

ГДР

ZEITSCHRIFT FÜR SLAWISTIK,
Берлин, кн. 1—3/1973

Немското академично „Списание за славистика“ публикува в първата си книжка от 1973 г. интересната студия на д-р Клаус-Дитрих Щедтке от Централния институт за литературна история при Академията на науките на ГДР, озаглавена „Семантични проблеми при интерпретацията на прозаически текстове“.

Авторът смята, че структурните анализи в литературознанието не са цел или самоцел, а имат свое място и значение в метода на интерпретация на една литературна творба. Предварително е необходимо да се извърши обаче историко-филологическо класифициране на произведението и на текста, с което определя изходната позиция (Standort) за научното наблюдение. Улесеното по този начин описание на структурата на творбата е последвано от естетико-семантичната интерпретация, а с това и от определянето на функцията и значението на тази структура. При това въпросът, доколко класифициращите или квантифициращите методи подхождат за разкриването на текстови качества, и до днес още до голяма степен зависи, смята авторът, от творческата интуиция и от историко-биографичните, както и от специалните лингвистични познания на изследователя.

Формалният строеж на литературния текст се изследва или в граматическата и метрическа област (микроструктура), или в тематичен аспект (макроструктура).

Лингвистично ориентираната поетика анализира и описва функциониращите в една литературна творба граматически и поетически нормативни системи. Отделните текстови елементи, подчертава авторът, се представят като една измерима материя, а в тази взаимовръзка текстът може да бъде дефиниран като „сума от структурни отношения, които са намерили лингвистичен израз“. (Тук авторът се позовава на определението на Ю. Лотман в книгата му „Структура художественного текста“.) Текстовите изследвания на тази плоскост са довели, смята д-р Щедтке, до интересни разкрития по отношение на микроструктурата на поетическите текстове. Слабо убедителни са

досега почиращите на такива анализи изводи за специфично естетическите качества на творбата. Освен това този вид поетика се ограничава най-вече до анализ на текстове, чиято отклоняваща се от нормалния език организация (чрез метафори, рима, метрика, ритъм) е очевидна. Авторът привежда мнението на съветския литературовед В. Виноградов, че „лингвистика без философия, лингвистика на „външните форми“ може да доведе до положителни, макар и едностранични резултати само в областта на теорията и историята на стиха. В областта на прозата и драмата наличните конкретни изследвания се ограничават върху случайни и твърде общи преценки.“ (Цитираната мисъл е от книгата на В. Виноградов „О художественной прозе“, писана през 1930 г. и относяща се за дейността на руските „формалисти“ в литературознанието.) Така авторът достига до извода, че развитието на съвременната литературна наука показва как една лингвистично ориентирана поетика може да бъде продуктивна в истински смисъл само там, където се поставя въпросът за значението на творбата, и с това семантичните проблеми се поставят в центъра на изследването.

По-нататък д-р Щедтке разглежда случая, когато се проучва литературният текст в тематичен аспект. Тогава се изхожда от конструкцията на образа, от строежа на фиктивния представен свят на поетичната творба. В тази рамка изреченията, синтактичните групи и текстовите сегменти вече не са ситуират и класифицират предимно по граматическите и поетологически цезури, а според определено значение, според определена „тема“ (идея, събитие, мотив и т. н.), която те изразяват, респ. изграждат и развиват. Според Б. Томашевски „темата“ представлява „единство от значения“, залегнало в основата на съответния литературен текст. А най-малките „тематични елементи“, от които е изградена една фабула или сюжет, представляват „мотиви“. Мотивът може да бъде описан като ситуация, в която се разкриват определени черти на действащото лице, както и на окръжаващия го обикновен свят. Тези черти характеризират появяващите се в произведението лица и обекти и същевременно подтикваат хода на действието. Като характеристики, като състояния и действия, които се приписват на фиктивните лица

и обекти, тези черти (белези) изпълняват същевременно и лексикална функция. Тяхната понякога твърде комплицирана взаимовръзка в една ситуация или тяхното повторно появяване в други ситуации насочва към синтактичната им функция в художествената творба.

Авторът отбелязва, че досега известни успехи при тематичния структурен анализ са отбелязани в изследванията на митове, приказки и епоси. При сравняване на резултатите може да се установи определена промяна на структурообразуващите елементи и на тяхната функция по пътя от мита към приказката и оттам към героичния епос на късното средновековие. При едно високо семантично натоварване, при една многозначна и често пъти твърде абстрактна символичност най-малките образни или ситуативни единици на един мит притежават значителна синтагматична (в лингвистичен смисъл синтактична) свобода. Тяхната стойност, посочва д-р Щедтке, може да бъде твърде различна в отделните митове. Структурната постройка на приказката вече има съвсем друга природа. Отделните мотиви получават твърда стойност в рамките на структурата според основната им функция, която определя хода на действието, като при това се свързват с редица други мотиви (в началото или в края на приказката) и образуват трайни езикови формулировки. В героичния епос се продължава процесът на конкретизацията и в края на това развитие вече може да се наблюдава един писмено оформен текст, а вместо действащите твърде абстрактно и символично образни единици на един мит тук е предоставен на изследването един конкретен и до голяма степен исторически локализуем представен свят. В този процес, подчертава авторът, мотивите загубват своята относителна самостоятелност и синтагматична гъвкавост. Унищожават се стабилните отношения между образа представя и значение. С нарастващото конкретизиране на сюжетния материал, определящ образния строеж на творбата, намалява и преносимостта на мотивите като цяло в различни героични епоси. Преносими остават известни функции, които могат да бъдат открити чрез продължително абстрахиране на базата на обширен материал. Така до края на средновековието се стесняват както историко-географското пространство, така и литературнородовите рамки, в границите на които може да се открие такава преносимост. Този процес на развитие от мита и от един космологически светоглед към писмено зафиксирания героичен епос, в основата на който е залегнал вече един до голяма степен исторически светоглед, трябва да се има пред вид, отбелязва авторът, когато се преценява стойността на структурално-функционалните методи (Леви-Строс, Пропп) и на едно историко-сравнително изследване на епосите (А. Веселовски). Д-р Щедтке

смята, че тези методи се оказват недостатъчно ефективни при прилагането им върху културни епохи от новото време, при които литературната фикция и индивидуалността на писателя наред с множество исторически конкретни фактори определят характера на литературната творба. В своите изследвания върху Ренесанса Веселовски е трябвало да стигне до извода, посочва авторът, че през този период връзките между традиция и оригиналност вече не са толкова обозрими, както през предишния период. Изтъква се също, че една компаративистика, основана на работите на А. Веселовски, ала преди всичко върху позитивистичното литературно изследване, която се концентрира върху емпирични съставки на „алияния“ и „заемки“, е трябвало по принуда да претърпи провал.

Една от неотменните категории на съвременното сравнително литературознание, посочва д-р Щедтке, е историзмът. Историческият принцип подтиква изследователя не да проучва отделни мотиви, а отношенията „изкуство — действителност“ в сравняваните национални литератури, за да открие спецификата на отделната литературна творба в нейния историческо-конкретен контекст. Без измеренията на историзма всеки формален анализ на една художествена структура довежда до спекулации върху независимата и същевременно метафизична „битийна същност“ на литературата, а те могат да бъдат описани или само математико-логически, или лингвистично, или пък се разкриват само на „екстатичния наблюдател“ и на неговото интуитивно чувство за стил.

Тук изниква въпросът, подчертава авторът, дали едно литературознание, което извежда своите основни положения от философските и общественонаучни принципи на марксизма, смята за възможен и целесъобразен анализа на формалните градивни елементи и структурообразуващи мотиви в реалистичната литература. За да даде отговор на този въпрос, д-р Щедтке очертава някои основни принципи положения. Той смята, че в епохата на реализма литературата изобразява „социалното проявление (*Repräsentanz*) на индивидуалното“, създава „екземплярни“ ситуации и образи с помощта на „репрезентативната индивидуалност на един автор“. Предмет на реалистичната литература са многообразните отношения на индивида към неговото природно и социално обкръжение. Индивидът в литературата обаче, например в един реалистичен роман, разкрива социалнопсихологически начин на поведение, който в действителността е репрезентативен за цяла една група, прослойка или класа от индивиди. От тази взаимовръзка се поражда категорията на типичното, напрежението между конкретното и общеното значение на реалистичния образ, т. е. на отделното изображение или мотив, както, и на цялостния фиктивен представен свят.

Като се има пред вид всичко това, продължава авторът, става ясно, че едно формално разчленяване на представния свят, на образната система на тематични елементи (образ, мотив, функция) би дало твърде оскъдни резултати. При такъв един подход индивидуалната репрезентативност на автора, неговото естетико-формално, както и мирогледно отношение към изобразените събития, а също и обобщащата функция на мотивите и образите изпадат извън зрителното поле на изследователя.

Авторът смята за съмнителен и всеки един опит за тълкуване на смисъла на една художествена творба само според личното впечатление на изследователя дори и при твърде внимателен прочит, както и свеждането на значението ѝ до определени формули и обобщения. Тук той цитира Толстой, който казва в едно свое писмо: „Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал, сначала...“ Авторът изтъква, че ако в центъра на изследването се озоват идейното съдържание и значенията на една творба и представният свят, образната система се преценява само или предимно като илюстративен елемент, то съществува опасността чрез произволен подбор на сцени и цитати образната система да бъде видоизменена, за да се намери потвърждение на предварително определени идейни и смислови комплекси. При такъв един метод, който се стреми по съкратен и лесно обозрим път да достигне до „главната идея“ на творбата, изследователят затъва в субективистични спекулации или получава като резултат редица нищо неказващи формулировки, които уж изразяват „значението“ на анализирания творба.

