

лов с първите сръбски социалисти Ж. Жуйович и Св. Маркович.

Всичко това е свързано в последна сметка с цялостното изясняване на този период от дейността на Любен Каравелов, а като бележит революционер по думите на авторката той е навлязъл „в българското революционно движение не като обикновен участник, а като политик с изграден мироглед, с ясни концепции и голям замах, които му отредили ръководно място всред българската емиграция“ (стр. 405).

В труда са допуснати и някои слабости. Още в началото на своето изследване Крумка Шарова навярно да оневиши ония, които отидоха недопустимо далеч в своето усърдие да кръщават и прекръщават Каравелов ту като буржоазен радикал, ту като либерал-просветител, пише: „В същност противоречията на преценките за идеологията и дейността на Каравелов не се обуславят напълно от противоречията у самия него. Главната причина е сложността на Любен Каравелов като явление в българската история“ (стр. 7, разр. м., Н. К.). Излиза, че противоречивите оценки, „дом не се обуславят напълно от противоречията“ у Каравелов, все пак се обуславят и от тези противоречия. И още, че вината за тези противоречия и оценки не е в антимарксистките, чисто идеологически концепции, които години наред се натрапваха на читателите, а в „сложността на Любен Каравелов като явление в българската история“. Тази постановка е най-малкото в духа на последователските марксистски постановки и изводи, които характеризират изследването, за да бъде коментирана.

На стр. 17 тя пише, че Каравелов е в сръбската столица през февруари 1867 г., като съобщава на 10 февруари за своето пристигане, а на стр. 123, че в началото на септември 1866 г., „той започва дописката си от Белград с думите...“. Очевидно погрешно.

На места авторката твърде често си служи за изразяване на своето становище с „вероятно“, когато анализът е ясен за утвърдителен отговор, а не да се бори с думите „вероятно“. Но това е лесно поправимо и в едно второ издание на труда може да се коригира и уточни.

Безспорна е заслугата на Крумка Шарова. Касае се за забележително изследване с голям приносен характер от значение за усвояване на цялото революционно наследство, което остави Любен Каравелов. В наши дни то е с пряко отношение към ония съставки, които са характерни за идейното, комунистическо възпитание на нашия народ, на органическо съчетаване, особено на водещото в него ядро — патриотичното и интернационалното възпитание. Революционното наследство на Любен Каравелов, неговото кристално чисто родолюбие са от важно

значение. Не напразно в програмата, приета на Х исторически конгрес на партията, комунистическото възпитание се поставя като първостепенна грижа на партията и цялото общество.

Никола Кондарев

„THE PRISON-HOUSE OF LANGUAGE“ от FREDRIC JAMESON

Критически обзор върху структурализма
и руския формализъм

Изд. „Принстънски университет“. Принстън, Ню Джърси, 1972. XI+230 стр.

И може би в заключена тъмница
от своя зов аз чувам ек.

Яворов

Към разногласния и завидно шумен хор от преценки „за“ и „против“ структурализма се присъедини и американският литературовед Фредрик Джеймсън, професор в Калифорнийския университет, известен вече с неотдавна публикуваното си изследване върху марксистското литературознание. Неговата нова книга, озаглавена колкото ефектно, толкова и многозначително „Езиковата тъмница“, бързо се откроява над множеството епизодични и прибрзани отзиви за структурализма и представя това сложно идейно-научно явление със задълбоченост, пред която биха могли да изразят уважението си и крайните поклонници, и крайните отрицатели. Проява на тази задълбоченост е преди всичко съдържано скептичната оценка на конкретните научни и литературоведски приноси на структурализма и още скептичната оценка на неговите социални и исторически граници. Естествено и застъпниците, и отрицателите на структурализма (в това число и нашата литературоведска мисъл) могат да отправят на автора ред справедливи възражения, но и покрай тях книгата му не губи значението си, първо, на сериозен критичен опит и, второ, на интересно за българския читател свидетелство за настроенятия сред част от по-радикално мислите западни литературоведи.

Общият строеж на „Езиковата тъмница“ се подчинява, донякъде безкритично, на една широко разпространена представа за разволя на европейското литературознание през ХХ в.; книгата се състои от две основни и неравностойни помежду си части — първата, посветена на школата Опояз, а втората на френския структурализъм. Казвайки неравностойни, имам пред вид не само и дори не толкова обстоятелството, че по обем „френската“ част е два пъти по-голяма от славянската; неравностойността в обема е само последица от значително по-сериоз-

ната неравностойност в ерудитивния поглед на автора. Докато из фактите и събитията на френския структурализъм той се движи с почти безукорно точен замах, в сложния опоязовски свят той пристъпва неуверено, сковано, на места почти опипом, и оставя зад себе си ред непростими празноти и недоразумения.

