

„PAMIETNIK LITERACKI“, кн. 3/1973

Последната получена от нас книжка на „Памятник литературни“ съдържа две ценни студии, посветени на Мицкевич. Първата е от известната полска теоретичка на литературата Стефания Скварчинска и носи заглавието „Мицкевич в кръга на идеите и постулатите на Sulzer.“ Авторката изтъква огромното значение на щателното издирване на четивата на Мицкевич и особено тези от младежките му години, защото тъкмо те имат извънредно голямо значение за формирането на личността. Според полската учена проблемът за мястото на Мицкевич и неговата роля в процеса на развитието на европейската култура не може да бъде решен без този вид проучвания. Втората студия — от Дора Кацнелсон — е посветена на „Поезията на Мицкевич сред „конспираторите от епохата на романтизма“. Тя изнася твърде интересни факти, свидетелстващи за широкото разпространение на революционните творби на поета сред организаторите и участниците на освободителното движение в Полша. Много от творбите на Мицкевич били преписвани на ръка, често без да се споменава заглавието им, и тайно разпространявани като апокрифна литература. Много от тези текстове се намират в архивите на австрийската и руската царска полиция, където били събирани като обвинения срещу арестуваните революционери, понякога само допълнителни, но често и в ролята на единствено доказателство, заради което прителстват им бил осъждан на затвор.

Януш Страдеcki в очерка си „Обществени функции на авторските вечери, илюстрирани с примера на групата „Скамандър““ поставя съществени въпроси из областта на социологията на литературата. Той разглежда дейността на групата „Скамандър“ (тя е обединявала най-популярните поети между двете войни: Тувим, Слонимски, Ивашкевич, Вежински, Лехон и др.) като дейност на една своеобразна институция и се запитва каква роля за извоюване на доминиращо положение в обществото са изиграли организираните от групата авторски вечери, утрата, сказки и други мероприятия, в които поетите са вземали участие като речитатори на собствените си творби.

В рубриката „Проблеми на художествения език“ са поместени студиите „Прагма-

тични свойства на равнозначните изрази. Проект на схема“ и „За някои литературни функции на названията на музикалните инструменти“.

Най-голям интерес буди у нас рубриката „Преводи“, посветена този път на широко разгърнатата се на Запад дискусия как трябва да бъде интерпретиран сонетът „Котки“ от Бодлер. Както е известно, Р. Якобсон и К. Леви-Строс са публикували през 1962 г. („L'homme“, II, 1) подготовеният от двамата литературен анализ на това стихотворение. Леви-Строс коментира това интересно явление на съвместната работа на двамата бележити учени така: „... един езиковед и един етнолог решиха да обединят усилия в стремежа си да разберат от какво е направен сонетът на Бодлер, тъй като всеки от тях поотделно се е натъкнал на проблеми, които се допълват взаимно. Езиковедът забелязва в поетическите творби структури, които са поразяващо близки на тези, които разкрива пред етнолога анализът на митовите.“ Самата студия на Якобсон и Строс е така конструирана, че сякаш подканва към дискусия. Тя е разгърната теоретическа изява на методите на двамата учени, приложени към описанието на конкретен текст. И действително тя предизвиква дискусия, която трае вече десет години. „Памятник литературни“ помещава седем студии от учени, които спорят по въпроса за най-правилния анализ на Бодлеровия сонет, като застъпват различни методологически тенденции. Така че в същност спорът се води за предимствата и слабостите на различните методи в литературознанието и затова е изключително интересен.

В началото е поместено самото стихотворение на Бодлер в оригинал, художествен и буквален превод. След него следва обширната студия на американския теоретик на стила проф. от Колумбийския университет Michael Riffaterre. Рифатер представя подробно собствения си метод на изследване, като го противопоставя на методите на Якобсон и Строс. Методът му е опрян главно върху проучването на реакцията на читателя, или, по-точно казано, „архичитателя“ на дадения текст. Този начин на изследване има това предимство, че не деформира според автора проучваната конкретна творба, както става при анализите на Якобсон и Строс, които разкриват само общите механизми и закономерности. Той върви в пълно съгласие с

нормалния процес на четенето. Докато много критици си служат с края на творбата, за да коментират началото, като по този начин унищожават вътрешната напрегнатост на произведението или употребяват отвличени диаграми, методът, предлаган от Рифатер, шиял да запази „равновесието на системата на естественото изложение на текста“. Когато не оценяваме „еднопосочността“ („т. е. не вървим съгласно посоката на текста“), ние изпускаме същината на литературното явление. Но щом като четенето на дадения текст завърши, основен елемент на литературния анализ става възприемането на текста като цяло посредством повторното му прочитане и припомняне. От този момент познаването на всичките факти и на завършек действията в обратна посока, т. е. отзад напред, и модифицира първичното ни схващане на текста. Според автора сравнителният структурализъм, приложен от Якобсон и Левин-Строс, изисква радикална корекция, тъй като той проявява погрешната тенденция да се смята, че дадената дума-ключ или дадената дума-обесия на автора има за автора винаги едно и също значение.

Френският езиковед Georges Mounin, занимаващ се и с литературна критика, в студията си подлага на основно оценочно проучване структурната критика на Якобсон. Авторът подчертава, че за Якобсон поетическата информация за разлика от всекидневния езиков контекст е съсредоточена върху изработването на собствената езикова форма, третирана като цел, а не като средство. В „Котките“ Якобсон проучва първо традиционната структура на сонета и нейните връзки с граматическите категории, като обръща внимание на това, че в структурата на този сонет съществува „тясна връзка между разположението на римите и подбора на граматическите категории“. След това той изследва синтактичните структури във връзка с кулптивния строеж на сонета. Той си служи и с анализ на фоничните структури, присъщи на сонета, тъй като смята, че някои фонични паралелизми засилват паралелизмите, открити от граматическия анализ. И най-после той минава към няколко тясно стилистически структури. Според Мунен Якобсон в проучването си проявява склонност към фалшифициране на материалните основи на анализа си с явната цел да открие в тях структури, които той смята за необходими, като доказателство на определената симетрия. Той избира удобните за него факти, а задминава неудобните, т. е. извършва арбитражни подбори сред структурите на сонета, вместо да третира всичките като еднакво съществени за доказателството. След това генерално обвинение Мунен напомня, че структурите разкриват функцията. В периода на своето зараждане фонологията е била определяна най-често като „функционална фонология“. Следователно имаме пълното основание да зададем въпроса: „Какви поетически функции

изпълняват в „Котките“ Якобсоновите структури?“ В повечето случаи Якобсон не отговаря на този въпрос, а когато отговаря, отговорът му е традиционен — той се позовава на експресивната фонетика. В същност ние откриваме в труда на Якобсон и Строс съвсем ясно очертана пукнатина на онова място, където Якобсон предава перото си на Левин-Строс, защото последният търси тъкмо поетическото значение на сонета. „Митологическият“ анализ на Строс не се нуждае от Якобсоновите корелации. Когато прибегва към тях, то се оказва нецелесъобразно и излишно. Якобсон, казва в заключение Мунен, използва чудотворното си умение на лингвист-аналитик, за да докаже правото на стария постулат на формалистите: „това е красиво, понеже е структурализирано“. Но тъй като всичко има своя структура, би могло да се твърди, че всяко нещо е красиво. Авторите на литературния анализ на „Котките“ не са успели да ни убедят, че поетическият комуникат съществува само чрез формата си, извън функционалната връзка със значението.

Немският теоретик на литературата от най-младото поколение Roland Posner започва студията си с думите, почерпени от книгата на Chomsky „Syntactic Structures“: „Структурализмът е умрял“. Тази книга, изтъква авторът, преди повече от десет години „сложи печат“ върху края на автентичната структурална лингвистика в САЩ. В литературознанието никой не се интересува повече само от статичните структури на видимо неизменната действителност, наричана „текст“. Пак се проучват условията на творчеството, Macherey всежда марксовски концепции, Hirsch се интересува от авторските стремежи и т. н. Ако структурализмът е бил само една временна мода, то би трябвало да се признае, че сегашният му успех в Германия е анахронично явление. В него обаче има нещо ценно, което ни заставя да му посветим сериозно внимание. Той ни снабдява с оръдия, които дават възможност за точното описание на литературните текстове. Но този, който иска да си служи със структурализма, трябва първо да се освободи от традиционното пренебрежение на хуманистите към всичко, което напомня техниката, а, от друга страна, от преувеличените очаквания на безгрижните техници, които забравят да попитат какво приложение може да има техният апарат. Структуралният метод, подчертава авторът, изисква приемане на допълнителни методи на анализа, които да изясняват и процеса на рецепцията на творбата, обусловен психологически и социално. Разбирането за структурата погрешно и едностранично се основава върху сегментирането на плоскостите на текста, което закрива от погледа на изследвача хоризонталната ос на творбата. Структуралистите не се занимават много и с отношенията между елементите на текста, които в различните плоскости са наредени едни над други. За това невъзможно е