Д-р Щедтке смята, че формалистичните, както и априорно-идеологичните методи на литературоведското изследване не са в състояние да разкрият спецификата на реалистичната литература. По-нататък той се спира на въпроса, как в конкретната образна система, в „конгломерата“ от образи, ситуации и мотиви се получава и развива едно специфично естетико-идеологическо значение на творбата. Авторът посочва, че този проблем се явява особено комплициран по отношение на европейския роман през периода XVIII—XX в., понеже дистанцията и напрежението между конкретното отражение на действителността в стил и образ и обобщеното значение на творбата тук са твърде големи. Писателите от този период най-често използват този литературен вид, за да представят една социална хроника, както и биографията на един или повече герои. Взаимоотношенията между хроника и биография биват регулирани от една техническо-формална, както и мирогледна зрителна перспектива на някакъв разказвач, на когото писателят

е придал функцията на медиум. Литературният герой преминава през цяла редица от ситуации и събития, при прочитането на които се разкриват неговият характер и социалната му репрезентативност, както и същността на социалното обкръжение. Във всяка отделна ситуация централните образи на романа извършват нови действия и противодействия. Така поведението на героя може да бъде различно в различните ситуации. Ако се направи сравнение между едно конкретно поведение с поведението в различните ситуации, в които се появява героият, изследователят се натъква на цяла поредица от инвариантни характерни черти, които в последна сметка мотивират съответно на ситуационното поведение и довеждат по-нататък до разкриване на репрезентативните, т. е. типичните качества на конкретно-индивидуалния характер. Така, посочва д-р Щедтке, писателят предприема със своите образи цяла поредица трансформации, в рамката на които се изменят и функциите, и конкретното поведение на образите от ситуация на ситуация, докато в цялостното развитие на романа все по-отчетливо изпъкват определени инвариантни качества на героите. Отделната трансформация не се свързва механически с определена сцена или ситуация, а се поражда от взаимодействието между „реално“ събитие и рефлектиращото съзнание на героя или на други действащи лица, респ. съобщенията и коментарите на разказвача.

Изследването на естетико-литературните трансформации на един литературен герой изхожда, посочва авторът, от конкретната образна система и се стреми да разкрие определен ритъм на събитийните ситуации, които могат да бъдат описани като еквивалентни, ако се разглеждат по отношение на определен образ и неговото поведение в романа. От ситуативния ритъм се достига до определяне на числото и функцията на трансформациите, за да се разкрият въз основа на това вариантите и инвариантните качества на съответния характер. Така получените данни за строежа и структурата на един образ не са нито самоцел, изтъква авторът, нито пък заместват необходимата интерпретация, а служат на обстойния литературен анализ, който на историко-материалистическа основа разкрива отделната творба в нейните литературноисторически, както и извънлитературни (историко-биографически, философски, исторически, социални и пр.) компоненти.

Д-р Щедтке развива по-нататък посочените положения на един марксистически литературен анализ, служещ си със структуралистични похвати като с помощно средство, като извършва конкретен анализ на образите на Елена Курагина от романа на Лев Толстой „Война и мир“ и на Изабела Лечка от романа на Болеслав Прус „Кулка“.

В кн. 3/1973 на списанието привлича внимание студията на проф. д-р Михаил Вегнер от университета „Фридрих Шилер“ в Йена „Горки и европейският роман на XX в.“.

Авторът отбелязва нарасналият интерес през последните години към творчеството на Горки и по-специално към неговата драматургия. Редица буржоазни критици посвещават работи на литературното наследство на големия руски писател, като някои от тях говорят дори за „преоткриване“ на Горки, за своеобразен „ренесанс“ на творчеството му. В студията си проф. Вегнер поставя на разглеждане проблема за мястото на Горки в традицията на романа от XX в. и по-специално търси отговор на въпроса, доколко Горки се явява като обновител на този литературен вид и дали може да се смята за модерен романист или е само една репрезентативна фигура на реалистическия роман, който вече е изживял значението си — схващане, което се поддържа от множество буржоазни литературоведи. . .

Като се позовава на резултатите от Ленинградската дискусия върху романа (1963), авторът подчертава, че в днешния свят романът има своята задача да допринесе за създаването на нови човешки и социални ценности. Това обаче не изключва, че в романа ще настъпят значителни промени. Реалистичният роман предлага достатъчно пространство за нови художествени изразни възможности. Тъкмо в това се изразява и виталността на този литературен вид, проявява се постоянното обновление на реалистическия роман, както и на реализма изобщо.

На тази конструктивна концепция за романа се противопоставят напълно нихилистичните схващания на редица западно-европейски писатели и теоретици, според които романът няма бъдеще, тъй като съвременните средства за комуникация го правят излишен. Една трета концепция, която добива в последно време все повече привърженици, определя на романа бъдеще като форма на документалната литература. Френските теоретици на „новия роман“ например отхвърлят изцяло „традиционния“, т. е. класическия реалистичен роман — било то буржоазен или социалистически, — за да поставят на негово място един в нов смисъл „реалистичен“ роман. Оттук става ясно, че отношението към литературната традиция е онзи възлов пункт, в който се различават принципно модернистичното схващане за романа от концепцията на социалистическата литература. Единствената традиция, която представителите на „новия роман“ признават, е „традиционната борба срещу традицията“. А континуитетът, с който социалистическо-реалистическото литературно движение и кореспондиращите му буржоазнодемократични течения критично възприемат литературното наследство, е определен факт,

тъй като идейно-художествената субстанция на литературните произведения от миналите периоди е така богата, че е в състояние да даде отговор на възникнали въпроси в различни епохи. Така, подчертава авторът, тези произведения запазват своята свежест и актуалност и се превръщат във важни моменти в процеса на литературното развитие.

Такава значимост, смята авторът, притежава и литературното наследство на Горки. Без съмнение социалната действителност, която се представя пред погледа на съвременния писател, е твърде различна от тази през първата третина на нашето столетие. Но съществен белег на Горкиевия реализъм е и това, че той е успял да направи осезаеми такива тенденции на развитие на съвременната социална действителност и такива духовни структури в съзнанието на хората, които и до наши дни са запазили историко-образуващата си функция.

По-нататък проф. Вегнер разглежда в студията си проблема за новаторството при Горки, като изтъква, че за марксистското литературознание това понятие никога не се свежда само до формални експерименти, до формални новости и езикови находки, колкото и те сами по себе си да са от значение. Истинското новаторство означава винаги откриването на нови, неизвестни досега области от действителността, разкриването на нови възможности за бъдещето в самата действителност, на нови сфери в живота на човека и в неговия вътрешен, психически свят. Всичко това в пълна сила важи за творчеството на Горки. Някои буржоазни критици „откриват“ в него черти, близки на модернистичната литература, и правят извода, че тъкмо тези черти го правят съвременно и актуално. Проф. Вегнер счита, че подобно „приобщаване“ на Горки към къснобуржоазната литература е неприемливо от едно обективно горкиеведение, понеже тук литературният модернизъм се приема като абсолютен оценъчен критерий за поетичните постижения на нашата епоха, критерий, с помощта на който изобщо не може да бъде разкрита същността на Горкиевото творчество. От друга страна, едва ли е правилно, продължава авторът, когато, за да се демонстрира новаторството на Горки, се говори за някакъв негов приоритет по отношение на модернистичната литература при претворяването на теми, мотиви и идеи, характерни за литературните интенции тъкмо на модернистичните писатели. Такива критици твърдят, че Горки бил сроден на модернистите, и то най-вече в художественото обективирание на екстремни конфликтни ситуации в съзнанието на индивида и в дълбинните слоеве на неговата психика. Авторът смята, че оригиналността на Горки се разкрива на първо място от реализма на творчеството му. И в тази връзка не е безинтересно да се направи едно сравнение между романистичното творчество на

Горки и постиженията на европейския роман на XX в.

По-нататък проф. Вегнер прави сравнителен анализ на романите на Горки „Том Гордеев“ и „Делото на Артамонови“ и фамилията романи „Буденброкови“ на Томас Ман и „Форсайтови“ на Джон Голзуърти. Посочва се, че при едно такова разглеждане типологичното сравнение на произведението от изключително социологично-историческо гледище би било незадоволително. Затова авторът търси специфични литературни критерии, за да проникне в художествената субстанция на посочените произведения. Той се обръща към структурните особености на литературните творби, за да разкрие чрез тях идейно-художествената им специфика. Тук проф. Вегнер веднага подчертава, че този подход няма нищо общо със структуралистичния литературен анализ. Марксистическото схващане за структурата на литературното произведение не се ограничава до разкриването на взаимоотношенията между „чистите“ форми. Структурата не носи затворен в себе си, откъснат от реалния свят и естетическите дадености характер, а се намира в жива връзка с материално-социалната действителност и останалите явления на изкуството и литературата. Така структурният анализ на литературните феномени трябва да се извършва, посочва авторът, на социално-историческо ниво; разглеждаването на отделните градивни елементи на художествената структура трябва да има за цел да разкрие литературното произведение в единството на неговите съдържателни и формални компоненти.

В структурата на един роман конфликтът притежава основно значение като главен градивен елемент на реалистичния епически вид. Конфликтът много често образува в романа оази основа, върху която се изграждат всички останали структурни отношения. В избора на конфликта и в неговото конкретно художествено изобразяване се манифестира идейната позиция на автора, насочата на неговите идейно-художествени усилия. Конфликтът влияе определено върху разположението на образите, той обуславя протичането на действието и композицията на произведението.

