

от българските поети. От телевизионните екрани през последно време нашата обществено-политическа запозна със стиховете на Яворов, Вапцаров и Ботев.

В годините след Втората световна война в Чехословакия излязоха на чешки и словашки повече от 300 отделни издания на български книги, от които до 250 на художествената литература и повече от 50 на политическата и научната литература. От художествената литература 137 заглавия са на чешки език и 107 — на словашки. След Светския съюз българската книга намира най-добър прием в Чехословакия, което се дължи на въздействието на една богата традиция от миналото и на благоприятни за културно сътрудничество условия в следвоенните години.

Каква е картината, която дават за българската художествена литература изданията в Чехословакия? От българската поезия многократно са представени Христо Ботев и Иван Вазов. Надяваме се, че с наближаващата стогодишнина от смъртта на най-великия поет на България ще се появят нови преводи на безсмъртните му песни. Със самостоятелни издания са представени и поетите Пею Яворов, Христо Смирненски, Никола Йонков Вапцаров, Елисавета Багряна и Атанас Далчев. На чешки и словашки е преведена поемата на Гео Милев „Септември“. Излязоха и няколко антологии на поезията. Но има с какво да се разшири тази картина. Освен в списанията или в антологите не е представяна модерната поезия — в положителния смисъл на понятието — на един Димчо Дебелянов, на Лилиев, на Фурнаджиев, на съвременните творци.

На преводачите и издателствата предстои да „открият“ немалко автори и произведения и в областта на белетристиката. Българската проза измина през 60-те години един забележителен път на развитие. Нейните успехи при изобразяването на съвременния живот, на работническата класа, на интелигенцията, на младежта с основание ще привличат вниманието на преводачите.

Тяхното внимание и по-нататък ще привлича и класиката. Благодарение на издателството досега читателите в Чехословакия могат да разберат и оценят и произведенията, по-тясно свързани с отделните страни на българското историческо и културно развитие. Преводите също израснаха, натрупаха опит и могат да се справят и с по-трудните преводачески проблеми. Освен романите, повестите и разказите, които още не са преведени, безспорно ще се превеждат и очерци, мемоари, записки, някои по-старинни и самобитни форми, както и съвременната „литература на факта“ и съвременното есе. Повече внимание, отколкото досега ще се отделя на драматургията, класическа и съвременна. Освен театрите голям тласък дават в тази насока радиото и телевизията.

Новото общество в двете страни улесняваше и улеснява, изискваше и изисква невиджана досега взаимна размяна на културни и литературни ценности. За целта постоянно се подготвят и необходимите кадри от специалисти, преводачи и познавачи на българската литература в Чехословакия. Тази културна размяна е плод на новите пътища и на братското сътрудничество между нашите народи във всички области на политическия, икономическия и културния живот в по-ново време и едновременно тя подпомага това сътрудничество и допринася за общия напредък по пътя на социализма.*

Ян Кошка (Братислава)

* Библиографските данни, използвани в статията, са взети от следните издания и материали:

Bibliografie československo-bulharská, Spisy knihovny hlavního města Prahy, č. 16, Praha 1934;

Preklady z iných literatúr do slovenčiny, zostavil dr. Libor Knéžek, Bratislava 1969, zv. 1, s. 67—74;

Bulharská kniha v České socialistické republice, materiál Správy kulturních záležitostí v cizině, Praha 1973.

LA CONSCIENCE CRITIQUE от GEORGES POULET

Изд. Жозе Корти, Париж, 1971, 314с.

С последната си книга — „Критическото съзнание“ — швейцарският литературовед Жорж Пуле поставя редица важни теоретични въпроси. Въпреки че книгата няма по-лемичен характер, в нея ясно личи отношението на автора по основните проблеми на съвременното литературознание. Книгата се дели на две части. В първата част е разгледано поотделно литературно-критическото творчество на 17 автори: г-жа дьо Стал, Бодлер, Пруст, Жак Ривьер, Рамон Фернандез, Шарл Дю Бос, Марсел Реймон, Албер Беген, Жан Русе, Гаетен Пикон, Жорж Блен, Гастон Башлар, Жан-Пиер Ришар, Морис Бланшо, Жан Старобински, Жан-Пол Сартр, Ролан Барт. Във втората част на книгата Пуле ситуира себе си спрямо тези критици и излага своя собствен критически метод.