да се схване съвкупното действие на тези елементи от различните плоскости в едно определено място на текста. А тъкмо съотношенията между фонологичните, синтактичните и семантичните елементи играят огромна роля в естетическия строеж на текстовете. Структуралистичният метод е много полезен при анализа на „субтилните“ структури, но достатъчно е да пристъпим към синтез на отделните резултати, за да се появят трудности. Който иска от постигнатите резултати да създаде полезен синтез, не може да не прибегне към момента на оценката. Авторите на анализа на „Котките“ също въвеждат този момент на оценката, но не използват собствените си проучвания, а прибегват към интуицията. Естетическият код на „далената творба си остава следователно извън метода на структурализма. Това ограничение има обаче и своите предимства: една теория, която не прибегва към теоретически постулати, отнасящи се до рецепцията, има универсално приложение към всички епохи, течения и жанрове. Следователно причините за неуспеха на семантичния анализ трябва да се потърсят не в структуралистичния метод, а в начина на приложението му от Якобсон и Строс. Тяхната интерпретация акцентува като основно значението на синтагматичните еквиваленции, вместо да подчертае организиращия принцип на функциите, които текстът придобива в процеса на възприемането му. Прав е Рифатер, когато упреква авторите, че у тях това, което е поетическо, не се явява просто в носителя на знака, а едва в целостта на комуникационния процес. Якобсон и Строс заявяват, че се интересуват само от това, от което „е направен текстът“. Но тъй като те същевременно не се отказват от дефинирането на „поетическата структура“ на стихотворението, те са неспестно принудени да се отдалечават от изследователската си база и да въвеждат и други зрителни точки. Методът на Рифатер има това предимство, че неговият анализ не може да се изгуби в неизчислимата маса от белезите на текста. Той по принцип се спира само на тези белези, които изсяняват преживяванията на читателя. Процесът на четенето и ограничената възприемчивост на читателя стават решаващи за подбора на перспективите на анализа с оглед на естетическия код. При Рифатер има обаче друга опасност: от субективните изживявания на този, който интерпретира текста. И трябва да се признае, че все пак този, който прави предмет на изследването си собственото си преживяване на изкуството, има по-голям шанс да предаде справедливо художествените качества на поетическата творба“.

Lucien Goldmann в студията си също подчертава, че прочутият анализ на „Котките“ се откъсва от цялостното значение на текста, което естествено за приложението в него методи. В труда си Голдман представя собствена хипотеза за цялостно значеща структура на разглежданите творби. Villy Delsi-

pech излага също собствен опит за формален анализ на стихотворението на Бодлер, като се стреми да проникне по-дълбоко в поетическата му природа. Léon Celler не се занимава с метода на двамата автори, а поставя само конкретен въпрос, отнасящ се към съдържанието на правилното разбиране на сонета. Според него котката в Бодлеровия сонет е символ не на жена, както в някои други творби на поета, а символ на самия поет. В последната студия от Ida-Marie Frondon се подчертава, че литературната критика, която трябва да придобива много форми и да се позовава на много добавъчни знания, трябва да взема под внимание и методите на структурализма. Но щом като литературната творба е комплекс от ярко организирани, подредени съставни части, изсяняването трябва да се състои в откриването на тази организация, която е присъща на текста, а не да се налага една организация, създадена по арбитражен начин. Според авторката в структуралистичното изследване на „Котките“ са били отминати много структури, основни въвежи за сонета и специално за сонета на Бодлер. Литературните текстове са факти и тълкуванията на елементите трябва неспестно да бъдат сверявани с целостта на текста. В противен случай се извършват само словни игри, нелитературни от механическа сръчност, но напълно безплодни. Няма защо да се стремим към математическа точност на изследванията в една епоха, която, както нашата, е открила, че „и точните науки допускат приблизителност и неопределеност“. Дори и в най-взискателната литературна критика можем да си позволим някаква несигурност. Винаги ще има значение кой е критикът и писателят — живи същества, формирани от живота и от собственото им творчество. В същност структурализмът „поставя между текста и читателя бариера на известен техницизъм, който задоволява сам себе си. Текстът се свежда към категории и системи, които са валидни за всякакъв текст, и не разкриват това, което дава на творбата нейната оригиналност и единство“.

„MIESIECZNIK LITERACKI“, кн. 1—10/1973

Пред нас е почти цял годишник на „Мисленички литературни“. Както показва самото му заглавие, това е месечно списание, посветено предимно на въпросите на литературата. Главният му редактор е бившият министър на културата Влодзимеж Сокорски, а един от зам.-редакторите — изтъкнат литературен критик и преподавател по съвременна полска литература във Варшавския университет — Анджей Лам. Списанието се характеризира с живи и непосредствени връзки със съвременността. Студиите на Яцек Фуксевич „Телевизия, насилие, натиск“ (кн. 7), на Александър Войцеховски „Младата полска живопис“ (кн. 7), на Александър Валис „Дилемите на 2000-ата година“ (кн. 4) свидетелствуват красноречиво за това. Но най-тясна връзка с живо-

трептящите проблеми на съвременното списанието поддържа посредством редовно урежданите дискусии. И така кн. 3 помества дискусията, организирана от списанието на тема „Перспективи на полските хуманитарни науки“ (във връзка с конгреса на полската култура), кн. 6 — „Проблеми на международната политика“, кн. 7 — „Медицина и цивилизация“, кн. 10 — „Етика и възпитание“.

За нас най-интересна е дискусията на тема „Романтизмът в съвременната полска литература“, публикувана в списанието (кн. 5) под заглавие „По-близо до съвременността“. Както показва самото формулиране на темата, най-новата, или, по-точно казано, най-младата полска литература проявява тенденции, които имат допирни точки с романтизма. Участващите в дискусията (Сокорски, А. Лам, Б. Дроздовска, С. Гроховяк и др.) се опитаха да определят какво в същност свързва най-младите писатели с романтизма. И те изтъкнаха на първо място спонтанния стремеж да се възвърне на литературата онова изключително място, което тя е заемала по времето на романтизма. За тази цел младите искат смело и безкомпромисно да атакуват онези теми, които обществото усеща като най-съществени. Общ с романтизма е и копнежът на младите да премахнат преградата между литературата и живота. По време на дискусията избухна твърде интересен спор между онова поколение писатели, които през средата на петдесетте години са се групирали около списанието „Вспулчесност“ („Съвременност“) — Гроховяк, Кабац, Дроздовски, Харасимович, Римкевич, Ленарт и др. — и младите, които днес образуват групата „Сега“ и печатат произведенията си във в. „Студент“. Стълкновение е било остро. Младите (Ничек, Шибист и др.) обвиняват поколението „1956“ (така наричат тези, които са се групирали около „Вспулчесност“), в естетизъм, бягство от автентичните трудни проблеми на съвременността, разработване на периферни сюжети, игра с думи, недоверие към словото, отхвърляне на историческото мислене, затваряне в собствената си личност, артистичен егоизъм, а дори и конформизъм. Поколението „1956“ се отбранява, като изтъква, че тъкмо то е извършило езиково-естетическа революция, освободило полската литература от схематизма и шаблона, от опростителството, възвърнало е законните права на творческото въображение. Но съвременните писатели от „1956“ признават, че цената на борбата им е била откъсване от съвременността, една резервираност по отношение на обществената и политическа проблематика — естествена реакция след злоупотребите в тази област през по-ранния период. И въпреки че по-възрастното поколение беше поставено в тази дискусия от младите на подсъдима скамейка, то призна с радост, че най-младите писатели (Баранчак, Загаевски, Криницки) си изработиха собствена програма. Те искат да прекратят преградата

на двусмислието, символичния език, чувствуват действителността като жива и развиваща се и искат да я описват с политически език, с езика на обществени диагнози, на реалите, обаче така схващани, че интерпретирането им да води към определена концепция за историческите процеси, концепция не „модна“ и наложена отвън, а построена от автентичните елементи на нашата действителност. „Най-последно — заяви един от дискуситантите — имаме млади писатели, които не се опитват да се промъкнат в литературата, пълзейки на колене и с много покорно изражение на лицето си, а смело изискват правата си. Подчертава се, че в заключителното слово на Сборника, издаден от групата „Сега“, се казва, че младите искат да бъдат „съвременни, а не поетични“. Те искат да бъдат в постоянна връзка с читателя или слушателя. Казахме „слушателя“, защото любимата форма на изявата на младите става все повече песен, музикално-вокални мистерии и т. н. В края на дискусията А. Лам изрази надеждата, че най-младото поколение писатели ще се освободи от съзнанието, характерно за по-възрастните, че ние сме захвърлени в едно заварено от нас положение, за което ние самите не отговаряме.

Кн. 2 от списанието ни поднася изключително интересна студия (част от книга, приготвена за печат) от Хенрих Маркевич, озаглавена „Поглед върху съвременната теория на литературните изследвания в чужбина“.

В уводната част Маркевич подчертава, че едно ситено изложение на съвременните методи на литературното изследване е затруднено от еklektизма или методологически синкретизъм на много изследователи, които обединяват в работата си понякога много отдалечени мирогледи и научни насоки (K. Burke, R. Barthes, L. Goldmann). Затрудняват и широко разпространените названия като *new criticism*, *nouvelle critique*, „тематична критика“, „структурализъм“, зад които се крият твърде различни съдържания. От една страна, литературните изследвания претендират за научна точност, от друга, си поставят за цел пълното откъсване от екзистенциалния опит, съдържащ се в творбата.