Сравнителният анализ на конфликтната ситуация при Горки, Томас Ман и Голзуърти показва, заключава проф. Вегнер, че още в първия си роман Горки се издига над буржоазния реализъм на начевация XX век. Това може да се отчете преди всичко от постройката и художественото реализиране на основния конфликт в романа „Том Гордеев“. Макар и да се корени в живота на буржоазната класа, чрез своите последствия той излиза извън първоначалната си рамка. А в „Делото на Артамонови“ Горки вече пристъпва към непосредствено изобразяване на генералната проблематика на XX в. — класовия конфликт между капиталисти и

пролетарии. Тъкмо този конфликт, отбелязва проф. Вегнер, остава извън поетическата оптика на Томас Ман и Джон Голзуърти. Както в „Буденброкови“, така и във „Форсайтови“ е описан упадъкът на едно семейство, представен като съдбовна необходимост. Никой от героите на двата романа няма истинска свобода на избор. Изобразяването на обществена реалност, опозната чрез личен опит, в която липсва действителна класова борба, довежда и до създаването на други конфликтни структури. В „Буденброкови“ основният конфликт е конфликтът „буржоа—артист“ и вследствие на това обществено-историческата проблематика е стеснена и омаловажена. В романа на Голзуърти конфликтите възникват от разрушаването на човешките ценности в резултат на паразитния начин на живот на едрата буржоазия, при което процесът на духовен и човешки упадък е показан само в рамките на семейство Форсайтови. При това, подчертава авторът, и за двамата литературни съвременници на Горки е характерно, че те до голяма степен мотивират западането на Буденброкови, респ. Форсайтови, с наследствени и други физиолого-биологични фактори. За разлика от тях на Горки са чужди всякакви теории, детерминиращи изключително биологически упадък на рода. Като най-значимо постижение на Горки обаче авторът посочва факта, че в своите фамилни романи той изобразява историческата перспектива, пролетарската революция, и то не само като визия в бъдещето, а като настояща действителност — и това го различава принципно от най-значителните му литературни съвременници.

WEIMARER BEITRÄGE — кн. 3/1972

Книжката е интересна с два материала, които отвеждат до сходен кръг проблеми, разглеждани в анотацията за „Ваймарер байтреге“ в кн. 3/1972 на „Литературна мисъл“. Това ни дава и основание да запознаем читателя с тях по-обстойно.

Първият материал е продължението на студията на проф. д-р Клаус Трегер „Към критиката на буржоазното литературознание“. Докато в първата част авторът е анализирал критически структурализма в литературознанието и направлението „нова критика“, за да докаже, че при догматизирането на отделни естетически компоненти (и не само естетически) на творбата се елиминира диалектиката на художественото, то в тази част Клаус Трегер се спира на въпроса за историчността в литературата и неговото третиране от някои буржоазни литературоведи. Той предупреждава, че опасността от отчуждаването от действителността и историята в литературата в никакъв случай не може да се смята за премахната, докато съществуват извън-

научни подтици, които да създават основа за това явление.

Разглеждайки книгата на буржоазния литературовед Йост Херманд „Синтегично интерпретиране. Към методиката на литературознанието“, Мюнхен, 1968, Клаус Трегер отдава право на автора в твърдението му: „Ограничаването в частното довежда въпреки привидното задълбочаване и новопридобита обективност, общо взето, до забележим упадък на историческото съзнание и до всеобща атрофия на историческата структура. Защото както екзистенциалната стъпсаност, така и подробният анализ на чистата поетична творба не могат да заблудят никого, че по този начин литературознанието се деградира до частно специално занимание.“ Така в буржоазната литературна наука се забелязва стремеж, посочва Клаус Трегер, отново да се отладе значимост на историческата същност на литературата. Докато по-старата генерация буржоазни учени около 1960 г. е поставила този въпрос, но е достигнала само до половинчат компромис между „интерпретация“ и „история на духа“, то Херманд, смята авторът, може да се счита за един от онези представители на средната генерация, които решително и с необходимата сериозност пристъпват към този проблем. Херманд преподава от 1958 г. в Съединените щати и е изложил и убедително защитил в цяла поредица публикации своето становище, което е постигнато като резултат на продуктивно-критическо разграничаване от „духовно-историческо“ направление, както и от всички варианти на хипертрофираното „изкуство на интерпретация“. Авторът обаче смята, че въпреки задълбочеността, с която Херманд пристъпва към разглежданите от него проблеми, той не може да се освободи от своеобразната си идеологическа привързаност към традиционните постулати на буржоазния републиканизъм, което хвърля сянка върху цялото му творчество.

Клаус Трегер се спира по-подробно на въпроса за периодизацията в литературната история, който въпрос според него има своя идеологическа стойност, понеже в историческия обект се отразяват съвременните тенденции. По такъв начин пътят на буржоазната методология може да се проследи до известна степен по предпочитаните от нея обекти на изследвания. И тук, подчертава авторът, въпросът не се състои в това, да се упреква един или друг буржоазен литературовед, че не стои на марксистки позиции, а да се направи констатацията, че той не може да обхване напълно проблема и да реализира собствените си възможности докрай, ако не се съобразява с резултатите от марксистическите изследвания. Така например въпреки брилянтното си и диференцирано описание на явлениято експресионизъм Херманд не е в състояние да изясни напълно неговата обществено-мирогледна същност и

да посочи закономерно възможното му превръщане от анархистически бунт в активна движеща сила на общественото развитие — случаят с един Бехер или Брехт не се различава по принцип от този на Маяковский, Елюар, Рафаел Алберти или Витеслав Незвал.

Авторът отбелязва, че марксисткото литературознание е за Херманд „книга със седем печата“. В преценката си на най-новите тенденции в съветската литературна наука Херманд следва общоприетите мнения на Запад, а именно: „Много марксистки културни теоретици се намират в момента в партизанска борба, насочена както срещу традиционната концепция на „социалистическия реализъм“, така и срещу чисто „формалистическия авангард“ на Запада.“ Поради това една истински марксистка естетика според Херманд все още съществувала само като една мечта „въпреки Роже Гароди, Едуард Голдшюкер, Люсиен Голдман, Лешек Колаковски и Ерист Фишер, работите на които представляват най-надеждните намерения в тази насока“. Клаус Трегер посочва в тази връзка, че Голдшюкер никога не е играл каквато и да е роля като марксистки литературовед, а Гароди и Фишер в политическо, теоретическо и морално отношение са слезли до нивото на „най-евтино ренегатство“. Във всеки случай, продължава Клаус Трегер, Херманд съзира преимуществото на марксисткия метод в неговия „консквентен исторически аспект“. Но това „продуктивно-диалектическо схващане на изкуството“ се натъквало според Херманд на две опасности: или се оставало изцяло в рамките на историчното, или се проследявала изключително диалектическата крива на развитие, а н едното, и другото влизало в противоречие с изискването за универсалност. Клаус Трегер оборва и тази постановка, като изтъква, че „несъвършенството на един метод още не е опасно“ и че „непълнотата на буржоазните методи е още по-фатална“. Посочва се също, че литературознанието, както и изкуствознанието постоянно трябва, да прекратяват своите собствени граници, за да не изпускат от погледа си връзките, на своите предмети с всички други културно-исторически и общественонаучни дисциплини. Така и Херманд смята, че „феноменологията, екзистенциализмът, формализмът и „Новата критика“ вече са прескочили своята върхна точка и е необходимо тяхното връщане към по-общите методи.“

Авторът разглежда също теоретическите постановки на буржоазните литературоведи Еберхард Лемерт и Ханс Роберт Яус. Докато Лемерт смята, че „марксисткото и изобщо материалистическото литературознание е склонно да разбира литературата едностранчиво като надстрочно явление и поради това спада към генезисно-историческите методи на XIX в.“ и вижда изхода в Теорията на знаците и Тео-

рия на рецепцията на литературните текстове, то Яус, поддръжайки идеите на Вернер Краус, излиза от критиката на историята и историята на духа и търси да реши проблема за историчността на литературата под формулата: „литературната история като провокация“. Поставените на Ханс Роберт Яус, изтъква авторът, представляват в известен смисъл продължение на работите на Херманд, доколкото Яус започва там, където Херманд спира — при въпроса за настоящата сила на въздействието на създадени в миналото произведения на изкуството. Така в работата си „Литературна традиция и съвременно съзнание за модерното“ Яус проследява понятието „модерност“ и измененията в неговото съдържание в различните епохи — от античността до XIX в. В последна сметка обаче, смята авторът, постановките на Яус методологически се заключават в едно историзиране на формализма и формализиране на марксизма в литературознанието.

Вторият материал, който заслужава да бъде разгледан по-обстойно, е студията на проф. д-р Юрген Кучински „Художествено и научно усвояване на света“, която представлява разработка по темата, залегнала в работата на Ерхард Йон „Ленинската теория на отражението и естетиката“ — работа, представена в кн. 3/1972 на сп. „Литературна мисъл“.

Авторът посочва, че в своето „Въведение към критиката на политическата икономия“ Маркс се занимава и с метода на политическата икономия, при което — говорейки за характера на научното мислене — отбелязва, че „разсъждаващата глава усвоява света по начин, различен от художественото, религиозното и практически-духовното усвояване на този свят“. А. М. Каган във второто издание на своите „Лекции по марксистко-ленинска естетика“ разглежда тази мисъл на Маркс, като изтъква, че е била незаслужено подценявана от светската естетическа наука, а тя определя, че светът може да бъде усвоен от човека по два начина — или под формата на теоретическо познание с помощта на абстрактно-логически операции, или под художествена, религиозна и фактическо-духовна форма. Тази втора форма, продължава М. Каган, представлява ценностното отношение на човека към света. Естествено различието между научно-познавателната и оценяваща насока на човешкото съзнание не е абсолютно, а относително — познавателната и оценяваща дейност на съзнанието са тясно свързани една с друга, взаимодействуват си, преплитат се и се взаимопроникват. Професор Кучински полемизира с М. Каган, като изразява несъгласието си с някои негови определения и по-точно смята, че различие съществува не само между научното и художественото усвояване на света, но че и последното е коренно различно от религиозното и практически-духовното

усвояване на действителността. Авторът е на мнение, че е неправилно да се смята, че художественото възприемане на света представлява ценностно отношение на човека към света, докато научното е лишено от оценъчен характер.

За да определи в какво се заключава художественото усвояване на света и как човек възприема действителността по художествен път, Кучински се позовава на оценката, която прави Енгелс на Балзаковата „Човешка комедия“ и на известните му думи, че от „Човешка комедия“ е научил повече, отколкото от всички професионални историци, икономисти и статистици от онова време. Авторът изтъква, че Балзак съвсем не е имал намерение да пише учебник по политическа икономия в романизирана форма и че той изобщо не е бил учен, а личната му икономическа практика е била нищожна. Освен това политически той е бил еднороден с Буркхард и Тейн най-малко в това, че е бил привързан към феодализма минало, при все че го е виждал много по-поверхностно и погрешно от тях. Проф. Кучински отбелязва, че за разлика от ограниченото и тесногърдо рационално усвояване на действителността у Балзак е налице едно гениално художествено усвояване, което му позволява да схване обществената действителност много по-дълбоко от професионалните историци, икономисти и т. н.