Подборът на разглежданите от Пуле критици е многозначителен: той подсказва как авторът на книгата схваща предмета на литературната критика. Литературната критика бива генетична или иманентна. Генетичната критика предполага наличието на причинна връзка между определена материал-

на даденост (обществени отношения, живот и личност на писателя) и литературното произведение. Предмет на изследването в този случай се оказва тъкмо отношението между извънлитературната даденост и литературата. В зависимост от характера на въпросната извънлитературна даденост генетичната критика може да бъде социологична, психо-биографична или психоаналитична. Иманентната критика пък признава, напротив, литературното творчество за самостоятелен обект на изследване.

Пуле просто премества генетичната критика във всичките ѝ разновидности и насочва своето внимание към иманентната критика. Вътре в последната той открива едно съществено деление. Това деление изхожда от факта, че в творческия процес може да се различат един идеален субект (мисълта на писателя) и един материален обект (произведението). Следователно ще съществува един първи вид иманентизъм, който разглежда сам за себе си обекта на творческия процес — произведението: този обективистичен иманентизъм не е нищо друго освен структурализъм. Вторият вид иманентизъм пък ще бъде този, който се занимава със субекта на творческия процес. Пуле изрично набляга на това, че този субект не е физическата личност на писателя: един такъв външен субект може много лесно да се превърне в материален обект и да загуби своята специфичност. Впрочем психоаналитичната критика извършва според Пуле тъкмо тази грешка. За Пуле субектът на творческия процес не може да бъде друг освен идеален: това е вътрешният мир на писателя. Именно на този субективен иманентизъм Пуле отдава своите предпочитания и се причислява към представителите на това направление.

Но как може да се опише вътрешният мир на даден писател? Да се превърне субективността на писателя в обект на мисълта на критика означава да се ликвидира разглежданата субективност като субективност: от начална точка на мисленето тази операция би я превърнала в крайна точка, с което разглежданата субективност губи вече своята основна характеристика. Следователно има един единствен начин да се види отвътре субективният мир на писателя: критикът трябва да се постави на мястото на критикувания, да съвпадне с него и да повтори неговите мисли. Очевидно е, че методът на субективния иманентизъм ще се състои в съвпадането на две съзнания — това на критика и това на писателя. Ето защо Пуле нарича този вид иманентна критика идентификационна (*Critique d'identification, critique identificatrice*). Ней той счита за единствена истинска критика и разглежда различните ѝ представители.

Въпреки че идентификационната критика е нова критика, тя има своите предшественици. Такива във Франция са били през миналия век г-жа дьо Стал и Бодлер.

Пуле изключва от идентификационната критика такива критици като Сент-Бов и Жюл Льомер. Според него тези критици не приемат в себе си чуждата субективност, а приписват на разглеждания писател своето собствено „аз“. Тяхната критика е псевдоидентификационна.

И така идентификационната критика признава за своя област на изследване душевния мир на писателя. Но този душевен мир не е нещо просто: вътре в него могат да се различат пак два елемента, които са чисто мисловни, т. е. нематериални. Мисълта протича винаги между две граници, едната от които се явява изходна точка на мисленето, а другата — негова крайна точка: тези две точки са вътрешният субект (мислената мисъл) и вътрешният обект (мислената мисъл=образ на външния свят). Мисълта може да съществува само при условие, че различа себе си от своя обект, т. е. всяко съзнание е съзнание за нещо различно от себе си. Но със самия факт на различаването на вътрешния обект от субекта всяка мисъл се оказва не само схващане на обекта, но едновременно с това и схващане на субекта от самия себе си. Този акт на самосъзнание е според Пуле обща и задължителна характеристика на всяка мисловна дейност независимо от това, дали тя има философски или литературен оттенък. Следователно във всяко литературно произведение ще може да се открие един съществен момент, характеризиращ я не откъм нейните обекти — които варират, — а откъм нейното единство и оригиналност: този съществен момент е актът на самосъзнаването на писателя, т. е. неговото „когито“. (Според Пуле прочутото „когито“ на Декарт представлява израз на едно такова самосъзнаване, от което произтича и интуитивното чувство за собствено съществуване: Мисля, следователно съществувам=Схващам себе си като субект на това, което мисля, следователно съществувам.) Тъкмо различните възможни схващания на съотношението между вътрешен субект и вътрешен обект се явява основата, върху която Пуле разграничава главните типове идентификационна критика. Грубо казано, съществуват следните възможности, съответстващи на различното отдалечаване на обекта от субекта:

1. Слабо различаване на обекта от субекта. При една твърде рационална мисъл интуицията на субекта за своето собствено съществуване е много трудна поради голямата яснота на мислената мисъл и голямото ѝ отдалечаване от мислената мисъл. Обратно, слабо различаване на обекта от субекта улеснява самосъзнаването, а с това и проникването на една мисъл (например тази на писателя). С други думи, идентифицирането на критикуващото съзнание с критикуваното съзнание се улеснява от идентифицирането на вътрешния субект с вътрешния

обект. Едно такова съвпадане на двата члена на мисълта, при което последната не се е отдалечила от своите конкретни материални опори, е състоянието на полубудно мечтание. Тогава съзнанието се доминира от образи и възприятия и чувството за собствено съществуване на субекта не се различава от чувството за съществуване на обекта, т. е. на интериоризирания външен свят. Именно това елементарно самосъзнание е предмет на изследванията на Гастон Башлар. За Башлар съзнанието е активно: образите се произвеждат от него, а не идват отвън. Ето защо... „да съзерцаваш мечтателно света значи да съзерцаваш себе си. Да мечтателно върху огъня, водата, въздуха и земята значи да осъзнаваш себе си, идентифицирайки се с основните материални елементи. Чрез митичното преоткриване на своя собствен свят субективната мисъл схваща сама себе си, но не в своята начална голота, а в цялата си образна топлота, благодарение на която тя придобива живот, субстанции и в която тя се оглежда с наслада. „Башларовият акт на самосъзнание зависи от образите или по-точно от образната сила, която ги поражда“ (с. 209). Но Башлар не се интересува от индивидуалното въображение на този или онзи поет: за него е важна единствено сугестивната сила на основните елементарни образи — огън, въздух, вода и земя — върху кой да е отделен индивид. Ето защо, поставяйки акцента върху общозадължителността на сугестивната сила на материалните елементи, Башлар се стреми да експлицира нещо като една общочовешка съкровищница от поетически образи.

Друг критик, който подобно на Башлар поставя на преден план възприятията като фундаментален материал на съзнанието, е Жан-Пьер Ришар. За разлика от Башлар обаче Ришар се интересува от възприятийния материал с оглед на отделната личност на този или онзи писател. По такъв начин Ришар открива „сензитивните“ обсебции, характерни за разглеждания от него писател. Например, докато традиционната критика подчертава абстрактния характер на творчеството на Маларме, Ришар открива у този поет съвсем конкретни „материални“ доминанти. За разлика от Башлар Ришар подчертава пасивния характер на съзнанието спрямо външния свят. При него съзнанието не представлява активна творческа мисъл, моделираща света, а смъртно чувство за собственото „аз“, което се оставя да бъде моделирано от външния свят. За Ришар изходна точка в творческия процес е тъкмо чувството за собственото физическо съществуване, зависещо непосредствено от тялото. В стремежа си да предаде колкото се може по-пълно и непосредствено сензитивните доминанти у разглеждания писател, Ришар си създава един „миметичен“ импресивен стил, който имитира образния свят на писателя. По та-

къв начин критическата дейност се оказва един вид паралелно художествено творчество.

Към същата група критици, които привилегирова образите и възприятията и търсят в тяхното неразличаване спрямо мисълта избликването на едно,когито“, могат да се причислят и редица други: Жак Ривьер, Албер Беген, донякъде Жан Старобенски. Естествено всеки един от тях си има свой индивидуален облик.