Колкото и съществен обаче да е този недостатък в строежа — пък и не само в строежа — на книгата, не той се оказва съдбоносен за опита на Джеймсън да обвърже в единно историческо и типологическо цяло Опояза и френския структурализъм. За сходството между двете школи — едната, утвърдила се в първите години на светското общество, а другата през 50-те и 60-те години на френското общество — досега се е говорило наистина немалко, но едва ли някъде това сходство е било така категорично окачествявано като „кръвно родство“, и то при толкова стеснен поглед върху духа, принципите и „социалния еквивалент“ на школата Опояз. В хода на цялото си изследване Джеймсън упорито наблюдава върху това „кръвно родство“, но дори и собственият му фактически материал не превръща декларацията в убеждаваща истина, дори и той подсказва, че в случая имаме работа най-малко с преувеличение. След като авторът се е нагърбил със задачата да обхване езиковите и структуралните тенденции в литературознанието на нашия век, това неизбежно го задължава да намери и разгледа техните основни развойни звена, а не да поставя в историческа и концептуална близост школи, които и исторически, и концептуално стоят подчертано обособени една спрямо друга. И не че подобна съпоставка е невъзможна или безсмислена, но във вътрешната логика и задължения на книгата тя ще остане почти безсмислена без внимателното разграничаване между двете школи и без внимателния анализ на типологичното „живо звено“ между тях, а именно чешкия структурализъм от 30-те и 40-те години. А тъкмо тази решаваща брънка в логиката на предпретия изследване остава необяснимо премълчана; необяснимо, пък и трудно просто, защото тъкмо тя и тъкмо концепциите на Пражкия лингвистичен кръжок стоят много по-близо до френския структурализъм, а поради това и до изследователската задача на Джеймсън.

Границите на изследователския обхват се очертават чрез взаимно проникващото наслагване между обективните дадености на материала и субективните представи на изследвача за него. Двете вериги — обективната и субективната — са достатъчно протяжни вътре в себе си, а по-голямото или по-малкото несъответствие между тях е неотклонен спътник на човешкото познание, поради което и различните степени на несъответствие заслужават и различна критическа оценка. Така например, когато Джейм-

сън в разрез с широко приетото и явно приемливо причисляване на Люсиен Голдман към структуралистите изрично отказва да го включи в обема на френския структурализъм, воден от неизречената и недотам изяснена предпоставка, че структурализмът е езиково моделиращ метод, в който социологизмът на Голдман и неговата „Социология на романа“ нямат място, налице е твърдение, което мнозина могат да оспорят, но не и да отхвърлят с лека ръка, без задълбочена, полезна и за двете страни дискусия. Когато обаче Джеймсън изключва от ползването си структурализма от 30-те и 40-те години и в получения вакуум обявява несъществуващи и недоказани „кръвни“ сходства между Опояза и френския структурализъм, възраженията ще бъдат и резки, и повсеместни. Впрочем справедливостта изисква да се отбележи, че чешките структуралисти все пак не са останали неспоменати в книгата, но безсмислената квалификация, която им е дадена при еднократното им упоменаване — „чешките формалисти“ (?) — навежда на подозрението, че за разлика от случая с Голдман те са останали извън обсега на изследването не поради теоретическа зискателност, а поради фактическа неподготвеност.

Ако на „Езиковата тъмница“ не може да се признае заслугата на исторично издържан труд, нейната аналитично-теоретична стойност стои на качествено по-високо равнище. Макар и воден от една колкото странна, толкова и разпространена на Запад смесица от екзистенциалистка и марксистка диалектичност, авторът със завидна проникателност е напипал някои от най-тягостните ограничения и противоречия на разглежданите школи. Едни от тях той споменава и отминава мимоходом, а върху други съсредоточава почти цялото си изследване. Между „дребните“ парадокси на структурализма обаче има и някои твърде важни и многозначителни — поне за нашия читател. Такава е например Джеймсъновата забележка, че противно на всички априорни предвиждания френският структурализъм, школата на осъзнатото и откровено езиково тълкуване на литературната творба, в действителност незначително малко се занимава с нейния собствено езиков строеж. Забележка колкото неочаквана, толкова и правдива! Без да търсим примери отблизо и далеч, нужно е само да сравним равнището на езиковата аналитичност на днешните френски структуралисти с „традиционните“, „демодирани“ майстори на стилистичната критика, с проникновените, нерядко виртуозни анализи на един Фослер или един Шпитцер, за да се убедим, че в езиковата методология на френския структурализъм наистина има нещо парадоксално. Тук нека преодолеем изкушението да се впусваме в догадки дали при цялата си методологическа ограниченост традиционната стилистична критика

няма да остави в историята на литературознанието по-трайни, по-приносни бразди, и да се върнем към нещо по-злободневно. Методологическата основа на структурализма породи и у ред наши автори предвиждането или предубеждението, че дори в нейната типично френска разновидност това е школа, която се затваря в щателни до издребняване анализи на езиковия облик на творбата и пренебрегва нейното идейно-художествено богатство. Оказва се — и книгата на Джеймсън е в това отношение полезен коректив, — че първата и в същност по-малко обвинителна и повече ласкаеща част от обвинението не е и съвсем заслужена...

Защо се получава този парадокс и парадокс ли е той в истинския смисъл на думата? Без да го поставя, Джеймсън отминава този небезинтересен въпрос с „метафоричната“ констатация, че опитът на френския структурализъм „да види литературната творба като езикова система е в същност приложение на метафора“ (разредката в оригинала). Ние обаче можем да се запитаме защо наистина в пъстрото множество от научни явления, наричано структурализъм, се обособяват два основни типа отношения към езиково-стиловия анализ на творбата; защо например в американския, чешкия или съветския структурализъм детайлните езиково-стилови анализи са толкова чести и типични, колкото редки и нетипични са те за френския структурализъм. Разграничаването не е външно, не е случайно, нито пък е плод на субективни научни предпочитания в отделните национални школи. В неговата основа лежи едно дълбоко специфично, макар и редовно пренебрегвано различие в подхода на структуралистите към литературната семантика.