Авторът се спира и на схващането на Хелмхолц за природата на поетичното възприемане на реалността, развито в работата му върху естествоизпитателската дейност на Гюте. Хелмхолц смята, че поетът не се стреми да обхване природата с помощта на ненагледни понятия, а застава насреща ѝ като пред завършено произведение на изкуството, което разкрива от само себе си своето духовно съдържание на възприемчивия наблюдател.

Проф. Кучински заключава, че научният изказ много често представлява една поредица от добре претеглени систематизирани факти, както и от взаимозависимости, открити на базата на анализ на тези факти, а читателят възприема цялото с неговите съответстващи на действителността детайли посредством своя разум като жив, диалектически раздвижен процес. Докато художественият изказ най-често чрез събличаването на отделни характерни факти, които обаче разумът невинаги схваща като важни, и чрез описване на тяхното движение, което невинаги съответствува на природните закономерности, ни кара да възприемаме цялото по пътя на „нагледното чувство“ като жива действителност. И художественият, и научният изказ са в състояние, смята авторът, да предават една и съща действителност — макар и преципирана по коренно различни начини — със същото изказано съдържание.

Разглежда се и случаят, когато художественото и научното възприемане на действителността попадат в конфликт. Известен пример за това е борбата на Гюте срещу Нютон в учението за цветовете. За Гюте белият цвят е най-чистият цвят, докато Нютон смята, че бялото е съставено от всички цветове на спектъра. Тук поетът е платил данък на артистичния си поглед върху реалността, който не му е позволил да допусне „непоетичната“ истина.

Но много по-важно и по-значимо е, смята авторът, щастливото съчетание на художествено с научно възприемане на света, каквото често може да се открие в произведенията на Бертолт Брехт. Но съвсем своеобразно е обаче съчетанието между научно и художествено усвояване и изказ при Маркс в „Комунистически манифест“, отбелязва проф. Кучински. По-нататък авторът подробно анализира части от „Комунистически манифест“, за да стигне до извода, че това е една страна в творчеството на Маркс, на която досега е обриван съвсем недостатъчно, ако не и никакво внимание. Авторът завършва с констатацията, че художественото усвояване на действителността е важен допълващ момент в научната работа, особено в областта на обществените дисциплини. Изтъква се, че научните работници би трябвало да владеят този вид перцепция, така както творците на изкуството овладяват марксизма-ленинизма като една научна форма за усвояване на света. Юрген Кучински е на мнение, че човекът на завършеното комунистическо общество ще се отличава от човека на миналото с това, че независимо от своята дейност ще притежава способността да възприема света както научно, така и художествено.

В. К.

ПОЛША

TWÓRCZOŚĆ, Варшава, кн. 3—7/1963

Наред с новите стихотворения на Ярослав Ивашкевич, кн. 3, на сп. „Твурчощ“ ни поднася преводи на стихотворенията на Шандор Петьофи, извършени от най-изтъкнатите майстори на поетическото слово — Тадеуш Ружевич, Йежи Фицовски, Владзимеж Слободник и др. По този начин „Твурчощ“ отбелязва с поетично състезание (всички превеждат едни и същи дветя стихотворения) годишнината на големия унгарски поет.

В рубриката „Кръгозори“ е поместен „поетически феърлеон“ от изтъкнатия полски критик Йежи Квятковски. Разглеждайки новата стихосбирка на Збигнев Херберт,

един от най-големите съвременни полски поети, Квятковски подчертава, че у този творец естетическите ценности изразват от нравствените, но това съвсем не облекчава работата на критика, тъй като връзките на естетиката с етиката са у Херберт сложни и често на пръв поглед противоречиви. Тук нямаме работа с лесните и евини „благородни възторзи“, с каквито обикновено е „павиран адът на графоманите“. Херберт умее да прави великолепни, обобщаващи поанти, да облъсква трагичното с комичното, да си служи с многозначимостта на поетическата ситуация. Стиховете му достигат голяма историко-философска задълбоченост. Той изненадва читателя с бързо сменящи се сфери на въображението и на психическите интонации. Но най-забележителната черта на неговата поезия е умереността и скромността. Този белег се откроява особено ярко върху фона на съвременната полска поезия. Той опровергава по най-решителен начин всякакви песимистични предсказания на катастрофистите, които провъзгласяват поезията и въобще словото за безсилно и осъдено на гибел. Скромността на Херберт, характерна не само за езика му, но и за цялата му поетика, се дължи на нежеланието на поета да злоупотребява с думи и емоции. Той напълно отхвърля патоса и театралния жест, като се придържа към извънредна, почти „научна“ съвестност. Според Квятковски Херберт е успял да намери изход от кризата на поезията и словото, като е намерил спасение не в обвиненията, отправени към езика или в изкълчването му, а в увеличеното до най-висока степен чувство на отговорност при употребата му. Като не презира езика, а дълбоко го уважава, поетът става скромен, пестелив и мъдър при избора на огромното му богатство. Той сякаш постоянно запитва себе си дали дадената дума не ще бъде голяма за това, което има да обозначава. Пътят, по който е тръгнал Херберт, е на вид много лесен, но в действителност той е необикновено труден, както е трудно всяко съзнателно и мъдро самоограничаване.

Рубриката „Бележки“ помества съобщение за появата на новото българско литературно списание „Съвременник“. През миналата година — се казва в съобщението — литературните кръгове на България получиха още едно периодично списание „Съвременник“, посветено изключително на художествената проза и критика. В българския литературен живот това е много ценно списание тъкмо заради неговия профил. То е доказателство или по-скоро плод на интересно и бурно развитие на българската проза през шестдесетте години. Извънредно голямо значение ще има отделинето на повече място за критиката, която през последните години изживява известна криза, за което свидетелства появата на „сивия поток“ в българската литература,

бягството от важните съвременни проблеми и дребнотемиеето. Критиката е до известна степен виновна за тези недостатъци на литературата. Новото списание ще обгради с особени грижи литературната критика. В първите книжки на „Съвременник“ заслужават внимание прозата на Димитър Вълев, Васил Попов, Дончо Цончев, Любен Петков; в областта на критиката вниманието ни привличат статиите на Пантелей Зарев, Цветан Стоянов, Михаил Василев, Емил Коралов и Симеон Хаджикосев. Това са проблемни статии, подробно и задълбочено разглеждащи въпросите на съвременната литература.

Кн. 4 наред с нови откъси от дневника на Стефан Жеромски и с интересната статия „Зен в изкуството“ от Алан Уатс (Alan W. Watts) публикува студията на Раймон Пикар (Raymond Picard) под красноречивото заглавие „Нова критика или нова измама?“, която е вдигнала преди известно време голям шум на Запад.

Според автора световната критика през последните години ни предлага твърде интересни трудове, в които се прилагат новите методи на изследването: психоанализът или психокритиката, марксистическият или структурният анализ, екзистенциалистично или феноменологично описание или оригинално съчетание на няколко от тези методи. Но за „новата критика“ характерно е това, че не е удобно да я критикуваме, тъй като тя често се движи в сфери, които не подлежат на проверка. И тя си дава сметка за това. Барт (Roland Barthes) създава дори според Пикар теория на това положение, като заявява, че критикът е „напълно субективно същество“. Тогава — запитва Пикар — има ли смисъл за спорим с критика? Щом не сме съгласни с него, откъде да почерпим увереността, че читателят ще предпочете нашата „субективност“ пред „субективността“ на Барт? И все пак Барт пише за Расин и публикува това, което пише. С други думи, негласно приема, че неговата „субективност“ добива универсално значение.

Много от представителите на „новата критика“, особено тези, които си служат с психоаналитичния език, са сякаш осъдени да упражняват метафорична критика с цялата и неяснота и мъглявост. Неологизмите на науката и философията са в същност създадени затова, за да се справят с неточността на естествения език. Жаргонът на Барт и някои представители на „новата критика“ има друга задача. Често той придава „научен“ престиж на абсурд, маскира банални констатации или скрива, впрочем не много сполучливо, липсата от прецизното мислене. Често хипотезите се представят за правила, случайността като същина. Щом в критиката е невъзможна обективността — разсъждават те, — критикът трябва съзнателно да бъде парадоксален.

Особено остро се противопоставя Пикар на т. нар. психоаналитичен анализ в литературата. Да подложим на психоанализ Расин или Алфред дьо Вини това не е равно на психоанализ — извършен върху жив човек. В същност би трябвало дори да се въведе друг термин и този метод да бъде наречен, както прави Морон, психокритика. Но и тази психокритика има своите много слаби страни. Обяснява се едно произведение не в поетическата му или прозаическа структура, а вън от нея, в друга структура — психическа или биографична. Така литературната творба се разтапя и изчезва. Чисто литературният аспект се оказва изведнъж илюзия, която се стараят да пренебрегнат. Литературната структура, степента на шлифовката остават за „психокритиците“ без значение. Важни са особените знаци, които служат за построяването на известна философия на писателя, на феноменологията, психоанализа или типологията. Тези опити са понякога интересни, но за съжаление те са придружени с унищожението на литературата като своеобразна, отделна действителност и те са „особено неприятни, тъй като се извършват от литературната критика“. Цялостната концепция за делото на един писател се оказва в много случаи само изкуствено построена привидно единна схема, в центъра на която стои една измислена и налудничавя идея. Цялото творчество е предварително разкъсано и се подрежда след това, за да създаде света на приетата концепция. Естествено тук критиката винаги побеждава, защото в творбите търси и намира само това, което предварително е поискала да намери. Но това не е победа, а в същност една тавтология.