2. Отделянето на вътрешния обект от субекта и схващането единствено на първия. Тази възможност се осъществява в интенционалната критика. За представителите на тази критика обектът на мисълта не е чувствено възприятие, а някакъв проект, някаква цел (интенция), която писателят преследва и осъществява в произведението си. Поради раздалечението на този „интелектуализиран“ обект спрямо субекта на мисълта последният не се схваща отчетливо. Ето защо за критиците-интернационалисти (Жорж Блен, Жан-Пол Сартр) субектът в същност изобщо не съществува: вътрешният мир е нещо като „празно пространство“, а мисълта съществува дотолкова, доколкото е фиксирана върху някакъв обект. Според критиците-интернационалисти проникването на критическото съзнание в мисълта на писателя може да стане само като критикът си даде същия обект като този на писателя. По такъв начин се получава една съпровождаща критика, която е един вид непълна и несвършена идентификационна критика. Според Пуле интенционалната критика се характеризира с един фрапиращ парадокс: тя прониква в душевния субективен мир, като обръща демонстративно гръб на самата идея за субекта като изходно начало на съзнанието. Все пак Пуле въпреки несъгласието си с този постулат на критиците-интернационалисти оценява положително работите на Блен и първите критически опити на Сартр. Според него обаче в по-късните си работи Сартр се отдалечава от идентификационната критика и неговата критика взема догматически оттенък. Вместо да следва проекта на разглеждания писател, късният Сартр се поставя мислено в същите външни обстоятелства, в които този автор е бил поставен от епохата си. При това критиката на Сартр взема неизбежно морализаторски характер: Например Сартр мъмри Бодлер за това, че последният не е постъпвал така, както самият Сартр би постъпвал, ако беше на неговото място. Естествено това е псевдоидентификационна критика, която Пуле отрича категорично.

3. При интенционалната критика вътрешният субект и вътрешният обект са разделени, при което критикът схваща само обекта, а отрича съществуването на субекта. Но при това раздалечаване на двата словни члена е възможно и друго положение: запазвайки се на максимално интелектуално ниво, мисълта се оказва съзнание за дей-

ствителното отсъствие на обекта (тъй като всяка мисъл за даден предмет е нещо съвсем различно от самия предмет: бидейки идеална, мисълта отрича материалния свят). В такъв случай всяка мисъл е мисъл не за присъствие на обекта, а за неговото отсъствие. По същия начин се оказва отречен чрез езиковата дейност и външният субект — личността на писателя. Тогава остава сама със себе си една чиста мисъл, която е мисъл за своята собствена самота и за отсъствието на всякакъв обект (т. е. за разстоянието, отделящо субекта от неговите обекти, които, едва схванати, биват отречени). Тази свръх-абстрактна критическа мисъл, която е обратна на интенционалната, е критическата мисъл на Морис Бланшо.

Най-сетне, ако отделянето на обекта от субекта бъде доведено до крайност и се излезе извън границите на вътрешния мир на писателя, тогава съществуват още три възможности, които са следните.

4. Целият вътрешен мир на писателя престава да се схваща от критика, който обявява за своя област на изследване само външния обект, т. е. произведението. Тази критика е структуралистичната критика, към която Пуле има редица възражения. Разглеждайки в книгата си само един представител на структурализма — Ролан Барт, — Пуле изказва несъгласието си със тази критика. Пуле вижда основната слабост на структурализма в „... крайното екстериоризиране на критическата дейност, което довежда дотам, че от погледа се загубва мислещият субект и остава единствено мисленият обект“ (с. 267). Иначе казано, според Пуле грешката на структурализма идва от постулата за „празния“ смисъл: за структуралистите структурата на текста е първична спрямо неговия смисъл; за Пуле, обратно, смисълът на текста (т. е. мисълта на писателя) предшества и определя неговата структура. Според Пуле, преди да се материализира чрез езикови знаци, произведението съществува потенциално в мисълта на писателя под формата на определено виждане за света, т. е. на някакъв смисъл. Ето защо според Пуле структуралистите са на погрешен път, когато смятат, че „... речта се развива при мъчяние на мисълта“ (с. 272).

5. Критикът взема под внимание структурата на произведението, за да се върне назад към началната точка на авторовата мисъл, т. е. към едно съществено основно съдържание, което е именно вътрешният мир на автора. С една дума, тази критика установява връзка между едно дълбоко структуриращо съдържание, залегнало в субективността на писателя, и резултата от действието на това структуриращо съдържание — формата на произведението. Това е критиката на Жан Русе. Тя обхваща една много голяма зона — от външния обект (произведението) до вътрешния обект и субект (т. е. до изходната точка на авторо-

вата мисъл). Пуле оценява високо тази критика, реализираща връзката между съществено съдържание и формата на произведението. Критиката на Русе преодолява едностранчивостта на структурализма. „За Русе едно произведение не е обяснено, както смятат това структуралистите, чрез взаимозависимостта на обективните елементи, които го образуват. Той не вижда в произведението една чиста комбинация от дадени елементи, които подлежат на интерпретиране а п о с т е р и о р и, като че ли тяхната организираност съществува а п р и о р и. За него не съществува система на произведението без наличието на един организиращ принцип, който действа в съгласие с това произведение и е включен в него.“

Критиката на Русе се стреми да достигне до една необективна и неформална действителност, която обаче е изразена чрез формите“ (с. 295—296). Подобна на критиката на Русе е тази на Гастан Пикон. За разлика от Русе Пикон поставя все пак повече акцента върху структурата на произведението, отколкото върху мисълта на автора: по този начин Пикон се доближава отчасти до структурализма.