След войната западноевропейското литературознание, особено в страните с немски и английски език, се ориентира към отделна литературна творба като самозадоволяваща се и „самосъществуваща“ езикова конструкция или към литература, третирана като сбор от художествени постижения, съществуващи като че ли извън времето. На литературната наука беше предписана „лечебна диета“ (K. May) — отказ за известно време от историческия синтез. Той трябваше да бъде заменен — както предлагали E. Auerbach, E. R. Curtius и L. Spitzer — от проучването на избраните елементи, които съгласно принципа „част вместо цяло“ щели да

изсият целостта на историко-литературните процеси. В сравнителните изследвания се предпочитат типологическите пред генетичните. В англосаксонските страни new criticism, или, по-точно казано, контекстуализъм, е бил непосредствена реакция срещу позитивизма. „Изкуството на интерпретирането“ пък е израсло от отрицателното отношение към спекулативната неточност на антипозитивистичните синтети. Както „контекстуалистите“, така и „интерпретаторите“ разглеждаха литературната творба (главно поетическа) като автономна езикова структура. И двете становища могат да бъдат определени като неисторични, тъй като и двете школи подчертават затворения и самозадоволяващ се характер на литературната творба, като едновременно му приписват своеобразна, неместима от науката и философията познавателна стойност. Интерпретационната школа разглеждала често сферата на поетическия смисъл, позовавайки се на категориите, предлагани от философията на екзистенциализма. Контекстуализмът, като изтъкнал възможността за многото интерпретации на творбата, понякога я третираше като символично изказване, разглеждайки съдържанието в категориите на мит и архитип. Постепенно митологичната интерпретация взе надмощие в САЩ над иманентния анализ.

В страните, говорещи френски език, общо взето, по-верни на постпозитивистичните традиции, едва през петдесетте години в работите на т. нар. женевска школа се появяват известни аналогии по отношение на „изкуството на интерпретацията“. Но и тук изследваният материал е много рядко отделна творба, а най-често целокупността на творчеството на някой изтъкнат писател. Обектът на наблюдението не е езикът, а материята, формата, динамиката на поетическия свят. Тази критика проявява известни тенденции към психологизъм.

В страните, говорещи немски език, и в САЩ се появи и екзистенциалистична интерпретация на основните категории на поезията като различни форми на преживяването на времето (Staiger), а след това и теоретично-литературни компендии (R. Wellek, A. Warren, W. Kayser), които проявяваха подчертано предпочитание към стилистиката. В тях проличават връзки с античната традиция и по-специално с поетиката на Аристотел.

Във всички изброени дотук изследователски насоки (с изключение на част от тематичната критика) основното понятие е структурализъмът. Но литературоведският структурализъм не е единородно явление. Докато „класическият“ чехословашки структурализъм (Мухаржовски, Водичка) искал да създаде универсално знание за литературата, към средата на петдесетте години Якобсон, И. Леви, Л. Долежел, М. Рифатер говорят вече само за структурална поетика като част

от езикознанието. На старите концепции, които имат своя извор само в руския формализъм, често се придава терминологически облик, почерпен от теорията на информацията, или се правят опити за прибавянето към средствата на математическия анализ. Най-често между направените числени характеристики на разни текстове и тяхната стойност не се получава никакво съвпадение. Затова през втората половина на шестдесетте години литературният структурализъм малко се отдалечи от количествените методи. Появиха се други опити: да се вгради структуралната поетика в една оформящата се научна дисциплина — семиотиката. Най-активните центрове на този най-нов структурализъм се намират в Съветския съюз (Лотман, Успенски, Иванов, Топоров) и във Франция (Барт, Греймас, Генете, Бремонд, Тодоров, Кръстева). Тук наблюдаваме наред с въвеждането на разграничения, стигали до педантизъм, и създаването на немного оперативни понятия, придружено с парадоксално и провокационно изостряне на тези, противоречащи на традиционните и общоприетите.

Съветската школа на структурално-семиотичните изследвания, използвайки трудовете на М. Бахтин, клони все по-ясно към културната антропология, като изтъква моделиращата функция на литературата.

Във френския структурализъм главната цел е била досега построяването на „граматиката на литературния дискурс“, която би направила възможно формализираното описание на разните видове организация на литературните творби. Така схващаната поетика или теория на литературата претендира да заеме място на автентична и подлежаща на проверка наука за литература — обаче с цената на отказ от тълкуването на смисъла на литературната творба, което се смята за област, изключително предоставена на литературната критика.

Генетично-тълкуващите проучвания засаха в следвоенния период първоначално много ограничено място, но постепенно тяхното значение започна да нараства.

Често се среща у западните критици свободно използване на някои идеи на фройдиизма (Wilson, Sartre, Starbinski), но тази насока на изследване има по-сериозна теоретическа основа само във Франция, като т. нар. психоанализ (Морон) и тематичен анализ (Вебер). Нейните представители се стремят, проучвайки възвръщащите се асоциативни вериги от поетически метафори или възвръщащата се основна тема, да открият „индивидуалния мит“ на твореца.

Значително по-широко приложение в литературните изследвания намери теорията за колективното подсъзнание и неговите архитипи според тълкуването им от Юнг.

От втората половина на петдесетте години в англосаксонските страни контекстуализмът се смята за изживян. На негово място се

появи тематичната критика. В Германия се чуват също гласове, че неисторическите методи престават да бъдат актуални, макар че никой не оспорва частичното им значение. Все по-чести са исканията да бъдат прилагани разни методи като взаимно допълващи се, а дори призови към тяхната реинтеграция („синтетична интерпретация“). Появява се пак стремеж към историческо схващане на литературните явления, говори се за нуждата и равнопоставянето на историята на литературата (Wellek, Staiger), някои дори я смятат за „основна зона“ на литературознанието. В Германия се появява първи опит за създаване на нов голям историко-литературен синтез (Martini, Sengle). Напоследък се появя интересната концепция на Jausс — следващите една след друга творби да се разглеждат не само от гледна точка на произвеждащия субект, но и от страна на консуматора, т. е. читателя. Към изоставянето на принципа на иманентността в литературните изследвания се стреми отчасти и еволюцията на структурализма. Като отделен отрасъл се развива социологията на литературата, понякога свързана с анкетно-статистически метод.

От средата на петдесетте години настъпват значителни промени и в Съветския съюз, и в социалистическите страни. Отхвърля се изобличителната едностранчивост, подценяването на генетичната проблематика от прибраното и често дилетантско определяне на класовостта. Ленинската концепция за двете култури започва да се схваща не в схематичен класификационен смисъл, а в типологически. Обръща се внимание на характера на дадена епоха или историческата ситуация и на своеобразието на националната психика — категория твърде необходима. Марксистическото литературознание се стреми към нови синтези, възражда изоставените области като езиково-стилистични проучвания, сравнително литературознание, психология на творчеството.

При това положение има опасност от еkleктизъм и затова се появява трудната, но належаща задача да бъдат критично асимилирани техниките и резултатите, постигнати от направленията, които се развиваха извън сферата на въздействието на марксизма. Предмет на дискусията е преди всичко наследството на тъй наречената формална школа и съвременните структурално-семиотични изследвания.

„TWÓRCZOŚĆ“, Варшава, бр. 9, 10/1973

Последните получени от нас книжки на сп. „Творчост“ съдържат превод на студията на Гертруда Шайн „Пикасо“, рецензия на последната стихосбирка на Ана Каменска „Царете-Ироди“ (кн. 9), разказът на Казимеж Брандис „Хрумване“, забележителните „Есета“ на Йорге Луис Боргес и непубли-

куваната досега „Хроника“ на Болеслав Прус от 1905 г. (кн. 10).

Ще се спрем по-подробно само върху два материала. В кн. 9, в рубриката „На хоризонта“, Ярослав Ивашкевич пише за състояния се във Варшава през юни м. г. втори конгрес на полската наука. Конгресът е заседавал, разделен на седемнадесет секции, от които последната е била посветена на „историческите науки, науките на литературата, на езика и изкуството“. Първи впечатление — изтъква Ивашкевич — смесването в седемнадесетата секция на толкова различни области. Секциите, които изглеждали на организаторите истински „научни“ (математика, механика, политически науки, обществени и т. н.) бяха еднородни. В последната секция са набутали разнообразни дисциплини, „само за да се отърват от тях, само за да им се споменат заглавията“. Това отношение към тези дисциплини и особено към въпросите за езика Ивашкевич намира за неправилно, тъй като изследванията върху езика са необходими за всички науки. Той цитира думите на Айнщайн и Инфелд за задачите на науката. Според двамата велики учени с помощта на физическите теории се мчим да си проблем път в гъсталата на забелязваните факти, стареем се да подредим и да разберем света на сътивните ни впечатления. Искаме забележителните факти да бъдат логическа последица от нашата концепция за действителността. „Без вярата във възможността да бъде разбрана действителността с помощта на мисловните ни конструкции, изразени с комуникативен език, без вярата във вътрешната хармония на света не би имало наука.“ Според Ивашкевич езикът трябваше да заеме в програмата на конгреса първо място като „основа на развитието на човечеството“.

Кн. 10 в рубриката „Бележки“ помества кратка информация за българския брой на кубинското списание „Union“. „Кубинският съюз на писателите и художниците е посветил — се изтъква в информацията — първия брой на своя орган, броещ над 250 стр. на панорамата на съвременната българска литература.“ Започва се с кратко представяне и на класиката. Тази инициатива, проявена вече по отношение на вьетнамската, унгарската, румънската и полската литература, е от огромно значение за популяризирането на тези литератури. Българският брой на „Union“ започва с историко-философски размишления — „Проблемите на живота“ от Георги Джагаров и ясия и стегнат „Увод към българската литература“ от Николай Инджов. Антологията брой 70 заглавна на представените творби — едно импозантно число, но трябва да се съжалява, че всеки поет е представен само с едно стихотворение. Графическото оформление на книжката — дело на Здравко Алексиев — е според информатора „малко банално“.

В. Си-П.