Чувствуваме се вече уморени — заявява Пикар — от мраковете и дълбините. Омръзна ни да пълзим из катакомбите на литературата. Съмнителните и привидните „открития“, които там се правят, не си струват мъката да се движиш постоянно сгънат и наведен към земята. Дълбочината на мисълта е в нейната разбираемост, в това, което тя казва, а не непременно в това, което тя прикрива. Да разберем една мисъл това съвсем не значи да потънем в мрака на нейната пропаст, но да я обхванем в пълната светлина на нейното значение. Един от парадоксите на „новата критика“ е обезценяването на съзнателната мисъл при едновременно позоваване на теорията, която уж държи за ясна и логичен език. Нужен ни е не най-богатият дори списък на комплексите, но подробното изследване на литературните структури.

„Кой би могъл да допусне — завършва размишленията си Пикар, — че векът на атома ще бъде и векът на глупостта? Дали това става възможно затова, че благодарение на прогреса на знанието всичко ни се струва възможно? Или затова, че човекът се готви

днес да опознае луната? При наличие на тези фантастични постижения научните критерии или поне критериите на научното мислене изчезват у някои критици. „Новата критика“ според автора вече е преминувала от безгрижието си към нагостта — резултат на лесните ѝ успехи. А в същност тя не само че не е разрешила проблемите на критиката, но и напълно ги е фалшифицирала и се оказа неспособна дори да ги постави.

В рубриката „Сред книгите“ намираме твърде интересната за нас рецензия на Войцех Галонзка за излезлия през 1972 г. в Полша сборник „Из българската поезия“, съставен от преводача, известния поет Ян Зих. Рецензентът изтъква, че днес станала вече неактуални оплакванията, доскоро още справедливи, че българската литература е малко позната в Полша. Най-благоприятно е положението на българската поезия. След войната са излезли вече пет антологии, в това число една антология на народната поезия, без да се броят няколко стихосборници на отделни български автори.

За най-големи постижения сред тези публикации Галонзка смята антологията на народната поезия, съставена от Анна Каменска и Ян Шпевак (изтъкнати полски поети и преводачи) „Ех горо, горо зелена“, „Гореща земя“, подготвена от А. Каменска и А. Стерн, и рецензирания сборник на Ян Зих. Рецензентът подчертава, че антологията на Зих се отличава по своя характер от предишните. Както подобряват на българските поети, така и на отделните им творби е тук определен от личните поетически интереси и търсения на съставителя. Този подбор е резултат не само на славистичните влечения на автора (Зих е изтъкнат преводач на южнославянската поезия), но и на известно вътрешно сродство между Зих като поет и южнославянската поезия с нейната предметност и конкретност на образа, както и с нейната „осезаемост“ и народност. Общо взето, антологията има според Галонзка свой собствен единен стил. „Известна дисхармония висяг само — пише той — стихотворенията на Невена Стефанова, Станка Пенчева и Никола Инджов. Тези стихотворения са многословни, по-скоро декларативни, риторични и като такива се отличават от образците на синтетичната образност в поезията на голямата българска поетеса и преводачка на полска поезия Дора Габе, стихотворенията на която, влезли в антологията, са от стихосбирката „Почакай, слънце“, от творбите на Атанас Далчев, миналогодишния лауреат на наградата на Хердер, на Александър Геров, Блага Димитрова, Веселин Ханчев, Елисавета Багряна и др. Изброените тук поети са несъмнено най-добрите поети в антологията и въобще на българската съвременна поезия. Към тях може да се причисли и трагично загиналият през 1959 г. Пеню Пенев, чието творчество, много искрено и

автентично, прави равностойка на „изминалия период.“

В края на рецензията Галонзка изтъква, че Зих с издаването на разглежданата антология е утвърдил още веднъж общото мнение, че той е един от най-добрите преводачи на българската поезия в Полша. Рецензентът смята, че в бъдеще трябва да бъдат представени на полските читатели с отделни стихосбирки П. К. Яворов, Николай Лилиев, Атанас Далчев и др.

В кн. 5 на списанието наред с последния откъс от „Дневниците“ на Стефан Жеромски е поместена статия от Анна Каменска за творчеството на загиналия по време на войната извънредно надарен двадесет и няколко годишен революционер и поет Зигмунт Румел. Сред студентите вниманието ни привлича обширното есе за прочутите афоризми на Ст. Й. Лец, озаглавено „В началото бе мъдростта“. Авторката на есето Хелена Заворска находчиво и убедително разкрива неоспоримите връзки на „Невчесани мисли“ на Лец със Стария завет и с философията на античния Изток, особено юдейската. Обща е в тях не само склонността към парадоксите, каламбурите, неочакваните съпоставки, пародията, „черния“ хумор, безсмислицата. Според Заворска и в мирогледните основи на прочутия полски автор на афоризми, и в посочените традиции има много общо. И тук, и там мъдростта се поставя най-високо в йерархията на ценностите. Мъдростта се отъждествява с осторожността и пестеливостта в употребата на думите, а глупостта — с многословието и липсата на самоконтрол. За Лец, както за източните, и особено древните израелски мъдrecи, смисълът на живота е да го опознаеш и интерпретираш, поемайки напълно риска от собственото си свободно мислене. „Трябва така да увеличиш количеството на мислите — пише Лец, — че да не стигат пазачите за тях.“

В същата книжка е поместена и рецензията на Марта Фик за филмовата адаптация на известната полска класическа драма на Станислав Виспянски „Сватба“, реализирана от режисьора Вайда.

Рубриката „Рецензии“ помества отзива за книгата на големия полски съвременен писател Теодор Парницки „Само Беатриче“. Според рецензията този роман е един от най-интересните анализи на съвременното загубване на равновесието и на чувството за тъждество на собствената си личност, разкрито върху исторически материал. „Този красив разказ — четем в рецензията — за един поляк от епохата на средновековието, който търси автентичната същност на собственото си аз чак в папския дворец, е история на умствената лудост и на усилията за оздравяването.“ В книгата си Парницки дава великолепни интерпретации, които разкриват генезиса на онова отношение към живота, което се среща все по-често в съвременния свят и което се изразява в силното

желание да се създаде модел на личността и културата, построен по геометричен начин. Този тип опити завършват винаги със загубването на чувството за автентичност на собственото аз, с изгубването на смисъла на живота, свободата на избора и вярата в бъдещето. Всичко това идва от незначителното на временността като едно от измеренията на човешкото съществуване. Но героят на Паринки търси спасение и в настоящето, и в миналото, и в бъдещето. И тези екскурзии във времето възвръщат здравето на вдървения му мозък и безплодното му въображение. Той намира собственото си индивидуално, национално и универсално родословно дърво, когато се отказва от горделивата увереност в неограничената мощ на собствената си разум и когато се издига до покорното преклонение пред света и пред ценности, по-висши от личните амбиции на индивида.

В кн. 6 заслужават особено внимание новите стихотворения на Анна Каменска, рецензията на Марта Фик за новата постановка на „Задущица“ от Мидкевич и студията на Клер Николас (Claire Nicolas) за прочутата творба на Ян Потоцки — фантастично-философски роман „Ръкопис, намерен в Сарагоса“, издаден на френски в началото на XIX в. и по-късно преведен на редица европейски езици, а в 1965 г. филмиран. Николас си поставя за задача да докаже, че този роман съдържа под маската на сложната си символика изложенията на практиката и идейните стремежи на масоните.

От рецензиите за новоизлезли книги ще споменем най-интересните две — за новия роман на Тадеуш Холуш „Раят“ и за книгата на Северин Поляк „Тревогите на поетите. За руската поезия през XX в.“.

„Раят“ на Холуш описва експерименталния хитлеристки лагер, организиран само за малка група затворници, на които се осигуряват изключително удобни, комфортни дори условия за живот, но с които се правят психологически опит, целещи превръщането им в робин. Един от спасителите се от този „рай“ заявява пред специалната комисия много години след освобождението си: „Не зная какво е по-страшно и по-престъпно — плановото избиване на милионите хора или плановото убиване в оставените да живеят на човешкото им достойнство и човечността им.“

За книгата на Поляк се казва, че тя може да послужи за образец как да бъдат схващани литературните явления в историческото им и диалектическо развитие и как традицията да се свързва със съвременността. Освен това читателят ще намери в това съчинение интересно разкрити връзки между руската и полската поезия, както и един широк фон, в голяма степен общ за цялата европейска поезия, в контекста на която руската и съветската се открояват още по-ярко.

„Семiotика“ е орган на Международната асоциация по семiotика. Издава се със съвместното участие на университета в щата Индиана и Практическата школа за висши науки (Париж); главен редактор на списанието е Томас Себеок. „Семiotика“ излиза 8 пъти годишно и в него се печатат материали на френски и английски.

В първата книжка от 1973 г. е публикувана статията „За принципите на класификация на културните текстове“ от Шефан Жулкевски, професор във Варшавския университет. В статията си полският учен подлага на дискусия идеите, изложени в книгата на Ю. Лотман „Статии по типологии култури“ (издадена през 1970 г.). Лотман има за цел да намери един достатъчно общ метаезик, с който да могат да бъдат описани разнородните културни явления — от различните сфери на човешкото поведение до литературните произведения през различните епохи. Необходимостта от такъв универсален метаезик се диктува от факта, че историческият подход при изучаването на културите трябва да се облекчи на един предпазителен логически анализ. В противен случай се получават грешки от следния тип. Ако например при разглеждането на поетиката на Пушкин и Лермонтов изследователят изхожда от поетиката на Демян Бедни, то ще излезе, първо, че творчеството на двамата велики романтици ще бъде силно обединено и изопачено, тъй като в него ще се търси в зародиш поетиката на Д. Бедни, и, второ, ще се окаже, че историческото развие на поетиката през XIX в. води закономерно до Д. Бедни, който се явява като завършек на този процес. Тази огромна грешка в интерпретацията ще бъде резултат от погрешната перспектива, дължаща се на твърде частния метаезик. Ето защо Лотман с право се стреми към максимално универсализиране на метаезика. Това той постига, като се опира на знаковия характер на културите, т. е. на постулата, че всяка култура е израз на нуждата на човека от съхранение и предаване на информация. Ето защо Лотман смята, че структурата на културите повтаря в най-общ смисъл структурата на езика. Жулкевски обаче изказва някои резерви по отношение на това твърдение: според него всичките явни и скрити аналогии между език и култура, стоящи в основата на специалната лингвистична терминология на семiotичните изследвания, са спорни. Жулкевски приема, че културите имат, също както и езикът, систематичен характер, но според него аналогията между тези две явления се изчерпва дотук. За Лотман културите се явяват като вторични моделиращи системи, изградени на базата на естествения език; Жулкевски възразява, че това може

да се приеме в частност за литературата, но не и за някои други културни явления, имащи подчертано социална, а не лингвистична основа.