В сравнение с Русе Рамон Фернандез, критик от по-старото поколение, следва обратния път на изследване, но достига до сходни резултати. Фернандез препоръчва на критика да проникне в образната система на писателя; но за разлика от Ришар това проникване не е крайна цел на изследването, а само начална точка, от която критикът трябва да тръгне, за да „интелектуализира“ в следващия момент разбирането си за вътрешния мир на писателя. В резултат на това критикът трябва да достигне до една формална схема на произведението: именно тази формална схема е и крайната цел на изследването според Фернандез. Иначе казано, Фернандез тръгва от вътрешния обект на мисълта (образите и възприятите) и се движи към външния ѝ обект (произведението и неговата структура). Ясно е обаче, че както Русе, така и Фернандез се стремят да установят връзка между съдържанието на произведението и неговата форма, а не разглеждат последната сама за себе си, както правят това структуралистите.

6. Най-сетне съществува и една последна възможност, при която външният обект се изключва от вниманието на критика. Тази критика протича в два етапа: отначало критическата мисъл търси максимално идентифициране с вътрешния мир на писателя, т. е. с неговата мисъл, фиксирана върху вътрешните си обекти. В следващия момент критическата мисъл се отърсва от тези обекти и се концентрира върху началния момент на авторовото съзнание. Естествено това съпадане с вътрешния субект не може да стане освен интуитивно, неясно. Именно такава е критиката на Шарл Дю Бос, която

е едно интуитивно, но аморфно идентифициране с авторската субективност.

Може ли обаче след едно такова интуитивно схващане на авторското съзнание в неговата най-дълбока същност да се отиде по-нататък, т. е. тази интуиция да се интелектуализира и да се види идеалната форма на авторската субективност? Според Пуле това е възможно, понеже тази начална субективност все пак не е аморфна, както смята Дю Бос, а представлява условие за схващане на всякаква форма. И ако Дю Бос, силно повлиян от интуитивизма на Бергсон, схваща авторската субективност аморфно, то това се дължи на факта, че този критик не успява да изчисти началния момент на авторската мисъл от неговите следствия, които, отнесени всички наведнъж към този начален момент, го правят да изглежда лишен от форма. Именно към схващането на този начален момент в мисълта на писателя, т. е. към схващането на неговото, „когито“, се устремява един такъв далновиден критик като Марсел Реймон, когото Пуле цени твърде много. Но все пак изпълнението на тази идея не се удава докрай на Реймон. Именно в осъществяването ѝ се състои основният принос на Жорж Пуле.

Критиката преди Реймон — от Боало до Тибод — е била свързана с рационалността. Реймон, обратно, обръща гръб на ясното съзнание и се заема с изследването на подсъзнателното. Неговата критика се стреми да премине прага, до който човешкият опит се схваща и отразява от съзнанието и да достигне до едно неосъзнато интуитивно чувство за собствено съществуване. Но за разлика от психоаналитичната критика, която схваща „отвъд“ и обективно подсъзнателния субективен мир, критиката на Реймон е съпричастна с него и се стреми да го схване „отвътре“, чрез идентифициране с него. Ето защо, отдалечавайки се максимално от ясната мисъл, критиката на Реймон е постоянно подложена на изкушението да се слее с една непрозрачна духовна реалност, която вече не е мислима. Поради тази причина критиката на Реймон е заплашена от мълчание; тя съдържа в себе си едно основно противоречие — противоречието между фундаменталния мрак на подсъзнателното и светлината, която се предполага от всяко познание.