Първият тип подход разглежда езика на художествената литература като семантически самосъсредоточен и самоотразяващ се. Такава поне е основната идея, обединяваща външно разнородните формулировки на структуралистите от различните национални школи и поколения: художественият литературен знак е самоозначаващ се и обвързан със себе си и контекста си, а не с означаваната от него действителност (Ян Мукаржовски), художествената функция на езика се състои в „настройката към съобщението като такова“ (Р. Якобсон), художественият литературен знак обединява в „иконично“ (в Чарлз Морисов смисъл) единство своя знаков облик и смислов обем (Мирослав Червенка, Юрий Лотман) и т. н. Подобни трактовки са видимо дълбоко семиотични, а някои от тях и „комуникативни“, но по същество те огрубено автономизират природата на художествения знак, откъсвайки го от общите езикови функции а с това и художествената литература от останалите типове комуникативно и социално битие на човека.

За разлика от този подход типичният френски структурализъм огрубено приобщава художествения знак към езиковата система, подтискайки неговото своеобразие, а с това и прехода от останалите типове комуникативно и социално битие на човека към художествената литература. Проецирането на езиково-граматични модели върху художествената литература, вършено от Гремас и неговите съмишленици, подвежда художествената литература към най-общите схеми на езиковото общуване и разкрива мними или реални изоморфни връзки между двете страни — с една дума, то разгръща на качествено ново равнище многовековната идея за езиково моделиране на художествената литература (вж. например средновековната стилистика или пък „Поетиката“ на Вакернагел от XIX в.). И преди да избързаме с упрека, че такова проециране подбива идейната и човешка стойност на художествената литература — упрек, който структуралистите могат да отхвърлят сравнително лесно, — нека напомним, че то орязва и изпуска от рамките си художествената литература като специфично явление, че е прекомерно обобщително и индивидуално обезличаващо, че в него художествената литература фигурира по-скоро като дедуктивна илюстрация, която безболезнено може да бъде подменена с други, нехудожествени примери. (В този смисъл неслучайни се оказват заниманията на Р. Барт, отразени в книгите му „Система на модата“ и „Митологии“.) Тежението на основната група френски структуралисти да разглежда литературната творба в сосюрианската терминология като parole на някакъв langue, т. е. като конкретна реална изява на някаква абстрактна художествена или нехудожествена знакова система, поставя ударението върху langue и остава безразлично към напрежението между общо и специфично, абстрактно и конкретно. А това е най-сигурният начин да се обърне гръб на художествената литература като специфично явление.

Нека сега се върнем към парадокса на Джеймсън — как е възможно една езиково осмислена концепция да бъде така безплодна на езиково-стилови анализи. Оказа се, че нещата са не само парадоксални, но и дълбоко закономерни. Парадоксални са, доколкото е вярно, че всяко езиково моделиране трябва „по дефиниция“ да се съпровожда от задълбочени езиково-стилови анализи. Закономерни са, доколкото подобни анализи са израз на стремежа към по-специфично или поне по-конкретно обхващане на художествената литература, а тъкмо такъв стремеж субективно липсва в търсениата на френските структуралисти. И тъй като втората част на алтернативата е по-вероятна и по-истинна, парадоксът на Джеймсън може да се уточни или направо преформу-

лира така: как е възможно една школа, която така бойко предявява своята близост до художествената литературна специфика и която не пести иронията си по адрес на „традиционното“, „деспецифициращото“ литературознание, да остане така далеч от същата тази специфика...

Противоречието между прекомерната съсредоточеност и прекомерната отчужденост на структурализма спрямо езиково-стиловия анализ напомня, че това пълно и различно речиво направление е разединено не само по национални и идеологически белези, разединено не само на „правовен“ и „традиционен“ структурализъм, но разединено и в кардиналния методологично-аналитичен въпрос за семантиката на художествения знак. Това противоречие, че и противоположност обаче има под себе си обща основа — неправилното, хипертрофираното разбиране на художествения знак. Двете крайности са само две лица на все същата скованост на структурализма в диалектичния свят на художествената специфика.

Отминал това кардинално семантическо противоречие, Джеймсън се спира върху структуралистичното противоречие по въпроса за синхрония и диахрония, системата и промяната и го превръща в първостепенен център на изследването си. В неразделна връзка с това идва и въпросът, доколко езиковият модел е познавателно оперативен и доколко е затворен в себе си. Синхрония и диахрония, езикова система и езиков модел са понятия, за чието утвърждаване всепризната заслуга има швейцарският езиковед Фердинанд Сосюр, поради което и доказването на своя основен тезис — че Опоязът и структурализмът са синхронно и езиково сковани концепции — Джеймсън нахождливо започва със сбит критичен анализ на знаменития Сосюр „Курс по общо езикознание“.

Както вече знаят и студентите първокурсници, Сосюр разглежда езика като система пълноценна и завършена във всеки момент на своя развой. Тази система се утвърждава в напречния разрез на езика и действа в абстрактното равновесие на неговата неподвижна сегашност, на неговата синхрония. Езикът обаче е темпорално протяжно явление, т. е. той има не само напречен разрез и синхрония, но и надлъжен разрез и диахрония. Освен това езикът е и напрегнато променливо явление, т. е. той е не само равновесна, но и непрекъснато нарушаваща се и преустройваща се система. Как тогава трябва да се съчетае правдивата сама в себе си представа за езика като равновесна синхронна система с простият факт за неговата променчивост и развой? Явно е, че отговора на Сосюр — развойта на езика е низ от смяна на системи — представлява само временно, встъпително работно определение, от което нататък трябва да започне същинската работа върху диалектиката на езика,

същинското систематизиране на историята и историзиране на системата.

