехар е имал социологическа ориентация, оставил е тънка, но светла следа, умрял рано. Зоран Мишич е бил догматик, но после променя основно критическите си схващания. Той си е спечелил критическа слава с воюването за поезия на действения принцип на борбата и с безпоощадно си отрицание на интимна лирика. Сочил се, че „тези манихейски концепции за поезията той се опитва да приложи при създаването на един югославски критерий като принос в европейската култура и прави това с ярката сила на критиците импресионисти. Борислав Михайлович е друг представител на следвоенното поколение. Той е чудесен стилист от журналистически тип, склонен към парадоксални обрати. С редовното си участие в литературния живот той направи критически разрез на една бурна епоха, но няма грижата да изгради свои критически позиции и критерии. Зоран Гаврилович изоставя импресионистичния похват и се насочва към комплексни литературно-исторически и естетически обобщения. Книгата му „Критика и критици“ (1957) е посветена на творчеството на създателите на сръбската критика — Вулович, Недич, Богдан Попович, Скерлич, Джордже Йованович, Милан Богданович. Той изхожда от предпоставката, че критиката е „аналитична репродукция на основните естетически качества“. Но той остава неуверен в своя метод, близо е до дескриптивно позитивистичното течение на традиционния историзъм, макар да прилага елементи на модерната аналитична критика. Драган Йеремич е по-цялостен. Ерудит, на него му допадат компаративните естетически студии. Изгражда своята система на т. нар. иманентна критика, успоредно с философски и естетически изследвания. Според него „критиката представлява литературна хигиена“. У него се забелязва ясна определеност към реалистичната литература. Високообразован и осведомен във всички изкуства, той здраво ги свързва с обществения контекст и включва човешката съдба и художественото творчество в общото движение на човечеството към хармония и красота. Не обръща внимание на метафизическите проекции. Спиро Леовац също като Д. Йеремич дава отпор на някои видове вестникарска критика, която се е използвала безпоощадно през периода на най-остри съткновения между разни групи и често слизала под равнището на критическото достойнство. Негов ценен принос е книгата „Елинската традиция и сръбската литература от XX в.“ (1963).

Развитието на Милош Бандич върви от всекидневната критика към по-широки и комплексни аналитични студии. С книгата си „Времето на романа“ (1958) фиксира чрез статиите

си от печата един от най-интересните феномени в новата литература — пробива на романа като доминираща литературна форма в модерната литература на югославските народи. За пет години между 1950 и 1955 са излезли повече от 40 романа. Палавестра пише: „Това време на романа беше период на радости и творчески, звездни мигове за югославската литература, време, в което се разбира, че обновлението на литературата не може да се извърши отвън, чрез промяна на знамената върху литературните мачти, а само отвътре, чрез разгръщане на нови области на литературен изказ.“ Бандич, един от първите приложил модерен метод на критическа интерпретация, който обхваща внимателно изучаване на литературата в светлината на естетическия, формалния, историческия и психологическия подход, макар понякога да оставал на повърхността на явленията. Така книгата му за Михайло Лалич поставила под съмнение перспективите на интерпретационната критика.

След като се спира на дейността на Петар Джаджич, изследвач на Андрич, авторът на студията пише за критиците от това поколение: „Пренебрегвайки разликите помежду си, в основната си критическа насоченост те развиха нов вид плуралистична критика и заедно с групата на младите критици от следвоенното поколение образуваха ядрото на белградския критически кръг. Вече цели 20 години те изпълняват всички отговорни критически функции както в рецензентската критика, така и в областта на теорията и историята на литературата.“

Никола Милошевич е характеризизиран като методичен и вещ анализатор, който развива схващанията си върху примери от различни европейски литератури, а после преминава към теми от родната литература. Той разглежда ролята на антигероя в литературата, разработва антропологични критерии на основата на дълбоко познаване на философията и психологията. С термина „универсален изказ“ обединява философското и интуитивно-емотивно измерение на литературното произведение. Зоран Глушечич има подобни теоретични търсения и е най-противоречивият критик от поколението си. Света Лукич, решително ориентиран към социологичния подход, има заслуги за изясняване на общия културен климат след Втората световна война. Запознава се с теорията и практиката на социалистическия реализъм в съветската и югославската литература, като демонстрира антидогматична позиция. Павел Зорич е разширил своя социологически метод в съгласие с тематичните анализи на модерните френски критици, но още е твърде фрагментарен, стилът му носи следи от публицистичния импресионизъм. Плодовит есеист и критик е Драшко Реджеп, автор на книгата за Кърлежа. Като един от най-изя-