Друг важен момент, по който Жулкевски не е съгласен с Лотман, е въпросът за критериите на семиотичните изследвания. Всяко такова изследване трябва да държи сметка за три основни аспекта: семантичен (засягащ отношението на знаците към означената от тях действителност), синтактичен (засягащ вътрешните зависимости между знаците, образуващи дадена система) и прагматичен (засягащ отношението между автор и „получател“, от една страна, и между дадената знакова система и нейната реализация, от друга). Жулкевски упреква Лотман за това, че привилегирова синтактичния и семантичния аспект за сметка на прагматичния. Това пренебрегване на прагматиката води според автора на статията до сериозни слабости, които проличават ясно при конкретните резултати от изследванията на Лотман.

Книгата на Лотман предлага в частност една типология на руската култура от XI до XIX в. Според Лотман различните типове култура представляват нещо като различни езици. Тяхното дешифриране предполага сложна система от кодове, но един от тези кодове се явява доминиращ за дадена култура. Според Лотман всеки културен текст съдържа съответните белези, които осведомяват за броя и йерархията на кодовете, необходими за неговото дешифриране. Например за пиесата „Балът“ от Мрожек основен е екзистенциалният код, втори по важност е епистемологичният код, а трети е пародийният код. И така според Лотман основа за типологията на културите е отношението на доминиращия код към знака, към знаците и към знаковата система. Оттук Лотман извежда 4 възможни типа култури: а) култура, чийто доминиращ код е някакъв семантичен начин на организация; б) култура, чийто доминиращ код е някакъв синтактичен начин на организация; в) култура, чийто доминиращ код отхвърля и единия, и другия начин на организация; г) култура, чийто доминиращ код е синтеза на двата начина на организация. Тази априорна класификация Лотман прилага след това към историята на руската култура, при което се оказва, че средновековната култура е от семантичен тип, културата по времето на абсолютизма (при Петър I) има синтактичен тип, културата на Просвещението пък се характеризира с асемантично-асинтактичен тип, докато културата през XIX в. е семантично-синтактична. Например за средновековната култура, която е семантична, е характерно пренебрегването към реалните неща и предпочитането към знаците. Оттук

и йерархията на ценностите през средновековното: най-високо се цени знакът без външен израз (например славата се поставя по-високо от почитесте). Поради същата причина тази култура има подчертан иконичен и символичен характер (т. е. всяко нещо се разглежда като подобие и символ на друго нещо, като във всеки знак-символ могат да се открият все по-дълбоки и по-дълбоки символични значения). При тази култура частта е образ на цялото и моделът на света е ахроничен (стоящ извън времето). Напротив, културата през епохата на абсолютизма, която е от синтактичен тип, се характеризира с практицизъм и емпиризъм. Тук частта не е образ на цялото, а елемент от някаква система; основното се оказва да бъде намерено мястото на този елемент в йерархията на цялото. При тази култура времето и хронологичният ред се оказват важни системи за подреждане на фактите.

Жулкевски смята, че въпреки редица правилни наблюдения на Лотман неговата типология не е достатъчно гъвкава, защото пренебрегва прагматичния аспект на културните явления: този аспект позволява да се отчете социалният характер на различните култури. Докато например официалната средновековна култура отговаря действително на семантичния тип, то народната култура през средновековието е, напротив, от синтактичен тип (тук Жулкевски се позовава на книгата на Бахтин „Творчество Франсоа Рабле“). Следователно, заключава полският учен, в зависимост от това, за кого е предназначена, средновековната култура се оказва ту от семантичен, ту от синтактичен тип. Същата сложност и противоречивост Жулкевски открива и при другите култури. Ето защо той счита, че всеки опит за типология на културите трябва да изхожда от прагматичните различия; прагматичната проблематика трябва да се разглежда като основна, а семантичната и синтактичната проблематика — като второстепенни. Според Жулкевски всяка култура има различни съставки (религия, изкуство, политика и т. н.), които са свързани помежду си и съотношението между тях характеризира структурата на дадена култура; това съотношение пък на свой ред се мени през различните епохи и зависи от социалните противоречия вътре в даденото общество.

Различията между Лотман и Жулкевски очертават две направления в семиотиката. Докато Лотман е привърженик на една „чиста“ семиотика, която търси опора в лингвистиката и логиката, Жулкевски е за социологичната семиотика, която се стреми да съчетае без еkleктика един умерен структурализъм със социологизма.

Хр. Т.

В кн. 2/1973 г. на английското тримесечно списание „Модърн ленгуаж ривю“ е поместена статия на В. Шрик „Идеен план и контекст на втория монолог в „Хамлет““. Авторът изтъква, че при всяка интерпретация на великата творба на Шекспир важно място заема анализът на монологите на Хамлет и особено на известния четвърти монолог („Да бъдеш или да не бъдеш“). Особено внимание, отбелязва Шрик, трябва да се обърне и на втория монолог, който, освен че е от важно значение за развитие на драматичното действие, разкрива и съществени страни на идейния замисъл на драмата. Чрез втория монолог Шекспир въвежда мотива на отмъщението и предизвиква дълбок размисъл у своя герой — Хамлет — за необходимостта той да влезе в ролята на отмъстител. Според автора на студията вторият монолог в драмата определя до голяма степен хода на драматичното действие, което е насочено към един естествен край — осъществяване на замисленото отмъщение от Хамлет. Шекспир доказва своя изключителен драматургичен талант и в локализирането на този монолог след сцената с Призрака. Така непосредствено след завръзката става възможно разкриването на съществени страни на морално-етичния и философския замисъл на тази драма. Поставяйки Хамлет в ролята на отмъстител, Шекспир създава една драматична структура в своята трагедия, която е била характерна за редица драматични творби по негово време и очевидно е отговаряла на определени морално-етични потребности. Авторът отбелязва, че трагедията „Хамлет“ трябва да бъде разглеждана в литературно-исторически аспект като най-значителната творба сред една поредица драматични произведения от елизабетинската епоха в Англия, които биха могли да бъдат определени като „драми на отмъщението“. Тези драми са създадени в един сравнително къс период — 1597—1604 г. Представителни за този вид творби наред с Шекспировия „Хамлет“ са драмите на Томас Кид „Испанска трагедия“, „Тит Андроник“ и „Отмъщението на Антонио“ на Джон Марстън.

Като приема мотива на отмъщението, изразен във втория монолог на Хамлет, за определящ драматичната структура на творбата, В. Шрик съпоставя философския контекст на този монолог с някои идейни концепции на споменатите „драми на отмъщението“ на Кид и Марстън. Както е известно, подобни сравнителни анализи са направени и от Х. Левин, А. Торндайк, П. Уре и др. Особено място в студията на Шрик е отделено за съпоставително разглеждане на пасаж от втория монолог на Хам-

лет и на някои монологи на Иеронимо от „Испанска трагедия“ на Томас Кид. В „Испанска трагедия“ Кид използва своеобразни елементи на драматично действие, някои от които Шекспир е заимствувал по-късно в своя „Хамлет“ (например разобличаване на виновните чрез вмъкнато драматично действие). Томас Кид, който допринася значително за изграждане на новия тип „трагедия на характерите“ и с „Испанска трагедия“ създава една забележителна „драма на отмъщението“, отстъпва обаче значително на Шекспир във философското интерпретиране на главния структурен елемент в тези сравними по основен замисъл творби — справедливото възмездие. В „Испанска трагедия“ Кид следва конвенционалната елизабетинска представа, според която възмездие то може да бъде дело само на всевишния, а всеки опит за индивидуално отмъщение трябва да бъде заклеймен като подбуден от някаква нечестива сила. В „Хамлет“ Шекспир оставя да възникне убеждението, че providението тласка датския принц към осъществяване на един акт на справедливо отмъщение. Мисълта за възмездие в трагедията на Шекспир никъде не се свързва с blasphemия. Въпреки че в „Хамлет“ е спомената десет пъти думата „ад“ — пише авторът на студията, не може да се допусне, че действията на Хамлет, които са насочени към извършване на отмъщението, са внушени от някаква нечестива сила. Докато главният герой в „Испанска трагедия“ на Кид очаква напразно намесата на providението за наказване убиеца на неговия син Хорацио и отчаян след това търси справедливост от ада, Хамлет смята, че ролята му на отмъстител е определена от бога. Интересен е фактът — пише авторът на студията, — че в „Хамлет“ Шекспир изгражда мотива на отмъщението в двойствен план. Действията на Лаерт, който според В. Шрик е замислен като контрастна фигура на Хамлет, също се определят от мисълта за отмъщение. В своята жаждата за мст Лаерт е готов на всичко, дори и на съюз със силите на злото. По отношение на някои основни черти на характера, както и в подбудите за действие Лаерт напомня много на образа на Иеронимо от „Испанска трагедия“ на Кид. Определайки му място на контрастна фигура спрямо главния герой — Хамлет, — Шекспир се дистанцира от конвенционалната представа за виновния, свързан нещастно със силите на злото отмъстител, познат от „драмите на отмъщението“ в английската литература от елизабетинската епоха.