В кн. 7 на сп. „Савременик“ е отпечатана интересната статия на М. Иванович „Демоноложката концепция на М. Булгаков“.

За осветляване на този въпрос Иванович разглежда задълбочено и подробно демоноложката линия на известния роман на М. Булгаков „Майстора и Маргарита“. Преди конкретното изложение на темата авторът съвсем удачно прави преглед на съществуващата литература, в която намира място т. нар. „сатанизъм“. В световната литература съществуват две традиции в показването на Сатаната: библейско-сатирична и романтична. Според първата Сатаната е „отстъпник от истината“, „човекоубиец“, „лъжец и баша на лъжата“. Средновековната фолклорна ситуация го е въвела в сцени, в които той губи битката не само с небесните сили, но и с човека. Такава линия на изобразяване на Сатаната има в Дантевия „Ад“, в Гютевия „Фауст“, у Волтер. В руската литература първи я е представил Гогол. „Ранният Гогол — пише авторът на статията — въведе страдания Луцифер във всекидневното, умножавайки неговия образ и същевременно омаловажавайки го.“

Романтичната традиция в представянето на Сатаната се е изградила върху мотивите на мита за Прометей. В VII в. е направен първият опит да бъде изобразена притчата за Сатаната в героична светлина. Той е представен като трагична фигура, „най-добрият между ангелите“.

По-нататък Иванович пише: „Булгаков се явява във времето, когато двете традиции са се впили в концептуална стагнация“. Авторът счита, че демоноложката система в „Майстора и Маргарита“ обуславя два типа отношения спрямо традицията. Според първата традицията се усвоява буквално, при тъждествена семантика на детайлите. Тук Булгаков се е ползвал от средновековната фолклорна концепция за „демонското“ и по-точно от Гоголевата версия за нея. Иванович използва много примери от „Майстора и Маргарита“, за да докаже влиянието на ранния Гогол върху Булгаков.

Вторият тип отношение спрямо традицията е в същност нейното преобразяване до ниво, при което може да се говори вече за ново явление. Според автора този тип отношения се изяснява най-пълно в преработката на четирите традиционни теми: 1) продаване душата на дявола; 2) символиката на слънцето и месечината; 3) характера на чудесата; 4) същността на демонското начало. По първата тема Булгаков не заимства нито Гоголевото решение („Нощ срещу Рождество“), нито Гютевото („Фауст“). Той решава въпроса по нов начин: допуска, че с продаването душата си

на дявола Маргарита подпомага спасяването на героя от злото, а не демонската tirания.

Традиционната литературна мисъл вижда в слънцето и месечината символи на божествения и демонски знак. У Булгаков тези символи не са еднозначни. От една страна, слънчевата светлина е знак на царството на Иешуа, а, от друга, тя е прокоба за Маргарита и Пилат, а от нея даже Иешуа умира. Месечината в „Майстора и Маргарита“ е символ на доброто и изкуплението, символ, който традиционната литература не е познавала.

Същинският проблем на Булгаковата демонология — пише авторът на статията — е въпросът за демонското начало. Докато Гютевият Мefистотел е носител на отрицанието, греха, завистлив някогашен властелин, Воланд е символ на вечното и абсолютното. Като равен той стои до Иешуа — другия символ на вечното и абсолютното.

По-нататък Иванович разглежда съдържанието на мисията на Воландовата чета, нейните манифестации, разкриващи философията, която ги инспирира. Най-подробно, разбира се, авторът се спира на образа на Воланд. Мисията на Воланд не е традиционна, той не прилича на образа на дявола, който седи в пъкьла до казана с грешниците. Воланд на Булгаков не е виновник за греха, той е отреден само да го съди. Освен тази задача той има още едно задължение, което не е имал нито един негов предшественик в литературата: от злото на всекидневното Воланд трябва да спаси неговите жертви — главните герои на романа. Тук авторът на статията поставя два въпроса: с какви средства и в името на какво Воланд изпълнява тази мисия. Изследвайки задълбочено романа, Иванович подчертава, че Воландовата интерпретация на философията на Иешуа е по-малко благородна и илюзорна: тя дели хората на добри и зли, докато Иешуа проповядва: „Всички хора са добри.“ При това единственият критерий на Воланд е личността, нейната свобода и нейният избор. Авторът на статията проследява подробно отношението на Воланд към Майстора и Маргарита, изтъквайки с какво са спечелили симпатиите на Сатаната.

Иванович подробно анализира образите на членовете на Воландовата свита. Особено интересни са пасажите, посветени на Бегемот — може би най-колоритната фигура в демонската дружина.

В последната част на изложението съ авторът на статията отделя внимание на един спорен въпрос: за връзката между Булгаковата демоноложка концепция и масонското учение. Той отбелязва, че този проблем е засегнат от В. Лакшин, който обаче му отдава твърде второстепенно значение. А според Иванович посочената по-горе връзка била важна. Той прилага доста дълъг списък от книги, посветени на масонството, от които според него Булгаков бил почерпил

сведения за масонското учение. Йованович разглежда допирните точки на това учение в няколко области: историческа, духовно-философска и символично-ритуална. Втората според автора на статията е най-сложна и богата и на нея се спира най-подробно. В заключение той заявява, че основания за изследване в този дух в „Майстора и Маргарита“ има.

Последният въпрос, поставен в статията, е „защо представата за Воланд и дружината му отстъпва от традиционалната; защо тези образи са ни много по-симпатични от представителите на всекидневното“. М. Йованович отговаря: „Защото Булгаков е писал своя роман от позициите на Воланд.“

Ки. 8—9 започва със статията на Предраг Палавестра „Зачагъни на сръбския експресионизъм“. Тя изследва поезията на Д. Митрович, който според автора е родоначалник на сръбския експресионизъм. Използуваме повода да съобщим на читателите, че от месец юли Палавестра не е главен редактор на сп. „Савременик“. На негово място е избран Павле Зорич.

В същата книжка Д. Гойкович е превела от английски статията на Лео Берсани „Съществува ли литературна наука?“. Целта на автора е, както той сам заявява, да разгледа няколко структуралистични начинания, които имат за предмет литературата и нейната функция. И по този начин да осветлим някои от основните схващания и методи на структурализма. Л. Берсани изтъква, че той няма за задача да даде обща дефиниция на структурализма и че неговите размисли не бива да се схващат като опит за отричане на това направление. „То може все още да се изяви с нещо — пише авторът, — което би показало, че моите резерви относно неговата полза са били неадекватни.“

В ки. 10 са поместени три статии, разглеждащи един и същ интересен проблем: творец и неговата публика. Първата статия е озаглавена „Литературата като церемониална функция на обществото“. Всеки творец — пише авторът Пр. Протич — има своя публика. Тя може да бъде многочислена или малобройна, но съществува реално. От друга страна, всеки читател, всеки субект има определен брой „свои“ писатели. Понякога това са известни, признати от всички творци, които се изучават дори в училищата. Други пък нямат такава слава и ги четат по най-различни причини. Обикновено ги наричаме „любими автори“. Така или иначе литературата има обществена функция. Но тя трябва да бъде определена много по-подробно и отблизо — пише Протич.

Всяко общество има свои национални празници, протокол, гербове, знамена, химни, ордени и всички тези неща съставят т. нар. церемониал. Според автора на статията в съвременното общество литературата е станала или е на път да стане церемониална

функция на обществото. „Средният човек знае, че в обществото, в което живее, съществува нещо, което се нарича литература, че съществуват някакви хора, които пишат някакви книги и някакви други хора, които ги четат“ — пише Протич. И всичко това е естествено, така както е естествено, че има химни, ордени и т. н. ...

По-нататък авторът навлиза в психологията на средния читател, опитвайки се да определи причините за интереса му към този или онзи автор. Според Протич средният читател предпочита преди всичко писателите от по-ранни епохи, които са вече утвърдени и с които той е привикнал. От съвременните творци той чете тези, за които се говори или са наградени. „Наградите — заявява Протич — също спадат към церемониалните функции на обществото и към церемониалната сфера на литературния живот.“

По-нататък в статията се разглежда динамиката на развоя във всички области на съвременното общество. Всеки ден, всеки час струпва върху нас грамата от нови факти: в политиката, в науката, в спорта, в модата. Читателят има чувството, че всичко се изменя извънредно бързо. Това чувство той пренася и в областта на литературата. Читателят настойчиво търси нови книги, нови идеи, та как и нови автори. В такава време е много трудно да останеш „търсен и обичан“ автор, да запазиш личността си и да наложиш творчеството си на читателя. Който успее да осъществи това, няма защо да се бои от динамиката на развитието, от криза и от забвение. Авторът на статията правилно отбелязва, че е много важно творецът да знае, че е четен, и не само това: да знае защо е четен. Твърде песимистично звучи твърдението на Протич, че само двама съвременни сръбски автори: Душан Баранин и Бранко Чопич могат да знаят със сигурност мотивите за своята популярност.

В статията се говори и за това, какви разбирания имат за литературата писателят, от една страна, и средният читател, от друга. За твореца литературата е част от неговата личност, средство за разрешаване на неговите интимни дилеми, възможност да се поставят и решат някои чисто артистични проблеми и много, много друго. И за читателя литературата е една картина за света, едно откритие за света, един разговор за света. За него тя е (независимо дали писателят е искал или не) и една истина за света.