Очебните и многократно обсъждани диалектически недъзи в концепцията на Сосюр са обсъдени и тук, в книгата на Джеймсън, със завидна дълбочина и многостранност, но едва ли с чак толкова завиден тон и резултати. Увлечен от диалектичния си патос, Джеймсън не само губи мяра в нападите си срещу „антидиалектичния“ и „антиисторичния“ Сосюр, но и обявява двуделението „синхрония — диахрония“ за първороден грях, който обрича на диалектически провал цялото му по-нататъшно построение. Под същия въгъл, но вече по-съдържано и по-плодотворно той оценява по-нататък школата Опояз и структурализма — доколко те разрешават противоречието между синхрония и диахрония и доколко езиковият им подход не ги затваря в омагьосан кръг. И двете школи Джеймсън извежда от сосюрианството, и в двете вижда преповтаряне на основните Сосюрови грешки. Едва ли обаче е правилно Опоязът и структурализмът да се поставят в еднопосочна зависимост спрямо Сосюр и в никакъв случай не е правилно да се превръща швейцарският езиковед в интелектуален отговорник за грешките на дошлите след него литературоведи. Обвързвайки в такава „фатална“ единство сосюрианството, Опояз и структурализма, Джеймсън изневерява на социално-структурния и диалектическият метод, който иначе в книгата си той така ревностно защитава. Сосюр не е нито родоначалник, нито настояник на тези школи, защото и неговата концепция е закономерен израз — наистина гениално красноречив, но все пак закономерен и подчинен на една обща научна вълна, която по-късно оформи Опояз и структурализма. Зад и около Опояза и структурализма стои дълък и сложен сноп от фактори, които в изкуствознанието се връщат към хербартианската естетика, а в езикознанието към някои руски езиковеди от края на миналия век.

Една от подбудите за нескриваното отрицателно отношение на Джеймсън към Опояз се крие в неспособността на тази школа да разреши противоречието между синхрония и диахрония. Опоязът според него е една откровено статична и неисторична концепция, поела върху себе си и изкупила чрез провала си едни от най-тягостните грехове на Сосюровата представа за езиковата система. От пръв поглед подобно обвинение може да прозвучи малко странно — та нали тъкмо опоязовците хвърлиха толкова много и вдъхновени сили, за да разкрият вътрешния механизъм на литературния процес, та нали те доловиха най-ясно тенденцията на новото литературно направление да се отгласи и противопостави спрямо непосредствения си предходник и да повтори с ново качество някои от белезите на художествените „дявловци“, на предходника на непосредствения

предходник? Работата обаче е в това, че и при сравнително по-оскъдният си познания върху Опояза Джеймсън не е пропуснал недостатъците на това построение и неговите основни операционални понятия — „разголването на похвата“ (обнажение приема) и „очудняването“ (отстранение).

Както се знае, художествената литература според опоязовците изобразява действителността от някаква особена гледна точка, през която тази позната действителност се появява изненадващо нова, странна, „очуднена“. И както пак се знае, художественият литературен знак според опоязовците е насочен семантически не към извън-литературната действителност, а само към своя широк и тесен литературен контекст, т. е. той функционира като литературен похват, който трябва да се изтъкне, „разголи“ като такъв било на фона на езика, било (опоязовците никога не внесоха ред в тази алтернатива) на фона на употребата му в художествената литература.

Първия и най-естествен удар върху това построение Джеймсън нанася с простия довод, че нито „очудняването“, нито „разголването на похвата“ могат да изчерпят описателно същността на художествената литература. Второто и, доколкото ми е известно, оригинално Джеймсъново възражение се насочва към историческата недиференцираност на „очудняването“. Опоязовците и на първо място В. Шкловски боравят с това понятие в широк исторически обем, прилагайки го върху творби от различни епохи и реални. А измеренията за естествено и странно, обикновено и изненадващо са исторически променливи и това веднага поставя под съмнение или историческата устойчивост на художествената специфика, или научната оперативност на понятието „очудняване“.

Упрекът, че в тая си точка опоязовската концепция лошо съчетава устойчивостта на отделните ценностни системи с тяхната историческа променливост и разнообразие, трудно може да бъде опроверган и от най-ревностните последователи на Опояза (доколкото такива са останали в наше време). От друга страна обаче, неприемливо е тълкуването на този недостатък единствено в генетичната и концептуална светлина на сосюрианството. Пряка „отговорност“ за него носят ред вътрешни непоследователности и неясноти в опоязовската концепция, които анализът на Джеймсън е пренебрегнал. Макар че на „очудняването“ опоязовците придават предимно битиен, онтологичен характер, а на „разголването на похвата“ предимно вътрешнолитературен характер, не е трудно да се види, че двете явления имат една и съща основа или поне един и същ механизъм. Неотчитането на родството и неразграничаването на различията между „очудняване“ и „разголване на похвата“

остана докрай да тежи в научния пасив на опоязовците и да внася обърканост в техните основни постановки. Все така непоследователна е връзката (и в същност липсата на връзка) между битийния пълнеж на понятието „очудняване“ и художествено иманентното тълкуване на „разголването на похвата“ и на художествения знак изобщо. При тези условия не е странно, че опоязовската представа за смяната на отделните художествени системи е огрубено механична и недialeктична, че не улавя вътрешната напрегнатост и противоречивост на отделната система и нейната предпоставеност към промяна — вече не под натиска на „изхабяването“, а на противоречието. (Съветският структуралист Лотман направи сполучливи усилия да преодолее този недостатък, изразени между другото и в малко тромавата формулировка „чуждата дума в поезията“.)