В края на своята студия В. Шрик изтъква, че драматурзите от елизабетинската епоха в Англия, които са разработвали жанра на т. нар. „трагедия на отмъщението“, са съзнавали важността на религиозните и метафизичните аспекти на проблема за съдбата на героя от техните произведения, който в хода на сюжетното развитие е бил принуден да влезе в ролята на изпълнител на един во-

лев акт за отмъщение, насочен срещу несправедливостта. Почти никой от тези английски драматурзи обаче не е бил в състояние да изгради образ на благороден отмъстител. С „Хамлет“ Шекспир показва не само явно превъзходство над своите съвременници-драматурзи в областта на задълбоченото философско интерпретиране на характерната тема на справедливо възмездие, но и единствен успява да пресъздаде образа на благородния отмъстител, разкривайки комплексния характер на неговото диалектическо развитие.

В същата книжка на списанието спира вниманието ни и студията на Франк Фуолър „Орлеанската дева“ на Фридрих Шилер. В нея авторът си е поставил за цел да докаже, че Шилер в тази своя драма не е отстъпил от позицията на реалистично пресъздаване въпреки особения начин на „сублимирано стилизиране на сюжета“, взет от средновековната история на Франция. Като проследява рецепцията на драмата от нейната забележителна постановка във Ваймарския театър през 1804 г. до наши дни, Ф. Фуолър отбелязва явната противоречивост в оценките на тази Шилерова драма. Докато Гюте нарича „Орлеанската дева“ „най-сполучливата драма на Шилер“, а Томас Ман я определя като „прекрасно и възвишено произведение“, някои изтъкнати драматурзи, като например Бернард Шоу и Фридрих Хебел, изразяват отрицателно отношение към тази творба и смятат, че основната нейна слабост е „романтичното изопачаване на действителността и историческите факти“. Мнозина съвременни литературни и театрални критици откриват повече слабости от положителни страни в тази драма на Шилер. Някои от тях изтъкват, че в това свое произведение Шилер отстъпвал от позицията на реалистично пресъздаване на историческите факти само за да създаде един драматичен модел на своята теория за стремежа на личността към възвишеното. Според Фуолър „Орлеанската дева“ на Шилер въпреки някои неоспорими формално-художествени достойнства отстъпва по отношение на вярно пресъздаване на определени исторически събития на някои други немски класически драми с исторически сюжет, като например „Валенщайн“, „Егмонт“ и „Тасо“.

Авторът на студията прави преглед на основните изследвания върху Шилеровата драма „Орлеанската дева“. В обширната монография на Бено фон Визе това произведение се определя като „параболично-легендарна драма, в основата на която са залегнали проблемът за забугата на трансценденталното в условията на един суеен и повтарен свят“ и стремежът към възвръщане на основните човешки добродетели. Спирайки се на монографията на Герхард Щроц, Фуолър изтъква, че тълкуването на „Орлеанската дева“ като сценично превъплъщение на една идея е погрешно. Насочването към

сюжет из средновековната история и свободния начин на неговото пресъздаване според него са израз на някои романтични тежнения у Шилер.

Франк Фуолър поддържа изразеното от Емил Шайгер становище, че Шилер е написал трагедията „Орлеанската дева“ не за да представи съдбата на една силна личност в стремежа ѝ за духовно извисяване чрез драматичен конфликт, а преди всичко, за да разкрие посредством едно драматично произведение пътя към осъществяване на идеала за свобода, който често води през лабиринта на човешките страсти. За Шилер драматичното произведение не служи за изразяване на определена идея, а по-скоро идеята служи за засилване на действителната сила на драмата, насочена към осъществяване на идеала за свобода. Шилер, който винаги е бил на мнение, че произведението на изкуството трябва да разкрива света от идеи, заложили в него сам, без помощта на никакви допълнителни средства, въпреки това е сметнал за необходимо да подкрепи някои свои драми с обяснителни бележки. Такъв е случаят с драмите „Разбойници“, „Фиеско“ и „Валенщайн“. Интересно е да се отбележи във връзка с това, пише Фуолър, че към драмата „Орлеанската дева“ няма никакъв обяснителен предговор въпреки изобилието от нови формално-художествени елементи, и това, че в нея Шилер е използвал нов начин за разкриване на сюжетната замисъл. Вероятно в случая Шилер приема, че драмата „Орлеанската дева“ отговаря напълно на едно от неговите изисквания към драматичното произведение, а именно — художественият текст, образ и картина да разкриват напълно съдържанието и идейния замисъл на творбата. Трагедията „Орлеанската дева“ на Шилер според автора на студията трябва да бъде разглеждана не като „илюстративно допълнение на определена идейно-философска концепция, а като драматично произведение с ясен философски контекст“. В тази драма Шилер разкрива сложния душевен мир и моралната възвишеност на главната героиня Йохана (Жана д'Арк), чиито действия са окрили от идеала за свобода, използвайки до голяма степен възможностите за катарзисно въздействие.

Фуолър смята, че несъответствието между историческите данни и някои сюжетни елементи в трагедията на Шилер не би трябвало да се тълкува като неосведоменост на автора (Шилер) или като резултат от опита му да пресъздаде образ на една романтична героиня, която да носи всички белези на възвишеното. Според него в „Орлеанската дева“ Шилер изгражда един образ, който, макар и твърде различен от историческата Жана д'Арк, съответствува напълно на легендарните представи за нея. В случая Шилер е дал художествен израз на схващанията си за образа на главния герой в драматичното произведение — „идеална личност, способна

да изрази духовната същност на човека в цялата ѝ дълбочина“.

По-нататък авторът на студията се спира на въпроса, дали „Орлеанската дева“ може да бъде разглеждана като произведение, в което религиозните мотиви имат доминиращо значение. Анализирайки някои реплики на Йохана и на архиепископа, той идва до убеждението, че религиозните мотиви в драмата на много места са дехристиянизирани. Шилер се е стремил да притъпи християнско-религиозното звучене на някои сюжетни елементи, свързани с легендата за Жана д'Арк, и по този начин да акцентира по-силно основната идея — необходимостта от жертвоготовна борба за извоюване възвишения идеал на свободата.

Фоулър смята, че романтичната трагедия на Шилер „Орлеанската дева“ съдържа и някои елементи на политическа драма. Във връзка с това той анализира третата сцена от пролога към драмата, в която Шилер предава своите идеализирани представи за политическата структура на една благоденстваща страна. Тези възгледи за благополучието на хората в условията на просветената монархия са съществени за правилното разбиране на идейно-политическите концепции на Шилер по времето, когато той създава „Орлеанската дева“. За разлика от „Мария Стюарт“ обаче тук Шилер не дава една комплексна картина на конкретна историческа действителност.

В студията се прави също така анализ на образа на Йохана (Жана д'Арк), като се обръща особено внимание на мотивировката на нейните действия като предводител на въоръжената борба на народа срещу английските нашественици. Резултатите, до които достига Фоулър след този анализ, не са твърде различни от тези на предишните изследвания в тази насока.

„Орлеанската дева“ на Шилер, изтъква авторът на студията в заключение, е забележителна драма, в която е разкрита трагедията на една себеприщателна личност, причинена от комплекса за вина и изкупление. Въпреки редица отрицателни мнения, изказани във връзка с романтичните тежени на Шилер, доловими ясно в това негово произведение, „Орлеанската дева“ днес се радва на ентусиазиран прием сред театралната публика в много страни.

Б. М.

АВСТРИЯ

LITERATUR UND KRITIK, Залцбург, кн. 63—
64/1972

В кн. 63 на сп. „Литератур унд Критик“ представлява интерес рефератът на Курт Клингнер „Австрийската следвоенна литература“, изнесен пред симпозиума по литература в Рим.

В края на Втората световна война в Австрия се оформя противоречива картина, която твърде напомня хаоса при сгромолясането на австрийската монархия след Първата световна война. Обаче две от най-тежките нещастия, които носят със себе си изгубените войни — гладът и безработицата, — този път отминават австрийците. Също така и границите на страната остават непохватни. Но за сметка на това Австрия за първи път след Наполеоновите войни е била арена на военни действия. Големият брой на жертвите, разрушенията и преживените лични страдания довеждат до едно крайно объркано отношение на австрийското население към съседните му народи и най-вече към немците. В тази икономическа и духовна атмосфера се развива и австрийската следвоенна литература.

Курт Клингнер отбелязва, че през следвоенните години в Австрия продължават да съществуват същите тенденции и литературни направления, които са се зародили през двадесетте и тридесетте години. Той смята, че би могло да се говори за няколко различни австрийски „литератури“, които не се поддават на координация — нито по отношение на структурата им, нито по изходните им позиции. За тях не е характерен дори и един общ език, а различните наречия, на които се създават, ги правят неразбираеми една за друга. За всяка от тези „литератури“, отбелязва авторът, годината 1945 е представлявала различен повратен момент.

Почти без „щети“ се е запазила през превратните години една литература, свързана с природата и отечеството, която може да се разглежда, смята авторът, като безобиден провинциален продукт само в нейните наченки, в стадия на популярните улични шарманки (например Шелцхамер) или на календарните мъдрости на един Розегер. Но след като австрийската литература загубва онези пространства, от които е черпила в началото на века многообразие и способност за интернационалност, този вид литература се е разраснала до неимоверни размери и е заживяла със самочувствие, което е същинската, коренна литература на изостаналата малка държава. Този литература самодоволно възхвалява старите нрави, уседналия живот, предците, „неизменния облик“ на пейзажа или на някой човешки род. Подобни мотиви проникват постепенно дори в произведенията на значителни и високонадарени писатели като Хуго фон Хофманстал, особено в неговите селски идили, където се описва обаянието на народната носия, склонността на „немската кръв“ към девственост и вяност и пр. Това литературно движение на „сила и трайност“ обяснява бързия триумф и ранния упадък на Рихард Билингер, обяснява и успешната Хамсунова еуфория на младия Карл Хайнрих Вагнер, която скоро се редуцира до провинциална трапезна поезия, възпяваща скромния семеен живот на село. Към този

тип литература спадат и поетичните сен-
ценции на Йозеф Вайнхебер, а също и повечето
явления от т. нар. „социална поезия“, която
в Австрия почти няма критичен или агресивен
характер, а се задоволява с жалби по загу-
бената природна първичност на човека в
капиталистическия град (Вилдганс, Йозеф
Лунтполд Шерн и др.). Много писатели от
описаното направление намират признание
по време на националсоциализма, макар и
не по тяхно желание. Впоследствие тази ли-
тература си създава своеобразна легенда,
че с нея е било злоупотребено, и под закри-
лата на тази легенда тя успява да удържи
позициите си през преломните години и днес
се радва на официално признание и на об-
ширен читателски кръг. Подобна е съдбата
и на т. нар. „буржоазна белетристика“ —
„възвишената“ литература на любовните и
социалните романи, на историческите и био-
графичните реконструкции и пр. (Петеанис,
Хандел-Магетис, Лернет-Холена и др.).
След 1945 г. посочените две литературни на-
правления, макар и да не завладяват напълно
литературния живот в Австрия, все пак му
оказват значително влияние.