В заключение Предраг Протич сравнява творец и читател с двама добри съседни, които взаимно се уважават, но като че ли не усещат по-дълбока необходимост за близък контакт. Така близки и далечни в същото време, те имат илюзията, че могат един без друг, но достатъчно е да се разделят дори за момент, за да започнат да си липсват. „Когато тази реалност се признае — завършва статията — става по-леко и на твореца, и на публиката.“

Втората статия, посветена на проблема творец — публика, е от Чedomир Миркович и е озаглавена: „Недоверие между писател и читател“. Повод за написването на статията е статистиката за интереса на съвременната югославска публика към литературата. Със загриженост авторът отбелязва, че съвременната публика проявява като че ли по-голям интерес към чуждестранната литература, а от родната — към старите и утвърдени писатели. Това е обяснимо: да ти се обръщаш към класиката значи да търсиш истинска стойност и — може би — сигурност, че няма да грешиш. Освен това понякога читателят изпитва известна несигурност в собствените си критерии. Миркович отбелязва каква голяма роля има училището, което покрай другите си функции трябва да създава и все по-многобройна образована читателска публика. За това са необходими много търпение, последователност, систематичност. С огорчение в статията се посочва липсата на достатъчно доверие от страна на публиката към родните писатели. За това допринасят както някои творци, така и част от литературната критика, която дава неправилна оценка на редица творби.

От друга страна — пише Миркович, — и самият творец няма достатъчно доверие в публиката. Съвременният писател изпитва остра необходимост от верен критерий и от публика, която да потвърди стойността на неговите произведения. Показателен е фактът, че много домашни писатели и поети в своите библиографски данни непременно изтъкват, че са преведени на други езици. Но това още не значи, че са четени и търсени. Много често някои писатели се превеждат само защото има културна спогодба между две страни за преводна литература. Поддържайки понякога само илюзията, че са необходими на читателя, те показват още веднъж колко е нужна на твореца публика, която да го оцени.

Недоверието между творец и публика напаса шети както на едните, така и на другите. Това е сложен проблем, който не може да се реши директно, кампанийно, с оптимистични прокламации и декларативно. Само непрекъснати и правилно мотивирани усилия ще доведат до успех — се казва в заключение.

Третата статия, третираща проблема творец — публика, е от Светислав Павичевич. В статията е проследен пътят на литературното произведение. Създавайки една творба, писателят е вложил определена идея. Тази идея по един или друг начин стига до читателя, той я възприема или отхвърля. Творецът трябва да се докосне до духа на читателя, за да го раздвижи и развълнува. Този процес е изключително сложен и зависи от много фактори.

Кн. 11 съдържа статията на Р. Таутович: „Парнас под знака на Голгота“, в която се разглежда въпросът за състоянието на ка-

толическата естетика днес. Отпечатана „и статията „Невротичността на културата“ от Радоман Кордич.

Б. К.

АНГЛИЯ

„THE MODERN LANGUAGE REVIEW“,
Лондон, кн. 3, 4/1973

Последните две книжки за 1973 г. на списание „Модърн лангуаж ривю“, което е един от печатните органи на основаната през 1918 г. в Кембридж „Международна асоциация на хуманитарните изследвания“, съдържат интересни публикации върху проблеми на европейските литератури.

В кн. 3/1973 на списанието е поместена статията на В. И. Ледърбероу „Нищожества с амбиция. Проблемът за волята на личността в „Бедни хора“ и „Двойник“ на Достоевски“. В нея авторът изхожда от мнението на Белински за двете ранни творби на Ф. М. Достоевски, според което „Бедни хора“ (1845) се определя като социално-полюмичен роман с изключително значение, докато написаната през следващата година повест „Двойник“ се критикува като скучно произведение, изпълнено с литературни мистификации. Като причина за негативната оценка на „Двойник“ от страна на Белински авторът на статията изтъква отрицателното отношение на видния руски литературен критик към използването на фантастични елементи в сюжета на литературното произведение. Във връзка с това той цитира известната мисъл на В. Г. Белински: „Фантастичното в наше време може да има място само в луднищата, но не и в литературата; то може да бъде поле за дейност на лекаря, но не и на поета.“ Възгледите на Белински за ролята на фантастичното в литературата, отбелязва Ледърбероу, се обясняват със силния му стремеж да използва литературната критика като средство за насочване на тогавашната руска литература към целите на едно политически ангажирано изкуство, като инструмент срещу духовната стагнация, предизвикана от руското самодържавие. Оценявайки високо социално-критичния характер на романа „Бедни хора“, Белински според автора на статията не е съумял поради известна социално-политическа ограниченост на своята позиция да долови някои съществени аспекти в това произведение на Достоевски, които в повестта „Двойник“ са сполучливо доразвити и без съмнение допринасят за трайния успех на тези две ранни творби на Ф. М. Достоевски. Както Белински, така и Михайловски в критичните си бележки към романа „Бедни хора“ са пропуснали да забележат — пише авторът на статията, че в това произведение Достоевски се стреми да покаже един

друг вид мотивировка на действията на своите герои, една причинност на постъпките им, обусловена от психологически фактори.

В тези две ранни творби на Достоевски, изтъква Ледърбероу, се забелязва насочване към един проблем, особено важен за цялото по-късно творчество на Достоевски — проблема за свободата на личността и волята ѝ за действия, които целят изявата на тази личност сред враждебно настроено социално обкръжение. Мотивът за сила изява на личността, която понякога е едно своеволие, в редица творби на Достоевски е добре психологически обоснован. Както Белински, така и други критици на Достоевски не споменават, пише авторът на статията, че в романа „Бедни хора“ намира продължение темата на Гогол за бедния, нищожен индивид в условията на бюрократичната йерархия по времето на Николай I. Докато Н. В. Гогол в „Шинел“ показва само външните последици от постоянното унижение на личността, Достоевски разкрива психологическата ответна реакция, породена от социалния статус на дребния чиновник Макар Девушкин. Социалната обусловеност на психологическата реакция на индивида още в тези ранни негови творби се очертава като важен елемент при изграждане на неоходимата достоверност на психологическите му романи. Отношението, което главният герой на романа „Бедни хора“ Девушкин има спрямо позицията, заемана от него в обществото, е изразено в мълчаливо съгласие и покорство. В своите разсъждения, които предхождат с двадесет години размислите на Разкольников от „Престъпление и наказание“, Девушкин различава два типа хора: такива, които са в състояние да наложат волята си, и хора, принудени да отстъпват пред волята на други. Положението, което заема човек на земята, според Девушкин се определя от всевишния, но признаването на тази съдбовна предопределеност е равносилно на безропотно приемане на собствената му незначителност. Убеден в логичността на своите разсъждения, Девушкин се стреми да надхитри значението си в обществото, търси повод да демонстрира независимост при вземане на решения. Дилемата на Девушкин се състои в това, пише авторът на статията, че той, от една страна, съзнава своето унижително положение в обществото, а, от друга, се опитва да извърши ирационален бунт срещу този факт. В опит да изяви личността си с едно волево действие, несъобразено със социалното положение, което заема, Девушкин предизвиква своето още по-голямо унижение. Търсейки път да наложи волята си, той проявява неподозирана агресивност, която в крайна сметка е насочена срещу самия него. Необузданата воля за действие на унижения в обществото дребен човек, която го тласка към своеволие, отбелязва авторът на статията, има самораз-

рушителен ефект. Разкриването на психологическата мотивираност на отчаяния акт за самоизява на „малкия“ човек според Ледърбероу е важен елемент в почти всички произведения, които Достоевски пише след „Бедни хора“ и „Двойник“. Вероятно най-характерни примери за волята за самоизява, която довежда до самоизлагане и унижение, могат да се открият в начина на поведение на Мармеладов и Разкольников от „Престъпление и наказание“. Повестта на Достоевски „Двойник“, отбелязва авторът на статията, трябва да се разглежда като важен етап в развитието на тази тема. Въпросът, който измъчва Яков Петрович Голядкин и го докарва до умопомрачение, е: „Как би могъл един неизвестен член на високоорганизирано общество да изяви своята индивидуалност, как би могъл да бъде „той самият“, да има свое място, без да престане да бъде член на това общество?“ Дуализмът на образите на Голядкин от „Двойник“ и на Девушкин от „Бедни хора“ е свързан до голяма степен с този въпрос. Подобно на Девушкин Голядкин приема обществото, в което живее — светът на благоговение пред техни „превъзходителства“ и „височества“, свят на безропотно служещи, в бюрократичната йерархия на който е изчезнала не само волята, но и физиономията на тези слуги на обществото. Мисълта за отхвърляне на този свят, за остракизъм от това общество обаче ужасява Голядкин и го кара да отбягва всеки опит за неконформизъм и свободомислие, който би могъл да промени общественото му положение. Но на края на повестта „Двойник“ Голядкин в резултат на една своя постъпка стига именно до това, от което се е опасявал най-много — остракизъм и изпращане в лудница. Той предизвиква падението си по същия начин, по който Девушкин от „Бедни хора“ предизвиква своето унижение — в резултат на един неочакван опит да изяви своята личност, да прояви воля, след като години наред е бил незабележим, нищожен човек. По думите на самия Достоевски Голядкин е „нищожество с амбиция“. Интересно е да се отбележи, пише Ледърбероу, че когато Достоевски пише „Двойник“, той вече е имал идеята за написване на забележителния си роман „Престъпление и наказание“. Темата за бунт срещу обществото, която е залегнала в основата на „Престъпление и наказание“, се долавя още в една от ранните творби на Достоевски — повестта „Двойник“. Опитът на Голядкин да наложи своята воля в обществото, да изяви себе си, по мнението на автора на статията е в същност бунт срещу установените обществени норми, който не е лишен от психологическа мотивираност, не е аналогична постъпка, която нарушава изграждането на един завършен литературен образ. Както у Девушкин от „Бедни хора“, така и у Голядкин от „Двойник“ покорността, станала начин на поведение, предизвиква

агресивна реакция, която води до още по-голямо унижение или дори до гибелни последици за личността.