Трябва да се признае, че двуделението „синхрония—диахрония“ не е така благодарно приложимо към Опояза или поне, че насоката, в която Джеймсън по-нататък го прилага, не е най-точната и плодотворната. Така например в търсене на други области, податливи на синхронно-диахронната схема, той се насочва към... опоязовското тълкуване на приказката, разказа и романа. В един хубав анализ на „Морфология на приказката“ това дълго пренебрегвано, а напоследък необикновено нашумяло изследване на Вл. Пропп е видно в широк научен контекст и оценено както със заслугите му, така и с присъщите му „сосюриански“ (?) слабости в уравнивяването между синтагматика и парадигматика в строежа на приказката. Главното внимание на Джеймсън обаче е насочено другаде — към несполучливо определение на романа от Шкловски. Несполучливо, защото само така може да се окачестви постановката, според която романът е сбор от отделни разкази. Много е съмнително обаче дали Джеймсън има същото право да приписва механистичността на това определение на опоязовската концепция като цялост. (Нека напомним само, че някои български литературоведи от различни поколения и от различни позиции вярват във възможността цялът разказ да прерасне в роман.) Още по-съмнително е обаче дали отношението между роман и разказ е проблем на синхронията и диахронията и дали Джеймсън в стремежа си да въведе Опояза в обща проблемна и оценъчна схема не е разширил до абсурд обема на тези понятия. Наистина трайността на художествения процес във времето и развоят на литературната творба като поредица от отделни знакове са явления твърде близки, но тази близост решително не допуска те да бъдат обобщавани в типологичната и проблемна типология на диахронията и върху нейна основа да се свързва например неспособността на опоязовците да видят

литературния процес в диалектическа дълбочина с безсилието им пред проблема за част и цяло в литературната творба.

Положението на Джеймсън критика в тази точка се е утежило от наместата на Джеймсън теоретика, и то екзистенциалисткия теоретик, който е решил да се намеси със свой принос в спора. След няколко поскромни опита да „дръпне чергата“ към себе си — например с твърденията, че езиковата теория на опоязовците може да се разбере най-добре в светлината на екзистенциалистките категории — Джеймсън откровено препоръчва постановката, според която разказът е синхронно явление, податливо на строго научно формализиране, а романът описва външно неудовимите „собствени преживявания и екзистенция“, „неизовимите и неповторими преживявания“, поради което не се поддава на формални закони и формализирано описание... Нека и тук се въздържим от оценки на екзистенциалистките теории на романа и останем в по-тесните граници на рецензията — Опояза, структурализма и мненията на един съвременен американски литературовед за тях.

Слабостите на Опояза в тълкуването на художествената динамика и художествената цялостност са очевидни, но Джеймсън едва ли щеше да бъде тъй остро критичен спрямо тях, ако познаваше по същество, а не само по заглавие трудовите на може би най-завършената теоретическа фигура сред опоязовците, Юрий Тинянов. Що се отнася до предложението езиковата теория на опоязовците да се тълкува чрез екзистенциалистките категории, може само да се съжалява, че Джеймсън поради недостатъчна осведоменост или други подбуди не се е сприял позитивно на тази теория. Така организиращият принцип на книгата му — връзката между Опояз и структурализъм — би намерил аргументировка, значително по-здрава от пресиленото въвеждане на двете школи в рамките на синхронно-диахронния критерий; така и основният критически патос на книгата — безсилието на езиковия подход да излезе от собствените си граници, да престане да бъде затворник сам на себе си — би получил значително по-голяма пълнота.

В подхода на Джеймсън към Опояза заслужава отбелязване още една характерна подробност. Както се знае, Опоязът престава да съществува като школа и полемична платформа към края на 20-те години. Навременен или преждевременен е този завършек, резултат на вътрешна изчерпаност или на външен натиск е той — ето въпрос, около който са наслоени немалко предположения и спекулации. И не е тайна, нито пък е странно, че между тях се промъква и политически нечистоплътен подмятане, че Опоязът бил станал жертва единствено на външен административен натиск. Колкото и съблазнително да е то за отделни хора и кръгове, към него не дръзна да се присъедини и Виктор Ерлих,

най-добрият западен познавач на въпроса, но не и най-ревностният поклонник на марксистското литературознание. Подобен и дори още по-категоричен е отговорът и на Джеймсън: Опоязът е изчерпал богатите си възможности, ударил се е в стената на собствените си ограничения и е отминал в историята на литературознанието. Ето обаче как е представен по-сетнешният път на неговите водачи. В годините на помъдряването си, казва Джеймсън, опоязовците „се превърнаха в литературни истории от твърде традиционалистична проба — поне тези, които не можаха да си намерят късмета в писането на исторически романи или в ки-наджийството“! За жалост тези намеци са колкото дебелишки, толкова и прозачни, а засегнатите в тях личности — Айхенбаум, Тинянов и Шкловски — са дали на литературознанието твърде много ценности, за да може един Фредрик Джеймсън или който и да било друг да си позволи такова отношение към тях. И нека по този повод отбележим, че лекото и на места нелекото пренебрежение, с което Джеймсън се отнася към Опояза като цяло, не отговаря на обективните заслуги на тази школа. Каквито и слабости да има тя, достатъчно много нейни постановки предвидиха положителните развойни линии на съвременното литературознание, а немалко от тях са траен принос към литературоведското познание изобщо.