Истински подтик към обновяване австрий-
ската литература получава от завърналите
се от емиграция писатели, които са били
прогонени от Австрия не само през 1938 г. с
установяването на фашистка диктатура,
но и много по-преди от владеещия в страната
литературен провинциализъм. В същност
това завръщане не е пълно. Последните пред-
ставители на „пращката школа“, като Макс
Брод, Йоханес Урцидил и др., се приобщават
към австрийската литература само симво-
лично, без да напускат страните, в които са
емигрирали и чието гражданство са приели.
Писатели като Франц Верфел, Йозеф Рот,
Стефан Цвайг и Хорват са починали в чуж-
бина. Елиас Канети постепенно достига до
своя триумф, а Теодор Крамер, останал в
Англия и почти забравен, едва след смъртта
си бива преоткрит като голям реалистичен
поет. Но най-непосредствено въздействие
през този период оказват Ханс Вайгел и
Фридрих Торберг. В емиграция Вайгел пи-
ше ярък сатиричен роман, насочен против
фашизма („Зелената звезда“) и писата „Ба-
рабас или петдесетият рожден ден“, която
има изключителен успех и се смята за начало
на модерната австрийска драматургия. Ав-
стрийската сцена през това време е завла-
дяна и от писателите на Фриц Хохвелдер и
Франц Теодор Чокор. Но всичко това е за-
тъмнено от прозаичните творби на Хаймито
фон Додерер, Алберт Парис Гютерслоо и
Жорж Сайко.

Помежду тези главни линии в следвоен-
ната австрийска литература се формира
като протест срещу съществуващите тен-
денции, но и силно повлияна от тях една
„млада литература“, една странна смесица
според автора от програми и стилове. Тук
спадат писатели, започнали да пишат след

1945 г. Курт Клингер отбелязва, че поради
военната стагнация и фашистката диктатура
в Австрия голяма част от тези млади писа-
тели не са познавали постиженията на све-
товната литература. За тях световни имена
като Джойс, Елиот, Лорка, Неруда и пр.
не са означавали нищо. Те не са и подозирали,
че в Америка творят писатели като О'Нил,
Дос Пасос, Томас Улф и Хемингуей, а за
Унгарети, Сен-Джон Перс, Сеферис, Паунд,
Пруст, Превър и Аполинер са чували само
от слухове. За тях е съществувала до този
момент само една литература — немската,
но и тук представите им са били объркани,
непълни и погрешни. Писатели като Бен,
Брехт, Кафка, Шнидлер, Музил и Броч
са били за тях „бели петна“. Това младо по-
коление писатели се изявява най-силно в
лириката и в кратката проза. По-характерни
негови представители са Берtrand Егер,
Илзе Айхингер, Андреас Окопенко, Райн-
хард Федерман, Ингеборг Бахман, Хер-
берт Айзенрайх, Джени Ебнер, Мило Дор,
Паул Целан, Валтер Томан, Ерих Фрид,
Фридерике Майрбокер, Ернст Яндл, Курт
Клингер и др.

Разглеждайки състоянието на най-мла-
дата австрийска литература, авторът по-
сочва нейната относителна несамостоятел-
ност, нерешителност и склонност към фор-
мални експерименти — резултат на кул-
турния вакуум по време на войната и послед-
валото желание да се „догони“ европейското
и световното литературно развитие. Изола-
цията от световния литературен процес и
непознаването или недостатъчното познаване
на важни литературни явления и имена до-
вежда естествено по-късно до болезнено при-
страстяване към някои образци и до създа-
ване на епигонска мода вътре в национал-
ната литература, до произведения а ла Джойс,
Фокнър, Паунд, Кафка, Брехт и пр. Всичко
това представлява според автора един „пре-
ходен период“ на духовна ферментация,
необходима „болест“, чието преодоляване
ще създаде нужния имунитет спрямо чуждите
влияния и ще изведе австрийската ли-
тература до желания национален облик.

В кн. 64 заслужава да се отбележи сту-
дията на Курт Адел „Цитатът в лириката“.

Авторът си поставя за цел да изясни явле-
нието, при което в една лирическа струк-
тура могат да проникнат словообразуваания
от чужд произход, без да я разрушат или дори
накърнят.

Естетическото възприемане на цитата
започва с откриването на чуждата поетична
тъкан, което може да бъде потвърдено и под-
крепено чрез употребата на скоби, кавички,
друг шрифт и пр. По такъв начин вътре в
стихотворението, което се схваща като не-
делимо цяло, възниква една нова, често
пъти многосъставна единица, едно „под-
хвърлено дете в новия естелистичен пей-
заж“ според думите на изследвателя на

цитата в прозата Норберт Милер. Стихотворението като произведение на един автор, а, от друга страна, и читателят, проявяват стремеж към цялостност и така се явява необходимостта от една по-голяма активност, за да се постигне простиращото се извън отделните части единство. Последствията от разпознатия цитат са по-отчетливо подчертаване на цитираната област, озаряване на периферните елементи, а също и на цялото стихотворение. „Аурата“ на един цитат предизвиква съвсем особено и трудно изразимо по рационален път според автора въздействие. Образно казано, цитатът образува своеобразна мрежа, сред която думите затрептят от противоречието на частите и от по-дълбокото противоречие между образната основа на стихотворението и образния фон на цитата, който се създава от нашето знание на първоизточника. Към фона на един цитат като надвишаваща значението на думата духовна субстанция спадат метафорите, символите, различни шифри, т. е. всяка употреба на дума, притежаваща цяло гнездо от значения, което „снема“ първичното и първоначално значение на текста или го разчупва.

Откриването на цитата е понякога въпрос на голяма начетеност, но тъкмо тя дава възможност на читателя да разбере напълно стихотворението. Защото, подчертава авторът, без съзнанието за вмъкнатите цитати и за техния произход произведението не може да бъде възприето в този вид, в който е замислено. Но това обстоятелство не изолира цитата принципно от други места в стихотворението, които като намеци и загатвания са разбираеми за ограничен кръг читатели, например само за съвременници на автора, а за по-късните поколения или за чужденца се разкриват само по околни пътища. Така че, посочва Курт Адел, цитатът усилва в различна степен енигматичния характер на стихотворната реч; той прави възприемането и разбирането на стихотворението зависими от фактори, намиращи се извън самото произведение. Така например, който не познава израза „Мир на колибите!“, с който завършва стихотворението на Паул Целан „Единици“, на когото не е известна втората част на този израз, той не може да разбере изцяло и напълно смисъла на това стихотворение, който се разкрива на останалите читатели от знанието на онова, което е премълчано, а в това се крие своеобразно очарование — знаящият читател се чувства приет в числото на онези, които разбират поета; създава се особен вид диалог, интимно общуване с поета.

Нарастващото образно богатство, както и склонността на модерната поезия да се изолира от „външния свят“ създават условия за образуването на трудно разгадаеми, свързани със задълбочено познаване на литературата или на определена литература намеци.

Така например предпочитанията на Паул Целан, особено към френската литература, създават загадки за повечето му читатели, които могат да ги отклонят от възприемането на стихотворението и които предизвикват у читателя чувството за променящ се „фон“ и нестабилност.

По-нататък авторът разглежда читателите от областта на религията, които по правило се разкриват по-лесно от останалите поради своята по-голяма конвенционалност. Тук спадат и някои латински и старогръцки изрази от определени молитви или литургии като „Аве Мария“ и пр. Посочват се и някои особени случаи на цитиране на определени рими или дори ритъм.

Особено място се отделя в студията на пародийно употребения цитат. Изтъква се, че в епоха като нашата — време на национални и социални катастрофи — всякакъв вид патос е станал неуместен и необуздан. Новата поезия често се схваща като антипоезия, отхвърляща всичко традиционно и признаваща единствено наивното, детското, непретендиозното. Това представлява своеобразно отрицание — не на поезията, а на всеки самодоволен, работещ с готови и лесно приложими средства поетически метод, както и на всяка увереност по отношение на съществуващите ценности. Авторът посочва две области, които се оказват след Втората световна война особено продуктивни по отношение на пародийния цитат: стихотворения, в които се изобразяват някогашните нравствени ценности и извънвременните, „безкласови“, често привидно безсмислени детски стихове.

В заключение авторът посочва, че цитатът може да бъде вмъкнат в стихотворението като разширение или своеобразно подкрепление; може да се превърне действително или условно в изходен пункт на стихотворението под формата на обработка или парафраза; може да служи като завършек на стихотворението; може да бъде знак и свидетелство за връзка с други епохи или заедно с други, непоетични елементи да бъде указание за разпадане на порядъка, упадък на поетичната традиция и дори отрицание на самото стихотворение.

Многообразието на начините на цитиране в наше време и интересът към цитата като естетически значимо поведение на поета се намират в пряка връзка помежду си, както и по отношение на времето. Авторът смята, че езикът като средство и пространство на мисълта е станал до голяма степен проблематичен, а с това и предмет на множество експерименти. Съвременният поет проявява по-голяма склонност към наблюдаване вместо към преживяване на света. Всичко това създава условия за прекомерна употреба на намеци и цитати в модерната поезия.

В. К.