И така критиката на Пуле изхожда от постулата, че във всяка мисъл е налице едно самоосъзнаване на субекта на самото мислене. Акт на интуитивно виждане, това самоосъзнаване е необходимо условие за всяко различаване на субекта от обекта, т. е. за всяка мисловна дейност: сякаш, различавайки се от своя обект, мисълта се връща към своето начало и достига до схващане на самата себе си. Този акт на самоосъзнаване се повтаря много пъти в хода на мисленето и прави потока на мисълта прекъснат: всеки автор преоткрива многократно в себе си

своето собствено мислещо същество, своето „аз“. Именно в прекъснатостта, която внася в мисленето многократното повтаряне на акта на самоосъзнаване, Пуле вижда своето главно откритие. Поради тази прекъснатост началният момент в мисълта на писателя престава да бъде аморфен, както това изглежда на Дю Бос: напротив, този начален момент се оказва структуриран и структуриращ. Пак поради същата причина този акт на самосъзнание, макар и имплицитен, не е така ирационален, както това изглежда на Реймон: след като писателят по принцип схваща себе си като субект, то ясно е, че и критикът, без да престава да се идентифицира с критикувания, ще може да схване — и то още по-ясно — когитото на последния.

„Всяка (творческа дейност) черпи началото си в един отравен момент на самосъзнание, от който субектът, а чрез него и светът се откриват. Движението, което мисълта описва при това, има всеки път една отправна точка и една крайна точка; и между тези две граници мисълта се структурира в своето движение“ (с. 306). Този акт на самосъзнание, това когито има колкото общо-задължителен, толкова и строго индивидуален характер. У всеки различен писател когитото взема различни нюанси и определя в самия ѝ зародиш творческата индивидуалност на писателя. Да опише когитото у различните писатели — такава е задачата, която критикът Пуле си поставя.

Но при всичката им индивидуалност и многообразие различните видове когито остават сравними помежду си, понеже се вметват между две абсолютни граници: рационалната мисъл (например Декарт) и смътното чувство за съществуване (например Русо). Иначе казано, различните индивидуални видове когито се явяват като различни възможни реализации на една потенциална система от последователни позиции, които образуват, в тяхната цялост, съвкупността от познавателните възможности на човешкото мислене. „От интелектуалното схващане на себе си се различава чувството за собствено съществуване, което може да бъде много по-малко или много повече от едно схващане на съществуването. На максималното когито се противопоставя . . . едно минимално когито, като последното е близко до мечтанието и до подсъзнателните състояния, при които мисълта се скрива под повърхността. А между тези два крайни типа когито се разполагат множество други. Да бъдат те различни и отделени едно от друго, да се опознаят техните специфични характеристики, да се определи индивидуалният тон, с който всяка личност може да каже: Аз мисля себе си — такава се оказва в моите очи основната задача, от която всеки път критическото изследване може да се развие“ (с. 309).

Намирането на когитото позволява на критика да схване оригиналността на мисълта

у разглеждания писател и рамките, в които тя се развива, тъй като актът на самосъзнанието дава ключ към разбиране на вътрешната структура на съзнанието. Това е така, защото когитото представлява един категоричен акт, чрез който мисълта определя характеристиките на най-основните категории, необходими ѝ, за да схване обектите, които тя самата си поставя. Тези категории са време, пространство, причинност, количество и други подобни, отгесени винаги към субекта на познанието. Именно от типа на когитото ще зависи например дали даден писател разглежда себе си — а следователно и човека изобщо — като съществуващ по причина на самия себе си или като резултат на свръхестествено сътворяване, дали ще схваща себе си като свободен или като детерминиран от външни обстоятелства (например от миналото си, от средата си и т. н.). Все от когитото ще зависи дали писателят ще схваща своето време като съставено от множество прекъснати моменти, изолирани един от друг, или като непрекъсната линия. Именно такъв вид изследвания съдържат известните книги на Пуле „Студии върху човешкото време“, „Вътрешното разсъждение“, „Мярка на мига“, „Метаморфозите на кръга“ и др. Изследвайки писатели от различни епохи и направления, Пуле вижда в тези категории „общия знаменател“, който обединява неговите студии и им придава хомогенност. По такъв начин съвсем разнородни писатели, като например Монтен и Пруст, Корней и Вийн, Русо и Расин, са разглеждани от един и същ ъгъл на зрение, съобразно едни и същи критерии. А тези критерии — различното схващане на времето, пространството и причинността — са възможно най-общите и най-съществените, поради което анализите на Пуле се отличават с голяма задълбоченост и са далеч от всякакъв импресионизъм.