По-нататък авторът на статията се спира на дезинтегрирането на образа на Голядкин, който след опита за изявяване на личността си изпада в крайно унизително и жалко положение, започва да страда от мания за преследване и накрая попада в лудницата. Ледърбероу споменава, че появата на двойника на Голядкин в болната му фантазия е предизвикала дълго време отрицателна критика на тази ранна творба на Достоевски, като особено силни са били нападите на Белински. Спирайки се на схващанията на някои литературни критици за двойниения образ на Голядкин, Ледърбероу развива тезата си, според която Голядкин е своеобразна абстракция на агресивните импулси на своя по-стар двойник. Причините от дългогодишно безропотно поведение агресивни импулси, характерни и за образа на Девушкин от „Бедни хора“, насочени към извършване на волево действие за излизане от сковаващия шаблон на подчинително поведение, носят гибелни последици за личността. В съзнанието на Голядкин изниква образът на негов по-млад двойник, когато той, изгонен от приема у Клара Олсуфиевна, е в крайно унизително състояние. В болезненото си желание да издигне своята личност и да се наложи в обществото, което го отблъсква, Голядкин създава във въображението си образ на свой по-млад двойник, според Ледърбероу — персонализация на волевия агресивен импулс. Появата на двойника обаче носи гибел за Голядкин; той изпада в състояние, от което се е опасявал цял живот, и за да го избегне, е поел смирено пътя на духовна деградация и унижения — отстраняване от обществото и затваряне в лудница.

„Двойник“, пише авторът на статията, е първото произведение на Достоевски, в което се съдържат елементи на халюцинация. Дуелът на Голядкин с неговия двойник напомня подобни мотиви в по-късни творби на Достоевски, например „диалога“ на Иван Карамазов с неговото второ „аз“, играта на котка и мишка на Разкольников със собственото му съзнание — Порфирий Петрович. Ледърбероу изтъква, че Достоевски, създаателят на психологическият реализъм в руската литература, за съжаление не е бил разбран от много от неговите съвременници литературни критици в опитите си да изгради психологическа мотивировка за действията на героите в произведениата си и да третира халюцинациите не като фантастични измислици, а като реално психично състояние.

По-нататък авторът на статията изтъква, че Достоевски винаги е считал „Двойник“ за едно от своите най-значителни постижения. Той не е бил склонен към преработка на тази творба и след негативната критика на Белински за нея споделя в писмо до брат си:

„Защо да изоставя великолепната идея, този тип характер от особено важно социално значение, който аз първи открих и въведох в литературата?“ Този тип характер „от особено важно социално значение“, отбелязва Ледърбероу, е присъщ на човека, разкъсан от противоречиви импулси, от една страна, да изяви своята личност чрез някакъв волеви акт, а, от друга, да отстъпва покорно пред чуждата воля, налагана му ежесекундно в условията на бюрократичната йерархия. Във всички произведения, които Достоевски пише след „Бедни хора“ и „Двойник“ — изтъква Ледърбероу, — може да се открие по-нататъшна разработка на оная, по думите на самия Достоевски „великолепна идея“, която се среща за първи път в тези ранни творби — волята на човека за безусловна свобода на поведението в обществото, която обаче води до гибелни последици за личността. Това е показано не само чрез съдбата на „нищожествата с амбиция“ Девушкин („Бедни хора“) и Голядкин („Двойник“), но и чрез демоничните образи на Свидригайлов („Престъпление и наказание“) и Ставрогин („Бесове“). Достоевски съзира обаче и гибелните последици, до които води непрекъснатото потискане на волята на индивида от някакъв наложен на обществото политически режим. Горшков от „Бедни хора“, пише Ледърбероу, със своята безкрайна отстъпчивост едва ли може да се счита за адмириран от Достоевски образец на поведение по отношение на потискане на волевите импулси. В своите произведения Достоевски дава израз на опасенията си както от актове на необузвано своеволие, така и от безкрайна унизителна отстъпчивост пред чужда воля. Той изразява в много от своите творби дълбокото си убеждение, че единственият път за обуздаване естествено възникващите импулси на потисканата воля на личността е доброволното ѝ подчинение на повелята на всевишния.

В заключение авторът на статията Ледърбероу изтъква важното място, което заема романът „Двойник“ в изграждане на някои от основните творчески концепции в психологическите романи на Ф. М. Достоевски.

В октомврийската книжка на същото списание е поместена студията на Бърнард Суифт, озаглавена „Хипотезите за френския символистичен роман“. В нея авторът се спира на влиянието, което оказва символизмът върху развитието на жанра на романа във френската литература от края на XIX в. Символизмът, отбелязва Суифт, се разглежда от много автори като течение или период преди всичко в развитието на френската поезия, като много рядко в научните изследвания, свързани със символизма, се прави опит да бъде разкрито неговото отражение и върху творби на френската белетристика. Мнозина литературатори отричат съществуването на каквото и да е „роман

на символизма“ и аргументират това свое становище с липса на ярко изявен писател-романист, споделящ възгледите на това литературно течение във френската поезия. Тъй като счита, че идейно-естетическите позиции на символизма все още не са изяснени напълно, авторът на студията дава в обобщен вид схващанията си по въпроса за същността на този литературен феномен. Суифт приема общите становища за символизма като литературно течение, възникнало към средата на осемдесетте години на миналия век във Франция и продължило до началото на XX в., което се характеризира със стремеж към свобода и оригиналност на стиха, към музикалност на поетическата фраза, търсене на иносказателни форми на поетическата изява. Исторически символизмът е свързан с реакцията срещу онзи вид „научен реализъм“ в литературата — пише авторът на студията, — който почти винаги, с право или не се приписва на романиите на натурализма. Докато натурализмът като „литературно приложение на точните науки“ цели изследване на непознати, но познаваеми обекти, символизмът като поетичен метод е насочен към мистериозното и вероятно непознаваемото. В естетическо отношение поетическата теория и практика, свързани със символизма, са насочени към предизвикване на определена емоционална настройка на възприемания, която подпомага възникването на сензорни асоциации, необходими за едновременно възприемане на елементи на различни видове изкуства. В представата си за естетика на символизма авторът на студията е повлиян силно от литературно-естетическите схващания на Теодор дьо Вицева, който през 1886 г. се застъпва за литературна творба със синтетично въздействие чрез методите на различни видове изкуства — живопис, литература и музика. Литературата на символизма, изтъква Суифт, няма експозитивен характер, в нея липсва аргументация, тя се основава на въздействие чрез внушение. Съдържащите се в нейните произведения същности са преди всичко „творения на ума“, пресъздаващите обекти от реалността имат по отношение на място и време трансцендентен характер. Този вид литература или преди всичко поезия предполага отхвърляне на творби, в основата на които стоят разкриване и обясняване на характери, психологически и социални анализи, мотивировка на действия, точно определяне на време и място на действието и развитие на фабулата към развързка, т. е. тя е коренно различна от съществуващите дотогава възгледи за литературата. Естетическите принципи на литературата на символизма са определени до голяма степен от схващанията на немските философи-неоплатонисти през XIX в. Символизмът в литературата отрича произведения, в основата на които са залегнали някакви събития, случки, в които има някаква локална и тем-

порална детерминация на действието. Ето защо романът се схваща от привържениците на символизма като повърхностен, буржоазен литературен жанр, а поезията се издига до висотата на един квазирелигиозен култ. Естетическата теория на символизма обаче, изтъква авторът на студията, в основата на която е залегналото убеждение, че литературата е особен вид интелектуален медиум и не трябвало да бъде разглеждана като средство за отражение на определени реални същности или идейни концепции в същност не изключва възможността за литературно творчество в областта на прозата и дори в жанра на романа. Суифт се спира също така и на редица изследвания върху френския символизъм, в които се прави опит да бъде доказано съществуването на символистичен роман. Особено внимание авторът на студията обръща на трудовете на Андрей Лебоа и К. Д. Юити, в които се прави опит да се докаже, че френският символизъм намира отражение и в литературния жанр на романа. Б. Суифт анализира и естетическите схващания на Теодор дьо Вицева, които според него дават насоки за развитие на белетристиката на символизма. Романът на символизма, както и поезията, според възгледите на Вицева трябва да цели многоотстранно въздействие чрез използване на синкретични форми на изкуството. В него трябва да се съчетават елементи на музикално въздействие, на сетивно възприятие — както при творби на живописи — и интелектуална задълбоченост, присъща на литературата. В този роман трябва да има едно действащо лице, един герой, който да синтезира емоционалната и интелектуална същност на цялото произведение. Въпреки известна неяснота в естетическите формулировки на Вицева, отбелязва авторът на студията, те могат да се считат за основни при определяне на типичния роман на символизма. Като характерни черти на символистичния роман Суифт изтъква също така субективизма, бигството от социални проблеми, песимизма, стремежа към откриване на непознати страни на емоционалното възприятие и интелектуалната дейност, както и отражението на схващанията за релативизма на познанието. Тези черти могат да бъдат открити в някои романи на Пол Адам, Реми дьо Гурмон и особено в ранните творби на Андре Жид. Учените дълго време не са обръщали достатъчно внимание на ранните творби на Андре Жид, пише авторът на студията, считали са ги за несвършени, отразяващи един бързо преминал период от творческото му развитие. Едни от първите произведения на Андре Жид — романите „Тетрадките на Андре Валтер“ (1891) и „Трактат за Нарцис“ (1891), пише Суифт, заслужават особено внимание не само защото съдържат някои характерни за цялото творчество на този писател идейно-творчески концепции, като например тази за ре-