вените представители на това поколение се сочи Радован Вучкович, който проявява гъвкав интелектуален скептицизъм и създава своеобразна хроника на най-значителните критически явления и тенденции в новата сръбохърватска литература. Споменават се също имената на Душан Пувачич, отлично образован, познавач на съвременната литература, с компетентно, гъвкаво на литературния текст, Предраг Протиц, Богдан А. Попович, Новица Петкович, ясно ориентиран към структурално-лингвистичен анализ, Александар Петров, запознал сръбската общественост с руския формализъм чрез един солиден подбор, Никола Колевич, последовател на американската „Нова критика“, и др. Накрая се изброяват и насоките в изследването на старата литература и се сочат имената на Джордже Радойичич и на по-младите му последователи Трифунович, Димитри Богданович, Драгутин Драгойлович.

Статията на Палавестра представя доста изчерпателно състоянието на съвременната сръбска критика, като степенува постиженията на многобройните автори, привърженици на най-различни методи на критическа работа.

След статията списанието дава място на изказвания от неколцина критици, участници в анкетата върху формите и възможностите на критическото изразяване.

Кн. 8 и 9 на „Съвременник“ представлява антология на най-новата сръбска поезия, както е означено, от 1951 до 1971 г. След въстъпителната статия „Модерна поезия и традицията“ от Богдан Попович целият брой се заема от стиховете на 30 души поети — като се почне с известния Васко Попа (р. 1922) и се свърши с младия Звонимир Костиц (р. 1950).

В кн. 10 е дадено място на комедията „Моят Фауст“ от Пол Валери, придружена с бележки, предоставени на „Съвременник“ от Агата Валери. Тя включва в текста цитати от записки и писма на Валери, които досега не са публикувани. Привличат вниманието също 100 фрагмента с литературно-философски характер от Драган Йеремич, както и статията „Феноменология и критика“ от Зоран Константинович. В същност това е стегнато и до известна степен популярно изложение на принципите и историческия развой на феноменологията, а темата почти не е засегната. След като се спира на схващанията на позитивистите и на представителите на културно-историческата критика, авторът напомня за главните постановки на Хусерл: за интенционалността на съзнанието, за редуцията на естествената позиция, за интуицията като състояние на съзнанието ни, когато можем да съгледаме същината на предмета. Така схваната, според автора интуицията е напрегнат интелектуален процес, за разлика например от инстинктив-

ното схващане на съзнанието у Бергсон. За нашия читател е ясна очевидната заблуда в подобни позиции. След като споменава за В. Конрад, авторът отделя значително внимание на дейността на Роман Ингарден, тъй като той за пръв път прилага този философски метод при разглеждане на литературата и с това предлага един нов зрителен ъгъл. В кн. 1/1972 на ЛМ поместихме преглед на статия за Ингарден в полското списание „Творчощч“. Сега ще напомним само за някои отделни негови принципи, които в полската статия не са засегнати, а представяват интерес като усилия на значителен учен със световна известност, макар и неиздържани при основен критичен анализ от марксистическо гледище. От друга страна, в постановките на Ингарден има и плодотворни хрумвания, които биха могли да се приложат, поставени върху базата на диалектико-материалистическата методология. Ингарден разграничава 4 пласта в структурата на естетическия предмет: звучене, значение, предметен (показаните образи, неща и отношения) и слой на асоциативните схеми. Полският учен говори за „полифоничност на цялото“, той посочва настоячиво специфичната важност на езика и отхвърля другите обекти за изучаване в литературата — писателя, неговата съдба, жизнен опит, психическо състояние и т. н., а също и психологическото състояние на читателя. Ето една формулировка, където личи ясно дилата едностранчивост и ограниченост на тази позиция: „Творбата съществува абсолютно за себе си и показанието в нея свят нито е реален, нито притежава свойствата на идеалните предмети, а е само мнима реалност, квази-реалност“.

З. К. изтъква, че Хайдегер, който през 50-те години даваше тон в работата на много немски университети, има значително по-малко влияние върху по-младите теоретици в сравнение с Ингарден, чието въздействие се вижда в представители на литературната наука в Германия, САЩ, Англия, например в популярната „Теория на литературата“ от Р. Велек и О. Уорън. Към Ингарден е отправяна критика от различни посоки — от привърженици на духовно-историческата школа (Х. Цизарц), от марксистите (Г. Лукач), които изтъкват неговата ограниченост, изпускане от погледа на социалната функция и условността на изкуството. Сръбският автор сочи, че критикът марксист Валтер Бенямин се опита да използва опита и апарата на феноменологията, като го приложи свързан с историческото гледище. Той стигна до един вид диалектическа феноменология.