Във втората част на изследването си Джеймсън се насочва към разволя на хуманитарните науки във Франция през 50-те и 60-те години, обединен от него около понятието структурализъм. Така той навлиза в поле, което е по-широко не само защото е по-широко и собствената му осведоменост по въпроса, но и защото на мястото на строго специализираната литературоведска проблематика на Опояза идва претендиращата за всеобхватност структуралистка методология с нейните изяви в областта на митологията, историята, психологията, литературознанието, езикознанието, битовото поведение и пр. И пак за разлика от „опоязовската“ част проблемите за синхронно-диахронното противоречие и за възможностите на езиковия подход са поставени на равностойна основа; на толкова равностойна, че дори терминът „структурализъм“ започва да губи обективната си смислова оправданост.

Както вече казахме, Джеймсън се е възползувал от правото си да очертае границите на структурализма, без да се подчинява на вече традиционните и, нека признаем, порядъчно мъгляви представи за неговия обем. Ако правилно сме схванали твърде обременения ход на разсъжденията му, структурализъм в разбирането на Джеймсън е метод за изследване на социални явления чрез моделирането им в знакови системи чрез знакови системи, изградени като вътрешно корелирани, т. е. структурни и /

или структурирани цялости. И макар тази кратка дефиниция също да не блести от яснота, все пак става ясно, че в нея има два основни момента и че само вторият е по същество структурирен и структурален. Така книгата на Джеймсън за лишен път напомня, че и названието „структурализъм“ е в голяма степен условно и че — нещо по-важно — в неговия обем се включват две твърде разнородни насоки — семиотичната и структуралната. Наистина практиката на структурализма с нейното почти повсеместно съчетаване на семиотичност и структуралност като че ли опровергава квалификацията „разнородни“, а нейната насоченост към обществените явления като че ли прави срещата между двете насоки дори закономерна и немиинуема. Натискът на семиотичната вълна в наши дни обаче е достатъчно силен, диспропорциите между двете насоки в структурализма са достатъчно големи, за да породят подозрението, че подобно съчетание не е било чак толкова закономерно и неизбежно. А вече без подозрение, а с категоричност може да се твърди, че „бракът“ между формализираната семиотичност и структуралността, сключен в школата на френския структурализъм, е плод на външно стечение на обстоятелствата. Тази тривиална истина трябва да се напомни, защото тъкмо семиотичната страна на структурализма „възбуди“ най-острите и небезоснователни възражения на неговите противници, марксистите и немарксистите, и тъкмо тя допринесе за компрометирането на положителния сам по себе си структурален подход в очите на толкова литературоведа.

За размера на семиотичната „обесия“ в работата на френските структуралисти говори и обстоятелството, че анализът на Джеймсън е преобладаващо семиотичен и изключително малко структурален. С безукорна изчерпателност той описва опитите им да открият или да превърнат в знакове предмети и явления от митологията, психологията, историята, бита, пола и пр. Наистина той не оценява като курьозитети „семантизирането“ на съпругата в първобитния брак, на мялката и бифтека на съвременния французин, на Грета Гарбо и естрадният левец, на половите органи и еротичните сънища, но затова пък сериозното му отношение към въпроса го е довело до проникновени наблюдения и убедителни изводи. В цялата тази неудържима до комичност страст към изграждане на знакови системи (в същност къде системи, къде не) Джеймсън открива и не по-малката, но вече и не така комична страст към подменяне на предметите с технике знакови схеми. И макар че той е донякъде неопозитивистично примирен към тези операции като средство за преминуване на старо знание в нови концептуални-терминологични одеяния, Джеймсън не пропуска да постави френския структурализъм на точното му място в традициите

на идеалистическата философия и да го нарече със собственото му име — философски формализъм и неокантианство. Квалификацията е строга, но справедлива, защото наистина малко теоретически построения така много напомнят на хусерлианските редукции и на извеждането на материалността и конкретността „извън скоби“.