литературния характер на интелектуалната комуникация, осъществявана чрез литературната творба, но и защото са може би най-типични за „особения литературен жанр на романа на символизма“. След завършване на романа си „Тетрадите на Андре Вальтер“ Андре Жид пише, че се надява да се станал истински писател-романист на символизма. Неговите естетически позиции през този период са близки до тези на Теодор дьо Визеа, пише авторът на студията. Жид пише романи с едно действуващо лице, недетерминирани в темпорално и локално отношение, използвайки езикови изразни средства, които целят синтетично въздействие чрез музикалност и сетивна образност на фразата. В основата на неговите ранни творби, пък и почти в цялото му творчество — изтъква Суифт — стоят субективните размисли и вътрешният конфликт на един единствен художествен образ. Суифт проследява и отражението на естетиката на символизма върху редица романи на А. Жид. Той отбелязва, че естетическата доктрина на това литературно течение във Франция оказва влияние върху творчеството на мнозина автори в края на миналия век. Непко повече, Суифт твърди, че много характерни особености на литературния жанр на романа, появили се в неговото развитие през XX в., например вътрешният монолог и потокът на съзнанието в редица творби на Джеймс Джойс, Уилям Фокнър и Вирджиния Уулф, са свързани с идеино-естетическите концепции на френския символизъм. Вълната на „новия роман“ във Франция според Суифт е един своеобразен ренесанс на символизма в областта на художествената проза. Ето защо, заключава авторът на студията, изследването на различните хипотези за същността на символизма и отражението му в белетристичния жанр на романа има не само литературно-историческо значение, но може да има и приносен характер за анализа на съвременното развитие на белетристичната литература.

Б. М.

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, Залцбург, кн. 66—67/1972

Двойната книжка на австрийското месечно списание за литература и критика е посветена на три големи имена в австрийската литература от по-ново време — Роберт Музил, Франц Кафка и Херман Брох. Полският литературовед, есеист и преводач Егон Нагановски предлага „Три опита“ върху Музил, откъс от подготвената за печат във Варшава книга върху модерната литература. Младият германист Карл Корино публикува статията „Проблеми на късия

Музил“, а известният белетрист, есеист и литературен критик от ГДР Еберхард Хилшер (книги върху Томас Ман, Герхард Хауптман и др.) участва със студията си „Роберт Музилово дирене на „другия човек“. На творчеството на Музил е посветена и работата на Паул Хатвани, озаглавена „В търсене на вчерашния ден“ — намет за известния роман на Пруст. Виенският драматург и критик Едгар Бухлайтнер предлага есето „Роберт Музил — вътрешният консил на един мирянин“, а американският професор по немска и сравнителна литература в университета в Мериленд Волфганг Фрийз проследява връзките между Роберт Музил и Томас Ман в студията си „Сатирически фрагмент и „свещена форма“. Паралел между творчеството на Музил и това на Кафка прави канадският професор по немски език и литература К. А. М. Нобъл в студията си „Хора без качества на Кафка“. У. Д. Зеболд — доцент по съвременна немска литература в Норвич — изследва мотивната структура на романа на Франц Кафка „Замъкът“ в работата си, озаглавена „Танатос“, а литературоведът-лингвист Гьонц Винолд в статията си „Принос на Херман Брох за научната реформа“ проследява интересите на Брох в областта на образованието и научната организация.

Особен интерес представляват две работи, които ще разгледаме по-подробно.

В студията си „Роберт Музилово дирене на „другия човек“ Еберхард Хилшер привежда известната мисъл на Музил: „Който не е в състояние да реши един интелект или не владее някаква експериментална техника, не би трябвало изобщо да приказва днес по въпроси, отнасящи се до човешката душа.“ Критическото стълкновение на Музил с ирационализма датира още от неговите студентски години. Още в 1908 г. в своята дисертация „Принос към преоценката на махистките учения“ той изразява своите съмнения по отношение на философията на усещанията на известния австрийски теоретик. Музил показва объркаността в системата на учения, неясната смесница от физика и психология в областта на сетивното, едностранчивата полемика срещу принципа на каузалност и механичната физика и чудотото „отричане на естествената необходимост“ при едновременното допускане на известни закономерности. Авторът на студията посочва, че в това отношение Музил показва изненадваща близост с Ленин, който също в 1908 г. в книгата си „Материализъм и емпириокритицизъм“ полемизира с махизма и характеризира учението на Мах като „субективен идеализъм“.

Към малкото фактори, на които докторантът Музил придава „голяма важност“, спадат релативистичните представи на Ернст Мах и именно те запазват по-късно значението си при оформянето на светогледа на писателя. За Музил има привлекателна

сила позитивистичното взаимопроникване между философията и естествените науки. Авторът изтъква, че докато Музил се е отнасял скептично към идеите на махистката интерпретация на битието, то по отношение на ирационализма на идеалистичната мисловна система на Фридрих Ницше е бил почти безкритичен. През целия си живот писателят се е чувствувал свързан с този „най-голям моралист“ на епохата. Нещо повече, той се е причислявал към неговите ученици и наследници. Подобно на редица други писатели, като Стриндберг, Шоу, Ведекинд, Стефан Георге и Рилке, та чак до Хайнрих и Томас Ман, Херман Хесе и Арнолд Цвайг, Музил е споделял възхищението от брилянтно-остроумния автор на „Човешко — твърде човешко“ и „Отвъд добро и зло“, при което, подобно на повечето си съвременници, е намирал само в отделни работи на Ницше потвърждение на собствените си идеи. Естествено, продължава Еберхард Хилшер, Музил се е възхищавал от презрително-подигравателното разобличаване на филистерството, на фалшивия морал, декаданс и театралност в буржоазния общество „ред“, каквото е намирал у Ницше. Критиката на културата и епохата, която е залегнала в романа му „Човекът без качества“, е била импулсирана значително от тези позитивни страни в творчеството на „могъщия аналитик на декаданса“. Тази критика се изразява както в гигантското епизиране на обществения и нравствен упадък, така и в предпочитанията на писателя към парадокси, демаскирания и гавра с „достопочтеността“.

Друг един централен мотив в романа на Музил отвежда отново към Ницше. В началото на двадесетте години Музил записва в своя дневник заглавието „Опити да се намери един друг човек“. То се отнася до някоя негова белетристична и есеистична планова, които по-късно намират израз в романа „Човекът без качества“. Авторът на студията смята, че това обозначение резюмира основната тема на Музиловото творчество. Още от първите му литературни опити до върховите мисловни експерименти на зрялата му проза темата за „превръщането в друг човек“, за утвърждаването на един истински хуманизъм намира своето превъплъщение в различни варианти. Тази тема е била полета още от Ницше и Музил и говори за обаянието, което неговата философия е упражнявала върху младите хора, за които „новите възможности“ са били вътрешна потребност. Според него философът обрисова „единствено възможности, само комбинации, без да показва нито една от тях като действително съществима“. Това напомним за афоризмите от „Весела наука“, според които „безкрайният“ свят съдържа в себе си „безкрайни интерпретации“ и възможности. А що се отнася до визията в романа на Музил за „другия човек“, тя съответствува на Ницше-вото гледище: „Философите на бъдещето ще

бъдат хора на експеримента и ще превърнат земята в огромно експериментално ателие.“ Главният герой на романа Улрих — точен изследовател и критик на морала — вижда света съответно като „лаборатория“ за изпробване на „най-добрите начини да бъдеш човек“.

Интересно е, подчертава авторът, че ирационалните елементи в учението на Ницше, дионисевски опияняващите изживявания на свръхчовека, обожествяването на нагона и властта и идеята за вечното възвръщане остават за Музил почти без значение. Героят хуманистичен стремеж към яснота му налага дистанциране от тези елементи на Ницшевата философия. Ницше се споменава или цитира многократно в романа, най-често във връзка с образа на Кларис, който се чувствувал съдобносно свързана с философа, вярва му във всяка дума и се стреми да попие в себе си неговото познание за злото. Накрая тя споделя дори лудостта на философа и като „преломан Прометей“ попада в болница. Чрез непосредственото обвързване на Ницшевите идеи с една психически болна обаче цялата система се представя като дезавоирана и се превръща в карикатура.

През 1921 г. в една своя статия, озаглавена „Бележки за читатели, отскубнали се от залеза на Запада“, Музил полемизира с един следovníк на Ницше, какъвто е Освалд Шпенглер. Като дипломиран специалист в областта на природните и хуманитарните науки Музил е в състояние да докаже Шпенглеровите „провинения по отношение на математиката, логиката и точността“ и да изобличи неговата повърхностна и измамлива работна метода. Музил решително напада интуитивните пробы, неяснотите и безразсъдствата в самонадеяната „морфология на световната история“ на Шпенглер, тъй като в грешките на автора той открива заблудите и опасностите на епохата.