Ингарден дели литературното произведение на художествен и на естетически предмет. Като художествен предмет то е схематично творение с много празни и нео-

пределени места. В своите конкретизации то изпълва тези места по разни начини и в тези конкретизации се достига до естетическо схващане на произведението, до изпълване на неговите естетически релевантности и до конституиране на естетическия предмет и неговите естетически качества. Ингарден сочи три фази при познанието на литературното произведение: 1) доестетическа; 2) конституиране на естетическа конкретизация; 3) познание на тази конкретизация в нейната стойностна форма. Полският учен приложи на практика своите възгледи при анализи на „Буденброкови“ от Томас Ман, на поезията на Рилке и др.

В кн. 11 на „Съвременник“ е поместена статия от Драголюб Неделкович за поемата на Блок „Дванадесетте“. Критикът прави съпоставка между Блок и Ренан при тълкуването на образа на Христос.

В кн. 12 е публикуван превод на есето „Дехуманизация на изкуството“ от Хосе Ортега и Гасет. Публикуван на испански през 1925 г., този текст е един от първите опити да се навлезе в проблематиката на модерното изкуство.

В кн. 12 намираме кратката, но интересна статия „Що е експериментален роман“ от Гордана Тодорович. Авторката изтъква крайно обръканото и противоречиво разбиране на този термин в различните литератури и от различни теоретици. Тя напомня, че познавачите на английската литература разбират под този термин роман на *потока на съзнанието* (във френската литература роман със същата структура се нарича самоаналитичен), изпускатки из пред вид, че терминът *експериментален роман* има твърде дълга история и различни аспекти.

Тодорович изтъква, че експерименталният роман се свързва първо с имената на Флобер, братя Гонкур и особено на Зола в техния стремеж да се домогнат до научна обективност и аналитичност. Днешните авангардисти отдават заслуженото на Флобер за неговите търсения в областта на поезията на романа. Доколкото целият натурализъм изобщо може да се смята за синоним на експериментална литература, говори и обстоятелството, че Зола е автор на теоретически статии за романа, публикувани в руския „Вестник Европы“. Сръбската авторка подчертава: „Развитието на модерния натурализъм показва, че експерименталният дух на Зола със своето художествено битие обхваща дори авангардния роман.“ Тъкмо когато Зола развива теорията си за експерименталния роман върху „биологическа“ основа, съществуват и напълно противоположни тенденции — импресионизмът във всички области на изкуството. И той има претенциите за експеримент, но върху основата на субективизма. Тъй че в едно и

също време има два вида експерименти в романа: направление на Флобер—Зола и импресионистическо, което почива на крайно скрупулозно дешифриране на света и в което субектът се отказва от своята нагласа в емоционално ангажиране. Към втората линия авторката включва Вирджиния Уулф, Джоузеф Конрад, Дороти Ричардсон, Джеймс Джойс и дори Д. Х. Лоурънс.

Авторката споменава за есето на Хенри Джеймс по повод излизането на английския превод на „Нана“, където се упреква Зола, че жизнеността на неговите образи е намалена от липсата на хумор, който би ги уплътнил. След това Тодорович сочи и модификации на теорията на Зола в други страни — в Италия (Луиджи Капауна и Джовани Верга), в Русия (Арибашев и Короленко). Но тук натурализмът среща силната съпротива на традициите на руския реализъм и затова не пуска корени. Според Т. теорията и практиката на Зола имат особено голямо влияние в Германия, което може да се види от творчеството на мнозина писатели — от Карл Блайбтрой до модерния роман на Томас Ман. В Америка натурализмът прониква пряко от Франция, пренесен от Франк Норис, който заедно със Стивън Крейн представлява етап в развитието на американския роман. После чрез Теодор Драйзър и Джек Лондон се стига до „суровия натурализъм“ на Хемингуей и Фокнър.

След това Т. прави кратка характеристика на английския експериментален роман, който се отличава с пълно оттегляне на всезнаещия автор и съзнателно приемане, че образите в романа живеят по пътя на идентифициране с тяхната субективна същност. Такава позиция води до познатото обръщане навътре, към съзнанието и подсъзнанието на индивида, от които по асоциативен път се реализира и тълкува самият индивид и съществуването му в обективния свят. Това често пъти става фрагментарно, накъсано. По-късно се явява група писатели и критици, между които са Памела Джонсън, Ч. П. Сноу, Кингсли Емис, Джон Уейн и др., които се противопоставят на фрагментарността, защото по този начин се губи близкият контакт с читателя.