За щастие Джеймсън не повтаря старата грешка да се задоволи с идеино-философски квалификации, а научно добросъвестно и аналитично прозрачно се впуска по лъка-тушните дири на семиотическото моделиране, за да напира някои от най-мъчителните му вътрешни противоречия и външна, оперативна ограниченост. Стремейки към „посемантизиране“ на действителността се оказва парадоксален, защото в своето движение той реже клона, на който седи, защото в своето свръхвнимане към означителя потиска и елиминира необходимата съставка за собственото си постигане — означаваното. Означаваното, конкретният материален и духовен свят, се изплъзва между пръстите дори и на тези структуралисти, които не се отказват от възможността да го търсят, защото по логиката на събитията им път те са принудени навсякъде да се натъкват на удвоения си образ, да намират не действителността, а междинни знакови системи. И независимо от личното им намерение получените резултати са неисторични и тотално изолационистични. Резултати, които явно изненадват неприятно и собствените си автори, щом са могли да подведат и учен като Грemas да ги оправдава с „азбучните“ затруднения в диалектиката на познанието: „Метаезикът замразява интенционалния динамизъм в концептуална терминология“... Резултати, които подтикват например Р. Барт да потърси по-добро разрешение, по-плътен досег с означаваното, налагайки върху него не една, а две знакови системи, без може би да си дава ясна сметка, че недъзите на една концепция не може да се лекуват с тяхното количествено концентриране. Тези критични бележки на Джеймсън, на които си позволивихме да придадем само повече заостреност и яснота, биват насочени в принципно еднаква степен и към антропологическите трудове на Леви-Штраус, и към психоаналитичните построения на Лакан, и към екзистенциалистските разсъждения на Дериди, и към антиисторичното историзиране на Алтхусер, и към езиковедските и литературоведските постановки на Грemas, и към литературоведската и „социално-митологична“ дейност на Барт. У всички тях Джеймсън открива научно парадоксалното блъскане в стената на собствените си теоретични построения и познавателно безпомощното изчерпване на един затворен теоретичен свят, който не може да излезе извън себе си.

Както в първата част, така и тук критичното изложение на Джеймсън страда от авторовата ревност да се претълкуват някои

спорни положения в светлината на екзистенциалистката философия и да се хвърлят мостове между възгледи, между които могат да се прокарат само слабо свързващи нишки. В отделни случаи двете слабости се събират дори в границите на едно и също твърдение, каквото е например стъписващото твърдение, че кръгът около „Тел-кел“ имал „лево-хайдегерианска“ платформа. Твърде съмнително е и екзистенциалисткото осмисляне на схващанията на някои „телкелисти“ за текста на творбата като генерационен процес, като „ставане“ — колкото то и да напомня някои постановки на Сартър или възгледа на Хайдегер за творбата като „енергия“, а не „енергон“. В други, по-сериозни случаи екзистенциалисткото в мисленето на автора е повлияло върху трактуването на означеното като спонтанен, неразчленен „суров материал“, а може би и върху общата му неприязнь към семиотическото осмисляне на действителността. И най-сетне като частична корекция на структуралистките определения на изкуството той предлага и свое, което с непълнотата и едностраничността си връща към Ницше и Киркегор: „знакова система, изразяване върху равнището на означителя на означено, което същностно се възприема като антиномия или противоречие“. Не тази намета на Джеймсъвия екзистенциализъм обаче дава решаващия облик на неговото ценно критично изследване.

Литературоведският раздел на френския структурализъм също остава под бремето на тези общи семиотически недъзи. Може би и затова Джеймсън е тъй съдържан както в броя на страниците, които му посвещава, така и в тона, с който го оценява. Той, а и ние заедно с него оставаме необедени, че просирането на граматически категории от рода на подлог и сказуемо, пожелателно и условно наклонение върху строежа и съдържанието на творбата представлява и минимумът на методологическото приближение към спецификата на литературата (вж. например аналитичния метод и анализите на Грэмас). Нещата стават още по-тягостни с опита на структуралистите да поставят извън скобите на художествената специфика идейното и „житейското“ съдържание на творбата и да оставят в тези скоби единствено нейната комуникационна събитийност — специфичното художествено съдържание на творбата се крие във факта на нейното разказване, във взаимното кръстосване и подкрепа на две знакови системи (Барт), във взаимоотношенията на дематериализирани единици, обвързани в един символичен ред (Грэмас). Тук — и вече без Джеймсън, който проявява колебания в оценките си — трябва да изразим и рязкото си принципино несъгласие. Нека обаче запазим за себе си възраженията, че и негодуването, което подобна постановка може да породува у хора, убедени в човешките и

идейни ценности на художествената литература, и се вгледаме в нейната вътрешна непоследователност и уязвимост. Основопологащото структуралистко съждение, че художествено специфичното съдържание почва там, където завършва „житейското разказване“, е и вероятно ще остане гола декларация, тъй като все още не е показано къде и доколко наистина това разказване свършва. Повтаря се в нова обстановка старият парадокс за потиснатото и едимираното означено, защото, най-просто казано, „житейското разказване“ се разглежда като безразлична и на художествения етап вече „свършена“ предпоставка за поява на специфичното значение. И ако е безспорно, че художественото съдържание не е твърдението с „житейското разказване“, по-правдоподобно, т. е. по-диалектично е да се допусне, че това „разказване“ е активен член на художествената структура — корелиран положително и отрицателно, утвърждаван и диалектически снеман, — но така или иначе активен, а не „свършен“ член на целостта.

Изтъкнатите по-горе особености на френския литературоведски структурализъм подсеят за слабостите на чешкия структурализъм от 30-те и 40-те години, при което разликите не са дори в полза на по-новата школа. Тези особености хвърлят допълнителна светлина и върху споменатата вече негова склонност да въвежда художествената литература в твърде много обобщения и твърде малко специфични схеми. Особено типичен, в лошия смисъл на думата, пример в това отношение са възгледите на Барт. Докато в книгата си „С/З“ — едно разгледано до досадност семинарно разглеждане на Балзаковия разказ „Саразин“ — той съдържи по-близо до конкретните значения на творбата и я трактува като вътрешно поддържащо се единство от две знакови системи, едната от тях комуникационно събитийна, в теоретическия си труд „Критика и истина“ Барт откровено разобщава конкретните значения от общата схема на творбата. В тази неголяма по обем книга, написана в полемично въодушевен спор с отрицателите и опонентите на структурализма (между тях и Р. Пикар с неговия донедя памфлетен труд „Нова критика или нова шашиарма“), Барт разсича творбата на една обща структура-схема и на множество конкретни значения, които различните социални обстоятелства въвеждат или откриват в тази схема. (Джеймсън осмисля това в рамките на Фрегеевото двуделение между смисъл и значение, но, струва ми се, че замисълът на Барт не оправдава и тази негова аналогия.) Разделил така творбата, Барт предоставя общата схема на литературната теория, а конкретните значения — на литературната критика, узаконявайки по този начин концептуалния дележ и в границите на методологията. Никъде обаче Барт не показва как може да се стигне до тази абстрактна