И така критиката на Жорж Пуле се отличава със следните няколко основни момента:

1. Според Пуле литературата е преди всичко виждане за действителността, а не толкова отражение на последната. Иначе казано, Пуле подчертава преди всичко активния характер на субекта в литературното творчество. По този пункт критиката на Пуле е антитеза на социологичната критика, която вижда в литературното произведение преди всичко пасивно копие на обективната действителност. Подчертавайки субективния характер на литературата, Пуле изпада на места в крайност и върху неговите възгледи може да се спори; но по принцип неговата позиция съдържа рационално зърно. От марксистко-ленинска гледна точка литературата е субективен образ на обективната действителност: оттук следва, че критиката на Пуле вижда другата страна на разглежданото явление — страната, която остава невидима дори и за такива иначе

далновидни критици като Люсиен Голдман. При това важно е да се отбележи, че когато Пуле наблюдава върху субективния елемент в литературата, той съвсем няма предвид индивидуално неповторимото, а, напротив, общозадължителните условия за всяка мисловна дейност.

2. Според Пуле оригиналността на дадено виждане за света (т. е. на дадено когито) представлява основното съществено съдържание на литературното произведение. Това основно съдържание е възможно най-общото: то не може да бъде сведено към някакво още по-общо от него. Именно това основно съществено съдържание се явява първично и обуславящо както спрямо конкретното социално съдържание, така и спрямо формата на литературното произведение. Така че за Пуле идеалният генезис на литературното произведение предполага едно движение от общото (когито) към частното (конкретните идеи и тяхната художествена форма). В центъра на своите изследвания Пуле поставя именно това дълбоко съществено съдържание, което няма непосредствено политически и социален характер, а чисто философско-гносеологически оттенък, тъй като има отношение единствено към схващането на категориите рационалност — емпиричност, детерминизъм — свобода, прекъснатост — непрекъснатост и т. н. Бидейки твърде абстрактно и неутрално откъм афективни окраски, това съществено съдържание може лесно да се превърне във форма, т. е. то се поддава съвсем естествено на формализация, въпреки че към такава формализация Пуле за разлика от структуралистите не се стреми на всяка цена.

3. Пуле се интересува не от структурата, която според него е краен резултат на мисловната дейност, а от самата мисъл и от нейния начален момент — т. е. в крайна сметка от смисъла на творбата в неговия най-общ вид. За Пуле структурата не предшествува смисъла (както е за структуралистите), а обратното. С други думи, Пуле се явява застъпник на най-добрите страни на ментализма; неговата критика представлява антитеза на онези късоглед позитивизъм, който в съвременното литературознание се нарича структурализъм. В полемиката си със структурализма Пуле е безусловно прав.

Книгата „Критическото съзнание“ представлява значително събитие, чието значение за литературознанието предстои тепърва да се обсъжда. Естествено наред със силните си страни критическият метод на Пуле има и редица слабости. Така например Пуле прави на места известни отстъпки на идеализма; това проличава особено в терминологията му. Но това се диктува от факта, че Пуле се стреми да отчете спецификата на една дейност, която е по своята природа идеална: в този стремеж на автора не се крие

никакъв идеалистически постулат. Освен това Пуле не е прав и в абсолютното си противопоставяне на социологическата критика. Но все пак в случая важен е по-скоро фактът, че критиката на Пуле въпреки всичко не изключва социологическата критика; например анализът на Расиновото време (в Студии върху човешкото време) не е несъвместим с изводите, които Голдман прави относно Расин в книгата си Скритото божество. С други думи, противоположността между Пуле и социологическата критика не е така абсолютна, както може да изглежда на пръв поглед: напротив, критическият метод на Пуле може да се яви като едно полезно допълнение към социологическата критика. Една такава синтеза е съвсем естествена и в нея няма нищо еkleктично.

Най-сетне известна слабост представлява и подценяването на езика от страна на

Пуле. Тъй като за него езикът е само средство на мисленето, но не и самото мислене, то и критиката му естествено е философска, а не лингвистична. В същност недоверието на Пуле към лингвистичните методи в литературознанието идва от неговото недоверие към литературоведския структурализъм, който парадирва с езикознанието. В действителност обаче една непозитивистична концепция за езика не само че не би противоречала на възгледите на Пуле, но дори, напротив, би ги тласнала в нова посока.

Но независимо от посочените слабости критическият метод на Пуле представлява безспорен интерес. Силата на този метод е въпросен в това, че той не е изчерпал своите възможности в сегашния си вид, а подлежи на доразвиване и обогатяване.

Христо Тодоров