Отгласи от развитието на традициите на експерименталния роман има и в следвоенния югославски роман — Давичо, Константинович, Д. Чосич, С. Селенич и др.

В заключение Т. отбелязва, че Зола експериментира научно с превес към биологичния фактор. Х. Джеймс, макар теоретически да отрече Зола, експериментира пак научно, но заменя биологията с интуицията и сензитивността. В третата си фаза експерименталният роман пак се връща към науката — към психоанализата, психоанализата, психопатологията, но този път не за да покаже, че човекът е *bestia humana*,

а за да открие нови форми на подход към образа с помощта на осветляване извътре.

И. В.

ФРАНЦИЯ

„LA NOUVELLE CRITIQUE“.
Париж, януари 1972 г.

Под заглавие „Възможна ли е наука за литературното явление?“ списание „Ла Нувел Критик“ публикува в декемврийския си брой откъс от книгата на Франс Верние, носеща същото заглавие, която ще излезе наскоро от печат като издание на списанието. В уводната бележка на редакцията се казва: „Този труд има за цел да определи при какви условия едно изследване върху литературното явление може да се отдели от идеологическите интерпретации на литературата и литературната критика, т. е. да стане обект на наука. Тъй като не съществуват работи, които биха позволили да се положат основите на една марксистическа теория за литературното явление, целта на книгата на Ф. В. е, от една страна, да хвърли светлина върху негласно приеманите принципи, на които почиват литературните теории и методи, и, от друга страна, да дефинира областта и предмета на това, което би трябвало да бъде науката за литературното явление, разглеждано откъм неговото функциониране. Този подход предполага скъсяване с всички изследвания върху „природата“ или „същността“ на литературата; този подход допринася да се положат няколко основни понятия и да се набележат пътища на изследване, както и да се постави въпросът, дали може да съществува „марксистическа естетика“ или пък марксистическият анализ трябва да подложи на критика самото понятие естетика.“ Една от целите на подобно изследване би трябвало да бъде да се покаже по какъв начин функционирането на литературното явление се свързва с функционирането на господстващата идеология. С оглед на това Ф. В. се заема да определи понятието идеология: последната е „инструмент за действие в услуга на една класа“. Различните идеологически форми представляват различни видове идеални отношения към света, които си е изработила и използвава господстващата класа през дадена епоха и в дадено общество: всички тези форми имат обективно един и същ резултат, едно и също въздействие. Идеологията на господстващата класа има за цел да превърне интересите на последната в универсални ценности (морални, духовни, естетически) и да ги обоснове. Освен това идеологията трябва да може да ните-

грия в своята система (която трябва да има отговор за всичко) стоящите извън нея елементи, които я застрашават. Тези елементи са: научните открития, нарастващото самосъзнание и организираност на потиснатата класа (например наличието на стачки се превръща от буржоазните идеологии в доказателство за съвършенството на буржоазната демокрация), вътрешните противоречия на господстващата класа. За да изпълни тези свои функции, идеологията трябва да се представи като научна „система“, способна да обясни всичко. По този начин тя става ефикасна, т. е. прави невъзможно формулирането на всички въпроси, на които не може да даде отговор. За да постигне такава ефикасност, буржоазната идеология „изхвърля всички неудобни въпроси към два полюса, които са само привидно противоположни, а именно: очевидното и тайнственото — две области, където няма нужда от доказателства.“ Ф. В. подкрепя това свое мнение с примери от литературната история: в учебниците по литература твърдението, че дадено произведение отразява действителността (очевидност), върви наред с благоговещното възхищение от „майсторството“ на стила и „магията на прекрасното“ (тайнственост) два полюса, които правят невъзможна всякаква критика. Широтата и важността на функциите на идеологията обясняват защо буржоазията се стреми да установи монопол върху средствата за нейното разпространение: учрежденията, чрез които се осъществява този монопол, се контролират от държавата. Между тях най-съществено място заема училището, което отрано подготвя по определен начин читателите, като формира и деформира възприемането на литературните произведения. Ф. В. счита, че разделението на образованието на цикли (начално, средно, висше) е преди всичко разделение не според възрастта на учениците, а в зависимост от това, за каква социална категория хора е предназначено то: началното образование, предимно нормативно и непоставящо проблеми, е предназначено за масите, докато висшето образование е за бъдещия „елит“. Но като маскира класовия характер на това разделение, идеологическият апарат на господстващата класа маскира и сложността на литературното явление чрез лъжливата универсалност на понятието „читател“. От всичко това Ф. В. прави следните няколко важни извода. Първо, че господстващата идеология се промъква на различни равнища и по различни начини в литературното явление; не естеството на опосредстващите звена за различните общества и епохи е различно. Второ, че усвояването и практикуването на говоренето, четенето и писането става вътре в идеологията посредством определени стереотипни представи за литературата и съответни кодове за нейното пол-