схема и никъде не може да докаже, че и тя няма да бъде едно от конкретните значения, предоставени от него на критиката. С тази забележка искаме само да повдигнем края на завесата, криеща голямата неисторичност и недialeктичност на този типичен представител на френския структурализъм; по-подробното ѝ анализиране изисква широко самостоятелно изследване, каквото — нека да се надяваме и да го изискваме — ще бъде извършено и от нашето литературознание.

Втрешната ограниченост и парадоксалното блъскане в стената на собствената теоретична затвореност напомня донякъде на ситуацията в Яворовите стихове, с които въвеждаме настоящата рецензия. Естествено липсва му само човешката широта и човешният трагизъм, възплътени в творбата на нашия голям лирик.

Никола Георгиев

„ЕДНО ПОСЛЕДНО ЛЯТО“ от СИМЕОН ПРАВЧАНОВ

Изд. „Нар. младеж“, 1972, 240 стр.

Литературно-критическият етюд не е толкова чест гостенин в нашата историческа и критическа литературна наука. Може би затова повзвата на книга с етюден характер сама по себе си заслужава да бъде приветствувана. Такива изследователи като Ираклий Андроников ни убеждават, че за литературата може да се пише не само за специалистите, а и за масовия читател. Разбира се, иска се умение и чувство за мяра, за да се предаде в занимателна форма същността на изследваните литературни явления, за да се избегне увлечението да се поведва за случайни събития и факти, макар и интересни сами по себе си, съпътстващи изследването, а се отдаде предпочитание на задълбочения анализ. С други думи, трябва да се познават и спазват законите на жанра, който е своеобразен хибрид от художествена белетристика и литературно-критично очеркуване.

Новата книга на Симеон Правчанов прилича нашия интерес не само в контекста на тези формално-жанрови размисли. Обект на изследване в нея са животът и творчеството на един от най-значителните поети в нашата литература — Христо Смирненски. Независимо от факта, че за големия пролетарски поет е писано вече немалко, неговият живот и творчество са осветлени от литературната ни наука, но все още има недоизследвани страни и спорни проблеми в изучаването на поета. Някои от тях, като проблема за творческия метод на Смирненски, са от кардинално значение за българското марксистко литературознание. Това

определя наред с обаянието на поета и неговото творчество интереса ни и нашата критична зискателност към всеки новонаписан ред за него.

„Едно последно лято“ за разлика от някои други подобни книги не ни интригува с драматичните перипетии на самото изследване. Като тема то е едва загатнато в книгата. Авторът не тръгва по нови, рисковани пътища, за да издири неизвестни досега факти, с които да ни смае, да ни накара да видим в нова светлина поета и неговото творчество. Евристичните постижения на Правчанов се градят предимно върху съпоставката и анализа на известните ни вече факти и обстоятелства, на способността с художествено-еподни средства да се възсъздадат епохата, социалната среда, интимно-вътрешните творчески подтици.

Правчанов е избрал за тема на своето изследване последното лято на поета — 1922 г. С редица логически и хронологически свързани етюди, ретроспективни исторически обзори и коментари и литературно-критически анализи той успешно, макар и в малко опростен вид, проследява идейно-политическото и естетическо израстване на Смирненски, неговия творчески възход, трагично прекъснат от смъртта. Основната си концепция авторът правилно гради върху разкриването на онези интензивни процеси, извършващи се у поета и подготвили „внезапноста“ на извисяването му до пръв пролетарски поет-новатор. Проблемът за новаторството на Смирненски е тясно свързан с проблема за неговия художествен метод. Сред изследователите на Смирненски по този въпрос няма единство. Фактът, че значителна част от най-високохудожествените творби на поета са изградени „по принципи, по-близки на романтизма, отколкото на реализма“ (В. Колевски), създава сериозно затруднение за изследователите му при определяне на неговия творчески метод. Почти всички български автори, занимавали се с изследване творчеството на Смирненски, смятат, че неговият нов творчески метод е методът на социалистическия реализъм и сочат пролетарския поет за негов родоначалник в България. Отделните изследователи намират различно обяснение за присъствието на романтичното в поезията на Смирненски. Според Г. Канев у него е постигнат „органичен синтез между творческите принципи на реализма и революционния романтизъм“. П. Зарев вижда у него проява на стилдова „многоликост“. Л. Георгиев, който в монографията си за поета отделя значително място на този проблем, стига до извода, че неговият „основен метод е реалистичен“, а романтичното свързва с романтиката „от ново качество“. Романтика има обаче и у Валцаров, но едва ли бихме определили поезията му като романтична. Съветският изследовател на Смирненски Д. Ф. Марков може би единствен смята, че основа-