В своя дневник Музил отбелязва своята „инстинктивна враждебност“ по отношение на Лудвиг Клагес, Зигмунд Фройд и Карл Густав Юнг. По-късно той си припомня с неприязнь за съществуващия култ и преклонение към „духовните диктатори“, разпространен в кръговете около Стефан Георге до Мартин Хайдегер. Музиловата критика срещу противниците на интелекта и защитниците на ирационализма, изтъква авторът на студията, спада безсъмнено към значителните проявления на лично становище през двадесетте години.

Ироничната рационалност на Улрих — героя на „Човекът без качества“, — макар и да е в съзвучие с тази критика на Музил, все пак тя представлява един опит да се преодолее конвенционалното чрез екзактния анализ на ирационалното в човешкия опит. Този опит да се избяга от обществените обусловености и да се развият особеностите на неосезаемото, неуловимото е, смята авторът, твърде проблематичен и в последна сметка

идиозорей. Гози „човек без качества“ — притежава, от една страна, твърде разпространени качества, като високомерие, егоизъм и душевна студенина, от друга страна, с течение на времето той става жертва на един негативен механизъм. Неговият стил на живота му повелява никога да не избира ясното и недвусмисленото, характерното и типичното; поради това той трябва да се откаже от избор и от решение и от определено „активен“ тип да се превърне в ироничен наблюдател на заобикалящи го свят. Тъй Улрих загубва своите „качества“, превръща се в бездейно, вечно очакващо нещо същество, което не признава никакви задължения, не се обвързва с нищо, релативира всички житейски дадености и ги разглежда с подозрение. Романът представява в същност един величав монолог върху единствения „достоев“ проблем: „истинския живот“. Но тук въпросът „Как да живеея?“ означава по-точно „Какво поведение трябва да има човекът на техническата епоха спрямо променящата се действителност?“ И за да разбере това, Улрих изпробва всички мислими способности и форми на поведение, дискутира и анализира, като привлича за своя вълнуващ експеримент широк кръг от участници.

В първите две части на романа Улрих не достига до никакви определени резултати. Тъй като той самият не действа, превръща се в обект на чуждо действие. Но това засилва неговия копнеж по един истински хуманен свят. Той явява, че е намерил този свят в лицето на своята сестра Агата, която среща след дългогодишна раздяла. И тук се разгръща една от „най-причудливите и най-болезнено-прекрасните любовни истории в световната литература“ — по думите на Ернст Фишер. Човекът на разума Улрих се разкрива за лириката на сърцето, той си позволява за първи път да пристъпи в областта на чувствата, като отхвърля своята иронична броня. Агата го съпровожда в тази авантюра и двамата търсят нови възможности за „възпитание на чувствата“; така те навлизат в едно „друго състояние“. Агата и Улрих се стремят към една своеобразна синтеза между интелект и залушеност, между „математика и мистика“.

Музиковото дирене на „другия човек“, на „друго състояние“ остава незавършено, така както остава незавършен и самият роман. Но от оставените от него бележки, дневници и скици личи, посочва авторът на студията, че развитието на Улрих е трябвало да доведе до прозрението, че в последна сметка личният интерес трябва да бъде подчинен на всеобщото благо и че най-важното не е произвеждането на духовна продукция, а на храна, облекло, закрила и ред за хората, създаването на един безопасен за човека свят на бъдещето, в който ще бъде възможно да се помират духът и силата в „сублимирани форми“. Еберхард Хилшер отбелязва още, че малко преди кончината си Музил е възна-

мерявал да включи в епилога на романа елементи от актуалната „световнополитическа ситуация“.

Друга работа в книжката, заслужаваща внимание, е и студията на канадския проф. К.А.М. Нобъл „Хората без качества на Кафка“.

Наблюдаването се на очи предпочитане на модерната литература към изобразяването и анализа на екстремни и необичайни, често патологични области на човешкия опит, отбелязва авторът, е довело до създаването на един нов човешки тип, който може да се срещне навсякъде в литературата на XX в., но най-вече в епическите творби. Характерното за този тип е неговата близост до клиничните болестни случаи като шизофрения, параноя и т. н., при които се проявяват като симптоми важните за нашето сравнение явления, като загуба на идентичността, нарушаване на контакта с външния свят и пр.

Музил и Кафка, родени съответно в 1880 и 1883 г., принадлежат към едно творческо поколение, което изобразява с особено усърдие тези явления и най-вече разколебаването на всички установени ценности понятия в резултат на епохалния поврат в усвояването на света на Първата световна война. И двамата автори проявяват стремежа да изобразят и опишат амбивалентността на всички човешки проблеми; да релативират всички схващания и действия в смисъл на приемане или неприемане на определени възможности; да прокламират загадката на мястото на разрешението; да изобразят страданието от множествеността на най-противоречиви идеи, от дисонанса между осъзнатите и неосъзнатите преживявания.

Авторът смята, че този аспект от творчеството на Кафка и на Музил може без съмнение да бъде осветлен с помощта на психоанализа и психологията. И това е причината, поради която редица литературни критици прибегват към средствата на психологията при анализа си на произведенията на двамата автори, без обаче никой от тях да е посочил извънредно голямата прилика в психологическата констелация и отношенията към действителността между Йозеф К. — героя на Кафка от романа му „Процесът“ — и Улрих — героя на Музил от романа му „Човекът без качества“. Музил, който е смятал, че романът му „не е книга за един психолог“, както и Кафка, който се е отнасял презрително към психологията, са в същност твърде богати на психологически проникновения.

След като проследява по-значителните публикации, засягащи творчеството на двамата писатели, авторът на студията прави сравнителен анализ на двете основни творби на Музил и Кафка.

Исходната ситуация и в двете творби е тази, че героите им са изправени пред един

свят, който е застинал в своите очертания и вече е негоден за пластични преобразования. Проф. Нобъл смята, че днес това е едно всеобщо чувство, но тогава това състояние е било осъзнато за първи път. Задълбочавайки се в личната психическа анамнеза на двамата автори, проф. Нобъл изтъква, че това чувство и при двамата е свързано с травматизиращи детски спомени от родителския дом, които са затвърдили у тях усещането им за амбивалентност на външния и вътрешния свят. Понятието „амбивалентност“, посочва авторът, е било въведено в психоанализата през 1910 г. от швейцарския психиатър Ойген Блойлер за охарактеризиране на едно патологично явление. А през 1911 г. Фройд го развива в прочутата си студия „Тотем и табу“ до „фундаментален феномен на нашия емоционален живот“. Противно на шизофренията — недвусмисленото разцепление на съзнанието — амбивалентността обозначава едно душевно състояние на колебание между моралните ценности, тя е преходен етап към шизофренията. Това колебание довежда до „разцепление на личностното ядро“, по изказа на Фройд, до стълкновение между съзнатото и несъзнатото по отношение на една и съща ценност и предизвиква „дефектен контакт с действителността“.

Тъкмо тази амбивалентност е характерна за героите и на Кафка, и на Музил. Улрих от „Човекът без качества“ изразява това най-добре с разсъжденията си: „Какво е останало от мен? Може би един човек, който е смел и неподкупен и си въобразява, че признава само малко закони в интерес на вътрешната си свобода. Но тази вътрешна свобода се състои в това да можеш да си мислиш всичко, да знаеш във всяка човешка ситуация защо не ти е нужно да се обвързваш с нея, а също и никога да не знаеш с какво би искал да се обвържеш. И в този малко щастлив момент човек би бил готов във всяко нещо да открива две страни, онази морална амбивалентност, която отличава почти всички съвременници и представлява основата, на която стои твоето поколение и върху която е изградена неговата съдба.“

И Кафка, и Музил — всеки по свой начин — диагностицират „хаоса на чувствата“

и на мислите, който съпровожда усещането за липса на взаимовръзки в действителността. И при двамата тази липса на взаимовръзки довежда до взаимно проникване между живот и блян. „Процесът“ започва с арестуването на Йозеф К., но неговото арестуване не е „действително“. Той продължава да е свободен, но същевременно се чувства несвободен.

Повече от всичко друго, смята авторът, произведенията на Кафка и на Музил се занимават с диренето на стоящия в центъра на живота и въпреки това неуловим „голям непознат“. Опитът да се определи точно това непознато „нещо“ и чрез това да се даде смисъл на живота представлява в същност авантюрата на Улрих, както и на героите от „Процесът“ и „Замъкът“. И при Кафка, и при Музил проблемът гласи: „Как може да бъде постигнат бог в модерния свят?“ И за двамата светът се е превърнал в сложно заплетена и силъстена тъкан и човекът, който е впримчен в нея, може да открие смисъла и взаимовръзките в тази тъкан само като си послужи с всички вложени възможности. Но и при двамата писатели бог е винаги нещо различно от онзи бог, който вярващите почитат в църквата. Това е просто една религиозна тенденция, но не и вяра. Героят на Кафка е също дълбоко религиозен, но в един недогматичен свободен смисъл — той проявява тънка чувствителност за всичко, което е свято и несвято, в него е заложен мощен копнеж по религиозност, но тя — както и при Музил — вече не може да съществува в установените традиционни форми. Че има бог, в това Кафка твърдо вярва, но бог вече не съществува за хората, него го няма; човек и бог повече не могат да се срещнат, а дори и да се срещнат, те изобщо не биха могли да намерят общ език.

Така героите и на двамата писатели се мятат помежду вяра и скепсис, между оптимизъм и погнуса. Раздвоеността на чувствата смущава и разрушава интегритета на едно свято битие, в това съдоносно лутане героите достигат до прозрението, че неуловимото величие на живота се състои в дълбоката многозначност на света.

В. К.