зуване: тези представи и кодове се учат в училище, но се възприемат като спонтанни и естествени. Трето, че е неправилно да се свежда отношението между литературното явление и идеологията до отношението между „явното съдържание“ на текста и идеологията. Според Ф. В. самото понятие за „явно съдържание“ се базира върху една идеологическа представа за „прозрачността“ на езика. От друга страна, така нареченото „явно“ съдържание не се намира в текста, а е резултат на вторично изкристализиране. Ето защо Ф. В. счита, че „да приемем явното съдържание за обект на изследване означава да се съгласим с една полезна за господстващата класа фикция . . . и да се лишим от възможността да я атакуваме. Тази основна теоретическа грешка прави невъзможен анализа на литературното явление“. Но като разглежда литературното явление изцяло като надстроено явление, Ф. В. не счита, че то трябва да бъде сведено изцяло до неговата роля на средство в услуга на господстващата идеология. Според автора функционирането на литературното явление зависи също така и от съществуването на осъзнати интереси на потиснатата класа: именно тези антагонистични на господстващата класа интереси играят определяща роля в литературното явление. Това е така, защото поради сложността и противоречивостта на съществуващите звена, свързващи базата, другите елементи на надстройката и самото литературно явление, последното не може изцяло да бъде контролирано от господстващата класа. Тази противоречивост произтича от самата природа на идеологическия апарат: например задължителното и безплатно образование е резултат на едно обективно изискване на капиталистическото развитие (обобществяването на производството); но едновременно с това то е и фактор, спомагащ за осъзнаването и организирането на пролетариата. Така че видът и естеството на опосредстването, чрез което се проявяват класовите интереси на потиснатата класа, не са същите като тези на господстващата класа. Следователно противоречията в идеологическия апарат не са само резултат на вътрешните противоречия на самата господстваща идеология; те трябва да се разглеждат в тяхното отношение към интересите на потиснатите класи. Ето защо въпреки всички идеологически барieri потиснатата класа в буржоазното общество също има възможност да се бори и да пропагандира своите идеи. Буржоазната демокрация предоставя на литературното явление известна автономност, от която буржоазията има интерес, тъй като това ѝ позволява да маскира своите интереси като универсални ценности; но с това тя изгубва пълния контрол върху литературното явление и въпреки волята си дава възможност и на антагонистичните схващания да се изият. Така че „литера-

турното явление се оказва място и облог на класова борба, още повече, че неговата роля в никакъв случай не може да се сведе до това, да бъде едно пасивно копие: литературното явление участва, от една страна, в запазването на властта от господстващата класа и, от друга страна, в нейното поставяне под въпрос. Господстващата класа може да ограничи тази роля само по два начина: като унищожи автономността му чрез строга цензура (хитлеристка Германия) или чрез целенасочена идеологическа обработка на мозъците (Съединените щати). Ето защо разглеждането на подривната функция на литературното явление трябва да отчита конкретния тип на обществото, за което става дума. В заключение Ф. В. изтъква, че е неправилно да се свежда литературното явление до самия текст. „Неправилно е да се взема за предмет на изследване текстът. Неправилно е също така да се търси в него някаква „микросистема“, различаваща се от системата на езика, или една „дълбока структура“, която... убягва от влиянието на господстващата идеология.“ Според Ф. В. понятието „текст“ трябва да се разчлени на две части: а) текстът като резултат от един сложен обществен процес; б) текстът като отправна точка за различни видове употреби. При това тези две страни на понятието текст не покриват един и същ обект. (Ф. В. счита, че създаването на произведението от писателя и възприемането му от читателя трябва да се разглеждат съвсем отделно, т. е. като два различни обекта). Разглеждането на едната и другата страна трябва при всички случаи да става исторически и с оглед на условията на действие на господстващата идеология и на възможностите за изява на антагонистичната идеология. „Въпросът е да се види по какъв начин вътре в литературното явление се води класова борба, която обаче не е просто транспозирана по метафоричен начин. Относителната автономност на литературното явление влече след себе си и един конфликт на нивото на езика и естетическите критерии, който има свои собствени закони; тази автономност предполага също така и възможност за обратно въздействие върху надстройката и базата.“ На литературното явление не трябва да се гледа като на едно просто и ясно съблъскване между две организирани идеологически системи — едната господстваща, а другата потисната. Тази илюзия, която се състои в свеждането на текстовете до мними идеологически еквиваленти (тяхното „съдържание“) предполага свеждането на езика до „средство за изразяване“, докато той е в същото място и облог на един конфликт, който го надхвърля. Но не по-малко вредна е според Ф. В. и противоположната илюзия — тази на „формалните“ методи, които не схващат функционирането на литературното явление в неговото отношение към историята,

а го изолират в неговата специфичност. Според автора ценното у т. нар. руски формалисти са техните констатации, които трябва да бъдат обаче нагласени с оглед на друга цел. „Да продължаваме да се опираме върху целите на формалистите, а не на резултатите на техните изследвания, означава да направим невъзможно развитието на техния принос... Когато Айхенбаум пише, че възприемането на формата се явява като резултат на определени художествени похвати, предизначени да направят възможно да я почувствуваме, това изявление скрива основния проблем: кои сме тези ние, които чувствуваме? Да не се вземе под внимание този съществен елемент от функционирането на литературното явление означава да търсим опора в някаква константна човешка природа.“ Така че функционирането на литературното явление не може да се изучи нито от тези, които вярват в „прозрачността“ на текста и изучават неговото съдържание, нито пък от тези, които обявяват текста за „непрозрачен“ и разглеждат неговата форма.

В статията на Франс Верние се съдържат интересни идеи, които дават материал за дискусия. Налице е обаче тенденция към абсолютизиране на конвенционалността на литературата и на отричане на каквото и да било общочовешки елемент в нея: авторът счита, че произведението се схваща по различен начин в зависимост от придобития от читателя идеологичен стереотип. Тази тенденция у Ф. Верние е насочена срещу иманентизма в литературната критика; но доведена до крайност, тя се оказва неприемлива, тъй като ликвидира обективното в текста и го свежда до възприемането му от субекта читател. А тази едностранчивост е сериозна грешка, която прави неприемливи някои основни твърдения на автора.

„CRITIQUE“, Париж, кн. 8—9 и 12/1971 г.

В книжката за август и септември е поместена статията на Ален Рей „Литерическото разочарование или другият Вийон.“ Статията разглежда проблемите, съдържащи се в наскоро излезлите книги на френския езиковед Пиер Гиро за Вийон („Жаргонът на Вийон или веселата наука на Кокилята“ и „Завещанието на Вийон или веселата наука на Базоша“). За разлика от традиционната критика, която вижда в лицето на Вийон първия голям лирик на новата литература и далечен предтеча на прокълнатите поети, а в стихотворенията му открива една вълнуваща автобиография, П. Гиро разрушава този образ на Вийон и предлага съвсем ново тълкуване на неговите стихотворения. Целта на първата книга на Гиро е да бъдат дешифрирани шестте „тъмни“, херметични балади, написани на арго и обединени под

общото заглавие „Жаргонът на Вийон“. Изходният код по адресирането на лексиката в баладите, Гиро предлага три вида прочитания за всяка една от шестте балади. Първото, „елементарно“ прочитане следва първичния код, т. е. неутралните значения на думите: всяка една от шестте балади представява поредица от съвети, адресирани до престъпниците. „Правете (или не правете) това и това, ако искате да избегнете наказанието“: това е най-общото резюме на всяка от въпросните балади. Пародирайки тона на сериозно наставление, баладите препоръчват бягството, измамата, хитростта, лъжливите показания и всевъзможни дребни престъпления и съдържат съвета да се избягнат действия като кражба, убийство и фалшификация на пари, които влекат след себе си разпит, насилила изтързнати признания, мъчения и бесилка. Спрямо това първично прочитане са приложени два метафорични кода, които отнасят стихотворението към две скрити сфери: мошеничество при игра на карти и хомосексуални отношения. Механизмът на декодирането функционира три пъти за всяка фраза и всеки елемент получава по три значения, като се интегрира при всички случаи в един свързан текст. При това в болшинството от случаите трите регистъра от значения на употребените в текста думи действително са атестирани в среднофренски.

Във второто си изследване, посветено на „Завещанието на Вийон“, Гиро открива един различен и много по-свободен код. Този код се прилага само към собствените имена в „Завещанието“ (в тази поема на Вийон има много собствени имена), а не към целия текст. Гиро разлага всяко собствено име на съставляващите го срички. Така полученният арсенал от срички се оказва съставен от едносрични думи (действително съществуващи в среднофренски, които се включват в едно от следните три семантични полета: „вик“, „нападение“, „място“. Иначе казано, собствените имена в „Завещанието“ са значещи и могат да се дешифрират като различно комбиниращи се едносрични елементи, които са синоними на споменатите три „семи“. Например собственото име Гийом (Гий-ом) може да се изтъква като „леген с измами“ или като „чучур за клоки“. Това дешифриране е безразлично към синтаксиса, откъдето и огромната му продуктивност (всяко име може да се прочете по няколко начина). Резултатът от прочитането на всяко име (собствено и фамилно) е в най-общи линии винаги от един и същ тип: изречение, чийто смисъл е „словесна битка, ставаша еди къде си“. Правилата на този код нямат нищо общо с естествения език: тези правила не са морфо-синтаксични, а представят комбинаторика на три елементарни съдържания. Изследванията на Гиро разрушават постромантичната представа за Вийон като прокълнат поет несретник: спо-

ред него Вийон е една фикция. Например „Завещанието“ се оказва сатирично произведение (а не лирична изповед), насочено срещу представителите на парижкия съд. Този кодиран текст би могъл да бъде колективно дело на членове на Базоша (сдружение на клерковете през средните векове) или пък дори на един единствен човек — Франсоа дьо Монкорбие (предполагамото истинско име на Вийон). Освен това изследванията на П. Гиро поставят според Ален Рей и въпроса за същността на поезията изобщо. Вместо да бъдат резултат на вдъхновение, поемите на Вийон се оказват шифровани, т. е. съзнателно построени като разгърната игра на думи: в това обстоятелство Рей вижда доказателство за „модерността“ на Вийон.

В декемврийската книжка на списанието е поместена статията на К. Л. Мушар „Един истинен роман“. Статията разглежда наскоро излязлата книга на Сартр „Идиотът на семейството“. В този роман, който представлява романизирана биография на Флобер, Сартр си поставя за цел да покаже обективните и субективните фактори, определящи жизнения път на един човек (в случая Флобер). Книгата на Сартр представлява синтеза на теоретична мисъл и литературно произведение. Тази синтеза според самия Сартр се оказва възможно благодарение на едно условие: съблюдаването на суверенността на субекта-персонаж. В обикновените романи, където авторът манипулира с действащите лица, както си пожелае, без да се съобразява с тяхната субективност, фикцията не може да се съедини с теоретичната мисъл. Именно в това трябва да се състои според Сартр оригиналността на неговия замисъл — да накара романа да служи на теорията. „Да се възбуди действителното“ — под тази формула на Флобер би могъл да се подпише и Сартр, но при условие, че в нея се вложи обратният смисъл на този, който Флобер влага в нея: според Сартр предписанието да се постави въображението в услуга на една мисъл, стремяща се към опознаване на действителността, е заменено у Флобер със сатанинското намерение да бъде погълнато действителното от въображаемостта. Оттук и нравственото негодувание на Сартр срещу писателите, които не се съобразяват с действителната субективност на персонажите си. Но ако съединението на теорията с повествованието става възможно само при това условие, то как може авторът да се придържа към него, след като той разполага с героите си? Към разрешението на тази трудност са съсредоточени усилията на Сартр: придържането към суверенността на субекта се оказва недостатъчно: необходимо е да се осветли отчужденият опит на героя, като се изхожда от неговата латентна, отречена, но неразрушима суверенност. Но дали произведе-

нието на Сартр следва обективния опит на Флобер или се опитва да му противоречи? Това трябва да е истинен роман за един автор на фикции, за действителния жизнен опит на един създател на въображаеми светове, това е един роман „наопаки“, който връща упорито потока на въображаемото към неговия извор в действителността. Оттук следва и дълбоката агресивност на Сартр спрямо Флобер: субективността на героя, към която Сартр претендира, че се придържа, се оказва едновременно субективност, която е обект на критика. Субективността на героя се разпада по такъв начин на две противоречиви части, което е продиктувано от срещането на отчуждения субект с неговата неискреност. Това противоречие не може да бъде разрешено чрез хегелианско снемане, т. е. чрез взаимното приближаване на съждения и съдения разум в процеса на реализирането на абсолютната идея. Напротив, то става все по-непримиримо поради исторически необратимото отдалечаване на двете епохи една от друга — епохата на Флобер и тази на Сартр. И така на двата полюса се оказват, от една страна, философът на практиката и на съблъскването с действителността (Сартр) и, от друга страна, човекът на бягството във въображаемото, писателят, откъснат от практиката, т. е. Флобер. Тази двойственост е в основата на няколко съществени за произведението на Сартр бинарни категории, а именно: активност/пасивност и действително/въображаемо. Около тези две основни двойки категории се разполагат и други такива, които ги допълват: практика/патетика, комуникация/изолация, полезно/красиво смисъл/материалност, природа/антиприрода. Тези двойки понятия са несиметрични: първите членове на всяка опозиция са определящи и истинни спрямо вторите, които се оказват невъзможност, бягство, неуспех спрямо първите. Например активността е определена като основна човешка характеристика, а пасивността се явява като вторична и като отрицание на първата. Що се отнася до въображаемото и действителното, между разнообразните проявления на тази опозиция се оказва едно особено напрежение, което докарва не-автентичността до крайност и писателя-пленник — до доброволно отказване от свобода: тази крайност е „радикализацията“, която Сартр определя като „сложната тактика“, чрез която Флобер се опитва да си възвърне невъзможната субективност, наблягайки върху отчуждението, което го разкрива на самия него като обект. Радикализацията има за парадоксално следствие да установи равновесие между двете серии от членове, образувачи несиметрични опозиции. Друга важна особеност на подхода на Сартр се състои в неговия стремеж да обясни индивидуалността на своя герой, като съчетае психоаналитичното обяснение (Сартр търси да изясни Флобер чрез отношението между него и майка му) с марксистическото обяснение (индивидуалността на

Флобер като продукт на един конкретен исторически момент). Като посочва, че основният избор в живота на Флобер е „влизането му в литературата“, т. е. избора на въображаемото пред реалното, Сартр определя с това и своето схващане за литературата изобщо. Според Сартр създаването и четенето на литературни произведения се мотивира като отражение, откъм въображаемото, на основния импулс в областта на действителното — необходимостта от (или волята за) тотализиране. С това схващане за литературата Кл. Мушар не е съгласен, тъй като според него то не държи сметка за естетическата наслада от литературата. Кл. Мушар счита, че по-правилно е друго схващане за литературата, а именно че тя представлява осъществяване на ново отношение с вече съществуващата литература. Изхождайки от противоположното схващане, Сартр се стреми да „закотви“ солидно книгата си в реалното, като се позовава на изобилни факти, почерпени от различни науки: книгата на Сартр се представя като енциклопедия на науките за човека, с което още веднъж се потвърждава волята на автора за тотализиране. Тази тотализация на най-различни дисциплини — психология, история, литература — става под знака на марксизма, съчетан с екзистенциализма. Но Кл. Мушар счита, че тази тотализация става възможна само благодарение на това, че Сартр пресъхва фактите, задържа само това, което е съвместимо с изходните философски постановки, разсмива, деформира и поправя категориите. А тъй като въпросната тотализация става в рамките на една биография, то тази тотализация трябва да бъде свързана с живота на героя и със съзнанието, което той самият има за себе си. Романът на Сартр се оказва близък до романите с енциклопедическа или педагогическа тенденция: героят трябва да се срещне в процеса на своя опит с големите теоретични проблеми. Оттук една мнима и подготвена наивност, отгук и поредицата от предвидени и контролирани случайности: теорията, чиято автономност става застрашителна, ще бъде дегижирана зад фасадата на едно „конкретно“ съществуване. Като пример за деформиране на понятията за целите на тотализацията Кл. Мушар сочи думата „феодално“, която у Сартр се отдалечава от своето конкретно значение и започва да означава най-различни отношения: между Флобер-баща и сина му, между Флобер и по-малката му сестра, между Флобер и неговия приятел Алфред льо Пуатеви; най-сетне това понятие става характеристика на всяко общество от деца. Така проектът на Сартр за енциклопедия се натъква на вътрешни трудности и се оказва невъзможен. В заключение Кл. Мушар изказва мнението, че тази книга, която се обявява за „истинен“ роман, се оказва в същност една фикция, която не се признава за такава.